

CRITICISMO

Revista de Crítica

33

- Sergi Pàmies, *El arte de llevar gabardina* (LILIANA MUÑOZ)
Peter Handke, *La tarde de un escritor* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)
Friedrich A. Kittler, *La verdad del mundo técnico.*
Ensayos para una genealogía del presente (SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO)
Leonora Saavedra (ed.), *Carlos Chávez y su mundo* (ALFONSO COLORADO)
Geney Beltrán Félix, *Adiós, Tomasa* (ALEJANDRO BADILLO)
Julie Schumacher, *The Shakespeare Requirement* (CASANDRA GARZA)
Margaret Atwood, *The Testaments* (CELINA GARZA)
Santiago Lorenzo, *Los asquerosos* (ROSA MARTÍ)
Mónica Sánchez, *Hormiga blanca* (ALEXIS RAMÍREZ)
Julia Otxoa, *Confesiones de una mosca* (ALEXANDER ROMERO)
Elisa Díaz Castelo, *Principia* (BRIANDA PINEDA MELGAREJO)
Christopher Domínguez Michael, *Historia mínima de la
literatura mexicana del siglo XIX* (ROMÁN ALONSO)
Bong Joon-ho, *Parásitos* (ISABEL SÁNCHEZ)
Céline Sciamma, *Retrato de una mujer en llamas* (JORGE LUIS FLORES)

34

- Aldus Manutius / Giannozzo Manetti, *Humanism and the Latin Classics /
On Human Worth and Excellence* (PABLO SOL MORA)
Etgar Keret, *La penúltima vez que fui hombre bala* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)
Ester Hernández Palacios, *Enriqueta Ochoa: la configuración
de un femenino sagrado* (DANIELA GUTIÉRREZ FLORES)
Jorge de Persia, *La orquesta* (ALFONSO COLORADO)
Ignacio Padilla, *Micropedia* (ARTURO CÁRDENAS)
Sylvia Plath, *Antología poética* (MARGARITA MUÑOZ)
Jenny Offill, *Weather* (JAN DE LA ROSA)
Marina Perezagua, *Seis formas de morir en Texas* (PAULO GUARNEROS)
Ángel Vargas, *Antibiótica* (PABLO RODRÍGUEZ)
Emiliano González, *La ciudad de los bosques y la niebla.*
Textos recuperados (DISA VILLADA)
Lucia Berlin, *Manual para mujeres de la limpieza* (SERGIO LÓPEZ MONTERRUBIO)
Hong Sang-soo, *Grass / Hotel by the River* (JAIME GUERRERO)
Taika Waititi, *Jojo Rabbit* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)
Oliver Laxe, *Lo que arde* (GONZALO VÁSQUEZ)
Damon Lindelof, *Watchmen* (HERNÁN ROCHA)

Publicación
Gratuita

CRITICISMO 33

ENERO — MARZO 2020

- 4 Editorial
PABLO SOL MORA
- 5 Sergi Pàmies
El arte de llevar gabardina
LILIANA MUÑOZ
- 6 Peter Handke
La tarde de un escritor
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 7 Friedrich A. Kittler
La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente
SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
- 8 Leonora Saavedra (ed.)
Carlos Chávez y su mundo
ALFONSO COLORADO
- 9 Geney Beltrán Félix
Adiós, Tomasa
ALEJANDRO BADILLO
- 10 Julie Schumacher
The Shakespeare Requirement
CASANDRA GARZA
- 11 Margaret Atwood
The Testaments
CELINA GARZA
- 12 Santiago Lorenzo
Los asquerosos
ROSA MARTÍ
- 12 Mónica Sánchez
Hormiga blanca
ALEXIS RAMÍREZ
- 13 Julia Otxoa
Confesiones de una mosca
ALEXANDER ROMERO
- 14 Elisa Díaz Castelo
Principia
BRIANDA PINEDA MELGAREJO
- 15 Christopher Domínguez Michael
Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX
ROMÁN ALONSO
- 16 Bong Joon-ho
Parásitos
ISABEL SÁNCHEZ
- 17 Céline Sciamma
Retrato de una mujer en llamas
JORGE LUIS FLORES

CRITICISMO 34

ABRIL — JUNIO 2020

- 19 Aldus Manutius / Giannozzo Manetti
Humanism and the Latin Classics / On Human Worth and Excellence
PABLO SOL MORA
- 21 Etgar Keret
La penúltima vez que fui hombre bala
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 22 Ester Hernández Palacios
Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado
DANIELA GUTIÉRREZ FLORES
- 23 Jorge de Persia
La orquesta
ALFONSO COLORADO
- 25 Ignacio Padilla
Micropedia
ARTURO CÁRDENAS
- 26 Sylvia Plath
Antología poética
MARGARITA MUÑOZ
- 27 Jenny Offill
Weather
JAN DE LA ROSA
- 28 Marina Perezagua
Seis formas de morir en Texas
PAULO GUARNEROS
- 29 Ángel Vargas
Antibiótica
PABLO RODRÍGUEZ
- 30 Emiliano González
La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados
DISA VILLADA
- 31 Lucia Berlin
Manual para mujeres de la limpieza
SERGIO LÓPEZ MONTEERRUBIO
- 32 Hong Sang-soo
Grass / Hotel by the River
JAIME GUERRERO
- 34 Taika Waititi
Jojo Rabbit
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 36 Oliver Laxe
Lo que arde
GONZALO VÁSQUEZ
- 37 Damon Lindelof
Watchmen
HERNÁN ROCHA

DIRECTOR
Pablo Sol Mora

EDITORA
Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN
Arturo Cárdenas
Frida Conn
Cassandra 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

In memoriam George Steiner (1929-2020),
maestro de lectura

Con el emblemático número 33, *Criticismo* llega a su octavo aniversario. Comenzó con un pequeño grupo de jóvenes –tres son un grupo, ¿no?– que deseaba comenzar a hacer crítica y compartir su entusiasmo por la literatura y el cine. Con el tiempo, el grupo original se fue ampliando y modificando, pero, más importante, fue sumando una serie de colaboradores regulares y ocasionales que han hecho posible la revista a lo largo de estos años. Hoy, *Criticismo* suma más de ochenta reseñistas que han escrito sobre más de doscientos autores y doscientas setenta obras, y quien repasara la hemeroteca virtual de la revista se encontraría con un pequeño panorama de la literatura y el cine de la segunda década del siglo XXI, en español y otras lenguas.

Propósito original de *Criticismo* fue ser una especie de escuela de crítica, un punto de encuentro y formación de jóvenes críticos. Nada nos satisface más que mirar atrás y ver cómo algunos de ellos, que publicaron aquí sus primeras reseñas, son hoy críticos consolidados, dueños de un criterio, un estilo y una voz personales. Han crecido con la revista y la revista ha crecido con ellos, gracias a ellos. Aunque esa primera etapa con los miembros originales se haya cumplido, *Criticismo* sigue y seguirá buscando jóvenes a quienes interese iniciarse en las tareas de la crítica, y no hay número en el que no haya uno que escribe por primera vez.

Dispersos en diversas ciudades, países y continentes, los colaboradores y lectores de *Criticismo* han hecho de ella una revista global, asentada en México y España, pero con vocación panhispánica, vocación que tenemos el propósito de reforzar, convencidos de la unidad de la cultura, la literatura y la crítica en lengua española. Su principal medio de difusión sigue siendo internet, donde aparece trimestralmente, aunque desde hace diez números lo acompaña una edición impresa semestral que se distribuye gratuitamente en librerías, en particular en México, lo que no ha sido el menor de los esfuerzos y las satisfacciones de estos ocho años.

Al llegar al número 33 y a su octavo aniversario, *Criticismo* comienza una nueva etapa que se propone ser más madura y más exigente. Reafirma su compromiso, como sostuvo en su primer editorial, con “el poder de la palabra escrita, la lectura lenta y la reflexión detenida y fundamentada”. Frente a la creciente comercialización de la literatura, la uniformidad editorial y la banalización de los catálogos, favorecidas por los grandes conglomerados, redoblará la atención en la búsqueda y la defensa de lo que considera genuinamente literario.

Leer es un acto solitario e intransferible; se lee en soledad y nadie leerá por nosotros. Y, sin embargo, antes y después del acto de la lectura hay algo no menos grato y necesario: la conversación sobre libros, imposible sin los otros. *Criticismo* ha aspirado a ser parte de esa conversación y convertirse en algo más que un grupo de lectores aislados. A ocho años del comienzo y esperando que vengan muchos más, no parece excesivo escribirlo: *Criticismo*, una comunidad de lectores.

PSM

El arte de llevar gabardina

Sergi Pàmies

Anagrama

Barcelona, 2019, 143 pp.

LILIANA MUÑOZ

Rara avis entre los cuentistas, Sergi Pàmies escribe sin temor a ser descubierto. En *El arte de llevar gabardina* (2019), el autor se muestra, a la vez, irónico y sensible, emotivo y melancólico, y, más que nada, dispuesto a contarle todo. Pàmies, hay que decirlo, es un maestro de los espejismos, capaz de borrar de un plumazo la línea que divide la autobiografía de la ficción, de confundir al lector y guiarlo por senderos donde la verdad puede (o no) ser literatura. No creo haber hallado antes, entre los cuentistas en lengua española o catalana, a un escritor como este.

Más cercano a Carver que a cualquier otro maestro del relato breve, Pàmies construye la tensión con base en los detalles, con extrema sobriedad y concisión, cuidando el pulso narrativo y los giros de la trama, pero solo para crear cuentos insólitos, regidos por sus propias normas, ajenos por completo a las expectativas del lector. Si bien comparte con los representantes del *dirty realism* algunos elementos clave —el minimalismo, la economía del lenguaje—, el catalán ha ido configurando gradualmente su peculiar universo literario, desde *T'hauria de caure la cara de vergonya* (1986) hasta *Cançons d'amor i de pluja* (2013), pasando por *La gran novel·la sobre Barcelona* (1997), *L'últim llibre de Sergi Pàmies* (2000) o *La bicicleta estàtica* (2010).

Aunque sus novelas, *La primera pedra* (1990), *L'instint* (1992) y *Sentimental* (1995), no son inmunes a las obsesiones de Pàmies, que impregnan todo aquello que huele a literatura (sin ir más lejos, *La primera pedra* es, como buena parte de su obra, un elogio del hombre mediano), es el cuentista el que acapara nuestra atención. *El arte de llevar gabardina*, escrito originalmente en catalán y traducido por él mismo al español, es un libro que reúne al mejor Pàmies: al más original, al más incómodo, pero también al más feliz, a aquel cuya alegría se desprende de la experiencia de habitar en el mundo. Pese a no ser un ensayista, la obra de Pàmies es una genuina y descarada exploración del yo: un yo que se aproxima y nos elude al mismo tiempo, un yo que se revela para luego refugiarse en las grietas de la ficción. Y es que el autor ha emprendido una obstinada indagación de sí mismo, no solo para observarse y observar a los demás, sino para aprender a amar y aceptar la vida como es, con todos sus defectos o precisamente por ellos.

A veces con resignación, a veces con humor, en los relatos de Pàmies se dan cita los grandes temas de la literatura —el amor y la muerte, el dolor y la enfermedad, la Historia y la intrahistoria—, pero no con el tono de quien pontifica

desde un púlpito (en alguna entrevista declaró: “Mi madre escribió para salvar el mundo. Tenía unos ideales y escribía como desde un púlpito. Yo no tengo ese púlpito”), sino con la perplejidad de quien, inseguro pero valiente —y armado con una buena dosis de benzodiacepinas—, decide abrazarlos desde una tonalidad menor y hacerlos parte de su vida.

En este sentido, la épica de lo cotidiano practicada por Pàmies suele tener como protagonistas a hombres grises, introvertidos y algo torpes, antihéroes neuróticos y tímidos que emprenden tibias batallas contra sus debilidades. En “La set” (*La gran novel·la sobre Barcelona*), un individuo confiesa su adicción a las bebidas sin alcohol: “Ara ja puc dir-ho sense que em tremoli la veu: sóc abstemi. Admetre-ho no ha estat fàcil. Pensava que controlava la situació fins que vaig tocar el fons d'un pou que no s'acabava mai”; en “El que no hem menjat” (*La bicicleta estàtica*) un hombre y una mujer se conocen en la sala de espera de una dietista, inician un romance fundado en la voluntad de adelgazar y, una vez cumplido su objetivo, ceden el paso a otras parejas: “Però, si tenim paciència i esperem, veurem arribar a la consulta, procedents d'altres pastures...noves parelles potencials que, en el moment de descobrir-se l'un a l'altre, xalantaran amb l'oportunitat de viure i de donar el millor d'ells mateixos”; en “El preu” (*L'últim llibre de Sergi Pàmies*), un hijo escucha de su padre la lapidaria frase: “Tots tenim un preu”, para, en el camino de regreso a Valencia, inventarse combinaciones matemáticas para tratar de calcular su propio precio.

La consabida tesis de Piglia sobre el cuento (“Un cuento siempre cuenta dos historias, la evidente y la cifrada”) queda en entredicho al pensar en la estética de Pàmies, no porque no existan en sus relatos dos (o más) historias, sino porque en ellos nada es evidente o nada está cifrado. Aunque sus obsesiones son recurrentes, en los mundos trazados por el autor todo puede suceder: siempre invariable y siempre distinto, para Pàmies las historias no se resuelven (no tienen por qué), las tramas no son redondas (se abren y cierran posibles líneas argumentales), los finales no arrojan conclusiones definitivas (más bien generan nuevos interrogantes, no vinculados con la trama central), entre otros. Sergi Pàmies, diría Vila-Matas, está tan “podrido de literatura” que la ficción, como suele suceder con la realidad, se le escapa de las manos: “A los que no son sufridores patológicos quizá les costará entenderlo: se trata de un trastorno que no tiene que ver con la realidad sino con la ficción”, se justifica en “Nueva York, 1994” (*Canciones de amor y de lluvia*).

Porque para Pàmies no hay gran distinción entre la literatura y la realidad, un cuento suyo puede llegar a ser tan accidentado como un día en la vida de un hombre cualquiera. De ahí que se permita iniciar un relato con la decadencia de los afectos para continuar describiendo la influencia de Joan Manuel Serrat en una ruptura amorosa y, finalmente, culminar con su propia madre —la también escritora Teresa Pàmies— irrumpiendo en una proyección de *Fu Manchú* para informar a los espectadores de la rendición del bando republicano (“Dos coches mal aparcados”, *Canciones de amor y de lluvia*). O bien, que un hombre acuda a urgencias para ser diagnosticado y operado de nada menos que “la nostàlgia i l'esperança. En segons quins organismes poden desenvolupar-se fins a anular les altres funcions vitals i provocar una mort extremadament dolorosa” (“Ataràxia”, *La bicicleta estàtica*); e, incluso, que un hombre y una mujer se conozcan en una fiesta, se enamoren y, durante el encuentro erótico que dura literalmente toda una vida, transcurra el paso del tiempo hasta que los sorprenda la muerte (“Romeo i Julietta”, *La gran novel·la sobre Barcelona*).

El arte de llevar gabardina es, quizá, el mejor libro de Pàmies. Tanto en la forma como en el fondo, los doce relatos y el *bonustrack* reunidos en este volumen son ejemplos acabados del universo pamesiano, pero no es precisamente esto lo que lo vuelve extraordinario. Mientras que, en sus obras anteriores, el lector detectaba cierto afán por alcanzar la perfección estilística, o bien una obcecación por apuntalar su originalidad, evidenciada en la confección de situaciones cada vez más imprevisibles, en *El arte de llevar gabardina*, Pàmies presenta su versión más auténtica y genuina: ahí donde se dibuja una sonrisa serena, hay un personaje que está roto por dentro, y ese personaje tiene algo de él: “Y fue entonces cuando, quizá por primera vez, sentiste que todas las pequeñas grietas marcadas en el mármol de la verdad abrían una hemorragia irreparable”.

El hombre gris, el divorciado, el que intenta alargar el amor, el que no pudo ser hijo de Jorge Semprún, el niño que juzga con severidad a los falsos Papás Noel que circulan por los almacenes. Son, como siempre, el Sergi Pàmies que nos esquivo y se dispersa entre sus personajes, pero en esta ocasión su rostro son todos los rostros, y su voz todas las voces de los hijos de la transición española, una generación desorientada y perpleja, temerosa de mirar al pasado e incapaz de morar en el presente.

Más allá de las singulares manías de Sergi Pàmies, su obra es una sincera expedición por la vida del hombre ordinario, por el dolor y la felicidad, por los triunfos y fracasos cotidianos que quizás escapen al ojo común, pero no al de quien, como en este caso, se apega con fervor a la sentencia de su madre: “La ventaja de ser escritor es que todo lo que vives es susceptible, tarde o temprano, de convertirse en literatura”.

La tarde de un escritor

Peter Handke

Alfaguara

México, 2019, 116 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

La tarde de un escritor requiere al menos dos lecturas. Una primera, sosegada, bajo la luz de una lámpara. En esta, el lector sigue dócilmente los pasos del *flâneur*, del paseante que protagoniza esta novela y que podría ser, ¿por qué no?, Peter Handke.

A lo largo de esta ficción, el escritor describe, como “un botánico de las aceras” (Baudelaire *dixit*), los paisajes que le conducirán a su anhelada periferia: “El cuclillo, las margaritas, el botón de oro y las ortigas muertas vivificaban el rígido armazón del terreno”. Simultáneamente, el lector recrea esa sucesión de imágenes y de sensaciones. Se deja llevar por la aparente linealidad del camino. Sin embargo, una vez que concluye esta novela (breve, lúcida) podría asaltarle la siguiente pregunta: “¿Y ahora?”. Ahora se sugiere una segunda lectura en la que el lector reincidente desbroce el paisaje de palabras y se introduzca en el laberinto de círculos concéntricos que propone el autor.

En el universo libresco de quienes estamos “enfermos de literatura” (*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas nos ofrece un vademécum del tema), autores y lectores deambulan por la periferia entre soliloquios y cortocircuitos. Se buscan. Según Alberto Manguel: “Leemos nuestras propias vidas y las de otros, leemos las sociedades en que vivimos y aquellas que existen más allá de nuestras fronteras, leemos imágenes y edificios, leemos lo que se encuentra entre las pastas de un libro”. En *La tarde de un escritor* nos cautiva el vagabundeo de un hombre de letras que se sostiene gracias a sus lecturas. Todas ellas alimentan y configuran su deriva.

“Una tarde de diciembre, a la luz cambiante del ocaso, un escritor, sentado a su mesa de trabajo, decide dar un paseo por el mundo, deambular por patios, plazas y callejuelas, perderse por arrabales y volver a su casa amparado ya en la oscuridad”. La primera lectura se conforma, sin poner reparos, con esta sinopsis de la editorial. La segunda lectura, no. ¿Cómo no menciona siquiera que ese escritor “se sentía amenazado por la pérdida del habla”? ¿Cómo no destapa el hecho de que más que de un escritor nos está hablando de un lector que amalgama sus lecturas con un paisaje interior del que no puede escapar por mucho que vague?

Abramos de nuevo el libro y repitamos la experiencia lectora. En la segunda inmersión en el texto, más lenta, más inquisitiva, nos detenemos en la escueta dedicatoria: “Para F. Scott Fitzgerald”. Es hora de tirar del hilo.

En 1972, en *Carta breve para un largo adiós*, Peter Handke introduce en su trama a *El gran Gatsby*. Quince años después, un relato breve del autor estadounidense se convierte en la columna vertebral de *La tarde de un escritor*. Esta novela se nutre hasta la médula del relato homónimo de Fitzgerald, *Afternoon of an Author*

(1936), magnífico cuento de escritor-busca-la-palabra-precisa, sufre-ante-la-posibilidad-de-enmudecer, sale-de-casa-y-hace-del-paseo-la-solución-a-su-bloqueo.

Merece la pena que nos detengamos en otros textos que recorren la misma vía. Por un lado, Robert Walser y *El paseo* (1917): “Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle”. Por otro, de 1927, *Rondar por las calles: una aventura londinense* (rescatado, en México, por Luigi Amara en su antología *El arte del paseo inglés*), de Virginia Woolf. Escrito el mismo año en el que publicó *Al faro*, este texto, ejemplo de la literatura ambulante de altos vuelos, arranca del siguiente modo: “Quizá nadie, nunca, se haya apasionado por un lápiz. Pero hay circunstancias en las que puede resultar increíblemente deseable contar con uno; momentos en que nos disponemos de hacernos de un objetivo, de una excusa para recorrer medio Londres entre la hora del té y la cena. Así como el cazador de zorros caza para preservar la crianza de zorros, y el golfista juega para que se preserven los espacios a la intemperie de la acción inmobiliaria, cuando nos invade el deseo de vagar por las calles el lápiz se vuelve un buen pretexto”.

La literatura de Handke surge, con inusitada libertad, por un complejo sistema de vasos comunicantes (de correlatos) que se alimentan de voces previas, a las que insufla un nuevo aliento. Pero no es eco, sino urdimbre que mueve sus propios hilos. Si Virginia Woolf encontraba en la búsqueda de un lápiz la excusa perfecta para salir y crear, Handke sentencia: “Lápiz, puente que conduce a casa”.

“Antes de llegar a la puerta del jardín, súbitamente, el escritor dio media vuelta. Fue a la casa, subió corriendo a su cuarto a sustituir una palabra por otra. Solo en ese momento se percató del olor a sudor que desprendía la habitación y vio las ventanas empañadas”. Así termina el primer capítulo de *La tarde de un escritor*. El segundo comienza completando la escena: “De repente se le quitaron las prisas. De repente la casa entera, a pesar de estar vacía, resultaba cálida y hogareña gracias a una palabra nueva”. ¿Cómo no recordar a Oscar Wilde, otro vagabundo literario, un neurótico de la palabra precisa y de la sintaxis intachable? En *De profundis*, el irlandés finisecular reconoció su gusto por el paseo: “Me divertía ser un *flâneur*, un dandy, un personaje mundano”. Pero, al igual que el protagonista de la novela de Handke, Wilde experimentaba una verdadera zozobra cuando descubría “malas hierbas” en su trabajo literario: “Me pasé todo el día trabajando en las pruebas de uno de mis poemas. Por la mañana puse una coma y por la tarde la volví a quitar”.

Oscar Wilde detestaba la incorrección y, con gran ironía, trazó la diferencia entre literatura y periodismo, donde la premura, provocada por la inmediatez, desemboca en una lluvia de patadas a la gramática: “El periodismo es ilegible, la literatura no se lee”. En *La tarde de un escritor* también se detecta esa animadversión hacia el periodismo: “Como tantas veces, se dijo que al comprar el periódico había cometido su primer error, y se propuso echarle únicamente una hojeada, a ser posible andando, y a continuación dejarlo en la papelería”. En otro párrafo, el periódico le sirve al escritor para cubrirse de la lluvia. Las palabras mojadas, las palabras que se diluyen, o el papel desgajado, no parecen importarle.

Lo que sí le interesa, y mucho, al álter ego de Peter Handke es la crítica literaria: “Algunas veces había descubierto que la crítica también era un arte en sí misma —el hallazgo de un punto cardinal que hiciera justicia al tema, al que también podría llamarse “visión”, y luego el desarrollo minucioso de esa visión al igual que en cualquier otra obra; sin embargo, la regla que predominaba en tales páginas era presentar un esquema completo en el mejor de los casos, y en el peor un juego falso en el que el interés por el tema cedía de inmediato ante unas segundas intenciones clarísimas, y donde en lugar de hacer una crítica, se hacía politiquilla”. (Que nuestro lápiz-teclado nos libre de semejante infamia en las páginas de *Crítica*).

¿Qué punto cardinal, qué visión crítica, le hará justicia a *La tarde de un escritor*? Descubrimos en Peter Handke al lector ávido y al escritor paseante que busca, a la luz de las teorías de Guy Debord, su poética en la psicogeografía urbana. Camina y duda; crea. “Su vida de escritor, con responder en todo a sus sueños, él la veía como algo provisional: todo lo definitivo le resultaba, desde hacía mucho, inquietante”. No hay paseo sin deriva y sin azar. Tampoco lo hay sin el deseo de vislumbrar la periferia (“la guarida”). ¿Comparten pretensiones el paseo y la literatura? Sí.

“¡La de frutos que hay en las lindes del bosque, en cambio la gente los busca en el centro, que es donde no hay nada!”, nos dice al final de *La tarde de un escritor* ese misterioso traductor, que optó por el silencio y que, por tanto, renunció a su obra personal. En la última linde de esta novela se encuentra otra cita. En este caso, tomada de *Torcuato Tasso*, una obra teatral de Goethe: “... todo está ahí, y yo no soy nada”. ¿Nada?

“¿Qué quería decir ‘obra’”? —se pregunta el narrador de nuestra historia—. Una obra era algo en que el material casi no era nada y el ensamblaje casi todo”. Peter Handke, gran lector de Goethe y de Walter Benjamin, entre otros muchos, se debate entre la previsión agorera de Benjamin (“el arte de narrar está llegando a su fin”) y la búsqueda de salida, a pesar del agotamiento de la experiencia. En su discurso de aceptación del Premio Nobel, pronunció: “En mi infancia, cuando llegaba el momento y cuando el tiempo lo permitía, mi madre me contaba, una y otra vez, acerca de personas de la aldea (...): no historias, sino narraciones cortas. Eso sonaba, al menos para mis oídos, como ‘acontecimientos únicos’, para usar la frase de Goethe”. O dicho con otras palabras (suyas también extraídas de *El cielo de Berlín*): “Y si alguna vez la humanidad pierde su

narrador, al mismo tiempo habrá perdido su infancia”.

P.D: Una queja contra Alfaguara México: ¿por qué en la reedición de, al menos, cuatro obras de Peter Handke han puesto idéntico reclamo comercial en la faja del libro? Han rodeado *La tarde*

de un escritor, *El miedo del portero al penalty*, *El chino del dolor* y *El momento de la sensación verdadera* con un mismo y machacón eslogan: “La novela más emblemática del Premio Nobel de Literatura”. ¿En serio? ¿Las cuatro? ¿Falta de imaginación? ¿Falta de presupuesto? ¿O el reino del

mercado haciendo de las suyas sin respeto alguno a la obra del autor y a la inteligencia de sus lectores?

La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente

Friedrich A. Kittler

Fondo de Cultura Económica

México, 2018, 369 pp.

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO

La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1932), el famoso ensayo de Walter Benjamin, y “La pregunta por la técnica” (1954), el también famoso texto de Martin Heidegger, son los precursores de la serie de ensayos reunidos en este libro póstumo de Friedrich A. Kittler (Alemania, 1943-2011).

El impacto de la ensayística de Kittler ha sido tal que en la academia alemana y angloamericana surgen constantes seminarios con el nombre de “Kittler Studies” como sinónimo de “Media Studies” (confróntese en YouTube). Kittler fue alumno de Heidegger en Friburgo, pero no fue heideggeriano; leyó y citó a profundidad tanto a Foucault como a Derrida (con este último hasta publicó un libro en coautoría), pero tampoco fue foucaultiano o derridiano. Kittler encarna la mejor tradición filológica y filosófica renovada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871) y *La ciencia jovial* (1882), esto es, lo dionisiaco y lo apolíneo, cuya aplicación contemporánea permite explicar la dialéctica entre arte y técnica, entre capitalismo y esquizofrenia, entre feminismo y sexualidad.

Es cierto que el cine y el gramófono y posteriormente la televisión, el estéreo y lo multimedia rompieron el monopolio que desde tiempos inmemoriales había tenido el texto escrito o alfabético. Pero, en lugar de abrazar los “Estudios Culturales” en detrimento de los “Estudios Literarios”, Kittler se apoya en la crítica literaria e histórica para estudiar a profundidad la técnica que hizo posible aquellos inventos. Se despoja de cualquier tono lastimero y hasta echa a un lado el concepto de “humanidades digitales”. Lo suyo no es reflexionar estéril o tristemente sobre la técnica. Por el contrario: a lo apolíneo de la tecnología le añade lo dionisiaco del arte. Repara en que ambos son inconcebibles si no aparecen a la par.

Las vocales de nuestro alfabeto son en sí una nemotécnica tremenda, cuyo origen mitológico Kittler data en la aparición de las sirenas entre los versos 184 y 191 del canto XII de la *Odisea* de Homero. Ellas le dicen a Ulises que, quien las escucha alegremente, “se va conociendo mil cosas”. Ellas simbolizan las vocales, las musas, de donde se desprende nuestra palabra *música*. Ulises no quiere que sus marineros oigan a las sirenas, según Kittler, porque ellas saben que él huye del fracaso de la Guerra de Troya y que en sueños lo

persiguen voces femeninas de viudas e hijas huérfanas; las sirenas encarnan las cinco vocales que los griegos crearon justamente para poder escribir y reunir los cantos orales y ciegos de Homero. Las cinco vocales siguen siendo los principales signos del tejido textual que rodea nuestro mundo.

Son exquisitas las referencias literarias, científicas y musicales de Kittler. Una novela de Thomas Pynchon, *Gravity’s Rainbow* (1973), ambientada en la Segunda Guerra Mundial, le sirve para explicar cómo el erotismo jugó un papel clave en la revelación de las bombas V2, las que lanzaban los nazis desde una isla en el Báltico y cuya órbita describía un arcoíris antes de golpear Londres y Amberes entre 1941 y 1944. Las V2 permitieron más tarde los cohetes de combustible líquido que comenzaron a abandonar la atmósfera hacia el espacio exterior, hacia la conquista de la luna y la Vía Láctea.

Kittler rinde un constante homenaje a Alan Turing, el matemático de Cambridge, quien descifró el algoritmo de las comunicaciones nazis y develó la posición de todo un aparato de guerra. A Turing debemos el hardware de la computadora de hoy, con sus miles de transistores en un chip de silicio, capaz de almacenar toda la información conocida y dejar en ridículo las pretensiones de los antiguos “ilustrados” o “intelectuales”. Para Kittler ya no estamos en la Galaxia Gutenberg sino en la Galaxia Turing.

Si la historia de la ciencia es la historia de la guerra y de las grandes corporaciones industriales, ya no hay escritores o autores. Hay sujetos o súbditos de la corporación Microsoft o Apple. Si pensar es pensar quién manda (según Nietzsche y después Foucault), Kittler propone entonces construir una sociología a partir de la arquitectura del chip, es decir, que las reglas gramaticales de la computación sean completamente asequibles, de tal manera que accedamos al hardware del Word sin pagar por este. Pues, para él, el software es fantasmal e inexistente: una manera de hacernos pagar y consumir datos como borregos (*sheep* y *chip* suenan idéntico en inglés).

En la medida en que la historia de la técnica es la historia de la guerra, Kittler devela criptografías bélicas y psicodélicas en ciertas canciones de Pink Floyd y de los Beatles. En la batalla submarina de la Segunda Guerra Mundial, en la

que el ruido fue decisivo, los ingenieros alemanes inventaron la máquina de carrete magnetofónico, mientras los ingenieros británicos un disco de alta fidelidad, capaz de hacer audible incluso las sutiles diferencias de timbre entre dos submarinos diferentes. Cuando, en 1946, Berlín yacía bombardeado y fraccionado, Berth Jones junto con otros ingenieros de audio de Inglaterra y los Estados Unidos visitaron los laboratorios de guerra del Alto Mando alemán. Hallaron, entre los aparatos tomados como botín, una máquina de grabación de cinta que los nazis habían empleado en la guerra para tratar de descifrar los códigos. Los estudios de Abbey Road, donde los Beatles comenzaron a grabar sus discos, fueron provistos con estas máquinas de cintas magnetofónicas, como la serie BTR. La industria británica comprendió que la tecnología sonora en la detección de submarinos entonces podría aplicarse a usos “pacíficos”. De modo que, para Kittler, la lírica de la posguerra en sentido literal está en una canción de los Beatles, “Yellow Submarine”, “con todos sus efectos de marcha militar y trucos de localizadores de sonido”. Un concierto de pop o de rock, en efecto, controla y *calma* el lado guerrero, sexual y musical –dionisiaco– de miles de jóvenes alborotados.

La sexualidad y el feminismo explican también numerosos cambios tecnológicos más allá de las teorías o ironías psicoanalíticas. Kittler se remonta hasta *El banquete* de Platón para explicar, con Lacan, cómo en las fiestas ocurren cosas que trastocan el orden habitual. Pues en la celebración olímpica por el nacimiento de Afrodita, según relata Diótima en *El banquete*, la diosa de la pobreza, Penía, emborracho de néctar al dios de la abundancia, Poros, para seducirlo y tener de él un hijo. De modo que Eros nació nueve meses después de Afrodita, la surgida de la espuma, más exactamente, la surgida del pene de Urano, cortado y extendido por todas partes por la seducción y las artimañas de Gea. Eros no es mortal ni inmortal: unas veces vive encogido y en la miseria por la naturaleza de su madre, pero otras veces se hincha y florece lleno de abundancia por la naturaleza de su padre. Eros, pues, es el pene. Codificado por el eje del sexo y el placer, el falo se ha asociado simbólicamente con el poder. Este, sin embargo, depende de la “estrategia de la debilidad”. En ningún caso la mujer ha quedado relegada de las grandes

conquistas o aventuras. Lo demuestran Penía en *El banquete* y las sirenas que asaltan a Ulises en el canto XII de la *Odisea*. Ellas, las sirenas, le llevan al astuto Ulises bastantes kilómetros.

La lucha entre los dos dioses griegos Dionisio y Apolo es la lucha entre el *sonido* y la *imagen*: tesis (sonido, danza, música) y antítesis (imagen, pintura, escritura) cuya síntesis comenzó a revelarse en la ópera de Wagner (imagen de luz

arrojada sobre una pantalla oscura, según dijo Nietzsche en *El origen de la tragedia*, 9, I, 55) y posteriormente en la pantalla cinematográfica. El cine es la imitación del movimiento y de las imágenes de los sueños, de las formas oníricas. No en vano el psicoanálisis de Freud y la industria del entretenimiento surgieron como correlatos uno del otro.

Para terminar esta reseña, he de decir que

cualquier comentario sobre *La verdad del mundo técnico* se queda corto ante el abanico de interpretaciones que suscita. Es el mejor libro que he leído en mucho tiempo y que continúo releendo. Oxigena los estudios literarios y culturales de nuestro tiempo. Reta y desafía al mero filólogo y al mero “culturalista” a que se interesen por la divulgación científica y a que abandonen su sitio de confort.

Carlos Chávez y su mundo

Leonora Saavedra (ed.)

El Colegio Nacional

México, 2018, 503 pp.

ALFONSO COLORADO

“El arte es la manifestación más elevada del poder del hombre, se entrega a pocos escogidos”, señala un personaje de un cuento de Tolstoi de 1845. Este tipo de ideas, comúnmente expresadas por artistas (habría que preguntar a matemáticos, neurólogos, ingenieros, etc., qué piensan) la comparte a menudo el público de los conciertos y está presente en muchos ámbitos, incluyendo el académico. Unos años después de Tolstoi, Heinrich Schenker, teórico musical que creó un método de análisis que lleva su nombre, señalaba que las obras del canon (Bach, Mozart, Beethoven) llevaban consigo “la fuerza superior de la verdad”, y que su audición permitía “la elevación del espíritu hacia Dios y hacia los genios a través de los cuales actúa”. Algo menos de un siglo después el director de orquesta Karl Böhm señaló que las obras escritas por Mozart en su infancia mostrarían que “vino al mundo como un ser espiritualmente maduro para apoyar a la Humanidad durante siglos”. Al filo del siglo XXI, en *El libro de las quimeras*, E. M. Cioran escribía sobre la obra Mozart: “es la música oficial del Paraíso”. Estos elogios entusiastas han llegado a constituir una tradición, pero no por ello dejan de ser un lugar común que apenas significa nada. Quizá la música clásica sea el mayor ejemplo de cómo, en la sociedad moderna, el arte ha sustituido a la religión. En 1956, ante el aluvión de publicaciones sobre Mozart por el bicentenario de su nacimiento, Wolfgang Hildesheimer escribió, exasperado, que en su biografía: “se minimiza lo inquietante, se da expeditiva justificación a lo embarazoso y así resulta una figura redonda, pulida, acicalada, adscrita a un viejo ideal apolíneo”. Décadas después Norbert Elias escribió *Mozart. Sociología de un genio*, donde ubicó su persona y obra en relación con su contexto sin apelar al milagro o lo sobrenatural.

En español las obras que tienen un carácter más analítico que apologético sobre los compositores y sus obras son todavía relativamente pocas. Un texto señero sería *Mozart* (1943) del ensayista, periodista y pianista español Fernando Vela, publicada con el seudónimo Héctor del Valle, porque el autor estaba proscrito por la dictadura franquista. Otro ejemplo sería *Mozart. Su vida y su obra* (2006) de Ramón Andrés, que recoge

ideas como la de Cioran, pero sin suscribirlas, realizando más bien un recorrido histórico e intelectual sobre la música, deteniéndose en cuestiones filosóficas, retóricas, musicológicas.

