CRITICISMO

Revista de Crítica

27

Maurizio Serra, ***La antivida de Italo Svevo*** (Pablo Sol Mora)

Isaac Bashevis Singer, ***Cuentos*** (Adriana Lozano)

Tania Favela Bustillo, ***La marcha hacia ninguna parte / El lugar es el poema. Aproximaciones a la poesía de José Watanabe*** (Isaac Magaña GCantón)

Efraím Blanco, ***La nave eterna*** (Liliana Muñoz)

Ersi Sotiropoulos, ***Qué queda de la noche*** (Aída Islas)

Camille Bordas, ***Cómo comportarse en la multitud*** (Tania Hernández Cancino)

Mauricio Molina, ***Planetario*** (Yolanda Fernández Aburto)

Rafa Cervera, ***Lejos de todo*** (Carmen Fernández Lasquetty)

Diego José, ***La herida de Ulises*** (Alfonso Valencia)

Elena Ferrante, ***Dos amigas*** (Natalia Gutiérrez)

Sebastián Lelio, ***Desobediencia*** (Raciel D. Martínez Gómez)

Alex Ross Perry, ***Golden Exits*** (José Pablo Acevedo)

28

Herman Melville, ***Cartas a Hawthorne*** (Mónica Sánchez Fernández)

Sor Juana Inés de la Cruz, ***Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso*** (Pablo Sol Mora)

Charles Bukowski, ***Essential Bukowski: Poetry*** (Javier Revello Sánchez)

Isaac Rosa, ***Feliz final*** (Rosa Martí)

Pablo Sol Mora, ***Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro*** (Sebastián Pineda Buitrago)

Eva Baltasar, ***Permagel*** (Laura G. Ortensi)

María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra, ***Rincones románticos. Una antología general*** (Casandra Garza)

Margaret Drabble, ***Llega la negra crecida*** (Alexis Ramírez)

Iliana Olmedo, ***Chernóbil*** (Lourdes Montes)

Antonio Ortuño, ***La vaga ambición*** (Emilio Sánchez Menéndez)

Natalio Hernández, ***Tamoanchan. La tierra originaria*** (Esther Hernández Palacios)

Marilyn Solaya, ***Vestido de novia*** (Raciel D. MArtínez Gómez)

Publicación Gratuita

CRITICISMO 27

JULIO—SEPTIEMBRE 2018

3 Maurizio Serra
La antivida de Italo Svevo
Pablo Sol Mora

4 Isaac Bashevis Singer
Cuentos
Adriana Lozano

5 Tania Favela Bustillo
La marcha hacia ninguna parte / El lugar es el poema. Aproximaciones a la poesía de Jose Watanabe
Isaac Magaña GCantón

7 Efraím Blanco
La nave eterna
Liliana Muñoz

7 Ersi Sotiropoulos
Qué queda de la noche
Aída Islas

8 Camille Bordas
Cómo comportarse en la multitud
Tania Hernández Cancino

9 Mauricio Molina
Planetario
Yolanda Fernández Aburto

10 Rafa Cervera
Lejos de todo
Carmen Fernández Lasquetty

10 Diego José
La herida de Ulises
Alfonso Valencia

11 Elena Ferrante
Dos amigas
Natalia Gutiérrez

12 Sebastián Lelio
Desobediencia
Raciel D. Martínez Gómez

14 Alex Ross Perry
Golden Exits
José Pablo Acevedo

CRITICISMO 28

OCTUBRE—DICIEMBRE 2018

16 Herman Melville
Cartas a Hawthorne
Mónica Sánchez Fernández

17 Sor Juana Inés de la Cruz
Ecos de mi pluma. Antologia en prosa y verso
Pablos Sol Mora

18 Charles Bukowski
Essential Bukowski: Poetry
Javier Revello Sánchez

19 Isaac Rosa
Feliz final
Rosa Martí

19 Pablo Sol Mora
Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro
Sebastián Pineda Buitrago

21 Eva Baltasar
Permagel
Laura G. Ortensi

22 Maria Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra
Rincones románticos. Una antología general
Casandra Garza