Las publicaciones sobre música de El Colegio Nacional han trazado una pauta alejada de esta dominante visión romántica de la música. En 2015, *Músicos y medicina. Historias clínicas de grandes compositores* de Adolfo Martínez Palomo presenta, en primer lugar, un vívido cuadro de la vida cotidiana de varias ciudades europeas durante casi tres siglos, desde el Weimar de Bach hasta el San Petersburgo de Tchaikovsky, apoyado por un notorio trabajo iconográfico; en segundo lugar, a través de la acuciosa exploración del expediente clínico de 12 compositores, demuestra la relación entre salud, contexto social y creación artística. Todo esto tiene el mérito de, nada más y nada menos, humanizar y mundanizar a compositores cuya obra se despacha a menudo con palabras como “sublime” y similares.

Esta visión no apologética se refrenda en *Carlos Chávez y su mundo*. Once académicos norteamericanos y cuatro mexicanos analizan la vida y obra de este miembro fundador de El Colegio Nacional, abarcando sus intereses literarios y su colaboración con artistas de otras disciplinas (Rivera, Lazo, Strand). Queda demostrado que habría que considerar a Chávez a la par de José Vasconcelos como constructor de la política cultural del Estado postrevolucionario, muy influyente no solo como artífice del nacionalismo musical y fundador de instituciones (lo que ya se sabía) sino también como ideólogo del nacionalismo revolucionario.

En el contexto de la lengua española, donde la música sigue siendo considerada un hecho esencialmente estético, son indispensables textos que muestren las implicaciones políticas, históricas y sociológicas de la música, como “La invención modernista de México. Carlos Chávez, y la Revolución Mexicana y la política cultural de la música” de León Botstein; “Chávez, la música moderna y la escena neoyorquina” de Christina Taylor Gibson y “Chávez y el mito del renacimiento azteca” de Leonora Saavedra. En ellos queda claro que durante la década de 1920 el arte nacionalista mexicano se volvió un modelo en Estados Unidos incluso para los políticos conservadores o para

el público apolítico; que durante algunos años la Ciudad de México fue tan importante como Nueva York para la vanguardia musical internacional, por ello recalaron en ella Stravinsky, Hindemith, Milhaud; que exaltar el pasado prehispánico a partir de una premisa eurocentrista creó inevitables contradicciones; y que tras las tensiones de la expropiación petrolera los gobiernos de México y Estados Unidos utilizaron la música para limar sus laceradas asperezas. El libro fue publicado originalmente en 2015 por Princeton University Press, la traducción en general es aceptable y el material gráfico que contiene es espléndido; hay algún error mínimo de edición (como a veces poner no en cursivas la legendaria exposición de 1940 en el MoMA *Twenty Centuries of Mexican Art*). Ojalá el interés por Chávez que hay en otros lados se replique en México y sea un aliciente sobre todo para interpretar su obra, ausente de las salas de conciertos fuera de un par de obras archiconocidas.

Trece comentarios en torno a la música (2016) muestra otro vértice de El Colegio Nacional con respecto a la música: la interdisciplina. Cada uno de los breves textos, casi aforismos, de Mario Lavista, miembro de El Colegio Nacional (cuyo *Réquiem de Tlatelolco*, dedicado a las víctimas de 1968, se estrenó recientemente) está acompañado por una cita literaria elegida también por el compositor, creando con ello un contrapunto que muestra las estrechas relaciones entre música y literatura. Así, el comentario XIII dice: “Los músicos debemos recurrir a los poetas para entender más sobre nuestro arte. Puede ser más revelador leer alguna línea de Proust, de Thomas Mann o de Alejo Carpentier acerca de la música que frecuentar un texto musicológico”.

La política editorial de El Colegio Nacional también explora las relaciones de la música con otras disciplinas. *La Suite de los elementos* (2017) es un libro-disco con 14 piezas para piano, cada una de las cuales retrata un elemento químico. El compositor, Héctor Rasgado-Flores —médico por la UNAM y profesor de neurología en la Universidad Rosalind Franklin de Estados Unidos— había hecho algo similar con *Body Notes* (2005), una “interpretación musical de procesos fisiológicos humanos”. El álbum incluye un texto sobre esos 14 elementos de la tabla periódica, escrito por Eusebio Juristi, también de El Colegio Nacional, profesor visitante en Zurich, Berkeley y Aachen, presidente de la Sociedad Química de México y miembro de otras tantas en el extranjero. Este refrescante proyecto de divulgación científica se inscribe en una tradición del arte fundamental en la era moderna: imitar la Naturaleza. Ya en 1636 Marin Mersenne, en *Harmonie Universelle*, vindicaba al plebeyo violín (frente al clasede-

ro piano) como instrumento superior porque podía replicar a los mismísimos pájaros; a ese orden pertenecen *Las cuatro estaciones* (ca. 1721) de Vivaldi o *Los elementos* (1737) de Jean-Féry Rebel, y que desde entonces no ha cesado. El compositor, para evitar dar un carácter abstruso a la música, usa un recurso de larga tradición: retratar en cada

pieza a algún amigo o pariente suyo, como ya lo hicieron Schumann o Elgar en sus obras.

Este conjunto de publicaciones muestra que la música no solo tiene claras implicaciones históricas y políticas, o que es un elemento histórico (y no arte “eterno” o “intemporal”), sino también es pensamiento e ideología y otras muchas

cosas. Esta visión adquiere importancia crucial en momentos como este, cuando el 250 aniversario del nacimiento de Beethoven mostrará en su mayor parte una pléyade de aparatosos elogios y circulares lugares comunes que seguirán incidiendo en la idea de que la música llamada “clásica” es, básicamente, sonidos “bellos”.

Adiós, Tomasa

Geney Beltrán Félix
Alfaguara
México, 2019, 326 pp.

ALEJANDRO BADILLO

A veces se piensa que el realismo en la literatura implica un sacrificio en el lenguaje. Por ello, buena parte de los escritores mexicanos tiende a privilegiar la inmediatez de lo narrado sobre la ficcionalización de los hechos. El fondo sobre la forma es, para muchos, la única opción de retratar al México de las últimas décadas. En los casos más desafortunados la trama es pobre, dependiente de estereotipos y maniqueísmos. Incluso cuesta separar ese tipo de libros de las crónicas periodísticas de escasa factura que abundan en la prensa nacional. A pesar de este contexto, si echamos un vistazo a la literatura mexicana podremos encontrar grandes ejemplos de obras que partieron de lo inmediato, o incluso de la memoria, para abrir caminos en el lenguaje y proponer una estética que sigue dialogando con los lectores de nuestro siglo. La crónica puntual de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán es potenciada por una prosa que crea atmósferas y, al mismo tiempo, retrata a los diversos actores que participaron en la Revolución Mexicana. El prolijo inventario histórico del Imperio de Maximiliano que ofrece Fernando del Paso en *Noticias del Imperio* es puesto en escena a través del monólogo alucinado de Carlota. El sueño y la imaginación, en ambos casos, no están peleados con los hechos que inspiraron la escritura.

Geney Beltrán aborda en *Adiós, Tomasa* la realidad a través de un tema frecuentado muchas veces: la provincia y las historias familiares que se entretienen alrededor de ella. Como matiz adicional tenemos la irrupción de la violencia y, sobre todo, el narcotráfico que ha ido cambiando la dinámica social del país. Más allá de este último elemento, el retrato de la provincia ha dado pie a un sinfín de lugares comunes. En los peores casos observamos una especie de nostalgia que convierte a los textos en meras estampas bucólicas, añoranzas de un mundo que se fue y que solo queda visitar a través del folclor y del retrato simplón. Por otro lado, la violencia y el narcotráfico han sido expuestos, una y otra vez, en obras de diverso calibre: desde novelas interesantes que parten de lo alegórico como *Trabajos del reino* de Yuri Herrera hasta la última novelilla de moda que contribuye a la banalización del tema. Geney Beltrán, en este nuevo libro, se interna donde muchos han fracasado y lo hace a través de una lectura personal

de la infancia que, además, sirve como una especie de biografía íntima de algunas zonas de Durango y Sinaloa, lugares que, en la segunda mitad del siglo XX, se convertirían en referentes clave del narcotráfico.

Uno de los aspectos mejor logrados en *Adiós, Tomasa* es la estructura. El autor apuesta, desde el inicio, por un tiempo continuo, pero fragmentado. La escritura de pequeñas escenas, acaso pasajes, es el hilo conductor en el que nos movemos. Quizás una lectura de primera intención, que no profundice demasiado, nos revelaría la historia de Tomasa, una quinceañera huérfana que habita con su tía en un pueblo de Durango, y que después irá a otro pueblo llamado Chapotán a vivir con la familia de una comadre de su tía. Es precisamente esta nueva familia —los Carrasco— la que captura la atención del autor. Por esta razón no hay, al menos en la primera mitad del libro, un hecho definitivo en el que se ancle la trama fuera de cierto velo de amenaza que se va acentuando conforme avanzan las páginas. Tomasa gravita en medio de acciones que, en apariencia, son cotidianas: la comida familiar, disputas esporádicas, juegos en los que participan Héctor y Flavio, los únicos hijos de los Carrasco. Al igual que autores inspirados por la narrativa cinematográfica como el argentino Juan José Saer, Geney Beltrán une elementos mínimos que buscan su trascendencia a través del detalle y la ambición del lenguaje: un párrafo puede detener el tiempo gracias a la exploración exhaustiva.

En *Adiós, Tomasa* hay una obsesión por la oralidad. Más allá de algunos regionalismos salpicados entre los diálogos, se asume que la intención del autor no es antropológica, sino poética: cada frase puesta en la boca de algún personaje busca el artificio antes que la verosimilitud. Siguiendo la estela dejada por Rulfo, Gardea y tantos otros, el autor sabe que los diálogos son oportunidades expresivas más que reconstrucciones estenográficas. Además, hay un amplio abanico en el que se despliega lo oral: la larga anécdota contada por un personaje o, por el contrario, el laconismo con el que se expresa la gente del campo. En ambos territorios el lenguaje es un vehículo que, además de transmitir información, crea una estética que, a su vez, funciona como una aproximación a la esperanza, el dolor o la desesperación. De esta manera las diferentes voces van nombrando, a través del ritmo y la retórica, la naturaleza agreste de los pueblos del norte del país, los patios de tierra o los caminos solitarios. El narrador, utilizando distintos disfraces, hace el papel de una cámara que contempla lo que ocurre dentro y fuera de los personajes.

Enfocando el análisis en la historia de Tomasa —la trama en apariencia principal— hallamos varios puntos interesantes. En primer lugar, por

supuesto, está la desaparición de la joven. La violencia, por desgracia, demasiado común en nuestros tiempos, nutrida por el auge del narcotráfico, aparece con desigual fortuna en la literatura mexicana de los últimos años. A veces tenemos obras que se regodean en un amarillismo caricaturesco. También, por supuesto, abunda la plaga de obras que quieren, a toda costa, imitar las tramas que ofrecen las plataformas de *streaming*. Lo que se privilegia, en todo caso, es la acción, los estereotipos y las vueltas de tuerca inverosímiles. Se olvida que la literatura crea imágenes, pero que siempre va más allá del simple estímulo para internarse en la ambigüedad y la reflexión. Los casos más lamentables, quizás, son aquellas novelas que asumen una posición militante ante la violencia y sus ramificaciones que azotan a sectores cada vez más amplios de la sociedad. Su objetivo es la mera denuncia o, en el mejor de los escenarios, construir una voz que califica los desastres que presenta. Así, tenemos también historias moralizantes, escritas por autores que se asumen como portavoces de las víctimas de la violencia. En ningún momento se cuestiona el punto de vista desde el que se narra.

Geney Beltrán salva estos escollos en *Adiós, Tomasa* gracias a varios recursos. El más importante es, por supuesto, asumir que se está creando una ficción aunque esta tenga como sedimento una historia personal y familiar. En segundo lugar, tenemos el uso de un punto de vista confesional que, al mismo tiempo, es capaz de integrar la genealogía familiar y sus vicisitudes. Los personajes siempre se mueven en el ámbito de sus decisiones y, en ningún momento, el autor comete el desliz de utilizarlos como portavoces de sus opiniones. La trama, de esta manera, evoluciona sutilmente: pasamos de una aparente normalidad al gradual emponzoñamiento de los hechos. *Adiós, Tomasa* muestra cómo la violencia y el odio generado por el negocio del narco han cambiado gradualmente la dinámica social del norte del país. Más allá de la historia de Tomasa, el autor parece advertirnos que la encrucijada por la que atraviesa México, cuyo origen es impreciso, ha sido detonada en silencio. Los principales testigos de esa metamorfosis son personas como los Carrasco y tantas familias que fueron desplazadas o que, sin otra opción, se integraron a la nómina de los grupos delincuenciales. Si, como apunté más arriba, un yerro común en la literatura que aborda este fenómeno es la sentencia que califica desde el privilegio, Geney Beltrán asume que la labor de la escritura es tratar de revivir las voces de los que ya no están, rascar en la memoria para buscar la legitimidad y, una vez obtenida, enlazarla a la ficción para crear una obra que le hable a todas las personas y a todos los tiempos.

The Shakespeare Requirement

Julie Schumacher

Doubleday

Nueva York, 2018, pp. 308

CASANDRA GARZA

El estudio riguroso de las obras literarias es cada vez más una preocupación menor –tanto para estudiantes como profesores– en los departamentos de literatura estadounidenses (una tendencia que, tristemente, se ha ido extendiendo a otros países). En aras de la inclusión, la diversidad y un supuesto sentido de justicia social, el valor estético de una obra está siendo reemplazado como principio rector en los estudios de literatura por consideraciones que nada tienen que ver con la capacidad del ser humano para la creación artística: su género, sus preferencias sexuales, su etnia o su color de piel.

La mayoría de las figuras canónicas de la literatura inglesa (Chaucer, Shakespeare, Milton, Blake, etc.) son considerados *varones blancos*, y esta pequeña fatalidad ha forzado a muchos departamentos de literatura inglesa a retirarlos de sus cursos obligatorios para complacer tanto a quienes exigen su “descolonización” como a quienes encuentran poca relevancia en el estudio de autores fallecidos hace más de un siglo. Esta estrategia es a su vez de carácter económico: una maniobra desesperada de los departamentos para aumentar su humilde matrícula y evitar ser desplazados por las sobrepobladas carreras de ingeniería, ciencias y negocios.

Como resultado ocurre lo que Dennis Cassovan, personaje de *The Shakespeare Requirement*, piensa al enterarse que Shakespeare, el último autor en sobrevivir a la purga del plan de estudios de literatura inglesa, también será eliminado de los requisitos: “... the outcome was, for the students, an irresponsible freedom [...] To allow an undergraduate English major to earn a diploma without studying *Hamlet* and *Lear*, and either *Julius Caesar* or *Anthony and Cleopatra*, was, on the part of the faculty, an abdication: *Read whatever you like! We aren't here to offer intellectual guidance! Our field is a come-what-may experience. Anything goes!*”.

Julie Schumacher, profesora de literatura y escritura creativa en la Universidad de Minnesota, comenzó en 2014 su sátira sobre la penosa situación actual de los departamentos de literatura inglesa en las universidades estadounidenses con la publicación de la novela epistolar *Dear Committee Members*, que es, en su mayoría, una colección de cartas de recomendación que Jason T. Fitger, también profesor de literatura y escritura creativa, escribe para alumnos, colegas e incluso

completos desconocidos. A través de la lectura de las cartas se va perfilando Fitger: un hombre de mediana edad, divorciado, detractor de la tecnología, estancado en su carrera como escritor y frustrado con su trabajo como profesor de planta en la ficticia Payne University (universidad mediocre que comparte el destino de muchas universidades en la actualidad: instituciones kafkianas lideradas por la burocracia y una visión empresarial). Hay que puntualizar que dicha frustración no se debe a su labor como docente, sino a las circunstancias en que ocurre: el departamento de literatura inglesa está arrinconado en el sótano de un edificio que se encuentra en plena remodelación de su segundo piso, lugar en que residirá el lujoso departamento de economía. Por si fuera poco, un sociólogo ha sido asignado como el nuevo director de literatura inglesa. Si bien Fitger recurrentemente se lamenta de su fallida carrera literaria, no se da cuenta de que su verdadera vocación reside en la composición de cartas de recomendación, pues cada una es una breve pero ingeniosa dosis de sarcasmo e ironía con la que se revela el destino de estudiantes de escritura creativa –la aplicación a puestos de trabajo irrisorios– y académicos –la espera eterna para obtener una planta que otorgue prestaciones básicas–.

En *The Shakespeare Requirement* se narran las vicisitudes personales y laborales a las que se enfrenta Fitger en su primer año como director del departamento de literatura inglesa en Payne, luego de la súbita deserción del sociólogo. De estas, la más urgente es conseguir la aprobación del *Statement of Vision* por parte de todo el profesorado, documento exigido por la universidad para financiar los departamentos (entre los cuales, los de humanidades son lo que más carecen de fondos). Schumacher dejó atrás el género epistolar y optó por una narración omnisciente que lamentablemente no alcanza a replicar el humor refinado y sarcástico de las cartas de Fitger en la novela predecesora. El humor aquí se limita a varias situaciones cómicas –unas mejor logradas que otras– y juegos de palabras que resultan exagerados y forzados hacia el final de la novela (como la confusión de letras del antagónico director de economía al nombrar a dos grandes donantes de su departamento).

La novela tiene sus mejores momentos cuando describe la gama de académicos que integran el departamento de literatura inglesa, sus áreas de especialización, sus excentricidades y los

problemas diarios a los que se enfrentan como profesionistas infravalorados: la saturación de trabajo, la preocupación por proveer a sus familias con el mísero salario de profesor universitario, el miedo al despido, la lejana jubilación, etc. La autora se burla de todos ellos, pero también los compadece. El único profesor que está dedicado en cuerpo y alma a su labor (enseñar, leer, escribir) es Dennis Cassovan (también es el único que Schumacher no ridiculiza, más bien lo retrata con solemnidad), especialista en Shakespeare: “Cassovan had published only two monographs, but in both instances it was as if he had wrested from the earth the hunks of clay with which he was laboriously sculpting his own psyche: his two books were more completely Dennis Cassovan than were his hobbies (of which he had none) or his face or body, now so vitiated with age. Cassovan’s research was not flashy or groundbreaking but it was precise, as thorough and intricate as an ivory carving, and it was the result of decades of meticulous philological work”.

Cassovan siembra (o más bien, agrava) la desunión y el enfrentamiento entre los profesores del departamento al negarse rotundamente a eliminar a Shakespeare de los cursos obligatorios para la obtención del grado en literatura inglesa, demorando así la conclusión del *Statement of Vision* y, por lo tanto, la asignación de fondos. Schumacher no parece tomar partido sobre la permanencia o expulsión de los autores canónicos de los requisitos de graduación; por el contrario, tan solo se limita a plasmar un dilema ya bastante generalizado en las universidades, y que Cassovan y Fitger representan a la perfección: “‘We don’t have a budget, Dennis. You might not appreciate the fact that I’m fighting here for the department’s existence.’ ‘Perhaps you should also fight for its soul’”.

A pesar de que la caracterización de varios personajes raya en lo arquetípico y en lo caricaturesco, *The Shakespeare Requirement* cumple con representar acertadamente en lo que se ha convertido el estudio de la literatura en Estados Unidos y con lo que se pretende su supervivencia: una oferta de optativas compuesta mayormente de cursos sobre temáticas que están a la moda o en los que la teoría posmoderna, en su absurdo intento por exhibir instancias de control hegemónico en los textos canónicos, impera sobre las ideas del autor. Basta con revisar la oferta de cursos de cualquier universidad –Ivy League incluida– para concluir que Schumacher, a través de Dennis Cassovan, no siempre está exagerando con fines cómicos: “Upcoming classes included Aliens and Outlaws, Marxism 2.5, The American Soap and the Telenovela, and the Literature of Deviation. How was a student to make any sense of it?”. Al terminar el libro, la risa irremediabilmente da paso a la tristeza para quienes tienen la fortuna de pertenecer a la academia.

The Testaments

Margaret Atwood
Nan A. Talese/Doubleday
New York, 2019, 432 pp.

CELINA GARZA

A finales del 2018, Margaret Atwood anunció que en septiembre de 2019 publicaría su siguiente novela: *The Testaments*, una secuela de su obra de 1985, *The Handmaid's Tale*. Según Atwood, *The Testaments* respondería todas las preguntas que le habían hecho sobre Gilead y la protagonista de la novela. Aunque han pasado más de treinta años desde la publicación de *Handmaid's*, la novela tuvo un segundo aire de popularidad tras su adaptación para la pantalla por parte de Hulu en el 2017. El éxito de la serie de televisión llevó a muchos a revisitar o leer por primera vez la novela de Atwood.

The Handmaid's Tale trata sobre la vida de una criada de una familia de la élite de la república de Gilead, una nación que reemplazó a los Estados Unidos tras su caída a manos de un grupo fundamentalista, cristiano y teocrático. Nunca se revela el nombre de la criada, sino que la llaman “Offred”, señalando su pertenencia a la cabeza de la familia, Fred. Gilead se estableció en respuesta a una serie de problemáticas que a un lector contemporáneo, aún más que al de 1985, le serán demasiado reales: cambio climático, falta de recursos naturales y un deseo de regresar a valores tradicionales, especialmente en cuanto al lugar de las mujeres en la sociedad. En Gilead, las mujeres tienen prohibido leer, trabajar o tener propiedades. Poco después del inicio de la novela nos enteramos de un aspecto más perturbador: como respuesta a la caída de los índices de fertilidad, uno de los recursos más preciados son los niños. Inspirados en el episodio bíblico de Raquel y Lea, los fundadores de Gilead designan a las mujeres fértiles como criadas que sirven de manera forzada como vientres de gestación subrogada para las parejas infértiles de la élite. Esa es la situación de la protagonista.

The Handmaid's Tale alterna entre el tiempo en Gilead y memorias del tiempo anterior a la caída de los Estados Unidos. Así, la novela está poblada de los horrores cotidianos de Offred: la violación periódica y ceremonial, la represión, los fantasmas de su vida pasada, el control y, en última instancia, la monotonía de su existencia. Es una obra oscura y claustrofóbica, en la que no se revelan detalles de manera lineal, sino que el lector debe inferir y deducir lo que está sucediendo a partir fragmentos aislados. La narración transcurre en espacios limitados y sombríos que imitan la mentalidad de Offred y su desesperación. Aunque

es una obra una ficción especulativa, es incómodamente verosímil, pues Atwood se basó solamente en leyes y prácticas que existieron en alguna sociedad en la historia.

La adaptación para televisión se comenzó a transmitir en abril de 2017, solo unos meses después de que Donald Trump fuera elegido presidente de Estados Unidos tras una temporada de elecciones que reveló el racismo y sexismo latente en la sociedad estadounidense, tal como sugería la novela de Atwood hace algunos años. La autora está involucrada en la producción: aparece brevemente en una escena y ha dicho que está en constante diálogo con los productores sobre lo que sucede o no en el desarrollo de los personajes y la trama, que ya sobrepasaron los acontecimientos de la novela. El contexto de las elecciones del 2016 es imprescindible para entender la vida propia que cobraron la novela y la serie. Unos meses después de su lanzamiento, un grupo de mujeres se presentaron en el capitolio de Texas para protestar contra una ley antiaborto vestidas con el atuendo rojo con sombrero blanco que visten las criadas en la serie de televisión. Han sucedido protestas similares a nivel internacional; la figura de la criada se volvió en un ícono de la lucha por los derechos de mujeres. De esta manera, tanto lectores de la novela como espectadores de la serie se apropiaron de la historia como una plataforma de concientización y protesta social.

Confieso que leí *The Handmaid's Tale* después de comenzar a ver la serie de televisión. Cualquier lector que ha visto una adaptación de un libro antes de leerlo sabrá la manera en la que modificó mi experiencia: los personajes ya tenían un rostro y los espacios ya estaban configurados tal como aparecen en la pantalla. Algo similar parece haber sucedido en la imaginación de Margaret Atwood al escribir *The Testaments*.

The Testaments comienza quince años después del final de *Handmaid's*. Con esto, Atwood deja espacio temporal para que la serie de televisión continúe. La novela contiene la narración de tres personajes en espacios distantes que terminan por entrelazarse: Agnes, una joven que nació y creció en Gilead; Daisy, quien observa las particularidades de Gilead desde Canadá; y, por último, Aunt Lydia, quien representa alguien que está “por dentro” de las instituciones y el gobierno represivo de Gilead. Desde *The Handmaid's Tale* sabemos que la república de Gilead llega a un fin; esta es la historia de su desenlace. En un fenómeno particularmente moderno, la novela incorpora elementos y hechos que suceden en la serie de televisión: aunque la novela del 85 nunca le da un nombre propio a la criada, en la serie de televisión se le nombra June, y así aparece en *The Testaments*; las tres protagonistas también están basadas en la serie (aunque Aunt Lydia y un precedente de Agnes aparecen en la novela, los personajes

en *The Testaments* están basados en el desarrollo de la serie).

A pesar de que *The Testaments* se sostiene sola, es decir, no es necesario haber leído *Handmaid's* para entenderla, no resisto acudir a la comparación: mientras *Handmaid's* es una novela oscura, complicada, que requiere de un lector maduro y paciente, *The Testaments* se asimila mucho más a una novela del género “*young adult fiction*”. Los eventos y el desarrollo de los personajes son más cercanos a otras adaptaciones exitosas a la pantalla de novelas en inglés, como *The Hunger Games* de Suzanne Collins o *Divergent* de Veronica Roth. Una escena en que se le revela a una de las protagonistas que es una figura importante de Gilead resuena —desafortunadamente, sin ironía— al momento en el que Harry Potter se entera que es parte del mundo mágico. El ritmo es considerablemente más apresurado, el espacio más variado, el lenguaje más sencillo, la trama más lineal; la novela parece estar creada en función de su adaptación a la televisión.

Quizá este cambio se deba a la misma naturaleza de los personajes: mientras Offred, a quien ahora conocemos como June, tenía conciencia de los derechos y estilo de vida que había perdido, las tres protagonistas de *The Testaments* tienen un sentido, aunque sea ilusorio, de poder. Sufren de represión, no tienen derechos y están controladas totalmente por un mundo de hombres, pero aun así están en posiciones de privilegio dentro de su contexto: Aunt Lydia aprendió a manipular el sistema a su favor, Agnes nació dentro de la élite del régimen, Daisy está por fuera, en Canadá. La novela carece del desconsuelo y desesperación de la psique de Offred.

Los pasajes narrados por Aunt Lydia reviven, aunque brevemente, la habilidad narrativa y la capacidad para crear complejidad de Atwood. Mientras las otras dos protagonistas son muy jóvenes, Aunt Lydia es una mujer madura, que, al igual que Offred, vivió antes de Gilead, conoce la posibilidad de las relaciones, el trabajo, el amor. El tema mejor logrado es la visión sobre la naturaleza de la escritura y memoria. Los tres “testamentos” que recibimos son recuerdos de los personajes, pero el de Aunt Lydia demuestra una conciencia sobre su propia escritura y una incertidumbre sobre si algún día llegará a un lector. La escritura aparece como método de supervivencia; la misma autora lo dice sobre su profesión: “*Writing is always an act of hope because it assumes a reader. It assumes a reader in the future. The act of writing and the person reading it are separated by time and space*”.

Aunque la novela será satisfactoria para el público al que parece estar dirigido —jóvenes fanáticos de la serie de televisión— es una ligera decepción para quienes conocen la verdadera capacidad literaria de Atwood.

Los asquerosos

Santiago Lorenzo

Blackie Books

Barcelona, 2018, 224 pp.

ROSA MARTÍ

Parecía imposible, pero Santiago Lorenzo se ha superado a sí mismo. Todas sus novelas arrancan de una premisa tan impactante como aparentemente absurda, aunque en el fondo su discurso es mucho más lúcido de lo que podría parecer por las carcajadas (sí, es a ese nivel) que a menudo nos arranca. Esta vez es la historia de Manuel —que en realidad no se llama así—, quien en defensa propia agrede con un destornillador a un policía en un portal de la madrileña calle Montero y se tiene que esconder en un pueblo perdido. Sobrevive gracias a su tío, el narrador del relato, que le hace llegar mensualmente una compra del Lidl. Entre eso, lo que cosecha y los libros de la colección Austral que halla en su escondrijo tiene todo lo que necesita para vivir, y se da cuenta de lo bien que vive sin los engaños de la era moderna.

Los asquerosos es mucho más que una divertida comedia. Es una novela con varios niveles de lectura y una mirada reflexiva que se nutre de la rica prosa de Lorenzo, de su vocabulario único, de sus disparatadas ideas y de su singular desenlace. Los que hayan leído sus anteriores novelas —*Los huerfanitos*, *Los millones* y *Las ganas*— ya conocen el lenguaje del autor, y ese léxico tan suyo tiene su más alto exponente en *Los asquerosos*, su cuarta novela. Es un poco como si hubiera decidido soltarse la melena y llamar a las cosas por su nombre, y, como a veces las cosas no tienen el nombre preciso, Lorenzo se lo pone. Comparte así

un idiolecto con el lector que enseguida lo hace suyo. Sus neologismos han calado para quedarse: entre mis amigos ya utilizamos términos lorenzianos: *horteridad*, *utilistrajós*, *chorranganada*. Son palabras nuevas con regusto añejo, que deben de tocarnos alguna fibra sensible, algún recuerdo de la infancia, porque las comprendemos y hasta incorporamos, son neologismos viejunos que resultan auténticos y tremendamente subversivos. Recientemente, Letras Corsarias publicó un *Diccionario de Santiago Lorenzo*. Como sucede con el *nadsat* de *La naranja mecánica*, no se necesita un glosario para comprender ninguno de los términos, pero resulta un curioso divertimento y una manera de recalcar la importancia y flexibilidad del léxico.

Mi término favorito es *mochufa*, palabra que ya salió en *Las ganas*, con la que describe a los nuevos ricos urbanitas, a esa turba que todo lo arrasa con su mediocridad. Es un término que, según contó a Macarena Berlín el autor en el programa *Los muchos libros*, engloba a “los que encomiendan su salud al ácido hialurónico, los que lloran con la información deportiva, los que van a las colas, a colarse, los que consumen prensa rosa, los patriotas que no saben quién fue Alfonso XIII o no saben colocar en el mapa Álava. Todos ellos son Mochufa y ninguna de estas características es privativa o exclusiva. Todos tenemos alguna de esas peculiaridades”, y acaba: “Mochufa son los miembros de la Manada, no solo por sus asquerosas acciones, sino por la pinta que llevan y la pinta chulesca con la que salen de los juzgados de Sevilla”. Lorenzo, además, combina registros con la agilidad de un malabarista, cultismos con argot callejero, arcaísmos con sus peculiares *lorencismos*. Así habla de “arcana organicidad” o de “chorrudeces a palangana llena”. Tras sus líneas hay mucho de la obra de nuestros Siglos de Oro, bebe

de Quevedo, de Lope, de Cervantes, en sus páginas se plasman pasajes que bien recuerdan a *El buscón*, a *La dama boba*, o a las *Novelas ejemplares*.

Pero si la forma es importante —el peculiar lenguaje, su hilarante prosa—, más lo es aún el fondo, y es que *Los asquerosos* tiene un fondo socio-político, yo diría que hasta una función social: es a la vez una crítica al despilfarro, un análisis sobre el consumismo y las necesidades creadas, y una reflexión sobre lo que nos hace felices. Lorenzo, sin dárseles de ecologista ni sostenible, se adelantó a Greta Thunberg para indicar —pero él desde el humor— que así no íbamos a ninguna parte. Sin darse cuenta, plasmando sus ideas en una novela cuya primera —y tal vez única finalidad— era entretener y divertir, acabó removiendo conciencias y demostrando una vez más que el humor no está reñido con la cavilación. *Los asquerosos* es también una reivindicación a la austeridad y un canto a la soledad, siempre que sean algo elegido voluntariamente, no impuesto por otros. Una llamada al silencio y un alegato en contra del ruido que nos rodea y que no nos deja pensar con claridad. Resulta conmovedor que Manuel sobreviva a base de escasa comida y abundante lectura.

Un guiño al lector —al lector instruido— es toda esa colección Austral de libros de diferentes colores que tantas alegrías ha proporcionado a los que ya tenemos cierta edad y desde niños sentimos una fuerte inclinación hacia las letras.

Larga vida a Santiago Lorenzo, porque sus obras son más necesarias que divertidas, porque mete el dedo en la llaga, pero nos saca una carcajada, porque con cada frase nos deleita, nos hace reír, pero también nos provoca una ligera sacudida, una leve conmoción. *Los asquerosos*, un libro con descarga eléctrica.

Hormiga blanca

Mónica Sánchez

Ménades

Madrid, 2019, 119 pp.

ALEXIS RAMÍREZ

Hace más de un siglo, Herman Melville anticipó la alienación moderna: un presente alejado de nuestras manos; una vida polarizada entre el anhelo de la libertad y las ataduras de la obligación; una batalla con un resultado de antemano conocido, en el que los individuos, más que vivir, se dejan arrastrar por la marea de la rutina: indiferentes, contemplativos, pero aún con historias por contar. En los cinco relatos que componen *Hormiga blanca* de la autora española Mónica Sánchez, ilustrada por Sinsuni Velasco, se explora de cerca la injerencia de la voluntad sobre aquello que se creía irremediabilmente designado.

Partiendo del universo literario de Melville, Sánchez nos introduce a diferentes historias independientes entre sí, pero entrelazadas por el espíritu de sus protagonistas, seres afligidos y ajenos a una realidad que comparten. Así, en “Preferiría hacerlo” se nos presenta la reescritura del bien conocido *Bartleby*, ahora en el alma de la señora M. y con una feroz determinación por hacer todo a su alcance. Al igual que con este, la llegada de la señora M. pareciera ser un acontecimiento orquestado por el azar, el cual decide posicionarla en unas oficinas de cobranza y cruzar su camino con el de otros sujetos fatigados por la vida. Dentro de la Cobra Dura —nombre que reciben dichas oficinas— la señora M. puede serlo todo y nada a la vez. Su obstinación por completar cada uno de los pendientes y no exhibir nada de sí misma la convierten en poco menos que una autómatas, repleta de enigmas y desdichas sin contar: “la señora M. (mitad persona, mitad negativo de un personaje literario) se topó conmigo y yo sentí que frente a mí se abría un mundo de posibilidades literarias”.

La fascinación del narrador-personaje por la señora M. yace, quizás, en su aparente resistencia a lo que la vida le depara, el destino y sus trucos, las cuerdas con las que este tira de nosotros cual títeres: “El primer día que la señora M. me dijo que *preferiría* hacer más de lo que hacía, despertó en mí la ilusión de manipular sus hilos o esa extravagante maquinaria que ocultaba tras sus pechos”. Y es precisamente este afán suyo por *preferir* lo que la convierte en un ser aún más indescifrable, como si se tratara de un mecanismo diseñado para sobrevivir en el presente; una forma de adquirir poder de decisión sobre una vida que se le entregó fijada desde el comienzo.

A lo largo de la obra, la idea de formar parte de una historia que no nos corresponde se imprime en las personalidades de los protagonistas.

El relato “Ágata y el escritor” no es la excepción. Tal vez la mejor forma de resumir la vida de Ágata sea mediante puntos suspensivos y momentos de espera, experimentando el mundo úni-

camente a través de las ventanas de su casa. Desde el abandono de su esposo hace ya diecisiete años no ha hecho más que velar los días de su vecino escritor, aprendiendo a vivir sin hacerlo y dejando el tiempo correr: “Tanto para usted como para mí casi todos los días transcurren de idéntica manera. Durante los últimos tiempos he aprendido a respetar a quienes consideran que dejarse morir es una legítima forma de vida”. No obstante, surge en ella un deseo de ver su historia contada, o al menos de lo que pudo haber sido; por tanto, le encomienda a su vecino la tarea de escribir un relato que los tenga a ambos como personajes principales.

Para Ágata, su petición excede los límites del entretenimiento y se convierte en una forma de trascender en el tiempo. Es un medio que garantiza que, efectivamente, hubo una vida en la que ambos existieron, y quizás sea esa su misión desde el inicio, fundar su existencia en la de alguien más y verse reflejada en las manías compartidas: “Me fascina el transcurrir de sus días en pijama, su escaso interés por la higiene, y esos continuos masajes que se da en las sienes... Aunque no podamos vanagloriarnos por ello, creo que ambos somos expertos en matar lentamente el tiempo que nos queda por vivir”. De esta forma, el relato de Ágata se convierte en un recordatorio de nuestra naturaleza como seres fugaces y soñadores empedernidos: ¿hay algo más humano que el temor y la resistencia al olvido?

Algo que queda claro a partir de ambos cuentos es el papel que juega la ficción como vehículo para el desdoblamiento, que permite a los personajes ser aquello que pudieron haber sido. Por medio de la literatura, Sánchez reflexiona sobre la vida y sus contingencias. Tanto Ágata como la señora M. han mantenido sus vidas suspendidas, solo existiendo a través de la rutina, sin esperanzas en el futuro: “Lo espío a través de las ventanas que dan a nuestro patio interior. Y lo hago

desde hace diecisiete años, dos meses y cuatro días. Como una condena”. Quizás lo bello de sus existencias recaiga en la consciencia que poseen sobre su rol de personajes secundarios y la manera en que no han alcanzado a hacer suyas las vidas que habitan, sin mencionar lo inútil que a estas alturas resulta intentarlo. En la recreación de ellas mismas no solo se prolonga su presente, sino que se esculpe una versión diferente, no necesariamente mejor, pero al menos una sin tantas heridas abiertas.

El anhelo de trascendencia alcanza su punto cúspide en “Hormiga blanca”, cuento que da título al libro y que honra la obra maestra de Melville, *Moby Dick*. Este relato indaga en los deseos más íntimos de individuos que, al cruzar la frontera y vivir el sueño americano, buscan una alternativa para sobrevivir, una esperanza al otro lado del camino. “Hormiga blanca” se sitúa en una zona de llegada y de partida en la que diversos individuos aguardan a “La Bestia”, el tren que cruza la frontera a ritmo acelerado, sin piedad por ninguno de ellos: “Es puro movimiento. Triquitraque, ¿quién me alcanza? Triquitraque, ¿quién se monta en mi lomo y cabalga por estas inhóspitas tierras?... Triquitraque, ¿quién se cae desfallecido por el hambre o el cansancio y se cruza en mi camino? Triquitraque, ¿quién llora cuarteado sobre el riel?”. El enfrentamiento que se desarrolla frente a nosotros adquiere tintes épicos, no por tratarse de la batalla de un puñado de hombres contra el gigantesco tren, sino por representar la lucha de la libertad individual frente al determinismo. Es la historia de hombres que *prefieren* morir antes que sucumbir a la vida que fue escrita para ellos; son seres humanos con deseos de una vida propia y una voluntad inquebrantable: “¿Cuándo descubre un hombre que él es el próximo en caer y que ya no hay más que hacer? Nunca —grita Ahab—. Siempre hacia adelante, jamás hacia atrás”.

A estos personajes los mueve la esperanza por un futuro mejor, por abandonar lo que ahora son y descubrir, en la belleza de lo desconocido, una versión de sí mismos capaz de cumplir sus sueños más profundos. La naturaleza humana vuelve a cobrar protagonismo en el relato. En el fondo, la bestialidad que crece en el interior de los personajes se nutre de su hambre por sobrevivir y las ambiciones que los sostienen: “Nadie tenderá el brazo para agarrarlos cuando tropiecen y caigan sobre la vía. Nadie. El egoísmo tiene mala fama pero en ocasiones es la única salida”. Más allá del tren y su monstruosidad, aquello que les impide seguir es haber olvidado que su vida fue construida en comunidad, con una fuerza que excede las fronteras y supera a los termiteros del subterráneo.

Las voces que resuenan a lo largo de *Hormiga blanca* se han eternizado y convertido en testimonio del acto de habitar un presente que se nos escapa y del cual lo único que queda es el peso de la soledad. Sus protagonistas se posicionan como sobrevivientes de una guerra; sin importar lo mucho o poco que de ellos se conserve, cuentan con una historia que les pertenece y un alma que lucha por salir airosa del abandono y el vacío. Después de todo, no son más que el reflejo de nosotros mismos, seres imperfectos y vulnerables que hemos aprendido el juego de caer y volverse a levantar, recogiendo una y otra vez las partes que creíamos perdidas, pero que nunca terminaron de desaparecer. Y hay en el abrigo que buscan en la literatura un afán de vitalidad, una necesidad por regresar a los recuerdos confinados en la memoria, un recordatorio de la humanidad que los define: “Dejo de lado la armadura de la ficción y me quedo con la verdad de sus vidas y de la mía... de que sin conocerlos los conocía”.

Confesiones de una mosca

Julia Otxoa

Menoscuarto

Palencia, 2018, 100 pp.

ALEXANDER ROMERO

Resulta fácil identificar como propia la materia que sustenta los relatos de Julia Otxoa (San Sebastián, 1953). El suyo es un mundo poblado de situaciones reconocibles en las que la hostilidad que subyace a toda convivencia queda al descubierto. Es precisamente la violencia, en sus más variadas manifestaciones y ejecuciones, el tema que permea todos los ámbitos de su universo literario. En sus textos, el lector es introducido a los pequeños gestos cotidianos, fórmulas sociales aparentemente inocuas que, sin embargo, esconden la cara menos amable de una sociedad que ha naturalizado la agresión. Es en la crudeza de esta constatación donde se cimentan la perplejidad y el desasosiego que prevalecen en sus narraciones.

Pertenece Otxoa a ese grupo de escritores que, desde finales del siglo pasado, ha logrado afianzar el género del microrrelato en la literatura hispánica. Reconoce haber vivido como un descubrimiento el tránsito del lenguaje poético hacia una prosa que le permite contar historias sin abandonar la concisión y la capacidad evocativa de las imágenes poéticas. La transfiguración de escenas cotidianas en ensoñaciones de fuerte carácter onírico, la mezcla de elementos del surrealismo y literatura del absurdo que distinguen su estilo, van más allá de una opción estilística, pues, a través de la ironía y el humor, funcionan como herramientas de acercamiento y reflexión que le permiten desautomatizar circunstancias y reinterpretarlas desde una perspectiva renovada. En “Cena de Navidad”,

por ejemplo, la amonestación a un niño durante una celebración familiar se traduce en su decapitación, mientras que en “Noche de gala” los comensales acaban abrazados por el furor incendiario de la cólera contenida.

Confesiones de una mosca es, quizás, una de las mejores muestras de su destreza respecto a la estructura de un género que Otxoa explora desde la publicación de *Kískili-Káskala* (Vosa, 1994), *Un león en la cocina* (Prames, 1999), *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* (Hiru, 2002), *Un extraño envío* (Menoscuarto, 2007), *Un lugar en el parque* (Alberdania, 2010), y *Escena de familia con fantasma* (Menoscuarto, 2013). En todos ellos se refleja un especial cuidado en el uso del lenguaje para aunar condensación e intensidad narrativa sin renunciar a esa doble tarea de reflexión y denuncia social que la autora se impone.

Otxoa sigue una estrategia de coordinación de textos creando series temáticas en las que microrrelatos independientes adquieren una noción de conjunto que amplía la perspectiva de una línea argumental. Existen, no obstante, algunas series más afortunadas que otras. Como quiera que sea, los textos gravitan en torno a un eje que ver-

tebra el contenido y del que, a su vez, parten temas secundarios con los que establecen una relación dialéctica; todo ello redundando en una mayor densidad y consistencia del planteamiento conceptual de cada volumen. Así, por ejemplo, en *Kiskili-Káskala* predomina una indagación de tipo existencial, una búsqueda de sentido; en *Un león en la cocina* hallamos un evidente interés por explorar contenidos metaliterarios, mientras que en *Variaciones sobre un cuadro de Paul Klee* destaca la experimentación formal, reflejada en el uso de finales abiertos o suspendidos y variaciones de un mismo texto.

Si en publicaciones anteriores la tensión del conjunto descansaba sobre la correlación de fuerzas entre situaciones de carácter privado y manifestaciones de una violencia social, encarnada sobre todo en el brazo ejecutor de la ideología nacionalista (algo de ello queda, por ejemplo, en “Breve manual para el fanático”), en *Confesiones de una mosca* esa correlación casi desaparece y el espacio social asume una mayor preponderancia; el conjunto acaba funcionando como testimonio y crónica del profundo impacto que la crisis económica y social de la última década ha tenido en la sociedad española. La severidad de la degradación social se traduce en historias esperpénticas merced de un humor que explota e intensifica lo absurdo para finalmente desembocar en lo macabro y lo grotesco, como en “Oficina de empleo”, donde los aspirantes se ven obligados a donar sus órganos a cambio de una oportunidad laboral, o en “Cajeros automáticos”, cuando en lugar de efectivo los clientes reciben un puño de acero.

Esta vuelta de tuerca en los rasgos estéticos corresponde a la profunda indignación con que la autora se rebela contra las duras condiciones de degradación y empobrecimiento generalizados. Al mismo tiempo, denuncia el desatino de un sistema que por un lado parece encarnizarse con las

víctimas, mientras por otro se ocupa de proteger la impunidad de una élite moralmente cuestionable, como se observa en “Una nueva era”, donde las autoridades exigen de los afectados que dediquen su tiempo a la reflexión.

La figura del político, que en la obra de Otxoa ha estado siempre sujeta a un fuerte cuestionamiento moral, aparece aquí ya no solo desde la distancia ideológica sino también desde la proximidad del autor material del crimen. En esta estética de la perturbación la investidura de un cargo público deviene disfraz y camuflaje para toda suerte de sujetos vinculados al submundo delincencial. “Circo” y “Zoco” ilustran con claridad la involución del ejercicio de los poderes públicos hacia la transgresión de la ley, degenerando en última instancia en la degradación colectiva. En el primero de estos relatos se pone de relieve la desesperanza e indefensión general cuando la ciudad se convierte en una enorme carpa bajo la cual “muchos de nosotros no ven otro futuro que no sea el de convertirse en payasos, trapeceistas o comedores de fuego” a medida que “el domador se desentiende de toda responsabilidad, mientras crece el número de víctimas”. En “Zoco”, la ciudad y el país se convierten en un mercado donde el Estado se revela como organización criminal ejecutora de todo tipo de transacciones fraudulentas y desde donde se articula la ideología de la sumisión ante el despropósito; aquí, los cargos públicos son en realidad oportunidades para la trampa y la falacia hábilmente fraguada por “traficantes, rateros, buscavidas, estafadores, truhanes y rufianes de toda índole”.

Todo ello se desarrolla principalmente en un espacio urbano que se erige como escenario de la experiencia personal y colectiva del desamparo y la incertidumbre. El paisaje se transforma en un espacio ininteligible, difuso, y la ciudad se expande y se contrae sin orden ni concierto, como en “Lim-

pieza de oficinas”, donde un horizonte en perpetuo alejamiento hace imposible al narrador alcanzar el lugar de trabajo o regresar a casa, obligándole a habitar las calles en una situación de absoluta orfandad. En la obra de Otxoa, los desplazamientos circulares acentúan la idea de que la desorientación es el precepto básico de interacción en un contexto social amenazante. De esta forma, cobra pleno sentido el precedente de la “ciudad líquida” de Walter Benjamin como manifestación del cambio continuo de los espacios físicos que acogen el espectáculo de la gentrificación y el turismo de masas. Por ello, en el relato que da título al libro, “Confesiones de una mosca”, enjambres de moscas revolotean sobre los cadáveres de los habitantes que han sido ejecutados para dar cabida a las hordas de turistas que acuden a la ciudad. Y si “Decorados” es probablemente una de las piezas más potentes de todo el volumen, se debe no solo a la grotesca y absurda solución que idean las autoridades de una ciudad masivamente despoblada (a causa de los numerosos suicidios de los afectados por los desahucios), sino a que también, además, dicha solución resulta un indicio creíble del talante moral de esas autoridades. La ciudad que hasta no hace muchas décadas se alzaba como emblema de modernidad y progreso se muestra ahora derrotada ante los retos del nuevo milenio.

Ut pictura poesis, los microrrelatos de Otxoa parten de una situación casi anecdótica para transmutarse en miniaturas pictóricas que narran de forma descarnada las dolorosas consecuencias de la crisis social y la magnitud de la desorientación como experiencia ontológica. Si la imagen que la autora nos presenta resulta turbadora no es porque la integren sujetos vulnerados por la angustia, sino porque estos mismos personajes revelan el camuflaje de un mal endémico, un mal que reconocemos como propio y que preferiríamos no hacerlo.

Principia

Elisa Díaz Castelo
Secretaría de Cultura
México, 2018, 86 pp.

BRIANDA PINEDA MELGAREJO

Del agujero negro que es la tradición de la poesía actual en México, emerge un libro lúgubre y seductor, interesante en preguntas y curioso en analogías. *Principia*, ópera prima de Elisa Díaz Castelo, se publicó en 2018 por el Fondo Editorial Tierra Adentro y antes le valió a la autora obtener el Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal 2016. El libro es una apuesta por desdibujar los límites que con falsa erudición y en contra del acto imaginativo se han interpuesto entre literatura y ciencia; un principio de incertidumbre que deviene fe ante el misterio y asombro ante la desesperación. No es la última sorpresa de la autora, quien recientemente ganó el premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes con un poemario aún en puerta titulado *El reino de lo no lineal*.

Dividido en dos apartados: “Sobre el sistema del mundo” y “Sobre el movimiento de los cuer-

pos”, *Principia* da idea de ciertas obsesiones poéticas mediante reiteraciones temáticas: el tiempo y su relatividad, la ausencia que por ser aliada primigenia de la memoria imposibilita la existencia de la muerte, la enfermedad como expiación, la fascinación que ejerce lo improbable y el olvido, la relación estructural entre universo y cuerpo, entre origen y evolución.

A pesar del desarrollo del conocimiento, bien nos vale como especie aceptar con humildad que no hemos domesticado al caos y sus expresiones. La fe como acto continúa siendo un motor vital y, como un pez que nada en *las cuatro dimensiones, ¿o eran cinco?*, la poeta es consciente de la precisión de las leyes que nos rigen y celebra con entusiasmo lo que la física, la astronomía, la medicina, etc, tienen que revelarnos (puede hacerse poesía a partir de dichos hallazgos, como Elisa demuestra en estas páginas); mas no cree en la tiranía del conocimiento, ni en la necesidad de comprobar la medida de nuestra ignorancia para poder tener un lugar en el mundo. En *Credo* pone a dialogar imágenes de su experiencia, imágenes a las que accede mentalmente y no por los sentidos, imágenes que nos son dadas por el otro y por el lenguaje no por abstracto menos poético de la ciencia, logrando con ello entregar una unidad desordenada que nace sin duda de una inspiración religiosa, pero que no se casa con la ideología:

Creo en lo que no puedo
imaginar ni entiendo. En la distancia
entre la Tierra y el Sol o la edad del universo.
(...) Creo en las estrellas porque insisten en constelarse
aunque quizá estén muertas.
(...) Creo en la aspiradora descompuesta,
en las grietas de la pared, en la entropía
que lenta nos acaba.
(...) Creo en lo que me han dicho
aunque no sepa conocerlo.
(...) Creo, porque hay pruebas
(que nunca llegaré a entender),
en cosas tan improbables e ilógicas
como la existencia de Dios.

Este primer apartado indaga en la relación del ser con lo imperfecto de su cuerpo, en la memoria como una morgue en la que revisitamos una y otra vez nuestro pasado con el afán de alcanzar a saber quiénes somos, en la luz y sus descubrimientos, en sus renovaciones. En nuestro estar en el mundo somos dominados por un sistema de órganos, neuronas, parásitos y células equiparable en mitologías a la imagen de la primera madre, ancestro inmerso en un pasado inaccesible:

Celebro, al fin,
a esa primera célula organizada,
a la primera huérfana
y la última, a ella, inmaculada madre unicelular,
sin pecado concebida, bendita
entre toda la materia estéril.
A ella, he olvidado su nombre
Melusina, Laura, Isabel, Perséfone, María,
y bendito es el fruto de su vientre.

El cuerpo nos posee. El libro explora las formas que hay de contemplar las partes ocultas tras la piel que lo integran. En “Radiografías”, la autora poetiza el procedimiento médico de indagación que consiste en observar las *sombras blancas*, representaciones que dan una imagen solemne de “*los husos horarios de las vértebras / el húmero, la curva perfección del cráneo / del enjambre de órganos (...) desgranado en vericuetos (...) de los jirones de músculo / y un nombre/ que se astilla: escápula, / bazo, vesícula, astrágalo*”. Nuestra anatomía es un sistema tan complejo como el universo. Su ley es el movimiento. Y quizá, como nos sorprende la naturaleza y su paisaje terrestre y estelar, a los parásitos que habitan nuestro cuerpo este les parezca “*universo, / con sus nebulosas de células, / infiernos de ácido (...) tierra fértil, paraíso / de sangre en movimiento*”.

Macrocosmos y microcosmos. En términos científicos, el mundo se rige por un sistema en

el que poco importan las casualidades y mucho las conexiones, la unidad. Si ese sistema sufre perturbación y enfermedad, deviene infierno. Por ello, el poemario habla, no solo de la perfección del funcionamiento, sino de sus complicaciones. La enfermedad y la muerte problematizan la existencia física y espiritual. Lo saben los microorganismos en caos, el holocausto celular y la última fiebre. También los que contemplan cómo escapa la vida de sus seres queridos. Como prueba queda el poema “Acta de defunción”, uno de los más entrañables. En él, un documento burocrático se transforma en una exploración interior sobre la relación incierta y sorpresiva que tiene el yo poético con la muerte, en este caso la de su abuela:

	Marcamos
tu muerte con su momento dado	referimos los datos
de fallecida y fallecimiento	hora y minuto
como se escriben las coordenadas	
de una tierra fantástica	una isla
	a la deriva

Las asociaciones entre vida, poesía y ciencia, realizadas por medio del ingenio y la imaginación, son punto álgido en el poemario. También el decir, como un acto físico semejante al llevado a cabo frente a una hoguera, siglos atrás, a la hora de contar historias. Y, a un tiempo, el poema se presenta como un fenómeno que habita el umbral anterior a lo visible, territorio explorado con valentía

y pasión, a veces con arrebatos de cierta ingenuidad infantil, por Elisa Díaz. A ese tema fascinante, lo que no se ve y está (en cuanto a tiempo y materia), dedicará líneas en el segundo apartado que atizan la curiosidad lectora. Las estadísticas, versa el poema “Materia oscura”, “indican que de 85% a 90% de la masa del universo no es visible”. *Principia* es un acto de resistencia inicial, una invitación a burlar los límites impuestos por la especialización en torno al conocimiento, una interrogante sobre si la muerte no estará hermanada con la permanencia en invisibilidades y metamorfosis:

esta oscuridad
un día dejarás de ser
pero eso ya sucedió
le sucedió a otros escúchame
es sólo aquello que no vemos
lo que nos lleva de la mano y existimos

El ritmo de *Principia* fluye, aunque a ratos se entrecorta (“*En la búsqueda de la forma / se me distrajo el cuerpo. Es eso / nada más, asimetría*”). Es una flecha que se desvía, entre espejismos, ciudades de *difícil acceso, nubes technicolor*, galaxias niñas, *cuerpos juntos, células caducas*, gravedades ajenas y mercados vacíos porque solo así alcanza un blanco inesperado, una visión propia.

Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX

Christopher Domínguez Michael
El Colegio de México
México, 2019, 319 pp.

ROMÁN ALONSO

Christopher Domínguez Michael en su nuevo libro convierte a los hombres del siglo XIX en nuestros contemporáneos. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX* es la versión recortada y actualizada de *La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863*. Ya que la obra anterior era innecesariamente extensa, demasiado subordinada a los esquemas de forma y extensión del mundo académico, esta edición es un acierto. Ahora podemos leer más en menos cuerpo. La nueva versión se transporta y se lee mejor. Las erratas en la obra son pocas, aunque incómodas, por ejemplo: se escribe mal los nombres de “Pimental” [Pimentel] (p. 154), “Gerardo [Genaro] Fernández MacGregor” (p. 261), “Bocacchio” [Boccaccio] (p. 263).

El libro se divide en doce capítulos, una conclusión y un apartado bibliográfico bien estructurado. Aparecen aquí casi todos los críticos y lectores importantes del periodo, con excepciones notables, como Emmanuel Carballo. Imagino que Domínguez Michael prefiere establecer una sana distancia con el pasado crítico de guardia, su bestia negra, a quien ha enterrado, con justicia, para ocupar su lugar junto al árbol secular de la literatura mexicana, blandiendo la espada de la crítica (asunto que hubiera celebra-

do un George Frazer). En todo caso, al carecer de un índice onomástico, esta obra difícilmente se convertirá en una obra de consulta frecuente.

Más que una historia mínima, la de Domínguez Michael es un denso compendio de autores (mayores y menores), donde algunos personajes destacan por tener la primogenitura en su actividad o género. Por ejemplo: José Tomás de Cuéllar (1830-1894) es el “fundador de la crónica nacional”, mientras que Andrés Quintana Roo (1787-1851) escribió “el primer poema patriótico mexicano y el modelo de todos los que siguieron”. En tono mayor, según Bustamante citado por Domínguez Michael, Sartorio (1746-1829) resultó “el primer poeta con público y éxito en México” y José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), nuestro primer escritor profesional, además de fundador de la novela hispanoamericana (según Manuel Terán), escribió “el mejor español de su época, sabroso y visionario”.

Para desmitificar el pasado, Domínguez Michael documenta que *El pensador mexicano* inventó en 1827 el ritual anual del grito de independencia con su obra de teatro *El grito de libertad en el pueblo de Dolores*, “un verdadero ‘auto sacramental’ patriótico que debería repetirse cada 15 de septiembre” y que “la idea

consagrada de México como una nueva nación mestiza” la firmó el historiador Manuel Riva Palacio, como editor de *México a través de los siglos* (1884-1889). También, que los árcades mexicanos, a través de su poesía bucólica, legarían a sus compatriotas el hábito de grabar iniciales amorosas en la corteza de los árboles. Por lo demás, en este libro de mirada panorámica aparecen lo mismo frailes poetas que historiadores guerreros, novelistas porfiniseculares que mecenas o ilustradores de revistas modernas (como Julio Ruelas).

Como historiador y crítico de las ideas, Domínguez Michael realiza en estas páginas una gran pintura en caballete de la Arcadia mexicana (nuestra “primera asociación literaria [...] sin nexo orgánico con la Iglesia”); desmiente la leyenda blanca del fraile Navarrete y la leyenda negra de Santa Anna; combate la leyenda dorada de la Academia de Letrán y la leyenda romántica que desfigura la obra de Manuel Acuña, cuyo poema central no es “Nocturno a Rosario”, que resulta bastante malo, sino “Ante un cadáver”, como lo supieron ver sus más cercanos contemporáneos y el crítico español Menéndez Pelayo. Además, restablece al poeta José María Heredia como parte de nuestra tradición literaria (cartógrafo como fue de un gran pedazo de nuestro pa-

sado geográfico y simbólico) y retrata con finas pinceladas al triunvirato de la historia mexicana, conformado por el sacerdote José María Luis Mora (“padre de liberalismo mexicano”, aunque escritor de méritos literarios limitados), Lorenzo de Zavala (autor de “uno de los primeros buenos libros mexicanos”: *Ensayo histórico de las revoluciones de México de 1808 hasta 1830*) y Lucas Alamán, “conservador liberal”, autor de una obra “cabal, claridosa y castiza, bien escrita y sobriamente documentada” donde postula una historia mexicana que inicia en el d. C. (después de Cortés). El historiador Carlos María de Bustamante merece un gran retrato aparte. Independentista, consejero y panegirista de Morelos, a quien logró mitificar para la posteridad, Bustamante fusionó lo antiguo con lo moderno: al pasado indígena con el nuevo panteón mexicano. Fue un historiador pionero y un mitómano tozudo, “un narrador rústico pero también irónico”.

Cronológicamente, Domínguez Michael traza una historia que va de los bucólicos árcades a los historiadores nacionales, atravesamos con ellos las guerras mexicanas y hacemos una pausa para leer *El Renacimiento*, revista creada bajo la jefatura espiritual de Ignacio Manuel Altamirano. Más adelante, vamos de las enlutadas tristezas de Gutiérrez Nájera a los infiernos versificados de Díaz Mirón. Y viajamos del genio versátil de Amado Nervo (“el gran narrador del modernismo”) al innovador talento de José Juan Tablada, quien se fugó del modernismo a Japón y regresó a México para terminar como empleado del dipsómano dictador Victoriano Huerta, a quien le escribió un poema.

Domínguez Michael nos lleva luego hasta el fantasmagórico “bar modernista” para hablar con autores y obras usando la ouija crítica. Ho-

jeamos con él la *Revista Moderna*, la gran empresa editorial del modernismo. Aquí el crítico realiza un corte de caja donde los poetas modernistas nos dejan no solo poemas, sino también “una colección de memorias literarias”. Desafortunadamente, anota Domínguez Michael, los modernistas no fueron maderistas ni rebeldes, sino contrarrevolucionarios sin suerte que –apunto yo– le apostaron al caballo perdedor o, lo que es peor, se metieron al hipódromo político equivocado.

Crítico combativo, Domínguez Michael se refiere lo mismo a las polémicas y a los relevos generacionales que a las mudanzas estéticas e intelectuales. Así, miramos al fauno Efrén Rebolledo pasear entre las frías y abandonadas lápidas del parnasianismo y, siglo de innovaciones retrógradas, vemos cómo es que Tablada cambia en su poesía la tapicería modernista por el antiguo biombo japonés. “Ir hacia atrás y encontrarse en el futuro”, nos dice Domínguez Michael, es acaso el movimiento literario clave del siglo XIX: “en ese movimiento pendular coinciden los árcades, Fernández de Lizardi y el doctor Mier”.

El libro es también una historia mínima de la crítica literaria en el México del siglo XIX, donde los críticos literarios ganan rostro y reconocimiento: José María Heredia tiene el privilegio de “haber sido el primer crítico literario que hubo en México”, José Justo Gómez, conde de la Cortina, fue el principal crítico literario de su época; el poeta Juan de Dios Peza escribió con el historiador Riva Palacio un libro de crítica literaria titulado *Los Ceros*; Manuel Puga y Acal resultó ser “el crítico literario más influyente del modernismo” con su libro *Lirismos de antaño: versos y prosas* (1923). Y si bien observamos a los decimonónicos ante sus propios críticos (ya sin la crítica exterior del “muy vetusto” Marceli-

no Menéndez Pelayo), los miramos sobre todo desde nuestro siglo. Así, la de Domínguez Michael es una historia literaria donde, por ejemplo, en clave posmoderna y tolkiana, Ignacio Ramírez aparece como el Gandalf de la nación mexicana.

Como historiador de la literatura mundial, siguiendo el fenómeno internacional de “auge de las revistas literarias y filosóficas”, Domínguez Michael pasa también inventario a las primeras publicaciones culturales mexicanas: del *Diario de México* (1805-1817) a *Miscelánea*, “la primera gran revista literaria del México independiente”. No es extraño que este siglo de renovación tuviera una revista con el nombre de *El Renacimiento* (1869), “salida en falso de nuestro nacionalismo literario”.

Crítico biográfico, Domínguez Michael no escribió tanto un catálogo de obras como una galería de retratos críticos, un teatro donde los decimonónicos dialogan con nosotros, los veintiúnicos. Historia literaria y moral, anecdotario inusual y corte de caja de todo un siglo literario, este libro destaca por ser un mosaico de juicios críticos que iluminan, desde épocas y lugares diferentes, personajes y circunstancias olvidadas.

Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX es una reinterpretación innovadora del pasado, escrita con el desenfado de un crítico veintiúnico, nuestro contemporáneo. En esta obra del siglo XXI, Domínguez Michael acaso nos sugiere recordar a Jano, el dios bifronte tan estimado por Borges: divisar el pasado es ver el porvenir. No es otro quizás el camino que debemos de seguir para ser contemporáneos de todos los hombres, de todos los tiempos.

Parásitos

Bong Joon-ho
Corea del Sur, 2019.

ISABEL SÁNCHEZ

Una estructura circular muestra en toda su crudeza la máxima de *Parásitos*, cercana a una frase que dejó para la posteridad Tancredi a su tío, el príncipe Salina, en *El Gatopardo*: “Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie”. Pero la película de Bong Jooh-ho, en vez de referirse a la esfera pública y política, se instala en la esfera íntima y social para reflejar la lucha de clases. Y no solo nada cambia para la familia protagonista, la familia Kim, sino que su situación irá a peor.

Parásitos se abre con un plano a ras del suelo, desde un ventanal de una vivienda que está en un sótano. A través de esos cristales se ve un callejón. La cámara desciende hasta un joven (Woo-sik Choi), que busca con su móvil acceder a un wifi gratuito. Su móvil lo va moviendo hacia el techo, hacia arriba, localizando una salida al

exterior a través de internet. Este avisa a su familia de que el wifi al que se conectaban ha cambiado de contraseña. Su familia está formada por su padre (con el rostro de uno de sus actores fetiche, Song Kang-ho), su madre y su hermana. Todos en paro. Y la película se cierra con el mismo plano a ras del suelo, el mismo callejón y la misma vivienda. La cámara desciende otra vez y, de nuevo, el mismo joven, pero escribe una carta de su puño y letra. Una despedida. Una carta que solo contiene sueños para seguir viviendo. Los cimientos de su familia se han roto. De nada les sirvió tratar de salir del sótano. La brecha social, la distancia, es demoledora. Cada vez más brutal.

Bong Jooh-ho se sirve en *Parásitos* de tres elementos clave para contar la odisea familiar. Por una parte la arquitectura. Los acontecimientos transcurren o bien en la vivienda-sótano de los Kim o bien en la vivienda de lujo de los Park, la familia para la que empezará a trabajar el joven protagonista. La vivienda de lujo también cuenta con un enorme ventanal, pero este va a dar a un patio amplio, limpio, hermoso y verde. Es una casa de diseño, donde las escaleras (sobre todo las que descienden) esconden secretos y giros de trama.

El otro elemento clave son los olores corporales, como diferenciadores del origen de

cada una de las familias. Y el motor que despierta la humillación y la furia. El primero que destapa la caja de Pandora y lo verbaliza es el hijo pequeño de los Park. El niño señala a los padres que tres miembros del servicio poseen el mismo olor. El señor Park es especialmente “sensible” a los olores que no son de su entorno.

Y el último el juego que se establece con el propio título: ¿quiénes son los parásitos? En un principio se señala a los Kim. Al principio su callejón será fumigado y ellos dejarán la ventana abierta, para ver si la fumigación puede acabar con las chinches de su hogar. Y se verán envueltos por una nube tóxica, que les obligará a cerrar de nuevo la ventana. Después en otro momento de la película, la esposa bromeará con el marido y le dirá que siempre actuará como una cucaracha. Correrá a esconderse, siempre por sobrevivir. Pero también los parásitos pueden ser los Park, incapaces de mantener un hogar limpio y equilibrado y su estatus sin su servicio doméstico: los profesores de los niños, el chófer, la ama de llaves... Aislados en su espacio y seguros de ser merecedores de todos los privilegios pues pueden pagarlos. El señor Park deja claro que ninguno que esté a su servicio puede pasar la raya, para él es imprescindible mantener la distancia. Pero si no son los amables y pulcros Park

los que estén habitando esa vivienda serán otros. Antes de los Park, vivió un arquitecto... Después de los Park, vendrá otra familia privilegiada. El orden se mantiene. Los parásitos van y vienen.

Bong Jooh-ho en varias entrevistas se ha mostrado un entusiasta del cine. Cinéfilo empedernido, siempre deja en evidencia su pasión por los grandes maestros clásicos como Alfred Hitchcock o su reconocimiento hacia directores como Steven Spielberg (además algunos medios y cineastas como Tarantino le han llamado el Spielberg coreano). No es de extrañar que cuando *Parásitos* ganó la Palma de Oro en Cannes, el cineasta dedicase el premio a Henri-Georges Clouzot (*El salario del miedo* o *Las diabólicas*) y a Claude Chabrol (*El carnicero*, *La ceremonia*). Ambos cineastas franceses tienen rasgos característicos que valora Jooh-ho a la hora de contar historias. El primero con un fuerte sentido de la tensión, del *thriller* y del terror, así como una galería de personajes perdedores y marginales. El segundo, con varias películas donde la lucha de clases es el epicentro, sin dejar de lado la tensión, la violencia y el suspense. Todos estos ingredientes están de alguna manera presentes en *Parásitos*.

Además de su fuerza visual, el director es un maestro en el manejo de la tensión y el *suspense*. También domina lo que sus admirados referentes no solían perder de vista (Hitchcock o Chabrol), el humor negro como instrumento narrativo y desestabilizador. Si bien Bong Jooh-ho conoce bien el cine de género, y sabe emplearlo, también le gusta no solo transgredirlo, sino mezclarlo. Así *Parásitos* va desde la comedia picaresca hasta el cine de *suspense*, pasando por el terror más *gore* a un cine social y político. Todo en uno. En esta película es importante el diseño de producción, es decir, las viviendas como un personaje más (con vida propia), igual que en las obras de otros referentes cinematográficos: el maestro del *suspense* (Hitchcock, por ejemplo, en *Psicosis*, donde unas escaleras bajan a un sótano revelador), Polanski (*Repulsión* o *El escritor*) o también su

admirado Buñuel (*El ángel exterminador*, *Ensayo de un crimen*). Y también las viviendas como ejes para reflejar el conflicto social y sus extraños juegos y pulsiones como ocurre en *El sirviente* de Joseph Losey o en *La regla del juego* de Jean Renoir.

Bong Jooh-ho está construyendo una filmografía con personalidad propia, donde sus personajes suelen estar en los márgenes y la lucha de clases presente. Refleja también el contraste entre campo y ciudad o la soledad de sus protagonistas ante la dejadez y la incompetencia de las instituciones. El cineasta coreano juega con los géneros, los mezcla y sorprende con el resultado. Así en *Memorias de un asesino*, el *thriller* brillaba empapado con un humor que desentonaba con el tono de la historia, y esa combinación creaba un efecto que llamó la atención internacional hacia la obra de este director coreano. O en *Mother*, donde el melodrama más extremo se aliaba, de nuevo, con el *thriller*. Sorpresiva fue su impactante película de ciencia ficción, *Rompenieves*, donde en un tren escenificaba en distintos vagones la organización social y las injusticias.

Parásitos te hace reír hasta congelarte la carcajada. Si en un principio sus personajes son unos pícaros que se desenvuelven con inteligencia y habilidad para ir apoderándose del espacio y de la vida de una familia acomodada (extremadamente pulcra, excéntrica y educada), un factor sorpresa dará la vuelta a la tortilla. Y de pronto la risa se transformará en terror y el terror dará paso a un drama familiar y social, donde aquellos que hicieron reír, conmueven.

La familia Kim verá una puerta abierta cuando el hijo entra a dar clases de inglés a la hija de los Park. Poco a poco el joven va trazando un plan con cada uno de los miembros de la familia para ir quitando los puestos de trabajo a las otras personas de servicio y que esos puestos los ocupen cada uno de ellos. Todo va saliendo perfecto. Así su hermana entra como profesora de dibujo del hermano pequeño; el padre se hace con el puesto de chófer y la madre con el de ama de llaves. Los

otros empleados van siendo expulsados de la mansión. Y los Park no son conscientes de que están metiendo a toda una familia en su casa, que los manipula a sus anchas. Ellos parecen ingenuos e inocentes, majos. Pero como dice la madre de los Kim, ella también podría ser maja y agradable si tuviese dinero.

Cuando durante un fin de semana, la familia Park se va de excursión; los Kim disfrutan de las comodidades de la mansión de los anfitriones. Pero, de repente, una llamada por telefonillo de la antigua ama de llaves, en una noche de tormenta, lo desbarata todo. Y las percepciones también. Un giro en la trama lo cambiará todo.

De pronto, la familia Kim no es tan pícara y despreocupada; ni los Park son tan inocentes (aunque siempre se muevan en la inconsciencia), ellos tienen muy clara la raya que los otros nunca deben sobrepasar. Mantienen cómodamente la brecha social. De pronto la comedia se va volviendo más tenebrosa hasta llegar a una explosión de *gore* para finalizar como un relato triste donde todo vuelve a su sitio. Brutal. La lluvia será además el elemento catártico. Un diluvio que apenas afecta a los Park, pero que hace recordar a los Kim de dónde vienen, y las injusticias del sistema. También se darán cuenta de que quizá se han equivocado de enemigos.

En la tragedia, en pleno diluvio, el padre de la familia Kim, ante la inminente desgracia, es claro con su hijo: para la supervivencia lo mejor es no trazar nunca un plan. Porque así “nunca se irá a la mierda”, y todo dará siempre igual, aunque todo se derrumbe a su alrededor. Pero para su hijo trazar un plan soñado en esa carta final, e imaginarlo, es una manera de sobrevivir, de seguir adelante.

En *Parásitos* de nada sirven las nuevas tecnologías, que todo lo enfrían, lo que sigue funcionando para no borrarnos del mapa es la comunicación real en sus maneras más prosaicas: ya sea el morse o la palabra escrita en una carta. Ahí sigue habiendo emoción y verdad.

Retrato de una mujer en llamas

Céline Sciamma
Francia, 2019.

JORGE LUIS FLORES

Si tuviera que condensar *Retrato de una mujer en llamas* en una sola palabra, esa sería “delicadeza”. No sé si es mala memoria, o si la impresión ha sido tan honda que me ha borrado el recuerdo, pero siento que son muchos los años desde que una película me hizo sentir, no cautivado por una historia de amor, sino genuinamente enamorado.