23 Margaret Drabble
Llega la negra crecida
Alexis Ramírez

24 Iliana Olmedo
Chernóbil
Lourdes Montes

24 Antonio Ortuño
La vaga ambición
Emilio Sánchez Menéndez

25 Natalio Hernández
Tamoanchan. La tierra originaria
Esther Hernández Palacios

26 Marilyn Solaya
Vestido de novia
Raciel D. Martínez Gómez

CRITICISMO

27 28

DIRECTOR
Pablo Sol Mora

EDITORA
Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN
Arturo Cárdenas
Frida Conn
Casandra Garza
Jaime Guerrero
Daniela Gutiérrez Flores
Adriana Lozano
Enrique Macari
Isaac Magaña GCantón

DISEÑO
Georgina Meléndez
:)d

México/España
revistacriticismo@gmail.com

www.criticismo.com

La antivida de Italo Svevo

Maurizio Serra
Fórcola
Madrid, 2017, 393 pp.

Pablo Sol Mora

La vida de Italo Svevo –el autor de *La consciencia de Zeno* (1923), una de las novelas decisivas del siglo XX, ya casi centenaria– no se antoja, a simple vista, especialmente *biografiable*: vida burguesa ordinaria, familiar, monótona, de quien a los ojos de la mayoría de sus conocidos en Trieste, donde transcurrió la mayor parte, era simplemente Ettore Schmitz, próspero empresario de pinturas para barcos. ¿Y la antivida, la que se oculta en su obra? Porque, tras bambalinas, discreta, casi secretamente, el *alter ego* del respetable comerciante escribió una de las obras más sigilosamente explosivas (no por nada *La consciencia de Zeno* termina con la profecía de una gran explosión) del siglo XX, no inferior, como ha hecho notar Claudio Magris, a la de su amigo –y profesor de inglés– James Joyce.

Maurizio Serra, quien ya había dedicado una biografía a Curzio Malaparte (mucho más atractivo en términos biográficos convencionales), se ha sumergido en la existencia aparentemente anodina del burgués triestino para revelar la *antivida* de Italo Svevo y, por supuesto, iluminar su obra, que no otro sentido tiene componer la biografía de un escritor. Dividida en tres partes –"El inepto (1861-1898)", "El fugitivo (1899-1926)" y "El vencedor (1923-1928)"–, Serra reconstruye primero admirablemente la atmósfera cosmopolita del Trieste del Imperio Austro-Húngaro, en el que nació Schmitz –él, como Franz Kafka, Robert Musil o Joseph Roth, fue un súbdito de los Habsburgo–, en el seno de una familia judía de comerciantes. El origen de Svevo se pasa fácilmente por alto y el biógrafo muestra cómo fue operándose ese distanciamiento en el propio escritor, desde pasar de ser Aaron Hector a simplemente Ettore hasta la conversión al catolicismo presionado por la familia de su esposa (concesión que, en términos estrictamente religiosos, no significó gran cosa, pues Schmitz descreía de toda fe).

En la vida de todo escritor hay un periodo de duda, de incertidumbre, en el que no sabe si su vocación alcanzará a concretarse o no. Para nosotros, visto retrospectivamente, es fácil restarle importancia a ese periodo porque ya sabemos que la historia termina "felizmente", o sea, que la obra fue lograda. En el caso de Svevo, ese periodo fue prácticamente toda la vida, pues no fue sino hasta la aparición de *La consciencia de Zeno*, pasados los sesenta años, cuando se asumió como escritor y consiguió, además, cierto reconocimiento. En su caso, quizá más que de un periodo de incertidumbre o vacilación, habría que hablar de un largo proceso de resignación en el que melancólicamente se convenció de que la literatura no era su destino.

Uno de los aspectos más interesantes de la biografía de Serra es la luz que arroja sobre la juventud y primera edad adulta de Svevo, época de doble incertidumbre. La posteridad nos ha legado la imagen del laborioso empresario que escribía secretamente, pero entonces ni siquiera eso estaba claro. Tras la quiebra financiera de su padre, el joven Schmitz tuvo que emplearse en la sucursal triestina del Union Bank de Viena y allí pasó diecisiete años, como un modesto burócrata bancario. Su vida, en estos años, guarda una asombrosa afinidad con la del empleado de seguros Franz Kafka (cuya compañía, por cierto, era de origen triestino) o la del redactor de cartas comerciales Fernando Pessoa, tres oscuros empleados que, en tres rincones de Europa, creaban la literatura moderna. Ese gris mundo oficinesco –hecho de horarios fijos, papel y tinta, pequeños déspotas, empleados a la par desgraciados y cómicos, y aplastante mediocridad– es el que aparece magistralmente descrito en *Una vida*, su primera novela.