Céline Sciamma, autora de la trilogía *Naissance des pieuvres*, *Tomboy* y *Bande de filles*, pasa con *Retrato* de la Francia del siglo XXI a la Bretaña del siglo XVIII, del realismo social a una obra de época con destellos de ensoñación, y de una historia de formación a la madurez (en

más de un sentido).

Marianne (Noémie Merlant) desembarca en una isla de Bretaña para cumplir una tarea singular: una condesa (Valeria Golino) la ha contratado para pintar a su hija, Héloïse (Adèle Haenel), sin que ella sospeche que está siendo pintada. ¿La razón? Una vez terminado, el retrato se enviará a un noble milanés para que este decida si quiere o no desposar a la joven. Pero Héloïse no desea casarse y ya ha saboteado el intento previo de otro pintor. Marianne deberá fingir que ha sido contratada como dama de compañía, seguir a Héloïse en sus paseos diarios por la pradera y la playa, hablar con ella, y en secreto estudiarla.

“Primero mis contornos; mi silueta”, instruye Marianne a su clase de pintura, pero estos preceptos técnicos no le sirven de salvavidas con Héloïse. La pintora observa con ojo clínico a su sujeto; las curvas de la oreja, la forma de los labios, el preciso tono de verde del iris, la posición que adoptan las manos en descanso, y por las noches se dedica a reproducir lo que ha visto. Mas no le quedan solo los contornos, no únicamente la silueta. La imagen de Héloïse sobrevive y crece en ella, la perturba, le atenaza la mano con que no consigue capturarla. Sin que ella misma pueda precisar cuándo, en algún punto sus miradas cambian de signo. Y lo que es más: ella no es la única que ha estado mirando.

“Tómense el tiempo de mirarme”, es una de las primeras líneas que se dicen en la película. Es esa la clave de *Retrato*: la mirada. La mirada como punto de fuga y de fin. La mirada como único mensajero capaz de sortear las torpezas del lenguaje y la maraña de la conciencia. La escasez de diálogo deja sitio para una exuberancia de emoción alimentada principalmente por los ojos; ojos

que se demoran, que contemplan, que se evaden o se encuentran. Sciamma coordina meticulosamente una danza entre las miradas de Merlant, de Haenel y el lente de su cámara... y qué miradas elocuentes y qué cámara precisa.

La mirada que aquí nos subyuga es, además, la mirada femenina. Ahí donde Abdellatif Kechiche necesitó más de diez minutos de sexo acrobático para subir la temperatura de *La vie d'Adèle*, Sciamma opta por un camino más próximo al de *Carol* de Todd Haynes: susurros y suspiros, roces, pulsos elevados, labios entreabiertos y, para el momento en que algo sucede, el erotismo quema (al menos en una ocasión literalmente).

La atmósfera está cargada desde un inicio y la directora de fotografía, Claire Mathon, ha hecho un trabajo notable para comunicarlo, porque su playa tiene a veces la sensualidad de un Sorolla, a veces la amenaza de un Caspar David Friedrich (véase su cuadro *Monje a la orilla del mar*); y sus escenas nocturnas a la luz de las velas tienen toda la serenidad y el dramatismo de Georges de La Tour.

La única pieza instrumental en la película también nos habla del temporal que viene. Se trata de *El Verano* de Vivaldi, que Marianne toca para Héloïse en un desvinculado clavicordio y, mientras lo toca, lo narra: “Cuenta la historia de una tormenta que se eleva. Y de los insectos que la sienten. Y la tempestad que estalla con relámpagos y viento”.

Retrato no se limita, sin embargo, a la historia de sus dos protagonistas. En un año rebotante de excelentes películas sobre mujeres dirigidas por mujeres (*Booksmart*, *Hustlers*, *The Nightingale*, *The Souvenir*, *Rocks*, *Atlantics*, *Little Women*), me parece que *Retrato* logra decir más que ninguna otra y lo logra sencillamente con una

profunda empatía hacia sus personajes y una honestidad y ligereza rara vez vistas en el cine cuando se trata la experiencia femenina, la de entonces y la de ahora, la cotidiana y la limítrofe. Una noche, Marianne no puede dormir porque tiene cólicos; la condesa habla melancólica de su juventud en Milán, de donde fue sacada para casarse con un noble francés, justo como ahora ella se ve forzada a repetir el ritual con su hija; la estoica mucama, Sophie, interpretada fabulosamente por Luàna Bajrami, está embarazada y no quiere tener al bebé, así que acude a Marianne y Héloïse por ayuda. Esta última subtrama en particular es manejada con gran naturalidad y dulzura.

Sin adoptar jamás un tono didáctico o propagandista, *Retrato* es una película feminista. En algún momento Héloïse pregunta a Marianne si pinta también desnudos. Marianne explica que sí, pero no masculinos pues no le está permitido. “¿Es una cuestión de pudor?”, inquiriere Héloïse. “No”, responde Marianne: “Es más bien para evitar que hagamos gran pintura. Sin una noción de la anatomía masculina, todos los grandes temas nos escapan”. La crítica es doble. Por un lado muestra cómo las mujeres siempre han sido mantenidas en los márgenes del arte, pero el hecho de que todos los grandes temas sean protagonizados por hombres muestra cómo las mujeres también han sido mantenidas en los márgenes de la historia. “Pero lo hago a escondidas”, declara Marianne sonriendo. Las mujeres aquí se saben sujetas a muchas ataduras, pero encuentran sitio para reír, para jugar, para crear. Sciamma enfatiza la capacidad creadora de las mujeres cuando interpola los avances de Marianne en el lienzo con los avances de Sophie en un bordado.

Apropiadamente, los primeros cuadros de la película son lienzos en blanco siendo sur-

cados por trazos tentativos. Este será un *leitmotiv* visual que se repetirá esporádicamente. Algo va tomando forma, pero algo también se escapa. Como en el amor, como en la creación, hay una constante sensación de pérdida y reencuentro, hasta que de súbito la imagen se condensa. Así construye Sciamma esta historia, así conduce a sus dos protagonistas y así nos guía a nosotros. Es esa una de las grandes conquistas de esta película: no solo cuenta magistralmente una historia de amor, sino que en la misma forma de narrar reproduce el sendero equívoco, evanescente, sobrecogedor del enamoramiento y al tiempo explora los túneles que unen al deseo, la pasión y el amor con la creación artística. “¿Todos los que aman creen estar inventando algo nuevo?”, preguntará Héloïse a Marianne.

Al centro del filme se discute el mito de Orfeo y Eurídice. Sophie se enfurece con Orfeo por haber volteado a ver a Eurídice, devolviéndola así a la muerte; Héloïse lo defiende asegurando que, desbordado por amor, no pudo evitarlo; mientras que Marianne piensa que fue una decisión: “Elegió la memoria. Elegió el camino del poeta y no el del amante”.

La verdad, como suele suceder, está en algún lugar en el medio. Elegir la memoria es a veces elegir el amor. Capturar un momento de asombro y de verdad, y preservarlo para volver a vivirlo en el recuerdo es tal vez la única forma de eternidad. ¿No es también ese el deseo de la pintura, del cine, del arte en general?

Sciamma reescribe el mito. Héloïse dice: “Tal vez fue Eurídice quien lo pidió: vuélvete y mírame”. Las últimas miradas son siempre para siempre.

Humanism and the Latin Classics / On Human Worth and Excellence

Aldus Manutius / Giannozzo Manetti,
Harvard University Press
Cambridge, 2017/ 2019, 414 pp. / 362 pp.

PABLO SOL MORA

¿Qué sentido tiene hablar de *humanismo* hoy en día? Más aún, ¿tiene sentido hablar de *humanismo* hoy en día? Las palabras *humanismo*, *humanista* y *humanidades* siguen siendo usadas en la actualidad, pero la mayoría de las veces vacías de su sentido original, deformadas por la confusión. El problema no es nuevo. Ya a principios del siglo XVII, Baltasar de Céspedes, en su discurso *El Humanista* —recientemente reeditado, por cierto, por la Real Academia Española— se quejaba: “todos nombran las letras humanas y todos llaman humanistas a muchos, pero si preguntamos qué son las letras de humanidad y qué es lo que profesa aquel a quien llamamos humanista, qué partes tiene su facultad, qué contiene cada una de ellas, quizás hallaremos pocos que nos lo sepan decir”. Sin embargo, con el paso del tiempo la confusión se ha ahondado. Si no me engaño, actualmente suele entenderse por *humanismo* algo más bien parecido al *humanitarismo*, una cierta sensibilidad o compasión por las desdichas ajenas que nos mueve a acciones benéficas o caritativas, y, por *humanista*, la persona o acción que manifiesta esa cualidad. Políticos de toda índole, por ejemplo, se declaran *humanistas* y califican sus acciones de gobierno como tales. ¿Era esto el humanismo, en realidad? Naturalmente, las humanidades, los humanistas y el humanismo tienen un componente ético central, al que no pueden renunciar sin dejar de ser ellos mismos, pero este va indisolublemente ligado a una cultura, o sea, a un aprendizaje, que se lleva a cabo fundamentalmente a través de la lectura de ciertos autores y obras. La bondad humana natural no es sinónimo de *humanismo* ni basta a hacer *humanistas*.

Conviene, quizá, remitirse al origen de las palabras. Los estudiosos del humanismo histórico —Eugenio Garin, P. O. Kristeller, Joseph Perez, Francisco Rico, Jacques Lafaye, entre otros— nos ayudan a recordar. En primer lugar, habría que decir que la palabra *humanismo* es reciente; apareció apenas en el siglo XIX, en Alemania, en el contexto de una polémica sobre la educación. El teólogo y pedagogo Friedrich Immanuel Nietzhammer, en su obra *La disputa entre el filantropinismo y el humanismo en la teoría educativa de nuestro tiempo* (1808), la utilizó para designar una educación basada en los clásicos griegos y latinos; más tarde, el historiador Georg Voigt la usó para referirse a la época y cultura de los humanistas italianos del siglo XV en su libro *El resurgimiento de la Antigüedad clásica o el primer siglo del humanismo* (1859). En cambio, la palabra *humanista* es más antigua; se originó en Italia en el siglo XV, en el vocabulario universitario, y se utilizaba sencillamente para referirse al profesor o estudiante de los *studia humanitatis*, estudios de humanidad, o *litterae humanae*, o sea, letras humanas, los ante-

cedentes de las modernas humanidades, que consistían en gramática, retórica, historia, filosofía, poesía, etc. ¿Por qué *letras humanas*? Porque no eran divinas, o sea, teología, el conocimiento más importante de la época, pero de cualquier manera se les reconocía un papel preponderante en la educación. ¿En qué consistía la cultura de un humanista? Ante todo, en las letras clásicas, latinas, sobre todo, y, si se podía, griegas. Es el principio básico del humanismo: la base de la educación son los clásicos. No es la menor paradoja de las humanidades actuales que nos las hemos arreglado para cursar e impartir carreras completas en el área sin prácticamente leer autores clásicos, no digamos a humanistas del Renacimiento.

¿Qué hacía un humanista? Fundamentalmente, enseñar a leer. Había muchos niveles de docencia humanista: desde el que enseñaba la gramática a los niños hasta el que comentaba los grandes autores con los estudiantes y colegas universitarios. No menos importante que la enseñanza (y, de hecho, parte de ella), era la edición y el comentario de los clásicos: la búsqueda de los textos antiguos, su cuidadosa transcripción y corrección, su anotación y explicación. Joseph Perez, en “El humanismo: ensayo de definición”, ha resumido así la meta del gremio: “los humanistas de los siglos XV y XVI consideraban que los grandes autores de la Antigüedad clásica ofrecían un interés irremplazable; es por esto que los honraban y estudiaban de manera privilegiada, utilizando las técnicas de la ciencia filológica. Pero hay que advertir que estas técnicas no son sino un medio de acceso al mundo de la cultura auténtica, no son un fin en sí mismas. La meta es llegar a un conocimiento tan completo como sea posible de lo que es útil saber al hombre para ser plenamente hombre”. Lo había dicho Erasmo, el humanista por excelencia: “*homines non nascuntur sed finguntur*”, o sea, no se nace hombre, se llega a serlo. La plena *humanitas* es el resultado de la educación.

La cultura del humanismo alcanzó su esplendor en los siglos XV y XVI. Nunca le disputó la primacía a la teología, pero ocupó un lugar central en el campo del saber. Los grandes clásicos modernos —Cervantes, Montaigne, Shakespeare, más tarde Goethe— están empapados de cultura humanista y no habrían sido posibles sin ella. Esto comenzó a modificarse a partir del siglo XVII, con el advenimiento de la Revolución Científica, que gradual, pero inexorablemente, fue desplazando a las humanidades del lugar de privilegio que habían tenido hasta entonces. Los siglos XIX y XX lo acabaron de dejar claro: el paradigma del sabio no era ya el humanista, sino el científico. De su crisis, las humanidades no fueron del todo inocentes: una excesiva confianza en la *auctoritas* clásica, resistencia al cambio, ideas y formas anquilosa-

das, nostalgia de un mundo que era imposible restaurar, microespecialización, entre otros factores, contribuyeron a la marginación de su orgulloso saber. En los peores casos, se volvieron ignorantes y desconfiadas de sí mismas, olvidaron su fundamento en el *logos*, en los clásicos, y pretendieron vestirse de ropajes ajenos —los de la ciencia, claro— para probar su seriedad y vigencia. El resultado fue con frecuencia lo contrario. Para ver el resultado de la crisis, me temo, basta echar un vistazo a las áreas de humanidades en las universidades —su cuna— a finales del siglo XX y ahora mismo en el XXI. No me refiero solo a las matrículas reducidas y a los presupuestos exigüos, aunque también, sino a la confusión y, algunas veces, al charlatanismo reinantes en los departamentos de humanidades. ¿Y qué futuro pueden tener unas disciplinas que olvidan y traicionan sus orígenes? Sin una elemental cultura clásica y genuinamente humanista, ¿son posibles las humanidades y el humanismo hoy? Volvemos a la pregunta inicial.

Si por algún lado va a empezar la recuperación de la cultura humanista, esta tiene que ser, por un lado, a través de la lectura de los clásicos y, por otro, de los humanistas históricos, los maestros de los siglos XV y XVI. Este último es precisamente el objetivo de una colección como la The I Tatti Renaissance Library, publicada por la Universidad de Harvard y dirigida por James Hankins, una de las más meritorias y hermosas colecciones de libros de la actualidad, a la que pertenecen el par de títulos que motivan esta nota, *Humanism and the Latin Classics* de Aldo Manucio, editado por John N. Grant, y *On Human Worth and Excellence* de Giannozzo Manetti, editado por Brian P. Copenhaver, a quien ya debíamos ediciones de Virgilio Polidoro, Lorenzo Valla y el *Corpus hermeticum*. Siguiendo el modelo de la benemérita Loeb, la colección harvardiana de clásicos griegos y latinos, esta ofrece textos bilingües, latín-inglés, de clásicos del humanismo. Aquí el lector podrá encontrar las obras de Marsilio Ficino (la edición de Michael J. B. Allen y James Hankins de la *Teología platónica*, en seis volúmenes, es un acontecimiento en la historia de la filosofía), de Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Angelo Poliziano, Giovanni Pontano, Lorenzo Valla, Pietro Bembo, Coluccio Salutati, Boccaccio, Petrarca, etc.

Es muy justo que The I Tatti haya incluido a Aldo Manucio (c. 1451-1515), el célebre editor veneciano, en su catálogo (este es el segundo volumen, antecedido por *The Greek Classics*, que consta de los prefacios a las obras griegas, así como este a las latinas). La cultura humanista del Renacimiento habría sido imposible sin el papel desempeñado por los editores que la difundieron a través de la imprenta, de los cuales Manucio es el ejemplo más ilustre. En un periodo de veinte años

(1495-1515), ninguna otra editorial como la Aldina publicó más títulos de letras clásicas.

Antes de convertirse en uno de los principales editores europeos, Manucio fue profesor –tutor, para ser más preciso– y en realidad nunca dejó de serlo. Tuvo a su cargo la educación de Alberto y Leonello Pio, príncipes de Carpi (y sobrinos de Pico de la Mirándola, que lo recomendó para el puesto). Una y otra vez, en los textos aquí recopilados, que servían a la vez de prólogos y dedicatorias y que cumplían una función comercial semejante a la de la moderna nota de contraportada, recuerda el valor de la educación y el compromiso humanista entre letras y ética, como en el prefacio a sus propios *Fundamentos de gramática latina*.

Aquí podemos apreciar también la afanosa búsqueda de manuscritos antiguos para hacer nuevas ediciones, el escrúpulo filológico de Manucio a la hora de prepararlas, la ajetreada vida cotidiana del editor (Aldo se queja de que medio mundo va a verlo y le quita el tiempo, al punto de que llega a poner un letrado en su cubículo que, más o menos, decía: “Quienquiera que seas, Aldo te ruega que digas qué quieres rápidamente y luego te vayas, salvo que, como Hércules cuando Atlas estaba cansado, vengas a ayudar”) y las relaciones entre el poder económico y político y la cultura (sin las cuales no hubiera sido posible el Renacimiento), pues los destinatarios de las dedicatorias suelen ser nobles que lo apoyan.

Manucio comenzó editando, sobre todo, obras griegas (son famosas sus ediciones *in folio* de Aristóteles), pero pronto comenzó a editar obras latinas, de clásicos y de autores contemporáneos, que se leían y vendían más. No solo fue un editor con olfato, sino un empresario innovador: fue él quien inventó el libro de bolsillo al poner a circular los clásicos en un formato pequeño (en 8º, denominado *enchiridion*), que se podía llevar a cualquier parte y que fue un éxito comercial. Buena parte de los libros modernos son alditos en ese sentido.

Si fueron hombres como Aldo Manucio los que contribuyeron a difundir el pensamiento humanista, fueron hombres como Giannozzo Manetti (1396-1459) los que contribuyeron a forjarlo. Quizá el nombre diga poco al lector, en comparación, digamos, a los de Ficino o Pico, pero fue con obras como la suya que comenzó a propagarse el ideario humanista. Entre los pocos textos del humanismo histórico que siguen siendo más o menos leídos, quizá ninguno tan famoso como el *Discurso sobre la dignidad del hombre* de Pico de la Mirándola. Sin embargo, este título –invento de un editor, ajeno a Pico y que solo tiene que ver con el inicio de la obra– convendría mucho más a *De dignitate et excellentia hominis* de Manetti.

En el siglo XII se popularizaron los tratados sobre la miseria del hombre (*miseria hominis*), que alcanzaron su cúspide con el opúsculo de Inocencio III, *Sobre la miseria humana*. Eran textos religiosos, de carácter penitencial, que tenían como propósito recordar al hombre su condición

miserable al margen del auxilio divino. No era tanto que sus autores fueran realmente pesimistas respecto a la condición humana (cristianos todos ellos, creían en la creación a imagen y semejanza divinas y en la encarnación y no podían permitirse un pesimismo radical), sino que buscaban remarcar al hombre su necesidad de Dios. Sin embargo, con este propósito se cargaron un poco las tintas y para finales de la Edad Media el tópico de la miseria del hombre parecía haber arrinconado al de la dignidad, fundamental en la antropología cristiana. En el siglo XIV, tocó a Petrarca, padre del humanismo, comenzar a criticar a Inocencio III e intentar restaurar el equilibrio perdido entre miseria y dignidad. Correspondió a Manetti llevar a cabo una refutación en forma (una versión más amplia de la historia de la *miseria* y la *dignitas hominis* puede verse en la primera parte de mi libro *Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro*).

Giannozzo Manetti era hijo de un acaudalado comerciante florentino y, aunque al principio tuvo que dedicarse a los negocios familiares, luego se consagró al estudio y al servicio público, especialmente diplomático, de su ciudad. Es un extraordinario ejemplo del humanismo cívico florentino estudiado por Hans Baron y de la mezcla –representada por Cicerón, modelo de todos los humanistas– de interés en la *res publica* y en las letras. Aprendió griego y hebreo, y no fue ajeno a la filología. Tradujo las obras morales de Aristóteles y, al modo de Plutarco, escribió biografías de Sócrates y Séneca, Dante y Petrarca (ya publicadas, por cierto, en The I Tatti). Tras desacuerdos con la oligarquía florentina, se exilió primero en Roma, donde fue secretario del papa humanista, Nicolás V, y luego en Napolés, en la corte de Alfonso de Aragón, hasta su muerte.

Antecedido por los trabajos del monje Antonio da Barga y el humanista Bartolomeo Facio (antes de difícil consulta y ahora oportunamente incluidos como apéndices por Copenhaver en esta edición), Manetti llevó a cabo una sistemática defensa de la dignidad del hombre en los cuatro libros que componen *De dignitate et excellentia hominis*. Sin embargo, su objetivo no era solo hacer un elogio del hombre, sino expresamente refutar lo expuesto por Inocencio III en su opúsculo. Corregirle la plana a un papa no era un asunto menor.

El primer libro, basado en Cicerón y Lactancio, trata sobre el cuerpo humano, del que Manetti, muy en términos clásicos, o sea, renacentistas, resalta la armonía y la belleza; el segundo, sobre el alma, cuyo principal atributo es la inmortalidad (y esta sería, para Ficino, la base de la *dignitas hominis* en la *Teología platónica*); el tercero, del compuesto entre ambos, y el cuarto es el directamente enderezado contra Inocencio III. A lo largo de todos ellos, contra el “pesimismo” de la tradición de la *miseria hominis*, Manetti opta por una versión particularmente optimista de la *dignitas* (en el fondo, no se trataba de escoger entre una y otra, pues ambas eran necesarias para un verda-

dero conocimiento de lo humano: el hombre tenía que ser consciente tanto de su miseria, al margen de Dios, como de su dignidad, que se originaba en Él). Muy a contracorriente de ciertas tendencias del pensamiento cristiano que se regodeaban en la degradación del cuerpo y la sensualidad, Manetti reivindica lo físico y los placeres sensuales, incluido el sexo; creyente al fin y al cabo, su obra termina con la exaltación de la resurrección y los cuerpos gloriosos.

El perfil de Giannozzo Manetti era el ideal para refutar la sombría obra del sombrío Inocencio III: cristiano como todos los humanistas, era, sin embargo, ajeno al ascetismo y a la mortificación, y tenía incluso lo suyo de hedonista; era un firme partidario de la vida activa, no de la soledad monacal, y eligió defender y celebrar los aspectos positivos de la condición humana en lugar de regodearse denigrando los negativos. En la historia de la idea de la dignidad del hombre, la posteridad ha sido un poco injusta con él, relegándolo a un segundo plano. Es de esperarse que una edición como *On Human Worth and Excellence* contribuya a devolverle el lugar de primer orden que merece.

El “sueño del humanismo”, como lo ha llamado Francisco Rico, se fue extinguiendo poco a poco, y ya en el siglo XVII estaba claro que sus disciplinas perdían rápidamente el protagonismo que habían tenido hasta entonces. Nuevas formas de conocimiento –más empíricas y científicas, menos librescas y eruditas–, nuevos temas y nuevos intereses fueron desplazando a los humanistas. Los clásicos no eran la respuesta para todo y más de una vez se habían equivocado, el latín fue cediendo paso a las lenguas vulgares y los ideales morales y religiosos del humanismo –entre ellos, el cardinal de la dignidad del hombre– comenzaban a agrietarse. Y, sin embargo, de manera indirecta, la cultura humanista estaba dando sus mejores frutos. Un Montaigne, un Cervantes, son inconcebibles sin ella. Sin ser humanistas en un sentido profesional y sin escribir en latín, sus obras, precursoras de la modernidad, están empapadas de humanismo. Por otro lado, sus antiguas disciplinas, cultivadas sobre todo en las universidades, se empezaron a transformar y eventualmente darían origen a las modernas humanidades. Todo profesor y estudiante actual de humanidades en cualquier parte del mundo es deudor de los humanistas del Renacimiento, de autores como Manucio o Manetti, aunque ignore sus nombres y sus obras. Sin nostalgia absurda ni la pretensión imposible de restaurar el humanismo renacentista, es crucial que las humanidades recobren la memoria y sean conscientes de sus orígenes: el legado vivo de las letras clásicas –“lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por vigoroso, fresco, alegre y sano”, dijo Goethe– y su reivindicación por parte de los humanistas. Solo a partir de la recuperación de su pasado es que las humanidades pueden aspirar a tener un futuro.

La penúltima vez que fui hombre bala

Etgar Keret

Sexto Piso

Ciudad de México, 2019, 216 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Etgar Keret opina que “la literatura es una especie de laboratorio emocional”. El suyo podría estar lleno de probetas, pipetas y matraces en medio de una nube de humo con un ligero e incitante olor a hierba. Algo en este escritor, y en la alquimia de sus cuentos, recuerda a Jerry Lee Lewis en *El profesor chiflado*. Keret es el nuevo doctor Jekyll y mister Hyde del género del cuento porque tamiza, como pocos, el dolor con el humor. Los libros de este *rockstar* de las letras israelíes (Tel Aviv, 1967) despiertan al lector, y lo lanzan a un viaje, con tintes psicodélicos y tiernos, que no sabe de fronteras; algo, por otro lado, muy de agradecer en tiempos de confinamiento.

Desde su sorprendente, aunque desigual, debut con *Tuberías* (colección de relatos que publicó cuando tenía 25 años) a *La penúltima vez que fui hombre bala*, editado por Sexto Piso, en 2019, Keret hace exactamente lo que le da la gana con sus ficciones. Su electrificante energía creativa provoca continuos subidones de adrenalina. Su laboratorio de ideas, abierto las veinticuatro horas del día, genera una cadena de buenos relatos que aparentemente surgen del azar, del error o del goce de escribir sin flagelos. Salvando las distancias, Etgar Keret pertenece a esa rara estirpe de escritores *festivos*, que cuenta entre sus maestros con François Rabelais o Jonathan Swift, a quien Keret demuestra conocer bien (de hecho, uno de sus primeros relatos se titula “Gulliver en islandés”). Estos autores, de prodigiosa imaginación, miran lo truculento de frente y no pierden tiempo: caricaturizan lo oscuro hasta deformarlo, y no por eso dejan de quererlo. La imaginación de Keret va por ahí: las experiencias más duras de su vida —sus padres sobrevivieron al holocausto, habita en una región del planeta en perpetuo conflicto armado, su mejor amigo se suicidó de un balazo frente a él, y de niño recibió más de una paliza de otros muchachos del barrio— se metamorfosean en parodia y muchas de ellas se publican como un cuento con “final feliz” (a lo Keret, claro está).

Relato a relato, este escritor y cineasta (ganó, en 2007, el premio Cámara de Oro a la Mejor Ópera Prima en el Festival de Cannes por *Medusas*) nos inculca en las neuronas partículas de su peculiar mundo imaginario, como Lewis Carroll hizo con *Alicia en el País de las Maravillas*. Esta comparación se justifica, en parte, por la continua aparición de conejos en la obra de Etgar Keret. *La penúltima vez que fui hombre bala* contiene veintitrés cuentos. Uno de los relatos se titula “Conejo por parte de padre”: “Cuando Rubi se levantó de su cama, descubrió en la sala, al lado de los regalos envueltos con papeles de colores, que su padre se había convertido en un conejo”. ¿A qué nos remite este párrafo? “Cuando Gregorio Samsa se despertó una mañana después de un sueño intranquilo, se encontró sobre su cama conver-

tido en un monstruoso insecto”. En su trayectoria literaria, a Etgar Keret lo han comparado hasta la saciedad con Franz Kafka y él nunca ha ocultado su enorme influencia: “Lo leí por primera vez cuando tenía veinte años, durante el servicio militar obligatorio. Fue el momento más difícil de mi vida. Lo primero que sentí fue un gran consuelo: supe que había una persona en el mundo más jodida que yo, que tenía más problemas. Sentí que había encontrado un pequeño grupo de apoyo, como cuando vas a Alcohólicos Anónimos. Sentía que la soledad absoluta del ejército, en la que era consciente de mi estrés y de mis errores, solo yo podía padecerla. Después descubrí a Kafka y no me sentí solo nunca más”. Si lees el magnífico texto que da nombre al volumen que nos ocupa e inmediatamente después “Un artista del trapezio”, uno de los cuentos más perturbadores del genio checo, detectas que cada uno tiene su manera de poner en primer plano la historia secreta, que no es otra que la soledad, ya sea del artista, ya sea del marginado que, como Keret, busca su destino en el arte de vivir, y de escribir, en paz. El protagonista del relato de Kafka se lamenta, entre sollozos: “Solo con una barra entre las manos, ¡cómo podría yo vivir!”. El hombre bala está dispuesto a romperse hasta el último hueso con tal de repetir la experiencia del vuelo sin trayectoria determinada. Veamos otro ejemplo de las visitas de Kafka a los relatos de Keret. En “Por la noche” el padre no amenaza a un hijo diciéndole que lo destrozará como un pez (*Carta al padre*). Todo lo contrario: es un pez de colores el que se pone los tenis del progenitor en un acto de rebeldía. Lo hace porque “es un pez, y más allá del acuario y de la tele, no tiene nada en la cabeza”.

A pesar de su personalísima voz, y de los desvaríos hilarantes o tráfugas de sus narradores, Keret no oculta sus influencias: “Elegí una tradición literaria que me conecta mucho más con los escritores de la diáspora como Franz Kafka, Isaac Bashevis Singer, Sholem Aleijem. Son escritores con defectos, que comparten sus debilidades con los lectores, lo cual contrasta con la tradición israelí de escritores capaces de proporcionar al lector una especie de guía. Eso es algo que yo no puedo hacer. No puedo guiar a mis lectores a ninguna parte porque no conozco el camino”. Frente a la pluma más pragmática (¿comprometida?) de Amos Oz (quien ha alabado su narrativa) o David Grossman, Etgar Keret rechaza toda responsabilidad en sus ficciones: “En el momento en que un escritor desea actuar de manera responsable, pensando en su deber, se convierte en el peor de los escritores. Sería como decir: ‘Mi marido tiene el deber de hacerme el amor’. Si se toma como un deber, tendrás el peor sexo para el resto de tu vida”. En este sentido, y aunque no forma parte de

esta colección, *De repente un toquido en la puerta* (2012) se configura como una Poética de Keret. Aunque le pongan una pistola en la cabeza, aunque el repartidor de pizza sea un justiciero en busca de un cuento, el autor no podrá cumplir con sus demandas, porque la obligación aniquila al creador.

Los relatos de *La penúltima vez que fui hombre bala* parecen acomodados en un trípode de principios irrenunciables: la imaginación desbordante, la empatía (incluso con el enemigo) y el humor. Además de los ya citados Kafka y Bashevis Singer (dan ganas de releer *Un amigo de Kafka y otros relatos* o *Una boda en Brownsville*), Etgar Keret ha manifestado su admiración por otros grandes cuentistas como Raymond Carver o Antón Chéjov. De este último ha dicho: “Chéjov es increíble. Generalmente cada escritor tiene algo —un conjunto de cosas— en lo que sobresale. Y creo que su empatía con la condición humana es única”. La de Keret con sus criaturas no se queda atrás. “Gooded” comienza así: “Una mujer rica abrazó a un hombre pobre. Fue algo completamente espontáneo, nada planeado”. Que las consecuencias de la empatía sean insospechadas ese es otro cantar.

En cuanto al humor, la tercera pata de su tripié, Etgar Keret respira en clave de humor y no porque busque machaconamente ese efecto. Le sale natural porque lo ha adoptado como mecanismo de defensa. El humor pasa a ser la última capa, la más visible, aquella que protege las vísceras de sus relatos, y que mantiene a raya los odios, los miedos, los monstruos, la frustración, los deseos insatisfechos, y tantas otras cuestiones engorrosas de la vida que, si se vomitan sin más, pueden hacer terriblemente pesada la literatura. Robert Escarpit, colaborador de *Le Monde* hasta su muerte, escribió con acierto: “El humor es el único remedio que distiende los nervios del mundo sin adormecerlos, le da libertad sin volverle loco y pone en manos de los hombres, sin aplastarlos, el peso de su propio destino”.

En *La penúltima vez que fui hombre bala* destacan, además de los ya comentados, dos relatos, quizá más pedestres que “Ventanas” (una interesante propuesta distópica), pero con un encanto muy especial: “Hierba” y “Pineapple Crush”, dos cuentos bellos y entrañablemente *marihuanos*; también, y sin complejos, románticos. Entresacamos un par de párrafos para introducirnos en el estado anímico adecuado:

El primer porro del día es como un amigo de la infancia, como el primer amor, como un anuncio sobre la vida. Que es muy diferente a la vida misma, que es algo que si uno pudiera haría ya mucho tiempo que la habría devuelto a la tienda.

Más de una vez he pensado en invitarla al cine, pero queda un poco raro invitarla así, sin más (...) Que te inviten al cine no es algo que se pueda interpretar de muchas maneras. Es como decirle: “Te quiero para mí”. Y si ella no está dispuesta y dice que no, puede llegar a resultar bastante incómodo. Por eso he pensado que es mucho mejor invitarla a fumar un porro. Como mucho, dirá “no fumo”, y entonces podré salir del paso con algún chistecito sobre *marihuanos*, pedir otro café solo y seguir hablando como si nada.

Del laboratorio literario de Etgar Keret surge, como anotamos al principio, una nube de humo de olor inconfundible que emborracha y provoca adicción, especialmente en quienes padecen una nostalgia crónica. Escribió Chéjov que

“uno no termina con la nariz rota por escribir mal; al contrario, escribimos porque nos hemos roto la nariz y no tenemos ningún lugar al que ir”. A los lectores nos pasa lo mismo. A estas alturas de la película, no está nada mal alucinar con

mundos paralelos y evadirse de este sin necesidad de salir de casa a buscar sustancias psicotrópicas. Con un buen libro, basta. Y *La penúltima vez que fui hombre bala* lo es.

Enriqueta Ochoa: la configuración de un femenino sagrado

Ester Hernández Palacios

Fondo de Cultura Económica

Ciudad de México, 2020, 206 pp.

DANIELA GUTIÉRREZ FLORES

Enriqueta Ochoa es una de esas poetas que nunca he dejado de leer. Mi primer encuentro con ella fue gracias a una pequeña edición para niños, publicada en 2004, que forma parte de la colección de poesía ilustrada de Alas y Raíces. El libro es apenas del tamaño de una palma abierta y contiene versos sueltos ilustrados por coloridos dibujos infantiles. Conservé la copia por muchos años e incluso cuando me sumergí de lleno en la poesía completa (ya sin dibujos), volví cada vez a ella con el mismo asombro y placer de la primera lectura infantil.

Después de leer el nuevo libro de Ester Hernández Palacios —la experta indiscutible de esta poeta que tan poco se lee y se estudia—, regreso al librito de siempre y comprendo mejor mi fascinación inicial con esta edición para niños. Enriqueta Ochoa es una poeta difícil y está lejos de ser, por sí sola, una obra destinada para los públicos más jóvenes. Tiene, como apunta Hernández Palacios, “un tono anacrónico que disgusta a los oídos postmodernos”, y que la ha relegado a los rincones menos conocidos de las letras mexicanas.

Católica, de sensibilidad profundamente religiosa, Enriqueta Ochoa escribe obsesivamente sobre Dios, la maternidad y el matrimonio con una voz grave e imágenes que evocan dolor y sufrimiento. Y, sin embargo, los niños que ilustran ese librito son lectores y traductores ejemplares de sus hondos versos. Al verso, “Un temblor quebradizo de astros se me rodó en los ojos” lo acompaña un retrato de una mujer de mirada horrorizada y paralizada, flanqueada por un sol y una luna inmensos; a un lado de “Es hora el silencio en que la luz adquiere la forma de una lágrima” una niña dibujó una mujer llorando sola, sentada en el centro de un panteón empapado por una lluvia verde; al verso “Como el niño se da, me doy al viento desatando mi grito” lo ilustra una figura boquiabierta en medio de pinceladas rojo sangre y un amarillo que recuerda al fuego. Pareciera que los niños perciben naturalmente la plasticidad y la energía vital del imaginario original y transformador de Ochoa. No interpretan la literalidad de las palabras, sino que pintan con el pincel lo que Hernández Palacios llama “el misterio de lo no dicho”, “las redes, las conexiones de las metáforas que, unidas unas con otras, dan lugar a los símbolos”.

Una poética así —de ecos míticos, esotéricos, que versa sobre una feminidad que nos huele a caduco— parecería no tener cabida entre los lectores de hoy. En efecto, Hernández Palacios

señala que la recepción de Enriqueta se resume en una contradicción. Por un lado, el reconocimiento y celebridad, y por el otro, las muy escasas reimpressiones y reediciones de su obra. Pero este presunto tono *démodée*, fruto de una lectura o bien primera o bien superficial, se desbarata frente a la mirada de Hernández Palacios. A lo largo de este ensayo, la crítica veracruzana deshila con cuidado la obra hermética de Ochoa (entendida en su sentido etimológico: alquímica) para sacar a la luz su compleja textura. La autora revela así una obra poética abierta y transformadora, de poder catártico y subversivo, con un rechazo absoluto a las convenciones; una poesía que recuerda, como Ochoa misma escribe en *Asaltos a la memoria*, al “agua fresca, casi helada, con sabor a barro y a libertad”.

Al inicio del libro, Hernández Palacios relata una anécdota biográfica que sería definitoria para la escritora coahuilense. Su padre, un hombre estricto y rígido, le dio a la pequeña Enriqueta la libertad de elegir su propia religión, un gesto que para el Torreón de los años treinta no habría sido sino radical. Ella y su hermana exploraron distintas tradiciones antes de elegir la fe y el dogma con que más se alinearan. No heredó la fe como se hereda un nombre. Enriqueta llegó al catolicismo al final de una búsqueda personal y un vasto recorrido por las sendas de otras religiones.

Podríamos pensar que su búsqueda terminó en el mismo lugar donde había comenzado. Una católica por voluntad en un país de católicos renegados suena más a obstinación que a contradicción. Pero la fe de Enriqueta no es la del católico de a pie, el sentido religioso de su poesía se lee casi como eslabón moderno de la tradición mística hispánica —San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila— y la lírica metafísica cristiana del siglo XX —Rilke, Eliot.

Relata Hernández Palacios que en una ocasión Enriqueta se refirió a su proceso creativo como la escritura de las voces que “oía en su cabeza”. En este sentido, su poesía recordaría no a las místicas sino a las *alumbradas*, esas mujeres incomprendidas y perseguidas por la Inquisición que, al no poder explicar con palabras la inefabilidad de lo divino, alegaban haber amado a Dios con el cuerpo. Si en el pasado las aserciones de oír voces divinas fueron motivo de sospecha para quienes juzgaron a las *alumbradas*, hoy a esta confesión inevitablemente la acompañan la incredulidad, el estigma, y, en el peor de los casos, la burla. Ester Hernández Palacios, en cambio,

se aproxima a Ochoa con el mayor de los respetos y un profundo cariño, una actitud que nace de la admiración sincera y el afecto verdadero a una obra poética. Toma esta aserción con la seriedad con que analiza una de las muchas otras fuentes que iluminan su aproximación, un gesto que denota un compromiso con hacer crítica literaria a la vez inteligente y sensible. La conexión personal de Palacios con la autora, palpable desde las primeras líneas, deriva en un acercamiento crítico que intenta genuinamente descubrir y comprender el poder de la poesía para trascender.

El resultado es este ensayo que, además de sostenerse sobre un sofisticado aparato crítico —desde la teología feminista del siglo XX y el formalismo de Jakobson, hasta la tradición hermética y el estudio de lo sagrado de Eliade—, es inevitablemente personal y poético. La pluma ensayística está contaminada por todos lados con pinceladas de la voz de Ochoa. Es decir, las lecturas críticas se funden con el mismo texto en una prosa íntima, poética, plástica y juguetona que debería ser la norma para toda crítica literaria. Por ejemplo, Hernández Palacios habla de una metáfora que se “erige en jinete”, o incorpora a su repertorio crítico las propias imágenes de Ochoa: “la luz que iluminaba el nacimiento de Dios *cae a pedazos*”. El ensayo nos recuerda algo que frecuentemente olvidamos al leer y escribir: que la crítica puede adoptar el ritmo cadencioso del poema y que la poesía es siempre un ejercicio de inteligencia que funda sus propios códigos y vocabularios.

Aunque son muchos los poemas que se exploran en este libro, sin duda *Las urgencias de un Dios* (1950), *Las vírgenes terrestres* (1972) y *Retorno de Electra* (1978) son los que resultan centrales para la configuración de lo “sagrado femenino”. El primero, publicado cuando Enriqueta tenía apenas diecinueve años, desató lo que ella misma nombró “una bomba explosiva en el Norte” por su resignificación radical del dogma católico. En este poema, la voz femenina anticipa el nacimiento de Dios dentro de su vientre:

‘¿Cuál es tu Dios, tu identidad, y la región que habitas?’,
digo:

—Mi tierra es la región del embarazo
y yo soy la semilla donde Dios
es el embrión en vísperas.

“Sin fronteras ni códigos ajenos” y liberada de “viejas causas, cánones hostiles”, Enriqueta

imagina a Dios como un hijo que nace de su carne. La maternidad y la divinidad, preocupaciones fundamentales de su poética, aparecen ya desde su primer poema con una madurez sorprendente. Para Hernández Palacios, la poesía de Ochoa funda un nuevo mito que tiene en su centro una concepción sagrada (pero nunca cerrada) de la feminidad. Partiendo de la teología feminista, concibe la maternidad y el nacimiento no como imágenes de un entendimiento de “biólogista” de la mujer, sino de una apreciación de la fuerza “procreadora, regeneradora, y terrenal de lo femenino”. Ochoa no celebra con esto la maternidad ni la da por sentado. Antes bien, fracciona la experiencia maternal en múltiples aristas: el dolor de la infertilidad, el desgarramiento del aborto, la soledad del útero vacío, la ruptura del yo al dar a luz y el dilema mismo de traer vida al mundo.

En *Las vírgenes terrestres*, por su parte, el valor cristiano de la virginidad se transforma en cuerpo deseante. No es virtud deseable de la mujer católica ni sinónimo de castidad, sino el latido doloroso de un cuerpo a puerta cerrada dentro del cual se esconde ardiente el “rumor de la semilla”. El poema insiste en expresar una sacralidad femenina y sexualizada (¿o una sexualidad femenina sagrada?) que libere a la mujer de ser sombra del hombre y la saque del anonimato ante Dios. En este sentido, Hernández Palacios hace un apunte sutil pero fundamental. La desgarrada sexualidad femenina no está aquí mancillada por la culpa católica, sino expresada con “desasosiego e incompreensión”. El dolor que emana de sus versos no es secuela de golpes en el pecho: es el desgarramiento que resulta de la descolocación de la mujer en el mundo.

Las voces de Ochoa buscan desesperadamente la trascendencia, la unión con la Tierra y con el hombre, y la recuperación de un pasado mítico en que se vivía la libertad y la igualdad. Ese anhelo se materializa, por ejemplo, en *Retorno de Electra*, donde la voz se dirige al Padre muerto –ese “viejo de barba azul” que es a la par Agamenón y Dios Padre. Sin sed de venganza, pero con una amargura que la consume como una llama, la voz se lamenta del “lente deforme” con que ve el mundo y añora un espacio donde poder amar con libertad:

“Padre,
no puedo amar a nadie.
A nada que no sea este fuego

de sucia conmisericordia
en que se consume mi lengua.
Quiero otro aire.
Otro paisaje que no sean los muros de mi cuerpo”

Dice Hernández Palacios que Enriqueta *canta*. Quien haya escuchado sus poemas leídos en voz alta (de adolescente escuché las grabaciones de la colección Voz Viva como si se tratara de música) sabrá que la elección del verbo no es un intento de embellecer su prosa crítica. Por el contrario, es casi un tecnicismo. A través de un minucioso análisis métrico, Hernández Palacios propone un dominio del ritmo por sobre otros elementos formales. Su obra nos remonta de nuevo a un pasado mítico, esta vez sonoro, en que la lírica no se había divorciado de la música y la oración, y era a un tiempo canto, plegaria y poema.

En este sentido, es curioso que Palacios comente de paso que la relación con la obra de Octavio Paz le parezca “menos clara” que su nexo con otros de sus contemporáneos. Paz, como Ochoa, es un poeta del ritmo, obsesionado no solo por sus cualidades melódicas sino por sus posibilidades filosóficas. Para Paz, la poesía es un vaivén constante entre contrarios que construyen un ritmo “secreto” universal. Escribe en *El arco y la lira*: “El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos *vertemos* en el ritmo y nos disparamos hacia ‘algo’. El ritmo es sentido y dice ‘algo’ ”. Algo similar podría haber escrito Ochoa, cuya poética tampoco admite los dualismos (hombre-mujer, humanidad-Tierra, divinidad-humanidad) sino que concibe un universo redondo, conformado por relaciones de mutua completud.

Para Hernández Palacios, el ritmo encuentra su expresión plástica en el imaginario del agua y, por extensión, todo lo líquido. Los ríos, la lluvia, las lágrimas, el jugo de las frutas, el semen, la leche, la miel y la sangre corren por los poemas de Enriqueta, se emulsionan entre sí en una poesía “húmeda” que está siempre fluyendo, rebasada por su propia fuerza lírica y abierta para recibir en su cauce a todo quien quiera bañarse en ella. (El mismo Paz, por cierto, formula su concepción del ritmo en términos acuosos al decir que nos *vertemos* en él).

El agua-ritmo es entonces la fuerza creadora que hará florecer la semilla, que alimentará al Dios hambriento, que reflejará en su superficie la luz divina. Estas transmutaciones líquidas evo-

can aquellas imágenes de santos medievales que lamen y beben la sangre-leche de un Cristo que lacta como su madre y se desangra como cualquier hombre. Consideremos por un momento el ritmo líquido de Ochoa como análogo a esta imagen. Aquí, los cuerpos de Cristo y sus hijos, de la Virgen María y su hijo, se conectan en una misma unidad fluyente que ya no es exclusivamente ni femenina ni masculina, ni humana ni divina. Como sintetiza Hernández Palacios, su poesía contiene “agua que satisfará a todo el universo”.

Agua, tierra, aire y fuego forman en la obra de Enriqueta las columnas de un universo panteísta de tintes míticos y primitivos. Este se vincula directamente con la incorporación de la divinidad femenina, la Tierra-Mujer, en un imaginario religioso dominado por la imagen de Dios Padre, aquel patriarca que en el universo poético de Enriqueta duele por su ausencia e indiferencia. Ante esta recuperación de la sacralidad femenina, podríamos leer a Enriqueta en clave feminista. Y aunque sin duda alguna su obra celebra decididamente la fuerza creadora de la femineidad e inserta provocativamente a la mujer en la genealogía cristiana, me resulta más iluminadora y precisa la propuesta de Hernández Palacios: Enriqueta enuncia su poesía desde otro lugar, el de la especie. Su poética, propone la veracruzana, inaugura un mito totalizador nuevo, de dimensiones planetarias, que devolverá al mundo moderno –devastado en su naturaleza y enfermo de espíritu– los poderes divinos de la creación.

He releído una y otra vez a Enriqueta a lo largo de los años. Nunca deja de asombrarme la compleja nitidez de su lenguaje, el seductor compás de su música y el desgarrador patetismo de su voz poética. Pero al asombro más de una vez lo acompañan la incompreensión, la frustración e incluso el vértigo de enfrentarse a un texto que encierra nociones sobre las preocupaciones más hondas del ser humano: la divinidad, la creación, el amor, el sufrimiento. Lo que ha hecho Ester Hernández Palacios en este libro es partir de esas sensaciones de asombro y arrobamiento, vértigo y frustración para penetrar en la poética de una de las voces más potentes de las letras mexicanas y, me atrevo a decir, latinoamericanas del siglo XX. A través de una mirada que combina ejemplarmente inteligencia cerebral con experiencia personal, este libro hace lo que toda buena crítica literaria debería hacer: despertar unas ganas urgentes de leer, leer y releer.

La orquesta

Jorge de Persia
Alianza Editorial
Madrid, 2018, 176 pp.

ALFONSO COLORADO

La guerra tiene dos caras, da a unos y quita a otros. Ganan especuladores de todo tipo, fabricantes de armas y políticos aviesos, pero la cultura también se edifica sobre la guerra. Los museos alemanes se llenaron de obras expo-

liadas, las universidades norteamericanas de la élite intelectual y artística europea, México alojó al exilio republicano, entre el cual vino el mayor musicólogo de la lengua española, Adolfo Salazar, que mostró la estrecha relación de la música con la política, la historia y la ciencia en *La música en la sociedad europea* (1942). Su sombra todavía gravita en quien escribe sobre música clásica en nuestro idioma. Como homenaje a su memoria Carlos Prieto fundó en México la colección Alianza Música cuyos manuales, monografías y estudios hicieron de ella, hasta hace muy poco, la más influyente en su campo; muchas de esas publicaciones eran traducciones señeras, y las que se escribieron en

español son de corte más bien erudito, dirigidas a un público conocedor, como la *Historia de la música española* (7 volúmenes, 1983- 2004) en la que participaron Ismael Fernández de la Cuesta, José López-Caló o Tomás Marco.

Orquestada por Javier Alfaya, Alianza ha lanzado una nueva colección: *Alianza Música. Biblioteca Básica* para atraer y formar nuevo público. Sus autores no son solo musicólogos, hay especialistas en otros de los ámbitos que constituyen el circuito de la música de concierto, ya como ejecutantes, críticos musicales o promotores, quienes brindan una visión del tema desde la historia y la teoría (que dominan) y desde la práctica cotidiana,

el circuito artístico y el mercado musical, actuando como mediadores entre la academia y el lector general. Significativamente la colección da importancia al *Lied* o el cuarteto de cuerda, tradicionalmente minoritarios para el gran público.

El título más reciente, *La orquesta* de Jorge de Persia, resume en pocas páginas el desarrollo de las agrupaciones musicales a través de los siglos, lo cual ya se había hecho, la diferencia es que la visión del autor además de narrativa es estructural, y para entender lo que fue parte de lo que es: “una orquesta en la actualidad es un verdadero espacio cosmopolita, culminación de un proceso que comenzó con los desplazamientos de músicos a raíz de las dos guerras mundiales y que continuó a partir de las crisis europeas de la década de 1980”. Las metamorfosis de las agrupaciones musicales se deben a una doble pauta, “los modelos sociales e, intrínsecamente, a la dinámica creativa planteada por los compositores”. La “Introducción” constituye un ensayo que muestra que el autor es un musicólogo erudito que ha integrado en su mirada las ciencias sociales y la historia: “la orquesta representa y dialoga con las circunstancias sociales, con el poder establecido y con determinados intereses políticos” y da numerosos ejemplos de cómo esos procesos influyen tanto al exterior como al interior del conjunto, incluyendo la perspectiva de género: “si hay algo en lo que se ha manifestado el cambio desde finales del siglo XX es en la incorporación de mujeres a las secciones instrumentales –incluso en el papel de concertino– para competir con una actividad tradicionalmente vinculada al hombre, sin más fundamento que el de las pautas sociales del trabajo”.

El libro despliega una historia desde los instrumentos y su sonido, que tiene cierta dosis de historia dramática: se acusa la influencia que tuvo la ópera en la música orquestal, que tomó muchos elementos de aquella para conformar una gramática que coadyuvó a que la forma sonata deviniera en narración; esto ayuda a entender la razón del predominio, en el canon sinfónico, de las obras que proyectan esa dimensión con más claridad, como las sinfonías de Beethoven (puesta en escena de dramáticas luchas que culminan con el triunfo de la autoafirmación) hasta la edificación de auténticas novelas sonoras, algunas de las cuales aspiraron, como sus pares literarios, a visiones totalizadoras (Mahler). Es oportuno resaltar este influjo del género vocal en el instrumental porque el imaginario actual tiende a considerarlos como campos distintos, incluso cada uno con sus propios seguidores pero histórica, social y musicalmente han estado estrechamente unidos, por algo: “el director comienza a definirse como necesidad a través de las sinfonías de Beethoven, aunque en la ópera fue importante desde tiempos anteriores”. Desde esos “tiempos anteriores” hasta los inicios del siglo XX la ópera fue el gran género, por lo que compositores que no sentían mucha afinidad con esta hicieron sus tentativas, como Beethoven con *Fidelio* (tres versiones, 1805, 1806, 1814) o Schumann con *Genoveva* (1850); su vasta influencia queda clara en un cuento de Balzac de 1837 donde el compositor Gambara declara que sus óperas aspiran a “presentar un cuadro de la vida de las naciones en su perspectiva más elevada”. Ni más ni menos.

La segunda trama de este libro es “una historia social de la orquesta [que] se orienta a las vidas y circunstancias de sus músicos, a las políticas de patronazgo, a su papel en actividades sociales y a sus significados sociales”. Hay aquí dos breves palabras a menudo ausentes en el estudio de la

música: “historia social”; lo que hace veinte años escribió Ricardo Pérez Montfort en *Avatares del nacionalismo cultural* (2000) sigue siendo válido hoy en día: “es sorprendente la escasez de trabajos que intentan hacer una historia social de la música en México”. De Persia demuestra en un tono asequible, como de una conversación, que la historia de la orquesta no es meramente la de la transformación de los instrumentos a través de las épocas y su gradual integración en esta, sino un proceso que implica conflictos, negociaciones y acuerdos entre grupos, baste un ejemplo: a finales del siglo XVI y principios del XVII en Venecia y París dos músicos visionarios iniciaron un proceso de hondas consecuencias: “Gabrielli y Lully comenzaron a escribir con más entidad para el nuevo instrumento, en un tiempo en que los violinistas aún pertenecían a un rango social muy bajo”. ¿Quién imaginaría que con el tiempo el violín se volvería el instrumento más numeroso de la orquesta? De Persia señala que este era plebeyo porque tenía un “carácter popular y danzario”, de lo cual existen en la literatura numerosos testimonios, como “El violín de Rothschild” de Anton Chéjov o “El violinista ambulante” de Thomas Hardy, los dos de 1894; ese carácter sigue vivo: hasta hace muy poco Juan Reynoso, “El Paganini de Tierra Caliente”, en Guerrero, ponía a bailar a quienes escuchaban sus sonos calentanos.

Se analizan también aquí temas como las necesidades e implicaciones económicas de la existencia de una sinfónica; otro apartado, “La orquesta como museo” reflexiona sobre una paradoja clave: es la misma que de hace un siglo, reflejo de la crisis en que está inmersa la música clásica: parece anclada en el pasado mientras la creación contemporánea es ignorada por la mayoría de las agrupaciones actuales y su público. Otro campo de debate es el del acceso de la música sinfónica a las clases medias populares, tema presente en la agenda política de las sociedades que pueden permitirselo. Entre lo escrito en castellano, en su campo, y aún en el del estudio de la música “clásica” en general, este libro representa un parteaguas dada su combinación de manual introductorio y de ensayo cultural.

Otro título reciente es *Los instrumentos musicales. Música en el tiempo* de Alessandro Pierozzi (2018), que describe con economía la larga historia de los componentes de una orquesta, sus particularidades y su funcionamiento, ofreciendo una explicación de cómo su desarrollo ha estado ligado estrechamente a los cambios sociales, lo que ha influido a su vez también en la música: los instrumentos modernos (cuerda, viento y percusión) no aparecen en el vacío, se desarrollaron a partir de una lejana base en la Edad Media y algunos proceden del Islam o del Medio Oriente; esta puntualización sintoniza con el revisionismo historiográfico que cuestiona la perspectiva eurocéntrica (como en *Los orígenes orientales de la civilización de Occidente*, de John Hobson). También se presta atención a las familias de constructores de instrumentos más destacadas de la historia y a las escuelas de interpretación. El volumen es extenso pero evita la mera acumulación de información gracias a una soltura casi musical.

Otros libros anteriores de esta colección llenan vacíos que eran casi escandalosos, como *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada* (2014) de Cibrán Sierra, una breve historia del género además de preciso recuento de las escuelas de interpretación y de las agrupaciones de este tipo más destacadas en el mundo. Si ya esto es mucho hay dos capítulos que hacen to-

davía más relevante el libro, en uno se describe la experiencia del trabajo día a día: “alguien que haya trabajado en un cuarteto no puede tolerar situaciones de imposición de una minoría privilegiada sobre una mayoría sometida ni tampoco de minorías aplastadas bajo el autoritarismo numérico de las mayorías”. Podría pensarse que se trata de una acotación personal pero el autor explica que el cuarteto es producto del espíritu de 1789: “instrumentos de una misma familia que, por tanto, entablaban una conversación entre iguales”. Sierra señala que el cuarteto surge cuando la Ilustración, al modificar el concepto mismo de música, desencadenó una serie de procesos: “la emancipación de la música instrumental, la consolidación de la forma sonata y el nacimiento del concierto público”. Esta traslación de la música del ámbito aristocrático al hogar del grupo social emergente, la burguesía, cambió incluso el carácter del repertorio, escrito ahora para un ámbito íntimo. Habrá lectores que suspiren por la anterior historia de la música, aquella que daba por hecho que esta era algo exclusivamente estético, sin problemáticas aristas sociales y políticas, pero ese tiempo (afortunadamente) ya pasó; aquellas daban por hecho que los cambios estilísticos obedecían básicamente a la creatividad del compositor en abstracto, una suerte de competencia intelectual. La música de las Luces asumió que debía plantearse ideas y pautas, tomar postura en los intensos debates; de ahí la importancia de los cuartetos de quien estableció plenamente el género: “Haydn consiguió la perfecta síntesis del estilo *galante* con el severo (culto) y con la tradición folclórica de la que bebió y a la que su música nunca renunció”.

En la historia musical el cuarteto no es marginal –basta pensar en los ciclos de Mozart, Beethoven y Bartók– pero es el género sobre el que más pesa la etiqueta de elitismo. Sierra evita el lamento y señala que han sido un sector de los propios músicos y melómanos quienes lo han convertido en eso, ante lo que señala, que la música para cuarteto “no debería servir para amurallar aún más la torre de marfil en la que algunos quieren vivir”. Todo el libro rezuma un carácter crítico y comprometido muy pertinente.

El Lied romántico alemán (2017) de Anton Cardó es también una importante novedad porque ofrece una introducción accesible a un género “difícil” por varias razones, la primera, la barrera del idioma. Se explica con nitidez la singularidad del *Lied*, que no es una canción tradicional ni el piano se limita a acompañar la voz, a complementarla o a crear efectos de ambientación sino “se trata más bien, de ‘decir’ un texto poético cantado de manera sensible para abarcar de forma caleidoscópica toda clase de registros expresivos, lo que se asemeja la declamación de un personaje teatral”; esto revela la sofisticación de un género que pone a prueba a los pianistas (quienes también son protagonistas) y la competencia lectora del escucha (cuyo papel es tan activo como el del cantante). Más todavía, si la música ha sido a menudo ensalzada porque llega a donde no lo hacen las palabras, Cardó señala que el *Lied* “puede verbalizar los registros expresivos que intuimos y captamos en la música sinfónica orquestal”; se trata de un género particularmente ligado al Romanticismo porque encarna una de sus características centrales: la unión de las artes. El libro atiende al contexto y señala el papel que tuvieron para el surgimiento y consolidación del género hechos como las guerras napoleónicas, la creación de sociedades artísticas y la consagración del salón literario como recinto privilegiado del arte.

El piano: 52 + 36 (2014) de Justo Romero debe su nombre al número de las teclas negras y las blancas. Esta breve historia del instrumento y de su repertorio ofrece mucho más gracias a detalles como tomar en cuenta a constructores y afinadores, quienes “han sido y son cómplices estrechos, íntimos, de compositores e intérpretes”; es tan acucioso que se ocupa de detalles como el mantenimiento del instrumento. Una segunda parte, prácticamente otro libro, es un manual de las escuelas pianísticas, que el autor cifra en 20: 8 europeas, 3 americanas (entre ellas la cubana y la argentina), 3 asiáticas, y la rusa; esta profusión y variedad mostrarían que el piano es un fenómeno mundial con implicaciones geopolíticas: actualmente donde más marcas de pianos hay y donde más se construyen es en China. Tras esta lectura es casi inevitable ver el instrumento de otra manera.

La ópera (2014) de Laia Falcón cumple con lo que se espera de un manual: explicar de forma asequible una serie de cuestiones técnicas; en la parte histórica resalta su mayor virtud, un fuerte carácter narrativo: la historia del género es contada como una novela (a veces de manera un poco hiperbólica) en la que los personajes fuesen sus más destacados roles, se cuenta desde *adentro*: la autora relata sus propias vicisitudes al interpretar varios de estos personajes de la ópera del Renacimiento a nuestros días cuyos dilemas y problemas, insiste, son como los de cualquier persona, con lo

que la ópera adquiere un aire cercano, incluso en obras presuntamente complicadas como *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy o *Erwartung* (1909) de Schönberg, por las cuales Falcón no disimula su contagioso entusiasmo.

Esta colección es una extensión editorial de la notoria profesionalización y diversificación de la escena musical española de los últimos años. Ya no se depende de traducciones a las que se añadía un apéndice del tema en España, y eventualmente en Hispanoamérica; tampoco se depende ya por completo de los académicos, quienes a veces tienen ciertas dificultades para comunicarse con el gran público. Ojalá esta colección se emule en América Latina, donde hace mucha falta. Por ejemplo en México cabría empezar por hacer un libro sobre orquestas sinfónicas, otro sobre el piano (compositores, repertorio y pianistas destacados) y también sobre la canción de arte (a falta de mejor nombre). Por poner un ejemplo, textos de la Generación del 27 y de los Contemporáneos han servido como base para obras de compositores mexicanos como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Salvador Moreno; el primero hizo canciones para voz y orquesta de algunos nocturnos de Xavier Villaurrutia; si estas obras de autores consagrados están desatendidas ¿qué cabe esperar de la de los demás? Es un terreno virtualmente inexplorado cuyo estudio ojalá se incorporase en los programas de las facultades de Letras del país.

En los últimos años la literatura en castellano sobre música y ópera ha experimentado una eclosión, cada año se publican títulos de un alto nivel que abordan parcelas todavía poco tratadas, como *Simplemente divas. El arte operístico de Isabel de Médici a María Callas* de Fernando Fraga (Fórcola, 2015) o *El siglo de Jenůfa. Las óperas que cambiaron todo, 1900-1950* de Santiago Martín Bermudez (Cumbres, 2015). Inscrita en este panorama emergente la nueva colección de Alianza Editorial sienta un precedente: por su talante inclusivo va acorde con los tiempos actuales al privilegiar al lector común; también por plantear que la música no es únicamente un remanso sino un campo de debate. Por ello acaso la característica más acusada de esta colección es, por un lado, integrar los resultados de las investigaciones musicológicas más recientes y, por el otro normalizar la perspectiva social y política de la música, presente desde hace mucho en otras tradiciones musicológicas. Por todo esto la colección asimismo la encontrará estimulante, además de útil, el lector versado. Si el predominio musicológico de Alianza Editorial se había visto recortado por otras editoriales (destacadamente Paidós y Acatilado) ha recobrado protagonismo al apostar por dar la voz a actores locales cuya labor era imprescindible tomar en cuenta.

Micropedia

Ignacio Padilla

Páginas de Espuma

Madrid, 2018, 616 pp.

ARTURO CÁRDENAS

La publicación de *Micropedia* por la editorial Páginas de Espuma, además de ser la culminación de un proyecto de vida, busca ser un pequeño homenaje a Ignacio Padilla tras su temprana muerte. La presentación de los cuatro volúmenes, una caja de cartón frágil que remeda un libro antiguo encuadernado en piel labrada y remaches, deja en claro que se trata de una “edición especial” a pesar del flaco favor que hace al mérito del autor. De verla en el estante uno pensaría que se trata de una saga de fantasía para jóvenes adultos. Si bien el estuche es menos feo que los volúmenes individuales, al menos estos le confieren la dignidad que las portadas feas le dan a la literatura “seria” en español, que por lo general reserva las virtudes del diseño a obras de interés más general. Saliendo del tema de lo estético, además de los libros que componen la *Micropedia*, el estuche contiene un pequeño volumen, casi un panfleto, en el que Jorge Volpi, Rosa Beltrán, Alberto Chimal, Cristina Rivera Garza junto a otros camaradas y admiradores de Padilla, escriben sus experiencias y opiniones del genio y figura. Esta pequeña colección de semblanzas sirve como una excelente introducción a la obra, aunque en realidad nada puede preparar a un lector que llega por primera vez a Padilla para los mundos extraños y

extravagantes que se exploran en *Micropedia*.

A pesar de que *Micropedia* es técnicamente la reunión de sus cuentos completos, Padilla siempre la visualizó como una sola gran obra de carácter enciclopédico. Está conformada por cuatro tomos que apenas tienen conexión temática entre ellos. En vida, el autor solo logró completar los primeros tres: *Las antípodas y el siglo*, *El androide y las quimeras* y *Los reflejos y la escarcha*. El último, *Lo volátil y las fauces*, existía sólo como un esbozo y tuvo que ser completado por su amigo y compañero Jorge Volpi, quien se encargó de reunir los cuentos inéditos que dejó guardados en su archivo digital. Como ya se mencionó, la conexión entre un volumen y otro llega a ser bastante laxa, sin embargo, dentro de cada volumen individual, los cuentos tienen una unidad temática que a veces llega a resultar asfixiante incluso cuando cada uno tiene una forma particular de interpretar el título que los une.

El primer volumen, *Las antípodas y el siglo*, reúne relatos que tratan en su mayoría de viajes a tierras lejanas protagonizados mayormente por exploradores europeos del siglo XIX. Muchos siguen el formato de lo que podría llamarse una biografía mínima, como es el caso de “Ever Wrest: bitácora de viaje”, en el cual se resume la vida de Maurice Wilson, un exmilitar afeminado que toma la resolución de llegar a la punta del monte Everest. Casos similares se pueden ver en “Rhodesia express”, “El tiempo recobrado” y el cuento que da nombre al tomo; todos ellos sobre ingleses excéntricos y sus peripecias al cambiar de continente. Otros relatos, también enmarcados por la narrativa de exploración, optan por centrarse más en el lugar explorado que en el explorador, llegando a

veces a tomar tintes de leyenda o cuento de hadas, como es el caso de “Rumor de harina”, que relata la forma cruel y fabulosa en que un reino salió de la hambruna y se volvió famoso por su producción de pan.

El segundo volumen, *El androide y las quimeras*, a diferencia del primero, está separado en dos secciones: mientras que en *Las antípodas y el siglo* todo trata de lugares lejanos en tiempos remotos, aquí la primera mitad se encarga enteramente de los androides y las quimeras quedan relegadas al final. Destaca en esta antología la rigurosa investigación que Padilla le invirtió a cada una de las historias: todas ellas están basadas en sucesos históricos y personajes reales y, aunque es claro que ninguna está exenta de aportaciones de la imaginación del propio autor (como queda claro en “Las furias de Menlo Park”, posiblemente el mejor cuento de toda la *Micropedia*), la mayoría parecen simplemente tomar los hechos y estructurarlos según sirve a los fines literarios del autor sin agregar más. Tal es el caso de “Pacto de caballeros”, que trata de los hechos que llevaron a que el Caballero D'Eon pasara sus últimos días como mujer. De este cuento, el propio Padilla señala en sus notas finales que los eventos narrados “no son, por desgracia, producto de mi más bien pobre imaginación, sino un hecho histórico oportunamente registrado por Stevens en su libro *Los masones*”. No es para demérito del cuento que la trama no sea “original”. A fin de cuentas, esta solo sirve de excusa para que el autor haga gala del virtuosismo y originalidad de su prosa que por momentos parece un reporte de los hechos escrito en la época en que ocurrieron. Los androides de Padilla no son seres humanoides como los que aparecen en

la ciencia ficción, sino seres que asemejan humanidad sin lograr asumirla en su totalidad, como se ve en la tercera Alicia perdida de Carroll en “Las Tres Alicias”, la muñeca que habla en “Las furias de la Menlo Park” y El autómatas que juega ajedrez en “Las entrañas del turco”. En lo que corresponde a las quimeras, la sección está compuesta de tres relatos sobre mujeres que comparten paralelismos con personajes de la mitología grecorromana y obras de Shakespeare. “Galatea en Brighton” es una reinterpretación del socorrido mito de Pigmalión. Aquí el texto en realidad no agrega mucho a las propuestas que han hecho otros autores, incluso tiene casi la misma ambientación de la clásica versión de Bernard Shaw. Los otros dos resultan mucho más interesantes: “Miranda en Chalons” equipara la historia de una niña feral con el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, mientras “Circe en Galápagos” presenta a la hechicera en la forma de Clarisse Von Heller, una fugitiva alemana de la Segunda Guerra Mundial que funda un paraíso sexual en una isla caribeña.

Los reflejos y la escarcha es quizá el más débil de los libros. Si bien los relatos tienen todos los padillismos que uno esperaría y que son suficientes para hacer valiosa la lectura, se quedan cortos en comparación con los anteriores. Como en *El androide*, algunos cuentos son rigurosamente históricos (“La balada del pollo sin cabe-

za”) mientras otros, más imaginativos, proponen situaciones interesantes, pero tienden a caer en giros trillados y finales que fallan en crear el golpe frío que debería suponer la revelación final. Debo insistir en que, a pesar de esto, el tomo no se va sin méritos, pero quizá es mejor empezar a leer la *Micropedia* con este volumen porque al llegar a él después de los anteriores, muchos relatos parecen versiones pálidas de otros. Por ejemplo: el militar homosexual en “Los anacrónicos” es, por mucho, menos interesante que el anciano travestido en “Las antípodas” o el Caballero D’Eon y su misteriosa identidad de género en “Los androides”. De ser este el primer volumen de la *Micropedia*, serviría como el vehículo perfecto para presentar al lector con todos los temas y motivos que los otros exploran de formas más profundas y atrevidas.

El último volumen es quizá el más extraño y maravilloso de todos. A veces más un bestiario que una antología de cuentos, *Lo volátil y las fauces* dedica la primera mitad a aves fantásticas y la segunda a monstruos terrestres. Haciendo gala de sus poderes estilísticos, Padilla crea falsos manuscritos que, por medio de una prosa que parecería más bien traducida de textos en latín, griego o árabe antiguo, presenta criaturas imposibles que bien podrían ser invención del propio autor o un préstamo de la *Historia natural* de Plinio. La mimesis es tan cabal que cuentos como “Navigatio Prima”,

que cuenta la travesía del marinero Lotario a la mítica isla de los pájaros, casi podría pasar como una pequeña épica espiritual de la Europa oriental premoderna. Otras historias, como “Tres arañas y una cuarta improbable”, bien pudieron haber sido arrancadas de un manual de zoología medieval. Aunque el estilo arcaico siempre está ahí, no todos los cuentos tratan de ocultar su verdadera edad, como se ve en “Animalia de espejos”, que se sirve del drama policial para presentar ciertas tortugas plateadas que supuestamente le fueron obsequiadas a Marco Polo por el gran Khan. A pesar de la maestría del autor, a veces las historias se vuelven tan excéntricas que ni todas las pirotecnias y trucos literarios la pueden salvar. El cuento “Santa Elena en ayunas” parece sugerir que los reyes magos fueron en realidad pterodáctilos, premisa tan absurda que dudo que haya persona en el mundo capaz de venderla; sin embargo, si alguien lo tenía que hacer de manera convincente, me alegra que haya sido Padilla, quien está dispuesto a llegar a los extremos más inesperados para argumentar su punto. Sólo él pudo hacer que una propuesta así tuviera el poder para terminar con una frase como “así como cada lunar del cuerpo se corresponde con alguno de los trazos destinales de la mano, así cada cometa redentor tiene su reflejo en un meteoro destructor y cada rey tiene su descendencia en un dragón”.

Antología poética

Sylvia Plath

Navona

Barcelona, 2018, 173 pp.

MARGARITA MUÑOZ

Leer a Sylvia Plath nunca es cómodo. Nunca es fácil, en absoluto apacible. Esta vez me enfrento a una nueva edición bilingüe, publicada por Navona y traducida por Raquel Laneros, de esa *Antología Poética* que reúne lo que Ted Hughes, quien atormentó a la poeta hasta lo que intuimos la extenuación, consideró digno de ser recopilado. Los poemas que se suceden, página tras página, entre la portada y la contraportada, cubiertas de tela verde agua, de ese tono de verde que adopta el mar cuando el día está gris y tormentoso, ya los había leído antes en diversos libros y en muy diferentes edades.

Es por ello que, no sin esa absurda soberbia que adopta una cuando se enfrenta de nuevo a lo ya conocido, abrí por vez primera el ejemplar confiando encontrar, bajo un aspecto diferente (el color del papel, la tipografía, la paginación; la distribución gráfica de los versos importa porque marca el ritmo de la lectura), sensaciones ya experimentadas. Me sentía perfectamente preparada para afrontar el azote de la ola poética de Plath. Me veía a mí misma adecuadamente equipada para capear el irredento temporal que son estos poemas ya familiares, ya utilizados previamente para ordenar la realidad a través de la compleja mirada plathiana.

Sin embargo, hay que reconocer que nin-

guna relectura de la obra de Sylvia Plath te prepara para la siguiente. Cada una de ellas te golpea con esa cruenta dicotomía entre el desagrado profundo y los destellos de luz alrededor de los cuales se vertebraba la devastadora poesía de Plath. Existe, porque ella la crea, una tensión permanente entre el dolor de estar viva y la privilegiada capacidad de percepción de la belleza que, en sus poemas, aparece siempre en ráfagas fugaces y fragmentadas, como resplandores inasibles, como si se le escaparan, como si fueran incapaces de arraigar en un universo literario profundamente oscuro, terriblemente hiriente.