El joven Schmitz alternaba la plana rutina burocrática con la bohemia triestina, de la mano, sobre todo, del pintor Umberto Veruda, su Étienne de la Boétie (como este, muerto prematuramente). Veruda, Beto, era el anti Schmitz en varios sentidos. Ettore era bajo, tirando a robusto, serio, circunspecto; Beto, alto, flaco, extrovertido, desenvuelto. Surgió la típica afinidad entre opuestos. Con músicos y pintores, entre bares y burdeles, solía amanecerles en las calles de Trieste. Schmitz en ese periodo se divierte y no parece infeliz, pero tampoco está satisfecho. Serra apunta: "Vida, pues, muchas veces grata. Pero ¿digna de quien ya sabía, anticipando a Zeno, que la 'vida no es bella ni fea sino original'? No, no lo era. Ettore se muere de rabia, se asfixia en la mediocridad, tiene que resignarse a un puesto de segundo orden. Sus días se ven marcados por la implacable monotonía de la oficina... La duda lo devora, la apatía lo amenaza... Todo parece escapársele como arena, día tras día. Le quedaba la escritura, arma de la fabulación y la clandestinidad".

A principios de la última década del siglo XIX, ocurren dos hechos extraordinarios en la vida de Svevo: la muerte de su padre –acontecimiento decisivo en *La consciencia de Zeno*– y, sobre todo, el matrimonio con Livia Veneziani. Ella pertenecía a una rica familia que fabricaba pinturas y que era dominada por su madre, la imperiosa matriarca Olga. Tras una ligera resistencia inicial, Ettore es incorporado por completo al clan Veneziani, puesto a trabajar en la compañía y a vivir bajo su techo. El movimiento fue beneficioso para la familia y para el empresario que había en Svevo, pues este tuvo la oportunidad de desplegar sus habilidades comerciales y fortalecer el emporio familiar. Pero, ¿y el escritor? Tras el fracaso de su segunda novela, *Senectud* (1898), parecía ya casi sepultado bajo el peso de las responsabilidades y respetabilidad burguesas. De este entierro vino a sacarlo, en parte, el milagroso encuentro con un desarrapado profesor de inglés que llegó al Instituto Berlitz de Trieste a principios del siglo XX, James Joyce. Ettore deseaba mejorar su manejo del idioma para los negocios y fue a caer a la clase del irlandés. La Providencia literaria obra de manera misteriosa. Apenas cabe imaginar dos personalidades más distintas: el áspero y joven rebelde que estaba convencido de ser un genio literario, y el modesto y bonachón cuarentón ex-escritor. Congeniaron. Joyce leyó *Una vida* y, sobre todo, *Senectud*, y lo animó a retomar la escritura. Eran las primeras palabras de aliento que Ettore escuchaba en años y probablemente no existiría *La consciencia de Zeno* sin la intervención de Joyce. Hay quien ha dicho, no tan en broma, que el mayor mérito de Joyce no es haber escrito el *Ulises*, sino haber hecho que Svevo escribiera *La consciencia*. Este, a su vez, leyó *Stephen, el héroe*, primera versión del *Retrato del artista adolescente*.