Si esta dicotomía se refleja en sus poemas es porque ella misma la contiene. A nadie se le escapa el inestable historial psiquiátrico de Sylvia, y este abre siempre debate sobre los límites entre la enfermedad y la hipersensibilidad y la incompreensión, entre la crudeza del suicidio y el ansia consciente y razonada de libertad. Pero es evidente que, en esta literatura que nos ocupa, existe una prodigiosa proyección de ese frágil equilibrio interno que mantiene a la poeta entre la vida que florece puntualmente, hermosa pero superflua, y el trasfondo alfombrado de la muerte, la pulsión constante que prevalece, al final, sobre cualquier intento de cualquier forma de vida, de penetrar en ese denso precepto previo a todo.

*‘Love, love,
I have hung our cave with roses,
With soft rugs -’*

dice Sylvia en el poema “Nick and the candlestick”, transcribiendo con abrumadora lucidez esa mencionada dualidad freudiana, esa tensión entre contrarios excluyentes como son la vida y la muer-

te. No obstante, siempre, y también aquí en estos versos, pesa como el plomo la persistente presencia de esta última sobre la comodidad vana de lo agradable. Aun cubierta de rosas y de alfombras suaves, la cueva es, al fin y al cabo, una cueva.

De cualquier manera, además de esa constante sucesión de terrores hiperdescriptivos, fisiológicos (*‘The sea cannons into their ear, but they don’t budge / Other rocks hide their grudges under the water’*), aliviados por imágenes de una organicidad arrebatadora y de una periodicidad rítmica y precisa como los latidos de un corazón (*‘The cliffs are edged with trefoils, stars and bells’*) que se da en algunos de los poemas; aparte del equilibrio sostenido entre ambos tipos de elemento, como en este recién citado “Finisterre”, encontramos en este poemario dos extremos que, por no existir en un mismo poema ese alivio que uno proporciona sobre el otro, resultan abrumadores, casi asfixiantes en su hegemonía.

Un extremo es el de la oscuridad sin matices. Hay poemas de una tristeza y un dolor tan profundos que son capaces de enfrentarte en absoluta indefensión al propio meditar sobre la muerte omnipresente. Hablo de algunos como “Night shift”, “Medallion” o “Lesbos”, este último de los más duros de la *Antología* y donde la autora revierte la belleza que convencionalmente existe en elementos como los gatos o los niños para transfigurarlos en integrantes de un bestiario adulterado y putrefacto.

Pero siempre amanece, aunque sea de manera anecdótica o muy atada a unas circunstancias determinadas, en la densa poesía de Plath, así que existe otro extremo, que es el de la luz tibia, nunca incandescente, que se deshace despacio en estertores porque no es nunca continua. Coinciden

estos suaves resplandores con poemas que versan, por ejemplo, sobre la promesa limpia y nueva que es su hija aún no nata (“You’re” o “Morning song”), donde el tono y las imágenes poéticas se dulcifican y ofrecen un auténtico respiro, como si te soltaran el cuello, como si sacaras del agua la cabeza, o, también, poemas sobre su estancia en el hospital y su experiencia con los electroshocks, donde la paz que los versos desprenden como un aroma es siniestra, y donde la transparencia radical, el relato directo de lo acontecido, sin el velo lírico de la poetización, es irritante por la insoportable calma transmitida, reconociéndose en ellos cómo la práctica médica a la que ha sido sometida ha apagado la apasionada fuerza sensible y destructiva de la poeta (“Tulips”) dejándola en una especie de lugar brumoso y absurdo que amortigua su potencia y su furia.

Dentro de este extremo templado, Sylvia parece encontrar también breves fulgores, nunca brillantes, pero sí trémulamente llameantes en el propio concepto, complejo en su poesía, del amor. Distintas definiciones poéticas del término se su-

ceden a lo largo de las páginas para que el lector encuentre, como perlas suaves entre las zarzas, los versos que siguen:

“*Is this love then, this red material*” (“An appearance”)
“*Love is a shadow*” (“Elm”)

y el bellissimo y rotundo

“*Love, love, my season*” (“The Couriers”)

Y volvemos así al principio de todo, a la matriz, porque ambos extremos, ambos contrarios, se encuentran contenidos en la sofisticada identidad poética de Plath, desarrollada por la autora en torno a sorprendentes arrebatos de autoafirmación, de confirmación de la existencia propia, de la vida propia, que la hacen reiterar: “*I am, I am, I am.*” Es tal el contradictorio anhelo de mostrar que existe, que vive, que es, que en el verso “*I am guilty of anything*”, del poema “Little Fugue” parece no ser capaz de establecer la negación tras el *I am*,

es decir, de negarse a ella misma en el verbo más básico de la existencia.

Y más allá de su propio ser, Sylvia acumula y recoge muchas otras existencias, una identidad ramificada y plural dentro de la que se identifica con múltiples entes, tales como el mar (“*Is it the sea you hear in me*”) o la flecha (“*And I / Am the arrow.*”), e, incluso, con sensaciones casi abstractas de subjetivas como en los versos “*And now I / Foam to wheat, a glitter of seas. / The child’s cry*”, incorporándolas todas a sí misma y convirtiéndose así en una creatura absoluta, total, que lo contiene todo. Ella es su propio universo. Por eso, me gusta pensar que el suicidio no es más que un trágico intento de, ante la imposibilidad material de ser aquello que literariamente es por ejercicio de la voluntad poética (la flor, el animal, la carne), fundirse con el todo para ser una con él, para ser ella todo también.

Weather

Jenny Offill

Knopf

Nueva York, 2020, 207 pp.

JAN DE LA ROSA

Día 28 de aislamiento social. Probable fin de los tiempos. Lo público nunca había sido tan privado. A pesar del bombardeo de información, de opiniones de todas las vertientes haciéndose notar en el alud de voces, nuestra vida se reduce a 70 m²; esto si tenemos el privilegio de poder reducirla. Nunca las minucias de lo cotidiano habían sido tan mayúsculas. Nunca la disparidad social y económica tan visible.

Ya no nos mezclamos en las calles, así que afuera están los que se quedarían sin adentro. La rutina, esa que incluía traslados, sudoración y tráfico, ha volado por los aires y solo nos queda la espera. No nos han dicho cuánto tiempo más. El Covid19 llegó con tal ímpetu que la forzada solidaridad global solo hizo más obvias nuestras diferencias. Es lamentable que sea una pandemia la que nos permita alcanzar este grado de empatía y, a la vez, ser jueces y parte de un colapso sin precedentes. ¿De qué? Aún no lo sabemos.

Leer *Weather* de Jenny Offill (Massachusetts, 1968) en el marco de esta realidad es una experiencia singular. La obra de Offill, desde su laurado trabajo anterior *Dept. of Speculation* (2014), me persigue y seduce con su domesticidad y, al mismo tiempo, con su capacidad expansiva de ruptura. Es esta combinación la que hace de su prosa algo tan quebradizo, tan frágil; si la autora no fuera capaz de moverse entre esos dos puntos, *Weather* no podría existir ni lidiar con la crisis climática sin mencionarla. El tema central del libro es: ¿Cómo vivimos a pesar de saber que estamos en el fin del mundo? ¿Cómo continuamos con nuestras vidas, cuidamos a nuestras familias, nuestro trabajo, y creemos en el amor desde el obvio desplome del Antropoceno?

Lanzada apenas el 11 de febrero en Estados Unidos, escasas semanas antes de la pandemia que paraliza el mundo, *Weather* es una novela que el Covid19 resignificó. Descrita inicialmente como Cli-Fi, aborda este enigma como Ian McEwan en *Solar* y Barbara Kingsolver en *Flight Behavior*, quienes reducen la catástrofe a escala humana al hacer del cambio climático el telón de fondo de un drama personal, mientras que las novelas de ciencia ficción especulativa, como la trilogía *MaddAddam* de Margaret Atwood, *The Windup Girl* de Paolo Bacigalupi y *America Pacifica* de Anna North, lidian con mundos tan intrincadamente extraños y recargados que se regodean en la exageración.

Más cercana a la microficción de *American Housewife* de Helen Ellis y las historias cortas de Lydia Davis, Offill maneja el ingenio, la curiosidad y los saltos de párrafo para obtener el máximo impacto con la menor cantidad de caracteres. *Weather* se desarrolla después del 2016 y la histórica elección de Trump, en un Nueva York invadido por un “zumbido en el aire” como el que siguió al 11 de septiembre, y trata sobre cómo navegamos en esta sensación de fatalidad que podemos palpar mientras vivimos en espacios mínimos, desde donde experimentamos una catástrofe que nunca se define, con consecuencias desastrosas que nunca se describen pero que incluyen desde lo más mínimo y cotidiano hasta la inmensidad geológica de nuestro planeta implorando bajo nuestros pies.

Su protagonista y narradora en primera persona, Lizzie Benson, hila la historia en párrafos apretados, mínimos, en presente, y cada uno lleno de observaciones peculiares y humor negro. Es una bibliotecaria sin estudios específicos en la materia, que dejó una prometedora carrera y PhD, cuyo verdadero interés está en saberlo todo, y que se define a sí misma como una “terapeuta falsa”. Lizzie lidia en estas pocas páginas con su matrimonio y su hijo pequeño, así como con el resto de su familia, en especial su hermano Henry, quien, como adicto en recuperación, nunca está del todo bien.

Para tener algo de dinero adicional, Lizzie comienza a trabajar para Sylvia Liller, su mentora, cuyo podcast “Hell and High Water”, la vuelve una celebridad. Así, Lizzie contesta el correo electrónico que recibe Sylvia respecto al programa, donde se encuentra con preguntas que tienen dos principales sabores: izquierdistas preocupados por el cambio climático y derechistas consternados por el declive de la civilización occidental. Mientras pasa más y más tiempo trabajando para Sylvia, Lizzie acumula consejos de supervivencia: cómo encender fuego con una envoltura de chicle y una pila; cómo pescar solo con tu camisa y algo de saliva, cómo hacer una vela con una lata de atún (y comerte el atún después). Decide que construirá un refugio en una colina para protegerse de las inundaciones y defenderse de intrusos y que, además, lo rodeará con un foso.

La maestra de meditación de Lizzie, quien cree en la reencarnación, explica que en su espacio hay “cushions for the strong, chairs for the weak”, pero Lizzie nunca sabe dónde sentarse, ni puede unir su energía con la del universo porque le duelen las rodillas. Asiste intermitentemente tanto a la iglesia como a las clases de meditación, pero se siente igualmente aterrorizada ya que sabe que la muerte es inevitable, y no solo la suya, sino también la de todos los que ama.

La vida de Lizzie comienza a imitar esta tensión en el tejido social y psíquico cuando su hermano se convierte accidentalmente en padre, Sylvia huye al desierto (donde desaparece, mientras las preguntas siguen inundando su correo), ella comienza a tener un *affaire* y su marido se lleva a su hijo cuando se descubre incapaz de criarlo, ante la expectativa del mundo derrumbándose. Henry, su hermano, quien recae en las drogas y alcoholismo, fantasea con todas las formas en que podría lastimar accidentalmente a su hija recién nacida, cosas que escribe en un diario que lee a Lizzie para evitar llevar los escenarios a la praxis: la imagina quemada, asfixiada, estrangulada, desollada. El ejercicio funciona para disipar su ansiedad, pero ¿qué no le ha hecho exactamente eso al

futuro de su hija, de los hijos de todos?

Las situaciones limítrofes de Lizzie se vuelven cada día más representativas de todo lo que sucede a su alrededor. Estos personajes llenos de empatía, sinceridad y miedo están paralizados por el capitalismo tardío, el colapso de las instituciones y la innegable realidad de que siguen naciendo niños en estas condiciones. Tanto ella como todos los que la rodean no hacen más que preocuparse, principalmente por el cambio climático: cómo les afectará, qué deben hacer al respecto y qué tipo de preparativos a largo plazo deben llevar a cabo. Sin embargo, lo único que se logra es perder el sueño: “But still, everyone I know is trying to sleep less. Insomnia as a badge of honor. Proof that you are paying attention”.

No es a través de un resumen de la trama que la singular experiencia de leer a Offill se traduce de forma más efectiva. En solo 207 páginas hace gala de su estilo, ritmo y estructura híper económica, fragmentada y armada con narración, diálogo e información casi epigráfica organizada con deliberación milimétrica, misma que encierra estruendo-

so estallidos de realismo. De nuevo, siempre sin perder la belleza; siempre sosteniendo una ansiedad y una tensión que se niega a dejar de sonreír a pesar de las mil y una formas que los personajes, el lector y el mundo tienen para imaginar un final absoluto. La estructura fragmentaria de Offill evoca una intensidad emocional insoportable: algo en el centro de la historia que no puede ser narrado directamente ni tocado por una cronología lineal, porque hacerlo nos empujaría a un abismo sin remedio.

Todo esto se siente muy real y cercano en estos momentos. No hay ningún elemento reconfortante en el libro, solo hechos terroríficos sobre desastres abstractos, fascismo y múltiples conversaciones trascendentales que no llegan a ninguna parte. Es, en pocas palabras, exactamente como nuestras interacciones sociales ahora mismo: “How it was like a wartime romance. Minus the war. Minus the sex. She looks at me.’ / ‘So nothing happened?’ she says”.

Weather cuenta la simultaneidad de la vida cotidiana y la crisis global, y lo que significa

para una mujer ser todas estas cosas al unísono: una esposa aburrida pero ahogada en ansiedad, enamorada de un extraño; una madre empacando la mochila de su hijo y guardando los juguetes babeados del perro; una hermana con un hermano adicto en recuperación; la tía de su hija pequeña; una ciudadana en un planeta condenado que podría ser un lugar muy diferente para el hijo cuya mochila está empacando, y el de la sobrina que no sabe si empacará una mochila dentro de décadas. Mientras, debemos lavarnos las manos: “Why did you wash your hands for so long?’ / ‘They were very dirty’ ”.

No me molesta que sea ella quien narra cómo termina el mundo y cómo vivimos el que quedará en su lugar. Pese al vértigo de moverse entre la claustrofobia del descontento interno post aislamiento social y el horizonte increíblemente vasto de la catástrofe global, Offill nos deja con una nota de esperanza: una invitación a seguir adelante para encontrar nuevos amores, más decepciones y, acaso, la felicidad antes de que todo se esfume.

Seis formas de morir en Texas

Marina Perezagua

Anagrama

Barcelona, 2019, 281 pp.

PAULO GUARNEROS

La literatura de Marina Perezagua (Sevilla, 1978) se caracteriza por la precisión del lenguaje y la cuidadosa elección de las palabras. Si bien su lectura puede resultar a ratos incómoda, nunca deja de ser satisfactoria. En mi caso, acercarme a su obra completa me permitió no solo entender, sino también apropiarme de esa incomodidad. Sus libros son tan dispares que cada uno pareciera estar buscando algo que lo defina, como sucede con *H.*, protagonista de *Yoro*, que evoluciona a medida que comprende su relación con el cuerpo, su identidad “a medias” entre hombre y mujer.

La diferencia principal entre los libros de cuentos (*Criaturas abisales*, *Leche*) y las novelas *Yoro* y *Seis formas de morir en Texas* radica en la presencia de elementos fantásticos. En *Leche*, por ejemplo, podemos observar cómo la mascota de un niño termina convertido en su platillo principal; a pesar del sentimiento inicial que podría provocar una escena como esta, la fantasía la respalda y la aligera y la atrocidad se sabe producto de la imaginación. En el otro extremo, en las novelas, caracterizadas por un tenor más realista, Perezagua busca escribir sobre las tragedias cotidianas: las enfermedades mentales, las violaciones, el abuso del Estado, etcétera.

En cuanto a la forma, hay un gran acierto en *Seis formas de morir en Texas*, y es poner las cartas en una disposición visual que difiere de la narración. De esta forma, se vuelve más fácil para el lector involucrarse con el texto. Al tratarse de textos cortos, la tipografía sin serifas los dota de una correcta legibilidad, evitando fatigar al lector con

una lectura a renglón seguido. La longitud de los fragmentos que componen cada capítulo parece estar pensada para generar una sensación de ligereza, algo que contrasta con la crueldad de la novela.

Los espacios en la obra de Perezagua son de vital importancia, pues cumplen, en su mayoría, una doble función: apartarte del mundo (como en el caso de *H.*) o castigar por un crimen. En *Seis formas de morir en Texas* el exterior se presenta como algo extraño y ajeno, aunque también se añora la libertad y el contacto con la naturaleza: “había tenido uno de mis sueños de libertad, y en ese sueño yo era capaz de ver [...] En contraste, al despertar respiré un aire encerrado, porque en el corredor también el aire está condenado a muerte [...] Las sensaciones se detienen, se atrofian”.

Algunas historias de Marina Perezagua encuentran hogar en lugares aislados (*Yoro*, *Seis formas de morir en Texas* y cuentos como “Iluminaria” o “Fredo y la máquina”, ambos de *Criaturas abisales*). En *Yoro*, *H.* escribe una confesión privada de su libertad mientras que Robyn (protagonista de *Seis formas de morir en Texas*) guía la narración por medio de sus cartas mientras espera la muerte: “esta es una de las satisfacciones que me quitó el ingreso en prisión: la posibilidad de comunicar vivencias hermosas, pues aquí todo está ideado para que nuestros días sean míseros, una se acostumbra a esa negrura y acaba por pensar que el recrear momentos felices puede ser tomado —y seguramente así es— como un acto de subversión, con su consiguiente castigo”. El espacio cerrado y sus limitaciones dan pie a que se cuenten extraordinarias historias de denuncia, pues, sobre

todo, la novela nos habla sobre el terror de la cotidianidad desde una celda y la relación entre los protagonistas y la muerte inminente.

En la obra se menciona, a partir de la petición del padre de Robyn, que “otras, ya enloquecidas desde hace años, aseguraban que yo era la primera de toda una reserva de reas que el Estado iba a utilizar como cantera de órganos, y vaticinaban que antes de un mes las más afortunadas estarían divididas por una enorme cicatriz, con un riñón menos, y las más desdichadas —aquellas con más de un órgano aprovechable y en demanda— estarían ya en una morgue o en el hoyo”. Robyn describe las maquinaciones de una presa enloquecida mientras que al lector se le deja saber desde el principio que “Zhou Hongqing fue uno más de los casi once mil ejecutados cada año durante la década de los ochenta en la República Popular de China”. Se menciona que Zhou Hongqing fue uno de los reos cuyos órganos se extirparon antes de su muerte de tal manera que pudieran ser trasplantados en el pecho de James T. Peterson, estadounidense al que busca la descendencia de Zhou. Así, lo que en Estados Unidos, en el corredor de la muerte, aparece como una ficción ideada a partir de la locura, en China se convierte en una realidad: “la sustracción de órganos es la principal vía del partido para erradicar a Falun Gong, al tiempo que utiliza los cuerpos de sus practicantes como mercancía y moneda para alimentar un sistema sanitario asesino”. La República Popular de China se presenta como una cuna de asesinatos y tráfico ilegal de órganos.

Es difícil y doloroso leer las cartas de Robyn, que no solo concientizan al lector sobre las condiciones precarias que se viven en el corredor de la muerte, sino que hablan también de un abuso sistemático hacia las mujeres. Así, a partir de una de las cartas que Robyn escribe a su padre, se espera lo peor: “creo que estoy sana, cuando entré no tenía ninguna enfermedad infecciosa, y si de aquí a la fecha indicada para el trasplante ningún guardia me viola, mi sangre seguirá limpia”. En la misma línea, Perezagua hace una denuncia a través de las

cartas de Robyn sobre los abusos a la mujer: “hay lugares donde, si las mujeres no ofrecieran placer, les cortarían los pechos como si fueran cuernos de rinoceronte [...] O tal vez porque a algunas mujeres infieles sus maridos les amputan la nariz”.

En *Seis formas de morir en Texas* se aprecia un recurso de simultaneidad que me parece necesario, pues a través de él las comparaciones entre un estado de libertad y de encarcelamiento se vuelven más brutales: “mientras que en el Yee’s Restaurant Xinzáng mastica la piel tostada del ganso, su parte preferida... Xinzáng se queda solo sin sospechar que una muchacha está siendo alimentada como una oca. Y la muchacha ahora vuelve a gritar, y un guardia le pone una máscara para contenerle la mandíbula”. Esta simultaneidad parece además servir como un descanso de la lectura y a la vez balancea la narración, pues se sabe que no solamente la denuncia de la que se habla atañe a Robyn en el corredor de la muerte, sino al tráfico ilegal de órganos en China: “no se trataba de casos aislados y cometidos clandestinamente, sino de miles de víctimas inocentes ejecutadas por el Estado con el propósito de extraerles los órganos,

y todo ello por medio de la colaboración de centenares de médicos, enfermeros, militares, policías, hospitales”.

La denuncia y el horror a partir de los que escribe Marina Perezagua se presentan desde *Leche*, con “Little Boy”, hasta *Yoro* —novela en la que la trama nos lleva a la explotación minera en África y los abusos constantes de los cascos azules de la ONU en países donde ha intervenido— y *Seis formas*. En sus obras se aprecia una denuncia hacia los mecanismos de poder utilizados para reafirmar la supremacía estadounidense: “esa pena de muerte que el estado de Texas regala a sus ciudadanos para escarmiento máximo de criminales e inocentes”. La crueldad se hace ya evidente en *Criaturas abisales*, pero en este tiene un tinte distinto, pues es más digerible y menos real, es más fácil acercarse a ella, entenderla y seguir. Sin embargo, no sucede lo mismo con *Yoro* o *Seis formas de morir en Texas*: “antes de la ejecución el recluso debe pasar por un examen médico que certifique que se encuentra en buen estado de salud. Puede resultar una contradicción, pero el sistema es perverso en cada átomo, y se basa en el hecho de que cuanto

más vivo esté el vivo, más viva, más hiriente, más incisiva será su muerte”. Es en estos textos donde la realidad se vuelve intoxicante, donde el peso de la lectura profunda se posiciona con mano firme sobre el pecho del lector al leer sobre las atrocidades cometidas en nombre del Estado, sea Estados Unidos o China: “o se cuenta, o se silencia. Aunque se trate de una tortura institucionalizada por el Estado no hay forma humana de describirla sin apelar al horror. Eso es todo”.

Marina Perezagua posee una voz fuerte y atrevida. En *Seis formas de morir en Texas* no hace sino reafirmarlo y posicionarse como una autora que apuesta por el rigor estilístico y por los temas que la caracterizan. Aunque en sus cuentos no haya una denuncia tan marcada como en *Yoro* o *Seis formas de morir en Texas*, y pese a que *Don Quijote de Manhattan (Testamento Yankee)* rompe un poco con el estilo del resto de su obra, hay que decir que la escritura de Perezagua no ha sido sino una evolución constante, una evolución que deja a los lectores en vilo, atentos, como no podía ser de otra forma, a su próxima propuesta incómoda.

Antibiótica

Ángel Vargas

Fondo Editorial Tierra Adentro

Ciudad de México, 2019, 86 pp.

PABLO RODRÍGUEZ

Es la búsqueda de todos los días, es el cuerpo quien nos obliga a ir detrás de otros cuerpos hasta saciar nuestro deseo: es Afrodita Pandémica guiándonos hacia las tempestades de la carne, cueste el cuerpo que cueste. Pero también es Afrodita Celeste: esa condición de espíritu que nos ciega después de tanto amor fallido y, al mismo tiempo, nos inaugura una ciudad de mármol y esculturas donde immortalizarnos con el amor. En medio de Pandémica y de Celeste, siempre al filo de las sensaciones y experiencias que bien nos pueden desgastar o complacer, surge *Antibiótica*, libro de Ángel Vargas que refresca la atracción que se vive entre cuerpos y su construcción y desuso. Dividido en tres apartados —“Pandémica”, “Celeste” y “Antibiótica”— este libro es una cartografía de las heridas juveniles que rodean a la devoción por el placer, las obsesiones y el desarraigo que nos liberan u obstruyen de nuestros amantes.

Este libro inaugura, desde su primer apartado, un cuerpo homosexual visibilizado, desalojado de sí mismo, que se desgasta en un continuo entregarse, pero que sobrevive, sin importar las huellas que alguien más dejó en él. Poemas como “También eso era”, “Pulsión” o “GPS” recrean la incomodidad y desgaste de un cuerpo que, si bien no pudo congeniar con el ajeno, tuvo la valentía de ofrecerse, aunque se derrumbara, sin que nada lo sostuviera. Los amantes, o lo que queda de ellos, nos vislumbra Vargas, son sepultados por el silencio de su alcoba; los amantes guardan silencio porque el cuerpo es pasión y

arrojo pandémico, pero también es culpa, arrepentimiento y soledad: “Dos cuerpos que reposan / en plena oscuridad / y sin tocarse / deben tener más cosas que decirse”. Estamos frente a una poética concentrada en revivir las angustias que evoca nuestra carne.

O qué decir de “Navidad en Roma”, bi-tácora de un rompimiento donde el cuerpo se encapsula y, para llegar a él, “hay que pasar a tientas / por los muros que otros / dejaron tras de sí”. La búsqueda de perdurar en los amantes se trata de respuestas que llegan a destiempo, cuando ya hemos dolido y derrumbado más de lo necesario. Visitar Roma, ondear el lenguaje por sus ramas, llorar juntos a estatuas distintas, descubrir el deseo de cuerpos extranjeros en un mausoleo del placer es aceptar que la pasión también destruye. Pero el cuerpo, como una ciudad, se reconstruye y necesita habitar después de cada batalla: en la poesía de Ángel el deseo por el otro se convierte en una realidad que tarde o temprano vuelve a salir. Soportamos que la gente se vaya o que regrese porque eso, al final, simboliza un acto de amor.

Este libro también advierte una madurez. Si bien en *Límulo* (FETA, 2016), Vargas escribió una poesía de experimentación sonora y de revelación poética mediante la transfiguración de la realidad, en *Antibiótica* hay un gran trabajo por invocar la voz homoerótica del poeta español Jaime Gil de Biedma en la actualidad de un sujeto homosexual. Es así que leemos una poesía que, valiéndose de su carácter intimista, nombra lo contemporáneo: hay un cuerpo masculino que se enorgullece de todos sus matices, de sus altibajos, de los cuatrocientos cuerpos que visitó noche tras noche. De igual modo, hay indagaciones rítmicas y semánticas que amplían cadencias musicales como la presente en “A Young Homeless Man”: “da envidia / la belleza / que no puede mirarse / en un espejo / para guardar / su antes”, o bien juegos verbales que nos recuerdan a las voces y a los árboles que maduran, arden y queman en la

poesía de Xavier Villaurrutia.

Por otra parte, hay una voz que replica al oficio, como en el apartado “Celeste”. Desde una visión desenfadada de los procesos de escritura surge “Diferencias estéticas”, poema que somete la pasión con la que Ricardo Castillo babeaba por el trasero femenino. O bien un “Trastorno Obsesivo Compulsivo”, donde el poeta da evidencia de su fervor por una poesía que madure por sí sola. Con el mismo ímpetu de quien apetece un cuerpo con la belleza de todas sus imperfecciones no aceptadas por los cánones de la belleza, Vargas busca “dejar que el agua sea / con el tiempo / lo que vaya limpiando” al poema de todo elemento que le sobre, y que no sea la mano aséptica de su creador quien le dote de vida, porque los poemas también merecen morir.

En “Terapia intensiva”, el autor cuestiona por qué en lugar de llevar a nuestros textos a un sinfín de especialistas en supuestos consultorios poéticos —también llamados talleres—, les preguntamos a nuestros poemas si quieren morir solos o acompañados. Lejos de toda genérica medicina reaviva-creatividad, *Antibiótica* habla de la apropiación, la fragilidad y el desecho del lenguaje, permitiéndose compararlo con la salud de nuestras relaciones: cuando se acaba la atracción, cuando se nos muere el deseo, ¿qué nos acerca más al amor?, ¿soltar lo que ya está muerto o formar un museo con nuestros fracasos e ilusiones?

En “Antibiótica”, apartado que cierra el libro, Vargas vislumbra nuestra intimidad como un arma que consuela, embellece, cicatriza o enferma al cuerpo y a su memoria. Aquí encontramos ángeles eróticos que se instalan en nuestra carne, amantes que pueden ser el amor que uno necesita, pero que no respondieron a las pistas que les dejamos, o bien un placer sexual que, aunque lo neguemos, puede instalarse entre nosotros. El cuerpo, nos dice Vargas, busca un cielo donde reventarse. El cuerpo necesita de un amor e irracionalidad que le produzca “otro estallido / para

volver / a abrirse”. El cuerpo: incertidumbre que no mide las consecuencias en su devenir carnal.

Antibiótica, libro que le valió a Vargas el

Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino en su emisión del 2019, nos provoca una lectura en voz alta, pero también un susurro. *Antibiótica*:

mapa de nuestras fisuras y reconstrucciones. *Antibiótica*: espejo donde uno puede ver, pero también romperse.

La ciudad de los bosques y la niebla. Textos recuperados

Emiliano González

Onírca / Universidad de Guanajuato

Guanajuato, 2019, 276 pp.

DISA VILLADA

En mi experiencia con el género del terror, he notado que casi siempre nos termina por producir placer aquello que en principio detestábamos. Cuando era pequeña, escuchar la voz de mi tía leyendo cuentos de terror era un ritual que casi siempre terminaba por desquiciarme; pasaron meses para que pudiera volver a dormir sola después de ver *El exorcista* y años para dejar de escuchar ratas en las paredes, imaginar que mi hermano podría estar poseído o que nuestras fallecidas mascotas vendrían a visitarnos por la noche.

Ahora me encanta ese género; aunque ya no me ocasiona insufribles desasosiegos nocturnos, disfruto de la maestría que pocos autores tienen para depurar su estilo y escribir historias que hagan sentir al lector la incertidumbre e intranquilidad propias del terror fantástico, como Arthur Machen, Algernon Blackwood y H. P. Lovecraft.

El llamado cuento materialista de terror se caracterizaba por la ambientación en épocas arcaicas y la búsqueda de un sustento de los relatos en los presupuestos de la filosofía y de la ciencia, para mayor verosimilitud, proceso que desembocaría después en la ciencia ficción. Muchos piensan que efectivamente Lovecraft fue el último gran revolucionario del cuento de horror y una de sus principales aportaciones fue la creación de un universo propio, con una geografía y mitología particulares.

Dicha tradición se remonta a Edgar Allan Poe quien, padre del cuento moderno, dio las normas que formalizaron en adelante los elementos de composición del “cuento canónico”, denominando así por el estricto apego a dichas reglas. Estableció que “si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión”, por lo que la lectura no debe exceder una hora, pues si se detiene el lector, se pierde el punto de mayor importancia: la unidad de efecto o impresión.

Herederó de esta práctica, Emiliano González, escritor y poeta mexicano, es considerado uno de los prosistas esenciales de literatura fantástica en México. Su obra consta de libros como: *Miedo en castellano: 28 relatos de lo macabro y lo fantástico* (1973), *El libro de lo insólito* (1988), *Los sueños de la Bella Durmiente* (1978) –Premio Xavier Villaurrutia– *La habitación secreta* (1988), *Casa de horror y de magia* (1989) e *Historia mágica de la literatura I* (2007). Desde el principio de la carrera literaria de González se le puede vincular con lo sobrenatural y lo fantástico.

La ciudad de los bosques y la niebla está separado en cinco ejes temáticos o ecosistemas, como diría Miguel Lupián, el antologador: “El sendero”, muestra panorámica de los primeros textos del autor, aún adolescente; “El bosque”, donde hallamos más que nada criaturas ilusorias y extrañas; “De la niebla”, en el cual encontramos textos de ciencia ficción; “Las ruinas”, donde su prosa comienza a ser más poética y tenemos cuentos como “Caminos desiertos”, donde no pasa nada fantástico, y “El estanque”, eje temático de la minificción, con más de ciento cincuenta textos hiperbreves. Aquí, González habla de, por ejemplo, lo que son los versos: “los seres del bosque anotan sus poesías en las hojas estivales que el viento del otoño lee antes de dispersarlas por los caminos”; la timidez: “los jardines retraídos quisieran evadir la proximidad de las vías ferroviarias”; o la soledad del planeta: “los autores de cuentos de anticipación tratan de llenar de seres y episodios esa suerte de tiradero cósmico donde nada se oye ni se respira, desiertos en que no pervive ni el recuerdo de la algarabía terrestre”.

La estructura que tiene la mayoría de los cuentos de este libro se nutre de la del género de horror fantástico; vemos un mundo que es el nuestro, el que conocemos, y en él se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo. En palabras de Todorov: “aquel que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de su imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”. Esa incertidumbre es vital para este género. Lo fantástico es, entonces, la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural.

Desde esta línea, veremos en *La ciudad de los bosques y la niebla* percepciones particulares de acontecimientos extraños que producen al lector miedo, horror o asombro, pues la literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y delimita una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad. González encontró un canal idóneo para expresar los miedos del hombre, creando un enfrentamiento entre lo normal y lo sobrenatural.

La obra de Emiliano González forma parte del desarrollo del género en México, donde,

según Jorge Olvera en una tesis sobre el autor, existen tres momentos fantásticos: el primero, en 1912, con “La cena” de Alfonso Reyes, quien abre un camino en el horizonte del género fantástico en la cuentística mexicana; el segundo, en 1945, con la publicación de *Los días enmascarados* de Carlos Fuentes, quien actualiza lo fantástico en nuestro país y “por primera vez se dedicó un libro completo al género y no como parte de una producción miscelánea o como textos aislados” (*Aura* representaría la madurez del género); el tercero, con la producción cuentística de José Emilio Pacheco. Olvera puntualiza que ellos constituyen el canon de lo fantástico por ser los más conocidos y difundidos, “sin embargo, hay una parte oculta del género en nuestro país como: Francisco Tario, Guadalupe Dueñas, Amparo Dávila, Juan José Arreola. Asimismo, autores de reconocida trayectoria han ingresado –tal vez por otras vías– al terreno fantástico, al menos parcialmente: Salvador Elizondo, Sergio Pitó, Elena Garro, Alfredo Cardona Peña, María Elvira Bermúdez, Humberto Guzmán, Lorenzo León, Ana García Bergua”. Este panorama de lo fantástico mexicano no estaría completo si no se incluye a quien Augusto Monterroso consideró el único autor completamente fantástico en México: Emiliano González.

Las atmósferas que construye en *La ciudad de los bosques y la niebla* a partir de la combinación de diferentes elementos como la apariencia y ubicación de los espacios, la decoración y la intensidad de iluminación, nos producen en muchos casos terror, en algunos otros asombro e incertidumbre. Sus historias se valen de una infinidad de lugares: castillos, subterráneos, palacios, ruinas medievales, sótanos de casas antiguas, etc. La noche y el bosque, características del gótico y del romanticismo, están ligados en estos cuentos al sueño y a la muerte, como a los rituales paganos que, estigmatizados por el cristianismo, se convirtieron en el reino de la bruja, del diablo y el mal. Asimismo, los textos recopilados en este libro son descripciones de ciudades del universo literario que crea González, como la Ciudad Comercio y la Ciudad Metálica.

La variedad de sus personajes es amplia: monstruos; vampiros; brujas; hombres bestializados, o bien, hombres lobo; dioses como Boughtogha –la Diosa felina que devora, proveniente de las festividades africanas– o Atlach–Nacha, el dios de los arácnidos; figuras de gorilas, como la que aparece en “La otra orilla”, y estatuas, como en “La ciudad de las memorias”, donde aparece una de Yamath-Nogoth; personajes fuera de este

mundo, hombres que vienen de Venus y llegan a poblar la Tierra.

En estos relatos, casi siempre muy breves, el horror y el erotismo se fusionan logrando conformar un universo único. Sus temas conllevan la muerte y la ruptura de leyes naturales, aunque hay excepciones como en “¡Sorpresa!” donde no pasa nada sobrenatural y es la imaginación del niño la que nos deja en ese estado de asombro. En lo personal, mi cuento favorito fue “La cita”, por la afinidad que encontré en el personaje que

narra la historia; un hombre ordinario, “sin otra virtud que una sensibilidad exacerbada”, conoce a una mujer y en seguida adquiere una confianza y comodidad difícil de hallar en alguien que se acaba de presentar. Ellos hablan toda la tarde y, al final, quedan de verse al otro día; tras una serie de enfrentamientos y juegos fantásticos que el autor hace pasar al protagonista, este pierde la batalla, y con ello a su nueva amiga, que le deja una nota: “no sabe cuánto siento, señor, pero me temo que ya no volveremos a vernos. Algo, no sé qué, me

dice que ha perdido usted (y no solo usted) una oportunidad peculiar, quizá la única, al no acudir ayer a la hora convenida. Reciba el adiós de Edna, que pudo haber sido su amiga”. La fecha de la nota es de veinte años atrás.

Manual para mujeres de la limpieza

Lucia Berlin

Debolsillo

Ciudad de México, 2018, 432 pp.

SERGIO LÓPEZ MONTEERRUBIO

Me es difícil elegir música para leer. Nunca con voz, a lo mucho tarareos ininteligibles, pues las palabras me resultan una distracción para las que estoy atendiendo, razón por la que acudo al piano solo, rock instrumental o jazz. No es osadía decir que *Manual para mujeres de la limpieza* se debe leer con este último género, no solo porque los narradores mismos están constantemente hablando de la música que escuchan o recuerdan (Charlie Parker, Bud Powell, Sonny Rollins), sino porque la prosa de Berlin tiene ese ritmo sorpresivo, improvisado, que en sí mismo envuelve al lenguaje poético, siempre cuidando la concisión y la economía propias del género breve. La literatura es música y eso lo entienden los mejores escritores. Lucia Berlin (Juneau, 1936), con esta obra, se inscribió sin titubeos como parte de esos mejores, aunque fue pasada por alto en su momento. Es tarde, pero es hora de reconocerlo, porque este es un volumen atrasado, que tiene deudas vencidas y no pagadas con el público lector y crítico del género cuentístico.

Alguna vez leí que Mario Levrero les decía a sus estudiantes: lean más de lo que escriben, pero vivan más de lo que lean. En esa nota, se sabe que Berlin vivió una vida excéntrica, tumultuosa. Residió en El Paso, Nueva York, Oakland, Colorado, Chile, México. Asistió a un convento de monjas. Debido a una escoliosis lumbar tuvo que usar una molesta faja correctora de postura. Estuvo casada tres veces: una con un escultor y dos con músicos de jazz. Trabajó como mujer de limpieza, enfermera, recepcionista, maestra de literatura. Padeció alcoholismo y vivió de cerca los horrores de la adicción a la heroína. Cada vivencia en esta lista es su material crudo y en *Manual para mujeres de la limpieza* Berlin lo plasma con maestría, ficcionalizado, en cada historia. El tomo arranca con “Lavandería Ángel”, un relato sobre las visitas de la protagonista a una lavandería y que bien se instaure como el fotograma de todo el libro, porque la vida de los personajes de Berlin transcurre en ambientes ordinarios, que devienen lúgubres, sórdidos y hasta ominosos. El fotógrafo Henri Cartier-Bresson decía que “es

a través de la vida que nos descubrimos a nosotros mismos, al mismo tiempo que descubrimos el mundo que nos rodea”, lo que parecería obvio, pero en el marco de estos relatos es adecuado. Los personajes de Berlin —almas decaídas— salen y merodean en una búsqueda que se parece más a estar perdido. Ya sea para acompañar a una hermana en su agonía, como en “Volver al hogar”; para conseguir un trago y mantener a flote el alcoholismo antes de caer en la espiral vertiginosa del síndrome de abstinencia como en “Inmanejable”; o como en el relato que da nombre al título, donde una mujer viaja en autobús por su ciudad mientras enumera las normas tácitas y no escritas del oficio de la limpieza. Este es el perfecto ejemplo de los humanos de Berlin. Dice la narradora: “la gente rica que va en coche nunca mira a la gente de la calle, para nada. Los pobres siempre lo hacen... De hecho, a veces parece que simplemente van en el coche dando vueltas, mirando a la gente de la calle. Yo lo he hecho. La gente pobre está acostumbrada a esperar”. Ahora bien, no solo esto es el primer plano de algo más profundo, sino que el arco dramático de la protagonista se encuentra tan inmerso en su intimidad, que es entre los recovecos y observaciones humanas durante el viaje en autobús por donde Berlin logra intercalar una historia de pérdida, y aun de amor, que resulta un desafío para aquellos que saben dosificar sus lágrimas.

Se revela, pues, cuál es el hilo temático de estos cuentos, cuyo brillante tratamiento formal logra que convivan tanto lo tierno y lo cruel como lo tormentoso y lo lúdico. Es decir, aquello que a veces llamamos tragicómico. La buena ficción literaria no es autobiográfica, es autorreferencial. Por eso en el prólogo el hijo de la autora se halla diciendo: “las historias y los recuerdos de nuestra familia se han ido modelando, adornando poco a poco, hasta el punto de que no siempre sé con certeza qué ocurrió en realidad. Lucia decía que eso no importaba: la historia es lo que cuenta”. Imposible precisar qué datos personales incrusta la autora. No importa, porque el ingenio y la inventiva poco común con que Berlin imprime lo endeble y miserable de sus personajes se trans-

forma en un profundo retrato de cierto tiempo y época que, no obstante, aún pervive hasta nuestros días.

Mientras uno lee a Berlin a menudo se encuentra boquiabierto y anotando signos de admiración en los márgenes. Mucho tiene que ver la potencia de su humor clandestino que, entre tanta tragedia y decadencia, llega a hurtadillas. La fórmula cómica es la de repartir la enfermedad de lo socialmente putrefacto para después recetarnos el antídoto humorístico, desde un ángulo femenino y poderoso. Eso sucede en “Mi jockey”, uno de los relatos más breves en el que un mexicano —al que la narradora se refiere como “un dios azteca en miniatura”— es recibido en el hospital con múltiples fracturas. La enfermera lo atiende y, experta en su oficio, es consciente que es un caso tratable, por lo que se ocupa más en el goce de desvestir y saborear la musculatura del afligido mientras nos deleita con la descripción de un momento de emergencia inusitada. Asimismo, en “Apuntes de la sala de urgencias, 1977”, una trabajadora del hospital describe el “numerito” que monta una paciente para tratar de acelerar su puesto en la sala de espera. “Sus alaridos suenan como Ornette Coleman en la época de ‘Lonely Woman’”, dice la narradora, que es ya el mejor símil que he leído este año.

Berlin teje los temas de sus cuentos en lo que pareciera cualquier día en la *Americana* de sus personajes para, al final, elevar a la superficie la mancuerna que hay entre la brutalidad y la incongruencia de la existencia, dos sentimientos con los que seguido nos encontramos durante la lectura. Es ahí donde reside el otro ingrediente de su narrativa: ante los embates de la vida, el humor de Berlin surge del momento en que sus narradoras identifican el absurdo de la existencia. No por nada en el prólogo Lydia Davis apunta, a propósito del cuento “Panteón de Dolores” —un relato donde la narradora rememora su pasado a partir de un Día de Muertos mexicano, mismo día en que, irónicamente, su madre fallece en California—: “En la historia, pero quizá también en la realidad; o la historia es una exageración de la realidad, percibida con tanta agudeza, y tan divertida, que a pesar de sentir dolor, hallamos ese placer paradójico en el modo en que está contada, y el placer supera el dolor”.

En una conferencia, Ricardo Piglia afirmaba que si Borges solo hubiera escrito los cuentos de cuchilleros situados en el arrabal porteño sería un escritor menor. Pero como también escribió los eruditos cuentos de la biblioteca, eso lo elevó a la literatura “mayor”. Nada tiene que ver

Berlin con Borges, salvo en un elemento que también eleva su claro bagaje cultural: como muchos cuentistas, Berlin utiliza (no siempre) ese dispositivo narrativo en el que, con sagacidad, inserta la práctica literaria en sus personajes, lo que le permite dialogar con la literatura de Chéjov, de Mishima, de Baldwin. Si hay una esencia en la narrativa de Berlin, eso que algunos llaman *ars poetica*, se muestra en “Y llegó el sábado”, cuento en el que la señora Bevins, una maestra de escritura para los reclusos de la prisión del condado, durante una sesión de crítica constructiva sobre los cuentos que escriben, les advierte: “El dolor está en la conciencia de que la felicidad no durará”.

A menudo se compara a Berlin con Grace Paley o Raymond Carver y algo hay de eso, pero me resulta injusto, porque solo es en parte. Claro que comparte algo de la mirada femenina de la primera y de la brevedad del segundo, porque, como dice

la ocupada madre protagonista de *Los ingravidos* de Valeria Luiselli, “todo lo que escribo es —tiene que ser— de corto aliento”. Los personajes de Berlin malabarean el ser madre, trabajar en al menos un empleo y, a menudo, mantener una adicción. Pero Berlin exhibe absoluto dominio y propiedad sobre sus historias, sencillamente porque algunas de las vivencias las conoce de primera mano, lo que informa de manera singular sus temas, que van desde la búsqueda, hallazgo y pérdida del amor, pasando por el refugio en los estupefactos para sobrellevar un mundo que, en general, es un infierno, hasta la serenidad de la naturaleza en momentos atroces, o incluso trágicos y, por último, el envejecimiento y la soledad inevitables.

De este libro hay quienes han dicho que el cruce de personajes que conocemos y volvemos a visitar desde otro ángulo, perspectiva o mirada, puede recaer en lo monotemático. O que quizá a

la edición le hubiera beneficiado suprimir algunos relatos. Es posible. Mentiría si por momentos no sentí el mismo reparo. Sin embargo, sería mejor dejar abierta la puerta al entusiasmo de cada lector, pues el universo de Berlin —si bien conciso, para nada sencillo— supone una invitación dirigida a un público de antecedentes e intereses diversos.

Cada tanto ocurren rescates literarios que nos hacen replantearnos el canon de una generación que creíamos consolidada. Es el caso de este libro de Lucia Berlin, que llega a tambalear lo establecido con un viento de frescura del pasado y que acarrea, subrepticia, como el trompeteo doloroso y feliz de Miles Davis, una musicalidad única.

Grass / Hotel by the River

Hong Sang-soo

Corea del Sur, 2019.

JAIME GUERRERO

En *The Day After*, la última de las tres películas que el cineasta surcoreano Hong Sang-soo realizó en el 2017, tras *On the Beach at Night Alone* y *Claire's Camera*, el director de una editorial (interpretado por Kwon Haehyo) conversa durante el almuerzo con su nueva empleada (Kim Min-hee) acerca de temas ordinarios —el trabajo previo de ella, la obra crítica de él— antes de que el diálogo de un giro hacia cuestiones más abstractas por la pregunta que Kim le dirige a Kwon: “Usted, ¿para qué vive?”.

Comienzan entonces a especular sobre la naturaleza de la realidad a partir de que el planteamiento inicial se convierte en la pregunta por la creencia fundamental de cada uno y, más aún, por los fundamentos, o condiciones de posibilidad, de toda creencia. Kwon se muestra escéptico (“¿Para qué vivo? No sé. ¿Cómo saberlo?”) y subraya el carácter arbitrario de cualquier visión del mundo, en parte por el convencionalismo del lenguaje (“lo que se puede describir con palabras no tiene nada que ver con la realidad”). Kim toma el camino socrático ante los sofismas de Kwon: aunque concede su propia ignorancia respecto al tema en discusión, esto no la lleva a concluir que se trata de un asunto irrelevante; al contrario, el desenlace aporético de la conversación, la dificultad, o imposibilidad, de alcanzar la certeza es, para ella, una muestra del valor de la búsqueda (“¿No piensa que negarse a creer en algo debido a esa especie de ilusión que usted llama la realidad es un poco absurdo?”).

En un diálogo con Hong en el Festival de Cine de Nueva York del 2017 (donde exhibieron *The Day After* y *On the Beach at Night Alone*), el director se expresó en términos afines a las palabras de Kwon cuando alguien de la audiencia preguntó sobre un posible “secreto espiritual o meta-

físico” en su obra: “*Reality can never be captured; we are just living on a cloud*”, es decir, cualquier cosmovisión es una convención o un acuerdo artificial (Hong lo llamó un “contrato”) fabricado debido a la necesidad de convivencia y comunicación con los demás (por ejemplo, por medio de una película). Lejos de querer encontrar la clave del significado del cine de Hong en paralelismos entre lo que uno de sus personajes dijo en una de sus películas en una escena particular y lo que el cineasta formuló en una ocasión en su propia voz frente al público, habría que decir que cualquier importancia que pudiera tener el intercambio entre Kwon y Kim para la comprensión de *The Day After* en su conjunto tendría que buscarse a través de una lectura atenta de lo que ocurre en la película antes y después de este diálogo, específicamente de cómo los actos de los personajes ejemplifican o contradicen, exteriorizan o encubren, los pensamientos que articularon. Sin embargo, otro comentario de Hong acerca de sus intenciones artísticas es relevante. A la pregunta sobre por qué grabó *The Day After* en blanco y negro, Hong respondió: “*Why? is not important. I felt like it*”. Ciertamente Hong no tiene que explicar sus razones para grabar en color o en blanco y negro (el filósofo contemporáneo Stanley Rosen ha escrito: “*Art does not express discursively or conceptually its own function but instead fulfills it*”), pero eso no significa que no se trate de una pregunta válida para el crítico. De manera preliminar diremos que, de las veinticuatro películas de Hong desde su debut en 1996 (veintiséis si contamos dos cortometrajes excepcionales de media hora), solo cinco están en blanco y negro. Las tres más recientes entre estas (las otras dos son *Virgin Stripped Bare by her Bachelors* del 2000 y *The Day He Arrives* del 2011)

son *The Day After* y las dos obras que le siguieron y que más nos interesan en esta ocasión: *Grass* y *Hotel by the river*, ambas terminadas en el 2018 y exhibidas comercialmente durante el año pasado. Una última anécdota servirá para presentar la idea de que el blanco y negro, en la filmografía de Hong, sirve para darle forma a dramas donde predomina una perspectiva filosófica, aunque se vea encarnada, naturalmente, dentro de un mundo cinematográfico. Después de compartir que, por lo general, solo graba alrededor de siete u ocho tomas para cada escena, Hong, en el mismo diálogo en Nueva York, recordó una ocasión en que se demoró mucho más. Se trató de una secuencia para *The Day He Arrives* (su segundo trabajo en blanco y negro) en la que el protagonista tenía que discutir sobre el tema de las coincidencias, algo para lo que, en palabras de Hong, el actor no estaba preparado por su formación intelectual: “*He had a really hard time memorizing these lines that had some abstract quality*”. Terminaron grabando la escena más de setenta veces.

Una manera de trazar líneas aclarativas que atraviesen las obras de Hong Sang-soo es prestando atención a los diferentes personajes interpretados por un mismo actor. Continuamente acusado de realizar la misma película una y otra vez, solo basta con atender a las particularidades de cada nueva encarnación por parte del intérprete para desmentir ese señalamiento. En *Grass*, Kim Min-hee, la asistente recién contratada de *The Day After* (y una de las figuras centrales en las siete últimas películas de Hong), interpreta al personaje que une los dos espacios principales de la película. Casi en su totalidad (sesenta y ocho minutos), la obra transcurre en un solo café, donde presenciamos las cuatro primeras conversaciones (entre un actor joven y su amiga; entre un actor mayor y su amiga; entre un actor que aspira a ser guionista y su amiga escritora; entre el mismo actor que aspira a ser guionista y Kim Min-hee, a quien no conoce, pero aborda en el café tras la salida de su amiga). Después, Kim camina con su hermano (Shin Suk-ho) a un restaurante donde escuchamos, primero, una conversación entre ellos dos y la novia de Shin (Han Jae-yi) y luego, en otra

mesa, un diálogo entre una joven (Lee Yoo-young) y un hombre mayor (Kim Myung-soo), aunque solo lo vemos a él de espaldas. Kim camina de regreso al sitio inicial —hay que señalar que antes de esto hay una escena, la más disyuntiva de todas, en un lugar no especificado donde la amiga del actor/ guionista (Kim Sae-byuk) sube y baja por las escaleras unas doce veces—, con todos los actores de las primeras secuencias todavía sentados en el café y es ahí donde concluye la película.

Descrita así, *Grass* no parece desviarse demasiado de lo que esperaríamos de una película de Hong, aunque hay elementos, comenzando por la duración y el uso de blanco y negro, que apuntan hacia una reducción estilística, un marcado minimalismo dentro de una filmografía que nadie caracterizaría de maximalista (narraciones serenas compuestas de encuentros cotidianos descarriados por el consumo de grandes cantidades de soju u otras bebidas alcohólicas). El hecho de que toda la obra transcurra en menos de un día, de la tarde al anochecer, y en prácticamente solo dos locaciones muy cercanas es nuevo en Hong (aunque el modelo se repite, significativamente aunque con algunas modificaciones, en *Hotel by the River*), quien ambienta sus películas no solo en lugares como cafés y restaurantes sino también, y tan frecuentemente, en hogares, departamentos, universidades, parques, hoteles, playas (por no hablar de sus dos películas grabadas, respectivamente, en París y Cannes, *Night and Day* del 2008 y *Claire's Camera* del 2017, o del segmento de *On the Beach at Night Alone*, también del 2017, ambientado en Hamburgo). Asimismo, como en el cine de Éric Rohmer, las películas de Hong son crónicas minuciosas de períodos de días o semanas, conocidas —y en esto se separan del realismo más estricto de Rohmer— por sus saltos cronológicos antitéticos, secuencias de sueños alarmantes y, en ocasiones, realidades alternas que complican la estabilidad de su universo filmico (notablemente en *In Another Country* del 2012, *Hill of Freedom* del 2014 y *Right Now, Wrong Then* del 2015).

Si tuviéramos que reducir las preocupaciones de Hong a dos ejes temáticos, habría peores elecciones que *Eros* y *Tánatos*, aunque no necesariamente entendidos al modo freudiano de “pulsiones” de vida y de muerte originariamente irracionales e inconscientes, sino, más bien, en el sentido platónico donde los fenómenos del amor (por ejemplo, en *El banquete*) y de la muerte (por ejemplo, en el *Fedón*) están necesariamente ligados a la comprensión filosófica de la vida. Como ha escrito el gran intérprete contemporáneo de Platón, Seth Benardete, en su ensayo sobre *El banquete* (1994): “*In prison Socrates identifies philosophy with the practice of dying and being dead; at Agathon's house he identifies philosophy with Eros*”. Hemos dicho que el blanco y negro en el cine de Hong ha sido una manera de ejemplificar esta perspectiva filosófica, abstracta y teórica. Vimos cómo un diálogo específico de *The Day After* se presta a esta lectura, aunque debemos señalar, ahora, que esa película está guiada por un interés erótico: el personaje de Kwon tuvo un romance con su asistente meses antes del comienzo de la película (Kim llega a reemplazarla en la editorial) y la película retrata su reacción ante el regreso de su amante (Kim Sae-byuk), el descubrimiento de su esposa (Cho Yun-hee) de que el amorío sucedió (o, ella piensa, continúa) y, por último, el cuestionamiento por parte de Kim, que oscila entre los puntos abstractos comentados al inicio y desafíos más concretos acerca de su manejo de la situación.

Un enfoque platónico puede resultar fructífero no solo para rastrear los intereses temáticos de Hong sino, en un nivel más profundo, para hablar coherentemente de la forma dramática o poética de sus películas, siendo que los diálogos platónicos mismos no son tratados teóricos, sino, como ha escrito Stanley Rosen, “*texts that cannot be readily identified as either poems or philosophical treatises, but which are surely closer to poetry than to the philosophical treatise*”. Podríamos decir lo mismo sobre estas películas de Hong, que integran reflexiones filosóficas, argumentaciones dialécticas, en la textura de conversaciones ordinarias, meramente anecdóticas. Sobra decir que no se trata, aquí, de un postulado empírico acerca de lo que Hong tiene en mente mientras trabaja (o sobre si leyó a Platón alguna vez), sino un método interpretativo que debe ser juzgado por lo que aporta a la comprensión de sus obras al desvelar una unidad a partir de la interacción de estos elementos aparentemente heterogéneos (lo dialéctico o filosófico y lo conversacional o anecdótico). Es en ese sentido que podemos retomar lo que Benardete dice acerca del vínculo entre las definiciones parciales de la filosofía presentadas por separado en el *Fedón* y en *El banquete*: “*As the practice of dying and being dead is the practice of separating body and soul and in its dialogic counterpart the exercise of separating an argument from its conditions, so Eros should be the practice of putting body and soul together and its dialogic counterpart, the practice of unifying argument and conditions*”.

Grass debe ser vista como una obra de transición entre *The Day After* y *Hotel by the River*. Si las tres anteponen (por medio de una mezcla de lo dialéctico con lo conversacional y, más generalmente, a través de la distancia física y emocional representada por la cámara de Hong Sang-soo) una visión filosófica sobre los temas recurrentes del artista —el amor y la muerte— y si *The Day After* es una reflexión sobre el papel de *Eros* en la vida de su protagonista, diremos que *Grass* mezcla ambas preocupaciones al hablarnos, directamente en tres de sus conversaciones centrales e indirectamente en otros momentos de la película, sobre cómo *Eros* puede llevar a la muerte o, dicho de otro modo, sobre la tensión inherente en la dimensión erótica del alma del ser humano, como escribe Seth Benardete en su opúsculo *Socrates and Plato: The dialectics of Eros* (2001): “*Eros combines the desire to behold at a distance with the desire to join into one*”. En la primera conversación de la película, el actor joven (Ahn Jae-hong) y su amiga (Gong Min-jeung) hablan del suicidio de una amiga en común y ella lo culpa por su muerte; en la segunda conversación, el actor mayor (Gi Ju-bong) comenta su propio intento de suicidio que siguió a la separación con una mujer que amaba; ya en el restaurante al que Kim va con su hermano y la novia de este, la conversación que escuchamos entre el hombre mayor y la joven trata sobre el suicidio de un académico tras una noche de embriaguez acompañado de la joven (ella confiesa que estaban enamorados; él la culpa por su muerte).

Siguiendo este esquema, *Hotel by the River* sería la meditación de Hong sobre la muerte desligada de *Eros*. En la película, un poeta (interpretado por Gi Ju-bong, el actor mayor de *Grass*) lleva varias semanas en un hotel deshabitado después de haber aceptado la invitación por parte del dueño, un admirador de su obra; espera la visita de sus dos hijos adultos, interpretados por Kwon Hae-hyo (el protagonista de *The Day After*) y Yoo

Joon-sang (el actor de *The Day He Arrives* con el que Hong tuvo que grabar más de setenta tomas de la misma escena). En el mismo hotel y frente a la habitación del poeta, Kim Min-hee, recuperándose de una quemadura en su mano, espera a su amiga (Song Seon-mi) e intenta olvidar la razón por la que se ha recluso en ese sitio desolado (ella y Gi parecen ser los únicos dos huéspedes en todo el lugar): la ruptura de una relación con un hombre casado. Las diferencias específicas entre *Grass* y *Hotel by the River* son instructivas. Si bien ambas comparten con *The Day After* el ser obras reflexivas en el sentido anteriormente definido, *Grass* se distingue de *Hotel by the River* por ser especialmente teórica o distante al preocuparse por lo general y lo universal: aunque los personajes hablan de temas íntimos y expresan, en momentos, pasiones fuertes, la impresión que deja la película está filtrada por una mirada contemplativa, casi anónima, en parte por ciertos detalles visuales (la repetición consciente de encuadres, como cuando la presentación de la segunda conversación es tan similar a la de la primera que nos hace pensar que los personajes mayores son los mismos que vimos anteriormente, pero años después) como por la narración algo estilizada de Kim, quien, al concluir cada una de las primeras dos conversaciones, y también cuando regresa al café para las últimas secuencias, comparte en voz en off sus impresiones de los diálogos privados que ha estado escuchando, extrayendo conclusiones (“ella lo atormenta, buscando el significado de esa muerte. Y él está asustado”).

Hotel by the River, a su vez, destaca por su inmediatez, su interés en lo particular y lo individual, comenzando con la voz que lee escuetamente los créditos de la película (“fue filmada entre el 29 de enero y el 14 de febrero del 2018”); en términos formales, es la primera vez que Hong graba con una cámara portátil, naturalmente fluida, un cambio radical para un cineasta famoso por sus largos planos secuencia que comienzan desde una perspectiva estática a la altura de la mirada de los personajes, antes de proceder a acercamientos y movimientos laterales deliberadamente artificiales. Es revelador, también, que el momento más especulativo de *Hotel by the River*, la exposición de Gi de su idea de las dos mentes (“la primera es una mente que siente el cielo y la segunda camina por la calle. Para vivir bien, esas dos mentes tienen que ir lado a lado”), surge a partir de un diálogo con sus hijos en el café del hotel, hablando acerca del significado de sus nombres (Kwon es Kyung-soo; Yoo es Byung-soo), es decir, la teoría surge por un detalle individual, un nombre propio (el hecho que “Byung” signifique “lado a lado”), lo que coincide con el sentido mismo de la explicación, la necesidad de mantener un balance en la vida entre lo ordinario y lo extra-ordinario para ser plenamente humano (“vienes del cielo, pero debes aprender a ser humano”) y se asemeja, curiosamente, a una parte de la enseñanza sobre *Eros* que Diotima imparte a Sócrates en *El banquete* de Platón: “Al estar [*Eros*] en medio de unos [los hombres] y otros [los dioses] llena el espacio entre ambos, de suerte que el todo queda unido consigo mismo como un continuo” (202e).

Parecería, entonces, que *Eros* (amor, deseo, anhelo) sigue presente en *Hotel by the River*, por lo que habría que inspeccionar más detenidamente no solo las interacciones de Gi con sus hijos y Kim con su amiga por separado, sino también los paralelismos entre las experiencias de Gi y Kim: al inicio de la película ambos están en el hotel esperando una visita; más adelante, después de dormir

un poco, los dos hacen un comentario parecido acerca de la cantidad asombrosa de nieve que se acumuló en tan poco tiempo; por último, en el primer encuentro directo entre ambos (“sí, soy poeta. Un poeta de verdad, con libro y todo”), la amiga de Kim menciona que esta también escribe poesía. En esa ocasión, Gi sale del café del hotel (todavía no encuentra a sus hijos) para hablar con ellas: “Se ven muy bonitas, salí para saludarlas. Parecía una pintura sublime. Abrí los ojos y allí estaban sobre la nieve”.

Si esto es una manifestación de *Eros*, es radicalmente distinto al que impulsa a Kwon en

The Day After o que está detrás de las conversaciones en *Grass*; es más cercano al apogeo del discurso de Diotima en *El banquete*: “Fijando ya su mirada en esa inmensa belleza (...), vuelto hacia ese mar de lo bello y contemplándolo, [que] engendre muchos bellos y magníficos discursos y pensamientos en ilimitado amor por la sabiduría” (210d). En su segundo encuentro con Kim y Song, Gi compartirá un poema que compuso en el hotel: “Leo el poema y me voy (...). No me importa morir, ilo acepto con beneplácito!”. Gi ya había articulado esa reconciliación con la muerte al hablar con sus hijos en el hotel. Tanto ellos como Kim y Song lo toman como

algo cómico, aunque admirable (“es algo muy bello lo que dijo”); posteriormente, será algo trágico y lamentable para ellos. La postura de Gi, sin embargo, es irreductible a esos dos modos de pensar. Su visión queda expresada en la creencia tripartita de Kim Min-hee en *The Day After*: “Que no soy dueña de mi destino, que no tengo el protagonismo. Desde luego que no. Después, creo que puedo morir en cualquier momento. Estoy preparada para aceptarlo. En fin, creo que todo es menos grave de lo que parece. De hecho, creo que todo es maravilloso. Siempre. Creo en este mundo”.

Jojo Rabbit

Taika Waititi
Estados Unidos, 2019.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

“Solo sigue andando y deja que pase todo: belleza y terror, y ningún sentimiento será definitivo”. Con este poema de Rainer Maria Rilke, el director Taika Waititi resume *Jojo Rabbit*, la película que con sorpresa ternura restaña, como ocurre hoy en un contexto multicultural de corrección política, uno de los sucesos más trágicos en la historia: el funesto periodo de la Alemania de Adolf Hitler y el nazismo.

Waititi elige un tono humanista muy *ad hoc* a la sociedad postmoralista de Gilles Lipovetsky —ajeno al verticalismo ideológico y a la denuncia exaltada—, para disipar el manto terrorífico del nazismo, esa máquina de la muerte que, con el reporte de la filósofa Hannah Arendt, regresaba a la banalidad. Al igual que *Green book* (2018) de Peter Farrelly con el racismo en Estados Unidos, el drama se desplaza sin violencia mientras que el humor inteligente siempre mira en búsqueda de situaciones empáticas conciliadoras para así arreglar la circunstancia sin la imposición de ninguno de los bandos opuestos (no es gratuito que ambas ganaran el Festival de Toronto de manera sucesiva). Pensemos asimismo en Quentin Tarantino, quien con un discurso estético paradigmático en *Érase una vez en Hollywood* (2019) también restaña la herida simbólica que dejó el crimen de Sharon Tate con irreverente vesania y a la par lo hace con *Bastardos sin gloria* (2009) ejecutando a Hitler y a Joseph Goebbels en un teatro.

El cine ha sido el bálsamo social a lo largo de su existencia. Lo mismo endereza desamores, alinea identidades en las naciones o aplica justicia clasista en contra de los autores de las asimetrías económicas. Vemos, por ejemplo, a Frank Capra en *¡Qué bello es vivir!* (1946), una de las comedias más emblemáticas por la sintaxis curativa. Aparte de su edulcorado chantaje, es innegable la habilidad de Capra para que, en la secuencia donde el ángel alecciona al modesto ciudadano, prevalezca un nimbo de pesadilla. Susto que sostiene *El mago de Oz* (1939), dirigida por Victor Fleming, con las tinieblas de la bruja del Este.

Volvamos al poema de marras. Si algún género enuncia la máxima rilkiana —ningún sentimiento es definitivo—, es la comedia. Ligera, llana y directa, didáctica a su modo, irreverente, iconoclasta o hasta moralista, la comedia nos retorna al origen mundano de la existencia con sentido humanista.

La conexión popular con el humor, con la materia sustancial del género, es inmediata; y, en muchas ocasiones, se transforma el cine en un medio de comunicación vengador que retoca las realidades hostiles y reescribe con peculiar desfachatez los pasados adversos. Traigamos a colación el cine del grupo de los Monty Python como *La vida de Brian* (1979), *El sentido de la vida* (1983) o *Los bandidos del tiempo* (1981), o los mismos hermanos Coen en *¿Dónde estás hermano?* (2000) o *¡Salve, César!* (2016), filmes de corrosión reparadora.

A los dioses o a los ogros, a sus relatos y a sus aureolas y sombras, la comedia les reduce sus capacidades, desmitifica y coloca en suelo común: el de los hombres ya en desahucio. La comedia nos recuerda una vez más que al poder lo que no le cuadra es la risa. De ahí la valía de *El nombre de la rosa*, novela de Umberto Eco que exhibe a la infesta iglesia en su afán por *invisibilizar* al humor como fuente libertaria.

Un dato curioso, Todd Phillips renunció a la comedia por una cultura del despertar que le reclaman los tiempos actuales. Abandonó la saga filmica *¿Qué pasó ayer?* para mutar a discurso incendiario en *Joker* (2019) como si fuese un manifiesto anticapitalista. Phillips polemizó al declarar como nula la eficacia de la comedia. En contraste, el director de *Jojo Rabbit* apuesta porque la comedia todavía alcanza a ser cáustica: escarnecer ideas que básicamente son absurdas —como los estereotipos inculcados a los niños alemanes— para aplacar matones, regímenes o dictaduras. La deriva de Phillips, en todo caso, no es reprochable. Su decisión ha beneficiado al cómic y dio estatus al villano de Batman. Lo que no podría asumirse es su tabla rasa en torno a la comedia.

Rilkeana, entonces, *Jojo Rabbit* en su atemperada solución, aunque marxista también en su derribe filosófico. Decía Karl Marx, siguiendo a Hegel en el *18 brumario de Luis Bonaparte*, que la historia ocurre dos veces: una como gran tragedia y la segunda como farsa. Esta frase parece ir acompañando el desmontaje de Hitler en el cine. La miserable farsa de un hecho histórico es el destino de la comedia. Hegel, vía Marx, sentenció al pasado como una serpiente que se muerde la cola.

La repetición, dijo Marx, se torna ridícula. Y eso ha pasado con la figura de Hitler cuando la comedia se encarga de representarlo. Poco después de que hubiera invadido Polonia, Hitler era objeto de la representación bufona de su demiúrgica estampa. Empezó Charles Chaplin con *El gran dictador* (1940) y le siguió con tremenda contundencia Ernest Lubitsch en *Ser o no ser* (1942). Total, decía Lubitsch, el Führer no era más que un hombrecillo con bigote. Ambos directores ridiculizaron al genio del mal en una coyuntura complicada para ese tipo de crítica tan temprana en medio de la naciente industria masiva del entretenimiento.

Los historiadores resaltan el hecho de que tanto Chaplin como Lubitsch rodaron sus películas, primero, en seguida de intervenir Varsovia, y luego fueron productos previos al ataque japonés a Pearl Harbor. Dichos analistas aseveran que, inmediatamente después de la agresión bélica a Estados Unidos, el cine perdió su virtud libre pensadora puesto que se transformó en materia de propaganda de guerra.

La comedia no estuvo exenta de las intenciones publicitarias de un aparato militar estadounidense. Había que demonizar al contrario; y, en los casos de Chaplin, pero, sobre todo Lubitsch, no se apreciaba mensaje oculto alguno, porque incluso se trata de similar forma a los protagonistas en conflicto, nazis y judíos puestos en el mismo nivel de sorna; acracia solo vista en los hermanos Marx y que anticipaba a los Monty Python. Y es que *Jojo Rabbit* pertenece a un tupido árbol genealógico de la comedia que va diluyendo la gran tragedia hasta llegar a una considerable escala de grises en la miserable farsa marxista, la de Karl. Este linaje de filmes se corresponde a cada época y las novedades no son escasas cuando descubrimos que, un género vilipendiado en el propio canon del cine, ha contribuido con piezas que en algunos filmes se pueden estimar como clásicos.

Por ello acusar a *Jojo Rabbit* de ser una cinta frívola frente al Holocausto, sería ignorar el volumen de películas como *El gran dictador* y *Ser o no ser* que son anarcas en extremo. Son cintas realizadas en momentos diferenciados que vale la pena escudriñar también en comparación con otros antepasados que han operado con cierta astucia como *He vuelto* (2015) de David Wnendt y *El tren de la vida* (1988) de Radu Mihaileanu y, aunque nuestra convicción estética no comulgue con ella, *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni.

Cierto: aún es de madrugada para for-

mar al director de *Jojo Rabbit*, Taika Waititi, en la misma fila que encabezan Lubitsch y Chaplin, cabecillas representantes de la comedia en el cine y, especialmente, acendrados críticos de la imagen de Adolf Hitler en un momento histórico con casi nulas permisividades políticas en los medios masivos de información. La película de Waititi sería precipitado agregarla en la sintonía de los disparates iconoclastas que, en coyuntura tan delicada, glosaron el nazismo con una acidez nada habitual para la época y ni siquiera con precedentes narrativos. La comedia en ese tiempo estuvo confinada a la guasa cotidiana, a lo más que llegaba era a señalamientos sociales, donde se carcajeaban de las asimetrías económicas entre ricos y pobres, tal como lo muestra el vagabundo de Charlot, y que bastaba para mortificar al *establishment*.

La comedia estaba arrinconada en el humor *slapstick*, comedia física entre los que destacan el propio Chaplin, Buster Keaton, Mack Sennett o Harold Lloyd, pasa por el atractivísimo *screw-ball* de los hermanos Marx y llega a una denominación de Alta Comedia en donde se inscriben los citados ejemplos de Chaplin y Lubitsch, que lograron producir sus contenidos sin ningún tipo de censura, hasta que entrada la mitad del siglo el senador estadounidense Joseph McCarthy inició una *cacería de brujas* en Hollywood para impedir cualquier expresión de los comunistas y activistas.

No obstante, es preciso conocer el bosque del género para apreciar la dimensión en la que se halla Waititi con un discurso que abona a determinado tiempo. Existe un anillo subsecuente al núcleo de la comedia integrado por Lubitsch y Chaplin, donde cotejaríamos a Waititi con otros directores de reciente cuño como Wnendt, Mihaileanu y Benigni.

Waititi filma como reflejo presente, en donde los discursos de odio han polarizado a las sociedades enfrentadas en redes digitales disputándose la razón a punta de diatribas ahora en 280 caracteres. Waititi circula en sentido contrario a la ferocidad que anhela la imposición; más bien, el director neozelandés crea arenga en señal de puente, sí, para no vencer, sino para desplegar una salomónica y catártica tercera situación: *Jojo Rabbit* es, sobre todo, un filme cuyo horizonte es revelar la inepticia de la guerra. Evoquemos el foco de *Jojo Rabbit*: cintas de los niños en la guerra con este cariz recordamos a *Esperanza y gloria* (1988) de John Boorman, *El imperio del sol* (1987) de Steven Spielberg y hasta podemos referir a *El tambor de hojalata* de Volker Schlöndorff, la más compleja y bella en metáforas de las aludidas.