Con frecuencia *La consciencia de Zeno* es referida como una de las primeras novelas "psicoanalíticas" (todo el texto es la supuesta confesión de un paciente a su terapeuta). Svevo, como muchos intelectuales de la época, se mostró interesado en la obra de Freud y, de hecho, emprendió una traducción parcial de *La interpretación de los sueños* durante el ocio obligado al que lo sometió la I Guerra Mundial. Serra muestra, no obstante, cómo la actitud de Svevo frente al psicoanálisis fue bastante crítica, en buena parte debido al caso, que pudo observar de primera mano, del estrepitoso fracaso de la terapia de su cuñado Bruno, atendido por el mismísimo *Herr Doktor*. Svevo no se psicoanalizó nunca, pero supo aprovechar muy bien las posibilidades literarias, sobre todo cómicas, de la nueva doctrina. Naturalmente, a los psicoanalistas, empezando por Edoardo Weiss, uno de los introductores del método en Italia y a quien se identificó como el Doctor S., de la novela, no les hizo mayor gracia. Más que novela psicoanalítica, *La consciencia de Zeno* es uno de los primeros ejemplos de la relación al mismo tiempo conflictiva y fecunda entre literatura y psicoanálisis.

La publicación de *La consciencia* en 1923 marca el inicio de la última etapa de la vida de Svevo, que Serra denomina, con hiperbólico acento épico, del "vencedor". En efecto, puede decirse que Svevo acabó por triunfar. La novela fue aupada por Joyce, Valery Larbaud, Eugenio Montale, entre otros, y un día el hombre de negocios Ettore Schmitz, para su propia sorpresa, se despertó Italo Svevo, escritor famoso. Tras estar ya hecho a la idea de ser plenamente ignorado y haber fracasado como autor, la breve celebridad de que gozó seguramente supuso una compensación y un estímulo. Era un escritor, después de todo. Emprendió nuevas obras, entre ellas la continuación de *La consciencia*, provisionalmente titulada *El vejestorio*, de la que solo quedaron algunas páginas, pero con ellas basta para advertir que iba a ser una obra maestra. La reflexión empezada en *La consciencia* se prolonga y se ahonda. Es una pena que Svevo no haya terminado de escribir sus obras de vejez propiamente porque fue siempre un escritor viejuno y, ya instalado realmente en la senectud, habría sin duda iluminado esa condición con su pluma. Absurdamente, Svevo, escritor de la lentitud y la parsimonia, murió a causa de un accidente automovilístico en 1928.

¿Fue sveviana la vida de Svevo?, ¿fue Svevo un personaje sveviano? Si los juzgáramos a partir de *Una vida* y *Senectud*, con sus personajes plenamente derrotados, no; un poco más, quizá, si lo hiciéramos a partir de *La consciencia de Zeno* o *El vejestorio*. La gran diferencia entre ellas es la redentora aparición de la ironía y el sentido del humor, sin duda el mejor rasgo sveviano. Las dos primeras novelas ofrecen una visión demasiado sombría de la existencia; en la tercera, no es que esta se vuelva optimista (de hecho, es quizá más pesimista), pero aquí el autor ha aprendido a distanciarse y reírse de ella. El suyo es un pesimismo, a veces casi un nihilismo, cómico.

La antivida de Italo Svevo plantea un dilema siempre presente en la biografía de un novelista: la relación entre su vida y su obra, entre

la realidad y la ficción. Naturalmente, todo novelista, y sobre todo uno como Svevo, pone parte de su vida y su persona en su obra, pero pone, más que nada, versiones alternativas de ellas, posibilidades no realizadas. Había algo en él de Alfonso Nitti, de Emilio Brentani y, por supuesto, de Zeno Cosini, pero ninguno lo explica por completo. El *verdadero* Svevo parece escapar siempre (la paradoja es evidente puesto que el propio Svevo es en cierta forma un personaje creado por Ettore Schmitz, que desaparece en las sombras). Todo escritor de ficción –en el fondo, toda persona– tiene una especie de "antivida": imaginaria, secreta, fabulada (solo que el escritor la cultiva y la plasma en papel y, a veces, acaba por importar más que la otra). El mérito del biógrafo de un novelista –de Serra, en este caso– es mostrar al hombre que inexorablemente se desvanece detrás del escritor y su obra, y revelar esa zona oscura en la que, en definitiva, vida y antivida se hacen una sola.

Cuentos

Isaac Bashevis Singer
Lumen
Barcelona, 2018, 912 pp.

Adriana Lozano

Isaac Bashevis Singer y Yitskhok Bashevis Zinger son escritores muy diferentes, a pesar de ser la misma persona. El primero llegó a Estados Unidos poco antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, publicó una obra bastante amplia en inglés, tuvo una gran audiencia, se rodeó de mujeres y ganó el Premio Nobel de Literatura en 1978. En pocas palabras, vivió el "sueño americano" y se convirtió en una de los arquetipos más estadounidenses que existe, en un *bussiness man*, aunque muy particular, porque lo que aprendió a vender, y de manera muy habilidosa, fue su imaginación y su imagen. Como dice Irving Saposnik, I. B. Singer "... often read his American audience better than they read him, and he proceeded to give them what they wanted, all the time concealing both his literary and literal Yiddish originals". El segundo escribió siempre en yiddish, una lengua que después del Holocausto perdió a buena parte de sus hablantes, fue leído por una comunidad considerablemente más pequeña y conservadora y despertó muchos sentimientos encontrados, por no decir bastante resentimiento.

Se supone que la obra de los dos es la misma, pero en el proceso de traducción surgieron "segundos originales" y no reproducciones muy fidedignas. Esta transformación fue voluntad del autor, que se apoyó de una gran cantidad de editores y traductores que lo ayudaron a "americanizarse", y no un accidente o casualidad. Entonces, si el cuento en yiddish tenía alusiones poco favorecedoras a los católicos o "gentiles", pues las limaban un poco; si se tenía que quitar el capítulo final de una novela para que fuera más apta (y se vendiera mejor) para la audiencia estadounidense, pues se hacía; si se tenía que modificar tantito el mensaje ideológico de un texto para que fuera algo más incluyente, pues ya saben, se cambiaba. El resultado es que existen dos corpus que pueden considerarse, al mismo tiempo, independientes y no. Hay académicos que estudian tanto a Yitskhok como a Isaac, pero muchos otros que se enfocan en el segundo. Y este es solo uno de los aspectos que hacen a este escritor tan difícil de aprehender o interpretar: a Bashevis le gustaba existir no solo en dos idiomas a la vez, también en dos épocas, dos continentes y dos realidades.

El resultado de esta "doble vida" son centenares de cuentos que parecen pesadillas, que terminan sin la intervención divina que promete implícitamente la ambientación y la selección de personajes, o relatos que exhiben la naturaleza del ser humano en una luz no muy favorable ni esperanzadora. Bashevis no regresaba a los antiguos *shtetls* solamente para retratar los valores judíos de antaño o para darle vida a un folclor que estaba cada vez más cerca de desaparecer, lo hacía para contrastar este pasado con la psicología de Freud, el racionalismo y la realidad del siglo XX. Este detalle es el que resienten muchos de sus lectores en yiddish, sobre todo los primeros, para los que leer cómo Bashevis retomó el pasado que tenían en común, que había perecido en el Holocausto, para crear historias que cuestionaban y criticaban la cultura judía era doloroso y blasfemo; los que hubieran dado un grito al cielo si se hubieran encontrado en los años cincuenta con el cuento "The Boarder", recién descubierto y publicado en *The New Yorker* este mayo, y leído cómo uno de sus personajes acusa a Dios de ser "a Nazi to end all Nazis" y "the arch-Hitlerite".

El escritor que los lectores hispanoamericanos conoceremos (y, en muchos casos, descubriremos) a través de *Cuentos*, una antología de 47 relatos que publicó Lumen a principios de este año, es a I. B. Singer. Esto se debe a que se trata de la versión en español de *The Collected Stories*, una colección que fue en su mayoría "co-traducida" por el mismo autor y en la que él mismo eligió los relatos que se reunirían en ella. Sin embargo, así como Bashevis nos muestra otra cara como escritor, nosotros como audiencia somos muy distintos a esos primeros lectores "gentiles" de la década de los cincuenta o aún de la de los ochenta. Estamos acostumbrados a leer a Philip Roth y Henry Miller (mucho más explícitos en sus pasajes sexuales) y ver a Woody Allen (obsesionado también con el tema). Las transgresiones de Singer en temas religiosos o sexuales están lejos de sorprender o indignar; al contrario, las moralejas de Bashevis (la renovación de la fe es, a final de cuentas, la salvación de muchos de sus personajes) y el fervor religioso que muchas veces permea en sus cuentos, pueden parecernos ajenos y extraños.