En discrepancia con *He vuelto*, inteligente parodia que emula a la calaña de Borat improvisando situaciones reales, Waititi no delata la ideología soterrada en la globalización como el enésimo huevo de la serpiente que anida en el catálogo de buenas conductas de las que se jacta el hombre moderno. El director de *He vuelto*, David Wnendt, es punzante, se muestra provocador para acusar el ascenso de la extrema derecha en Europa en el siglo XXI, mostrando como anzuelo el regreso de Hitler al Berlín cosmopolita. Wnendt, con profusa creatividad y humor negro, desbanca la tesis del gran líder manipulador y, en cambio, plantea el fundamento del nazismo como una semilla que jamás se ha ido: los propios ciudadanos alemanes, globales, que en una porción reaccionan contra la ola migrante, parecen una réplica del comportamiento de los nazis en contra de los judíos (planeamiento que asoma a la hipótesis de la servidumbre voluntaria de Étienne de La Boétie). Waititi va por otro sendero disímil a descubrir la hipocresía

wannabe contemporánea, porque hurga en forma espejeada los falsos juicios entre las ideologías exacerbadas para encontrarlas en un cariñoso centro que vuelve a repasar la artificialidad de los nacionalismos y de las culturas. Mihaileanu, en *El tren de la vida*, roza el carácter de las barrabasadas de Lubitsch en *Ser o no ser*. Inclusive notamos en Mihaileanu parecida chifladura entre el grupo teatral polaco que monta a Shakespeare con su grupo de judíos que desean salvarse camuflajeándose como nazis. Ambas tesis, soberbias en su dislate.

Waititi carece de un hilo argumental como el de Mihaileanu o Lubitsch, por supuesto; poseen, digámoslo así, más narrativa que *Jojo Rabbit*, donde predominan las viñetas, chispeantes todas ellas, para desahogarse en una tercera hipótesis: la consumación de la guerra y el fin de las ideologías en busca del baile, la metáfora libertaria más plástica (recapitulemos: Waititi abre y cierra *Jojo Rabbit* con monumentos musicales: Beatles y David Bowie).

Con Benigni y *La vida es bella* el dejo dramático no vendría ni al caso del análisis. Aunque es pertinente comentar que mientras Benigni registra un lenguaje fársico, Waititi opta por un código en deuda con la composición catatónica y la pala cromática de Wes Anderson, que no solo emplea los colores pastel para volver más entrañables y *cool* sus personajes, sino que le permiten darles el acento *slepper* requerido, como no necesariamente sucede en *Jojo Rabbit*. Waititi no es lacrimógeno en ningún rato, como Benigni, que a veces se torna hostigante con algo que se transforma en insoportable ruido. En tanto que *Jojo Rabbit* tiene el *timing* suficiente para el entendimiento y la broma reposada; revísese los largos y estúpidos saludos fascistas.

La comedia de *Jojo Rabbit* se rueda en un curso muy distante al del nazismo. Expliquemos esa distancia. Aunque la *eugenesis de la evasión* contemporánea aspire a producir una descendencia en mejores condiciones, dice Michel Onfray, para nada se replica el modelo prometeico por el que suspiraba el Tercer Reich. No se trata de engendrar quimeras, según ejemplifica el filósofo francés en *La fuerza de existir*. A la ambición de reproducir una raza pura le cayó encima no solamente todo el *Zeitgeist* libertario y convulsivo de la Guerra Fría sino también, y como golpe de mazo, el ascenso durante la globalización de un pensamiento democrático que desvirtuó toda premisa esencializadora relacionada con la identidad y su lava mayor: el nacionalismo. Si algo legitimaba sobre el filo de una navaja al nacionalismo, esto se fue difuminando conforme creció la democracia. Primero, se rompe un concepto de nación que ya no opera con semejante hegemonía en el mundo; y, segundo, la identidad misma que intentó forjar Hitler, se deslió ante la bifurcación de minorías y diversidades que acrecentó a su vez las posibilidades identitarias.

En los medios no fue eterno el discurso demonizador en contra del nazismo como ente prometeico (hasta *La lista* Schindler, 1993, de Steven Spielberg y *El pianista*, 2002, de Roman Polanski), sino que se ha transformado paulatinamente; una muestra es el tópico de la maquinización representado en la ciencia ficción, parábola anti totalitaria desde *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang. El miedo a un modelo nazi puede reflejarse en el recelo a los *ciborgs*. Todo el vericuerdo de la saga de *Terminator*, o *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott y sobre todo *Ex machina* (2014) de Alex Garland, heredan el espectro totalitario de una raza pura. La diversidad cultural emanada del

mundo global, visibilización que conlleva sexo, religión, culturas, clases y ya casi por ningún lado la raza, atemperó el horizonte proyectado por la supremacía aria.

Por tanto, advertimos un nuevo humanismo en *Jojo Rabbit*, de terso talante que esgrime sutilmente las claves genéricas, que no solo es la cómica sino también la del suspenso, para preparar una reflexión correcta políticamente en donde ningún bando sea el ganador, sino en donde todos aprendan de la circunstancia. *Jojo Rabbit* es una comedia que intercala el espíritu de nuestro tiempo: incluyente, pacifista, decepcionado de las batallas ideológicas, creyente de los sentimientos amorosos, multi e intercultural, alivianado y respetuoso en su forma, ya disipada la tormenta contracultural y dando paso a este tipo de enseñanzas cuya pedagogía se asienta en el género infantil sobre todo —*Moana* (2017) la escribió Waititi—, donde se han diseminado una serie de peroraciones que integran al ciudadano moderno dotado de una conciencia más allá de los eufóricos nacionalismos.

Waititi filma en el orbe postnacionalista. Y quizás a diferencia de comedias como *El tren de la vida* y *La vida es bella*, *Jojo Rabbit* narra una historia sin culpa ni responsabilidad alguna porque su toma de distancia así lo justifica. Si ningún sentimiento es definitivo, entonces tampoco la humillación de Hitler a los judíos sería definitiva. Un ánima en la buhardilla, como en *El joven manos de tijera* (1990) de Tim Burton, se disipa la aureola negativa, de otredad, con el judío. La premisa del niño que derrite al monstruo con su ternura es una fórmula vigorosa en el cine cliché; aunque con ello no ponemos en idéntico saco a *King Kong*, *Monsters, Inc.* y a Hitler, por respeto a las bestias.

Estamos frente al colmo del *understatement*. Delgadísima fibra por la que decide Waititi para rodar el aciago hecho. El Führer es lo que menos importa; lo que trasciende es su resonancia de cara a los niños. La manipulación ideológica está permeada por una acción a las claras escolar: Jojo y Yorki serán las piezas en donde abrevará el nazismo a través de un catálogo de estereotipos que recluyen a los judíos. No hay demagogia, aunque el filme se jacte de anti dogmático. Habla precisamente del internamiento ideológico, y lo que hace es desmontarlo. La ideología vuelta escuela es derrocada con el facilismo de lo informal. La formación educativa se constituye con bloques ideológicos llenos de prejuicios que abusan de la incompreensión del entorno. Educar para la otredad no ha sido tarea sencilla para la escuela nacida en el marco de los nacionalismos. El *deber ser* frente al ciudadano universal. Se educaría para la vida, para el entendimiento intercultural. El discurso de *Jojo Rabbit* es precisamente una rasgadura con fino escalpelo.

Taika Waititi consigue esa figura llamada *understatement*. El estilo de comedia que mantiene para punzar es magnífico para delinear de grácil manera un suceso fatal como el Holocausto. Para justificar esta ligereza de la comedia que aborda temas trágicos, retomemos lo que dice Alfred Hitchcock a François Truffaut sobre el horizonte del cine. Hitchcock afirmó que él no filmaba *pedazos de vida* porque eso el espectador se lo encuentra en su casa. Hitchcock adaptó muchas novelas al cine y lo hacía con la deliberada meta de deformar al autor original. Hitchcock decía que lo más refinado en el cine era conseguir el *understatement*, figura que consiste en la presentación en tono ligero de acontecimientos muy dramáticos. Hitchcock se especializó en el *understatement* a grado tal que desliza la ironía como un imperceptible pero moles-

to inquilino. En el anhelo de Hitchcock por realizar el *understatement* hallamos una de las llaves para entender *Jojo Rabbit*. Decía Alfred que él no filmaba *pedazos de vida*, sino más bien *trozos de pastel* en donde todo se subordinaba a la acción; Waititi eso rodó: *trozos de pastel* con un coqueto *look* para desarticular al mal.

No restamos en este sentido el carácter sobrio y realista de películas como *La lista de Schindler* y *El pianista* como obras también mayores en lo que se refiere al tema del exterminio judío. Solo subrayamos que la posibilidad que ofrece la comedia con ese filón del *understatement* que dice Hitchcock, permite filmar atractivos *trozos de pastel*.

De nueva cuenta el poema: Rilke sintetiza el talante conciliador que no omite; sin embargo, sí restaña, decíamos, una de las heridas más profundas que ha polarizado buena parte de la modernidad. Lipovetsky ha señalado que en la acuñada globalización hay un retroceso de las pasiones nacionalistas (aunque alebrestadas en inéditos márgenes). Ante esta falta de fervor patrio y, en consecuencia, mayor búsqueda de la ciudadanía, es terreno fértil para que discursos como *Jojo Rabbit*

tiendan a afirmar identidades pluriculturales.

Sumémosle a lo anterior la crisis de los relatos modernos donde el héroe ya no necesariamente está sujeto a los cognados grupales sino a una incesante búsqueda individual. Por ello Lipovetsky menciona que se vive en una sociedad postnacionalista cuyo deber se ha transformado de manera radical. Lo que priva es un horizonte hedonista más que sacrificio comunitario en nombre de una entelequia. Y *Jojo Rabbit* se aleja de ambas entelequias: judíos y nazis, y apuesta por diluir ideologías y fincar lo individual.

Ser héroe no es sinónimo en exclusivo de oblación. El héroe que propone Waititi se lía más al sentimiento postguerra fría de la canción “Heroes” de Bowie. Sí, los amantes que desafían el tiránico Muro de Berlín que dividió una cultura, claro símbolo de la resistencia personal en la época de la cortina de hierro, permiten la lúdica eclosión del corolario de *Jojo Rabbit*. El *Zeitgeist* de fondo para Waititi es la era postmoralista de Lipovetsky. En medio de la deslegitimación de las obligaciones hacia lo colectivo y la deserción como un derecho, se da la condición más propicia para el desdén ligero: el *understatement*. *Jojo Ra-*

bbit responde a ese ambiente postmoralista, sin duda: la reivindicación gana en su particularidad.

Y todavía más: rotos los pactos comunitarios, hay una reescritura del contrato social. Se visibiliza aún más la búsqueda de una tranquilidad existencial. Incluso, se justifica todavía más con una reacción proporcional: entre más se reconoce la espiral de la violencia y se sofistican el mosaico de agresiones (lo que llaman el *capitalismo gore*), aumenta la capacidad de indignación y repudio y se torna más anhelante esa paz.

En consecuencia, la sociedad es más hedonista y es mayor la huida del displacer. *Jojo Rabbit* rehúye ese ambiente descrito convencida de un hedonismo que descansa en el diálogo “revienta prejuicios” y en la purga del baile. La comedia de Waititi aprovecha así la fisura: el cese de los absolutos es mantequilla para la broma. La comedia por antonomasia se opone a la cólera y al déspota. Otra vez: ¡a chunguearse de los agelastas, vivan los Beatles y Bowie; viva Jojo Betzler... y también Yorki! Sí, definitivamente no es un buen momento para ser un nazi.

Lo que arde

Oliver Laxe

España, 2019.

GONZALO VÁSQUEZ

La tercera película de Oliver Laxe, *Lo que arde* (2019), no perdió tiempo en encender a los espectadores. La cinta ha sido premiada en el Festival de Cannes en la sección *Un Certain Regard*; en los Goya dejó huella llevándose el premio a mejor fotografía por el espléndido trabajo de Mauro Herce y no hay que pasar por alto el galardón a Benedicta Sánchez, que sorprendió en la gala llevándose el premio a mejor actriz revelación a los 84 años. El cineasta, nacido en París y criado en Galicia, se aleja de sus dos trabajos previos (*Todos vós sodes capitáns*, *Mimosas*) para volver a la tierra que le vio crecer, Lugo. El film apenas alcanza la hora y media de duración, pero quizás su tono con atisbos de documental pueda llegar a cansar a un espectador acostumbrado a las secuencias de cambio de plano constante.

El inicio de la película podría concebirse como un adelanto de lo que vamos a asistir: por un lado, la naturaleza, y, por otro, la acción del hombre. En esta primera secuencia descubrimos, en un plano con poco movimiento y a una gran altura, una máquina derribando un árbol tras otro durante la noche. Laxe declaraba que la escena fue bastante compleja puesto que la imprevisibilidad de la caída de los árboles impedía grabar desde tierra, por lo que tuvieron que iluminar y rodar con drones. Esta circunstancia acentúa el valor de la escena, tanto por el mensaje como por su forma técnica. El poder irrefrenable del hombre no tiene descanso ni en la oscuridad de la noche.

La historia comienza cuando observamos al protagonista de mediana edad, Amador, en un bus volviendo a casa, después de haber estado en la cárcel por provocar un incendio. Todo el paisaje que contempla desde el autocar choca con aquello a lo que Laxe nos tenía acostumbrados con sus obras anteriores ambientadas en zonas desérticas. El primer encuentro de Benedicta con su hijo es distante. Ella está en el huerto y él fuera, ambos se miran inmóviles y callados durante un largo rato hasta que Benedicta consigue preguntarle: *Tes fame?* Cuestión que resonará durante toda la trama, puesto que ella intentará que Amador sienta que no ha cambiado nada. Sin embargo, será difícil: todos los vecinos del pueblo saben quién es y qué ha hecho. Alguno incluso se atreve a hacerle una broma relativa al fuego. Desde el principio Laxe nos invita a conocer la Galicia rural, la que él recuerda de su niñez mediante escenas sencillas pero cargadas de intención cultural, a modo de reivindicación: vemos la forma de preparar el fuego, el poner a tostar el pan encima de la plancha, los vientos constantes del valle, la lluvia espontánea que riega todo el paisaje lleno de eucaliptos...

De esta manera podemos observar uno de los temas principales de la película: el encuentro con la naturaleza. Amador intenta sobrellevar la vuelta trabajando, como cuando hace pastar a la vaca de su madre, pero esta termina hundiéndose en un lodazal del que Amador consigue sacarla con grandes esfuerzos. Es difícil que el hombre conviva con la naturaleza, sobre todo cuando el primero piensa que con su única presencia todo puede girar y, además, con la pretensión de que todo gire alrededor suyo. Benedicta puede ser la única capaz de convivir con la naturaleza, porque la respeta, no intenta adueñarse ni someterla. Lo vemos cuando contempla serena todas las tierras que la rodean, no se agazapa ni ignora el imponente verde que destella su alrededor. En otra escena se refugia de la lluvia bajo un árbol ancestral, no muestra dis-

gusto ante la situación, espera que termine para continuar su vida. Son pausas que la naturaleza concede al ser humano, en este caso a Benedicta, que este debe respetar. La postura de la anciana incide también en la relación con su hijo, al intentar que Amador preserve su vínculo de respeto con lo que le rodea, tanto con los vecinos como con la naturaleza, aunque esta pretensión sea compleja.

Parece que Laxe ha intentado poner de manifiesto la insignificancia del ser humano frente a su entorno, pese al intento de introducirse forzosamente. Lo vemos cuando la máquina pretende abrirse paso entre un sinfín de árboles, el viaducto entre las montañas, las figuras humanas entre el horizonte verde... Plantea un contexto en que el ser humano es fácilmente engullible. Otro de los temas principales que el film plantea es la acción del hombre. Precisamente la acción pasada de una persona en concreto, Amador, es lo que da sentido a toda la obra. El hecho de que Amador haya incendiado un bosque provoca que la conexión entre él y la tierra se haya debilitado, motivo por el cual intenta redimirse. El protagonista es un hombre que cuida y conoce su alrededor. No quiere que su vecino reconstruya la casa vieja de su familia para convertirla en un hostel para turistas. Cuenta a su madre que los eucaliptos son una especie invasora cuyas raíces ahogan a los árboles circundantes y que, aún sabiéndolo, siguen plantándolos. Amador es callado, pero las pocas palabras que emanan de su boca están cargadas de melancolía porque sabe qué sucede en el exterior y por el conflicto que mantiene en su interior. Los vecinos no aceptan lo que Amador hizo en el pasado, pero no sabemos si se arrepiente de ello y él tampoco se esfuerza en integrarse: rechaza las invitaciones para trabajar o para comer que le propone el vecino que está reconstruyendo su casa. Es el único que extiende la mano a Amador y lo hace por petición de Benedicta, que encarna la sabiduría y el respeto por los ancianos. Otro de los personajes que intenta ayu-

darle es la veterinaria. La situación más íntima en la que se encuentra Amador es el momento en el que ambos van en una camioneta transportando a su vaca mientras escuchan *Suzanne* de Leonard Cohen. La mujer sabe quién es Amador, pero no se deja llevar por prejuicios y tímidamente intenta conocerle, incluso da la falsa impresión de que puede suceder algo entre los dos, lo que nos hace recordar lo que dijeron a propósito de la canción de Cohen: “Para que te guste la música no es necesario entender la letra”.

El film navega lentamente entre imágenes de la sierra de Ancares (Lugo), mientras conocemos al protagonista a través de los ojos de terceros y contemplamos la vida rural. Parece que nos sumergimos en un gran sosiego hasta que el viento vuelve a azotar todo lo construido y el fuego reaparece. El bosque arde y todos los habitantes cercanos tienen que abandonar sus casas. Somos espec-

tadores de cómo el fuego se propaga de una forma bella y conmovedora. Algunos críticos afirman que no se ha filmado tan bien un incendio desde *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1978), con el poder embelesador y, al mismo tiempo, destructor del fuego. Las escenas fueron rodadas con una cámara Super 16 y sin ninguna manipulación de la imagen, lo que confiere una profundidad añadida al encuentro del espectador y la imagen. Apagado el fuego, Laxe nos sigue cautivando al mostrarnos con una insólita sensibilidad la desolación del bosque calcinado a través de un caballo cegado con las piernas temblorosas, o por medio de la figura de Benedicta caminando por un campo carbonizado. El suceso señala directamente a Amador, quien baja impasible al pueblo, donde recibe un puñetazo del vecino que intentó ayudarlo y termina en el suelo. Benedicta le ayuda a levantarse mientras ambos permanecen callados dejando con la duda

al espectador sobre si provocó o no el fuego.

Oliver Laxe nos brinda una obra cautivadora. Somos testigos de una relación materno-filial sencilla y pura, con un telón de fondo naturalista que reivindica la identidad cultural gallega (además, el que la obra íntegra esté en gallego realza ese propósito). De forma más tímida se posiciona desde una perspectiva anticapitalista dejando entrever el problema climático con la deforestación, por ejemplo. La relación que muestra entre el ser humano y la naturaleza llena el marco del contexto que nos plantea el cineasta gallego, con el que nos trae de vuelta al imaginario la importancia del tema en el audiovisual. Por último, no hay que olvidar el excelente manejo de la narración de Laxe, que pone en duda —y sin tratarlo de manera trivial— el fin último de la cárcel, la reinserción. *Lo que arde* (2019) es una de las películas españolas imprescindibles de la década.

Watchmen

Damon Lindelof
Estados Unidos, 2019.

HERNÁN ROCHA

Con la intención de retomar el legado de la novela gráfica que elevó el medio de los cómics a arte, el *Watchmen* de Damon Lindelof (*Lost*, *The Leftovers*) regresa al mundo paralelo donde Estados Unidos venció a Vietnam y la Guerra Fría terminó gracias a la catastrófica incursión de un cadáver alienígena en Nueva York, para explorar las tensiones raciales estadounidenses, las secuelas del trauma generacional, la honda injusticia del colonialismo y el problema del libre albedrío. *Watchmen* es una historia americana: partiendo del mito moderno del superhéroe y la adoración por figuras como Batman o Superman, el cómic original fue vehículo para que sus autores, Alan Moore y Dave Gibbons, cuestionaran la distribución del poder simbólico y militar en Estados Unidos, ejemplificado por la policía y la figura fascistoide de los *héroes*.

Watchmen, mezcla de ciencia ficción y thriller policíaco, nos presenta un colorido ensamble de personajes con quienes recorreremos los temas en los que profundiza la obra. La trama se enfoca en un personaje distinto en cada capítulo, saliendo de los momentos más íntimos de algún héroe para adentrarse en las preocupaciones del villano. La cámara flota al espacio o al interior de un cerebro humano, siempre descubriendo más, siempre recordándonos que puede haber algo oculto, ya sea por la perspectiva limitada del observador o por una sombría conspiración.

“¿Quién vigila a los vigilantes?” es la vieja pregunta que asedia y arremete contra las instituciones americanas en el *Watchmen* original, con una condena implícita: nadie merece *tanto* poder. Quizás nadie merece poder. La esperanza de Lindelof, por otro lado, deja sin filo a su crítica. Al traer una visión más optimista al tremendo mundo de *Watchmen*, algo no termina de cuajar, algo

se siente extraño en esta realidad paralela, quizás demasiado buena para ser verdad. Un apocalipsis sin cadáveres, un Dios atento y personal, justicia inmediata y catártica: ¿se está engañando Lindelof con la pantalla de televisión?

La mentira de las representaciones cinematográficas y televisivas es un tema recurrente en el *Watchmen* de Lindelof, y nos lleva de la mano al primer gran asunto de la serie: las tensiones raciales en Estados Unidos. Comenzando con referencias al verdadero Sheriff de Arkansas y Oklahoma Bass Reeves, inspiración del Llanero Solitario —estándarte en sí mismo de la figura del justiciero enmascarado—, la primera escena de la serie nos sitúa en un extraño espejo de aquel filme repudiado y a la vez admirado, *The Birth of a Nation* (Griffith, 1915).

La obsesión del pueblo americano por la justicia y el castigo se muestra en un corto de cine mudo, donde Bass Reeves recita la máxima: “Confía en la ley”. Es 1921, y el Bass Reeves del celuloide se incendia con dinamita del Ku Klux Klan mientras el pequeño Will escapa de la masacre de Tulsa —en la cual pobladores blancos de Oklahoma se organizaron para aniquilar a una de las comunidades negras más adineradas del país— como el Kal-El de un pequeño Kriptón, dejando atrás su mundo bajo la escalofriante banda sonora de Trent Reznor. El lema de este Bass Reeves de la pantalla, “Trust in the law”, se pudrirá en la mente del joven Will conforme experimenta la realidad de Estados Unidos.

Watchmen aborda el tema de la raza en su trama principal y varios de los giros de tuerca tan utilizados por Lindelof; Angela Abar, la policía afroamericana nacida en Vietnam que protagoniza la historia (interpretada con genial energía por Regina King), es la nieta de Will Reeves. En este mundo paralelo, un gobierno liberal de treinta años ha pagado compensaciones a los afroamericanos por sus traumas generacionales, dando origen a comunidades acomodadas de estos viviendo en los suburbios y al *trailer trash* blanco en el sucio Nixonville.

La trama se desata con una inversión de la situación que tantos videos amateur nos han enseñado a temer: esta vez un hombre blanco tiene que cuidarse de la “inspección de rutina” de un po-

licía negro. El policía lleva una máscara para cubrir su identidad (algo distópico para Estados Unidos, cotidiano para México) y, mientras pide permiso a sus superiores para usar su arma, es rafagueado por el hombre blanco, quien porta una máscara del antihéroe de moral maniquea que protagonizó el *Watchmen* de Moore y Gibbons, Rorschach. El ataque desata viejos conflictos entre los supremacistas blancos y la policía que resultan en la muerte del jefe de policía Judd Crawford, un descendiente del Ku Klux Klan que engañó a Angela por años con una máscara de bondad y empatía hacia ella.

Los subgrupos del KKK conocidos como Cyclops (un grupo de élite dentro del Klan) y su brazo armado de *true believers* marginados, la Seventh Kavalry (o 7K), se enfrentan a la policía de Tulsa. En este mundo alterno y extraño, la policía (salvo por el finado Crawford) *no* apoya a los supremacistas blancos en sus metas. La 7K es liderada en secreto por un político racista con delirios de grandeza que, harto de ver el (mínimo) avance de la justicia social en su país, quiere retomar el poder para los blancos. En un momento de la serie, Crawford pregunta a la fuerza policíaca: ¿Quis custodiet ipsos custodiet? Y los policías, sin pensar en ironías, contestan: “Nosotros nos vigilamos”. Una frase esperanzadora si no la dijeran los policías del cuento.

Angela Abar es nuestro vínculo entre la raza y otro tema de la serie: el colonialismo de Estados Unidos, cuyo icono es el súper poderoso Dr. Manhattan, metáfora del dominio militar americano. Obteniendo sus habilidades de un accidente durante el proyecto Manhattan, el único “héroe” con superpoderes de este mundo, Dr. M, ganó la guerra de Vietnam en una semana, le trajo grandes avances tecnológicos al mundo y se distanció de la vida en la Tierra —cada vez más insignificante desde su perspectiva—. No fue hasta que su entonces novia Laurie le habló de la azarosa belleza de la vida que Manhattan pensó dos veces en los peligros de la Guerra Fría, lo suficiente como para apoyar implícitamente un terrible crimen de guerra en nombre de la humanidad.

Abar perdió a sus padres militares a manos de rebeldes vietnamitas y desarrolló una ira comparable a la de su abuelo Will Reeves. El Sai-

gón que vemos tiene una obsesión por su libertador/verdugo, con festivales del Dr. M incluyendo títeres, máscaras y turistas embriagándose para celebrar su victoria cada año. Ahí conoce Abar a la personificación del poder absoluto, el ícono del imperio americano y el amor de su vida.

Lady Trieu, trillonaria industrialista de sonrisa fácil e intenciones misteriosas, alardea casualmente de su genio y avances en genética e ingeniería, y tiene en su haber pastillas que almacenan memorias. Su hija Bian, sonriente como Trieu, es en verdad un clon de la madre de esta, y cada noche revive sus propias experiencias con píldoras, volviendo a ser una niña aterrorizada en la guerra de Vietnam bajo la lluvia de fuego de Dr. Manhattan.

Angela y Bian reviven a la fuerza los traumas de su gente, cosa que sucede con migrantes y minorías a diario en Estados Unidos y el mundo. El terror cíclico del trauma persigue también a Wade Tillman, una de las millones de víctimas de la catástrofe de Nueva York en el '85, cuando la repentina caída de un cadáver alienígena resultó en la muerte de tres millones de personas y el daño psicológico (o, se dice en el *Watchmen* de Moore y Gibbons, *psíquico*) de millones más. El estrés post-traumático de Wade lo define, pues es incapaz de confiar en los demás y usa como máscara un material protector que nos recuerda a los gorros de aluminio de tantos conspiracionistas paranoicos.

El trauma y las máscaras van de la mano, como aprendemos de Wade y Angela, y las hazañas de héroes y villanos tienen consecuencias profundas para las personas comunes. Wade está obsesionado con el '85, incapaz de entablar vínculos estables. Cuando se entera de que el superhéroe y magnate Adrian Veidt está detrás de aquel atentado, el norte de Wade colapsa: “¿Queda algo que sea verdad?”, se pregunta, desesperanzado.

Adrian Veidt (un exuberante y teatral Jeremy Irons) pasa la mayoría de su tiempo en pantalla emulando el viaje de un héroe tratando de escapar de una prisión. Veidt, Trieu, Keene y su 7K, Cyclops, incluso lo que alguna vez fue Dr. Manhattan y en menor grado la policía y los detectives protagonistas, todos tienen cosas que decirnos sobre el manejo del poder. Veidt, al fin, es quien mata a media Nueva York para evitar el apocalipsis nuclear, según él, uniendo a los gobiernos del mundo en contra de un terror desconocido. Cuando lo vemos en la serie, es el amo de un castillo surrealista, acompañado de sirvientes clonados. El poder absoluto de Veidt sobre sus sirvientes parece resquebrajarse poco a poco, y uno de ellos, enmascarado, lo encarcela para evitar que salga de su paradisíaca prisión. Veidt mata a sus sirvientes y usa sus cadáveres para enviar un mensaje a su hija, Lady Trieu, y pedir rescate: trillonarios salvando a billonarios de prisión.

Nos enteramos al fin que el encierro de Veidt fue una mascarada. Había pedido al dios creador primerizo, Dr. Manhattan, un lugar donde pudiera jugar el rol de Mesías que no pudo vivir en la Tierra (por evitar un juicio por crímenes de lesa humanidad, seguramente). Su control total sobre sus circunstancias resulta en el sufrimiento de cientos de sirvientes creados por Dr. M. para ser seres de amor infinito. Cuando Veidt regresa a la Tierra, está viejo y perdido, y ha pasado por un juicio escrito por él mismo en el cual se hace responsable de todas las muertes que causó. ¿Corrotyó la culpa la salud mental de Veidt? ¿Alguna vez estuvo cuerdo?

Cyclops figura con mayor prominencia en el *flashback* de Will Reeves, visto a través de

los ojos de Angela en su sobredosis de Nostalgia. En este episodio, tirado en blanco y negro con largos planos secuencia al estilo *Birdman* (Inárritu, 2014), el joven cadete Will se topa con esta secta racista infiltrada en la policía, sufriendo una falsa ejecución a manos de sus colegas. Con la capucha y la horca rota aún a la mano, Will encuentra a un par de criminales asaltando a una pareja rumbo a su casa y ya no es capaz de esconder la ira que carga desde pequeño: es el nacimiento de Hooded Justice, el primer héroe del mundo de *Watchmen*, y miembro de la primera liga justiciera, los Minutemen.

Mediante las píldoras, Angela revive la memoria de Will Reeves, un hombre complejo que se enmascara y maquilla para hacerse pasar por un hombre blanco y hacer justicia fuera del ámbito policiaco; que engaña a su mujer, pero lucha por mantener a salvo a su familia; que, como ella, se deja llevar por su furia. Es un hombre que resignifica su trauma en la identidad del verdugo, pero pierde su raza. Angela atestigua vistazos regados de la masacre de Tulsa, en colores que atrapan su atención entre tanto blanco y negro, gritándole: “es más real el dolor que tus concepciones del bien y el mal. Está más vivo tu trauma que la gente que tienes hoy a tu lado”. Cuando Angela despierta, ha vivido ya dos vidas: una presenciando injusticias colonialistas y otra viviendo el racismo inmanente a los Estados Unidos.

Laurie Blake, hija de dos Minutemen y ex-pareja de Dr. Manhattan y el héroe ahora preso Nite Owl, fue detenida por el FBI por querer ser justiciera; la encontramos cínica y sarcástica, detective en vez de vigilante, líder de un equipo que investiga el asesinato de Judd Crawford entre los curiosos y endémicos detectives de Oklahoma. Blake está atrapada en la 7K como lo estuvo en el FBI y en su rol de joven heredera de dos superhéroes, o en su relación con un dios. La 7K es un peón del senador Joe Keene, a su vez conejillo de indias de Lady Trieu, atrapada ella misma en su obsesión por el legado de su padre, Adrian Veidt. Veidt, por supuesto, estuvo recluido ocho años en una luna remota por su necesidad de ser adorado, o al menos *reconocido*.

Angela, Will y Wade, como ya se ha dicho, son presas de sus traumas y de sistemas injustos. Se pueden hacer apuestas para ver quién de ellos deja de ocultarse bajo una máscara y logra liberarse de verdad. Pero todos estos ciclos viciosos, todas estas prisiones, son opacadas por el ejemplo más trágico e incómodo para cualquier ser humano con una o dos crisis existenciales bajo el brazo: el Dr. Manhattan, el dios títere.

Alcanzar a Dr. Manhattan en las alturas conceptuales de su luna de Júpiter le saca doble filo al *Watchmen* de Lindelof. Por un lado, las preguntas universales —o bien, metafísicas— del libre albedrío, el amor y la muerte, y la naturaleza del tiempo, pueden verse como la expresión más pura de preguntas más mundanas —es decir, políticas— como las de la naturaleza del poder, las tensiones raciales y las injusticias sistémicas; por otro lado, la construcción barroca y la inspiración del cómic de *Watchmen* justamente sirven para explorar estas cuestiones políticas a detalle y hasta sus últimas consecuencias.

Ya en el *Watchmen* de Moore y Gibbons había comentado Manhattan que todos son títeres, pero solo él puede ver las cuerdas: Jon se refiere a su concepción del tiempo, única entre los seres vivos. Él vive todos los momentos de su vida a la vez, salvo aquellos donde se encuentra rodeado de taquiones, partículas más rápidas que la velocidad

de la luz. La gente que lo conoce cree que puede ver el futuro y en ocasiones le piden que lo cambie, pero él ya lo ha vivido; en el momento en que el Dr. Manhattan nació como tal, ya había muerto, y no puede cambiar su futuro como nosotros no podemos cambiar nuestro pasado.

Dr. M, años después de guardar el secreto de Veidt y abandonar la tierra para crear vida en la luna Europa, vuelve a Saigón para conocer a la mujer con la que ya ha pasado diez años en el futuro: Angela. Se enamora de ella poco a poco (para él, un eterno *ahora*), y ella de él en uno de sus últimos momentos juntos, al negarse a abandonarlo como lo hubieran abandonado las demás mujeres de su vida. Claro, esa acción de Angela tiene un efecto retroactivo.

El Manhattan que vemos en el primer *Watchmen* ha perdido el interés por la vida en la Tierra, mientras que la faceta de Manhattan que vemos en el *Watchmen* de Lindelof es redimible, a raíz de su experimento de creación en Europa. Aburrido de sus creaciones de amor infinito, el dios regresa a la Tierra y se encarna en el cuerpo de un hombre afroamericano —adormeciendo su memoria y poderes— para pasar diez años con Angela, consciente de que su muerte vendrá después.

Dr. M, la persona con más poderes para ser un héroe, está convencido de ser incapaz de tomar decisiones, hasta que (o más bien, *excepto cuando*) se encuentra con gente como Will Reeves y Angela Abar. Con Will Reeves planea terminar su vida salvando a sus seres queridos, dándole a Veidt otra oportunidad de sacrificar a los pocos por los muchos (aunque uno se pregunta si, con todo su genio, Veidt no podría buscar otras soluciones) y a Laurie y a Wade, un espacio para buscar la justicia.

Tomando conceptos cristianos en este Nuevo Testamento que responde al Antiguo Testamento de plagas y destrucción que fue el *Watchmen* original, Lindelof redime a Dr. Manhattan con su sacrificio, y la muerte de este dios encarnado trae *milagros*: Trieu mata a los miembros de Cyclops fácilmente, Veidt aniquila a Trieu sin problema, y Blake y Wade arrestan a Veidt, el genio súper-atleta, con un solo golpe bien dado.

Manhattan muere recordándole a Angela que está en todos los momentos que pasó con ella, atrapado en el mejor ciclo posible, el eterno retorno de su amor vivido. Al día siguiente, Angela recuerda que su difunto esposo podía heredar sus poderes a través de materia orgánica. Angela encuentra un solitario huevo, lo come, y como Cristo, pone un pie en el agua...

Uno puede analizar el perfil de la Angela que conocimos: iracunda con justificación, sin respeto por un protocolo legal en un sistema corrupto, policía que tortura a sus sospechosos *aunque siempre tiene razón*, y preguntarse si esa persona merece el poder de un dios. Sin embargo, Angela tiene ahora las experiencias de Will, y este hombre centenario ha llegado a una conclusión: las máscaras no permiten a la gente sanar. “Las heridas necesitan aire”, le dice Will. La Angela que comería el huevo ya habría sanado. Sin embargo, la Angela que come el huevo heredará por fuerza la concepción del tiempo de Manhattan, una experiencia que la convertirá también en títere.

Cargando el aparato que antaño adormeció los poderes de Manhattan, quizás como plan de escape, Angela emprende en un segundo el camino mesiánico de Trieu, que en el caso de esta última significó una *hybris* fatal. Pero Angela, quien ya vivió dos vidas, ¿merece este poder? ¿Merece este castigo? ¿Hay acaso alguien que lo merezca? Y la

pregunta original, “¿Quién vigila a nuestros vigilantes?” tiene como respuesta, en el final de Lindelof, “ellos mismos”.
Lindelof abandona las preguntas de su contexto político por metáforas muy ambiciosas para sus personajes, y, a diferencia de la obra de Moore y Gibbons, no hay un retorno explosivo a las cuestiones que las harían encajar como la maquinaria de un reloj. Lo que hay es una resolución emocional con alusiones religiosas, parecida a la

del controversial final de *Lost*, donde se abandona la explicación de un misterio central por acompañar los viajes emocionales de sus protagonistas hacia el otro mundo. Moore y Gibbons parecieran responder “¿Quién merece tanto poder?” con un rotundo “nadie”, mientras que Lindelof contesta “Tal vez le toque a las minorías”, o, si le damos más crédito, “Tú, si te atreves a entender tu pasado”. Hay algo interesante en esa segunda respuesta, pero es tan distante de la realidad a la que

alude *Watchmen* como el Dr. Manhattan de los asuntos terrestres.
Tomando en cuenta el material que adaptó, el atroz momento que vive Estados Unidos con la polarización de sus ciudadanos y el derrumbe de su imperio, y las preguntas que levantó al inicio de la serie, Will Reeves podría hablar del dios-autor Lindelof como habló del Dr. M. al animar a Angela a heredar el poder: “Fue un buen hombre. Pero pudo haber hecho más”.

CRITICISMO

Revista de Crítica

33

34

México/España
www.criticismo.com