Cuentos es un poco intimidante porque, a pesar de tratarse de solo 47 de los más de 150 cuentos que conforman su corpus, se trata de una obra de más de 900 páginas (o casi 800 si se prefiere su versión electrónica). Sin embargo, para facilitar su lectura, se podría dividir en tres categorías: en la primera están las historias que parecen medievales o legendarias, aunque se remontan muy probablemente a, máximo, unos 200 años, y que bien podrían estar influenciadas por los cuentos jasídicos de principios del siglo XIX; después están las de transición, cuentos que se desarrollan en Varsovia o en Occidente, pero que podemos ubicar temporalmente a principios del siglo XX; finalmente, están las más autobiográficas, en las que (en su mayoría) el protagonista es un escritor judío, ya algo viejo, inmigrante, que escribe en yiddish, tiene complicaciones amorosas y vive en Nueva York. A pesar de las diferencias temporales, temáticas y estilísticas, en las tres se puede percibir el mismo diagnóstico: "el hombre moderno era tan fanático en su descreimiento como el hombre antiguo lo había sido en su fe".

Bueno, ese es el mensaje y diagnóstico que llega a nosotros a través de sus "segundos originales", que en nuestro caso como hispanohablantes sería más bien como la traducción de la traducción. A sus lectores en yiddish les comunicó algo un poco parecido, pero diferente. Esto queda en evidencia, por ejemplo, con los cuentos "El papa Zeidlus I" y "Zaydlus der ershter" ("Zaydlus el primero"), como lo explica Joseph Sherman en "Bashevis/Singer and the Jewish Pope". La versión yiddish fue escrita poco después de que Bashevis llegara a Estados Unidos y está basada en un mito (y temor) judío bastante popular: un día un apóstata judío alcanza el puesto de Papa. En la reinterpretación de Bashevis, un académico judío, después de una conversación con un demonio que le promete que encontrará fama y gloria en la Iglesia Católica, deja a su esposa y renuncia a su religión. Su pecado fue priorizar sus intereses materiales sobre los mandatos de Dios; caer ante los argumentos que rebajaban al judaísmo a una religión como cualquier otra y buscar la fama en el cristianismo en lugar de reconocer su insignificancia ante la divinidad.

Lo que se pierde en la versión en inglés son los términos más derogatorios que Bashevis utiliza para describir al cristianismo. Aunque, cabe recalcar, sí aparecen algunos como "bastardo de Nazaret". Sherman explica que, en yiddish, el autor insiste en que el judío moderno debe rechazar todos los valores promovidos por el mundo secular, ya sea del racionalismo de los seguidores del Haskala como de la naturaleza materialista del cristianismo. Y afirma: "What is, in its original Yiddish version, a radically conservative defense of the inviolability of the theology of Orthodox Judaism, a moral and spiritual code impregnable against the false claims of Christianity, becomes in its official English translation a more enfeebled ecumenical statement about the advantages of maintaining one's personal integrity. An impassioned defense of Judaism in wholly Jewish terms is translated into a genteel rebuke of scholarly vanity [...] Hence he was wholly content to dilute the strong medicine he prescribed for Jews who could read Yiddish into a mild placebo for Gentiles (and Americanized Jews) who could not".

Todo lo que nos encontramos en *The Collected Stories* y *Cuentos* es, por lo tanto, deliberado. Las frases que sobrevivieron las tijeras y pluma de I. B. Singer están ahí por una razón; son una pequeña ventana a un idioma y cultura que, si bien no han desaparecido del todo, son los restos de una población conformada en su mayoría por fantasmas. Como ejemplo están: "cada cuento suyo tiene una luenga barba", "... no son más que simplezas, leche de pato...", entre muchas otras. Son parte del juego de Singer, que en algunos casos explica al lector algo del contexto que no podría identificar o comprender por sí mismo, que en otros omite expresiones que puedan herir sensibilidades cristianas, en otros utiliza frases tradicio-

nales que fuera del yiddish no tienen mucho sentido y, en algunos otros, parece simplemente bromear. Como cuando uno de sus narradores dice: "... partió un pequeño trozo de galleta, se lo metió en la boca y dijo: <<Nu ja>>, queriendo significar: <<No puede uno llenarse el estómago con el pasado>>". ¿De dos palabras en yiddish se hace un enunciado completo en inglés? No lo sabemos, no nos queda más que reírnos un poco.

A lo largo de *Cuentos*, el autor parece convertirse en el narrador de "El último demonio". En este habla un demonio que se ha quedado sin víctimas después de que los habitantes de Tishevitz, un *shtetl* en Polonia tan pequeño e insignificante que "Adán no paró aquí ni a mear", fueron aniquilados por los nazis. Singer establece, desde un inicio, un paralelismo bastante claro entre el demonio y la figura del escritor judío después del Holocausto. Ambos fueron despojados de su comunidad por una fuerza humana, y no sobrenatural ni espiritual; pero, por otro lado, los dos conservan el lenguaje de sus muertos para continuar existiendo. "Del alfabeto no lograron deshacerse. Así que las succiono y me alimento. Cuento las palabras, compongo rimas y ladinamente interpreto y reinterpreto cada punto [...] Mientras quede una palabra yiddish, tengo algo que me sirve de sustento. Mientras las polillas no hayan destruido la última página, tengo con que jugar". Irónicamente, las palabras de las que se nutre el demonio, o Yitskhok Zinger, no son las mismas que le dieron sustento a Isaac.

Si Zinger/Singer es "El último demonio", entonces nosotros como sus lectores debemos acercarnos a su obra como si fuéramos "Guimpl el ingenuo". Este es el cuento que abre la antología, el que lo dio a conocer en Estados Unidos a principios de los cincuentas y, para muchos, el mejor que escribió. Se trata de un hombre que se ganó los apodos "imbécil, zafio, lelo, simple, pánfilo, bobo e ingenuo" por creer desde niño en todo lo que le decían, engaños y bromas. Pero no lo hace por ingenuidad o estupidez, Guimpl elige creer porque, al hacerlo, puede vivir en dos mundos: uno real y otro ficticio, uno en el que existe lo ideal y real al mismo tiempo. Confiesa, al final de su narración: "He oído muchos cuentos, muchas mentiras y falsedades, pero cuanto más tiempo he vivido, más claramente he comprendido que no existen las mentiras. Lo que no sucede en la realidad, se sueña por la noche. Si no le sucede a uno, sucede a otro. Y si no sucede hoy, sucede mañana o pasado un año, o pasado un siglo". Así nosotros, podemos recibir el placebo de I. B. Singer, como dice Joseph Sherman, y esperar a que haga su efecto.

La marcha hacia ninguna parte / El lugar es el poema. Aproximaciones a la poesía de José Watanabe

Tania Favela Bustillo
Komorebi / Asociación Peruana Japonesa
Valdivia, 2018, 84 pp. / Lima, Asociación Peruana Japonesa, 2018, 156 pp.

Isaac Magaña GCantón

Con una tesis sobre José Watanabe que está en el origen de *El lugar es el poema*, en 2012, Tania Favela (Ciudad de México, 1970) recibió el grado de doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. En ese mismo año, según reza la contratapa de su más reciente poemario, Tania comenzó la redacción de los textos que conforman *La marcha hacia ninguna parte*. Es decir que, en un sentido cronológico, al trabajo de investigación le sobreviene, de un modo más o menos inmediato, un trabajo con la forma. Sin embargo, no parece haber en esta sucesión jerarquías, sino más bien una voluntad por hacer de la reflexión sobre el trabajo del otro un lugar para incubar y repensar la propia obra. O bien: hay en la escritura de versos filtraciones de aquello que se ha pensado ya en otros lugares. Prueba de ello es que varios pasajes de las aproximaciones a la poesía de Watanabe resultan herramientas útiles para leer los poemas reunidos en *La marcha*. En esa dirección, la relación entre ambos libros es, aunque se pueda pensar lo contrario dado que una de estas publicaciones es un trabajo de corte académico –lo que para algunos resultará noticia suficiente para abrir una brecha insalvable entre ambos textos– de una innegable, incluso inevitable, continuidad. En el prólogo a su obra poética reunida, Octavio Paz escribió, a propósito de sí mismo: "una obra, si lo es de veras, no es sino la terca reiteración de dos o tres obsesiones. Cada cambio es un intento por decir aquello que no pudimos decir antes". Con comodidad, esta opinión se ajusta a la relación constitutiva que existe entre los dos libros que en esta ocasión nos ocupan.

Pero, ¿de dónde le viene a Tania este interés equidistante por la investigación y la escritura de versos, gesto cada vez más extraordinario entre los poetas de nuestro tiempo? En un ensayo dedicado a repasar la amistad y la poesía de Hugo Gola, Juan José Saer escribió que este "fue la primera persona en quien pude observar una práctica del trabajo poético en la que el conocimiento y la reflexión sobre la historia y la razón de ser de la poesía tenían la misma importancia que la mera capacidad de *escribir versos*". A lo que añade: "Todos los otros poetas que había frecuentado hasta ese momento (yo andaba por los dieciocho años más o menos) se conformaban con escribir poesía, algunos mejor que otros, muchos todavía aferrados a formas tradicionales o a un confuso vanguardismo, pero sin siquiera plantearse los problemas inherentes a esa actividad tan singular". Esta reflexión en torno al quehacer poético a la que se refiere Saer se refleja muy especialmente en el tiempo y la dedicación puestos en la publicación, periódica y, durante poco más de veinte años, ininterrumpida, de las revistas *Poesía y Poética* y *el poeta y su trabajo*. Y es que si una cosa queda clara a lo largo de los setenta y dos números que constituyen este corpus y la veintena de libros de y sobre poesía que se editaron como tensión y extensión de lo que trimestralmente se ponía a circular en las revistas es, precisamente, el equilibrio entre la poesía y los textos que meditan sobre ella. En otras palabras, *Poesía y Poética* y *el poeta y su trabajo* son ejemplos modélicos de que la dedicación a la poesía no está separada del estudio de los autores que han perseverado en ella. Todo esto viene a cuento porque, como es bien sabido, Tania es deudora de esta escuela, viene de ella, y estas dos revistas tienen un lugar fundamental en su formación —revistas que, dicho sea de paso, ocupan un lugar prominente en la educación sentimental de varios de los poetas mexicanos más interesantes de este momento (i.e. Hugo García Manríquez y Luis Felipe Fabre)—. Y sobre esto basta decir que, de la segunda, Tania no fue solo colaboradora sino miembro activo del consejo editorial desde su primer número. Entonces, es de su proximidad con Gola —tanto de sus enseñanzas como de su obra y, naturalmente, las revistas que este animó— que Tania toma el doble gusto por la indagación y el poema.

De un modo sorpresivo y desde cierto punto de vista inusual, sin embargo, su vínculo con Gola y las revistas no parece intervenir en las inflexiones de su tercer poemario: es claro que del magisterio del argentino Tania toma el rigor del pensamiento, una inquebrantable ética y varias de sus afinidades estéticas, pero su tono en esta ocasión da asomo de ir por otro lado (aunque, paradójicamente, es un verso de Gola el que da título al libro) en el sentido de que *La marcha hacia ninguna parte* no es ni se asemeja a *Materia del camino* (2006) y *Pequeños resquicios* (2013). Y es que, a diferencia de estos dos primeros trabajos en los que hay un modo en los versos que es todavía demasiado próximo y deudor de los poemas de Gola, aquí parece por fin eclosionar una voz propia, que a veces se extrañaba en sus publicaciones anteriores (siempre correctas, pero la mayoría del tiempo demasiado contenidas). Lo que intuitivamente nos lleva a preguntarnos en la relación que tienen estos recientes y radicales cambios con los hallazgos presentados en *El lugar es el poema,* donde una de las tesis principales es que el poema es un sitio en construcción al que se le van filtrando "sentimientos, pensamientos, lecturas, percepciones, recuerdos, imaginación, tradiciones, experiencias, conocimientos diversos". El poema como lugar: un sitio que no es físico, mucho menos fijo, pero que es capaz de sostener ese paisaje vital que, por un diálogo entrecruzado y continuo, se pliega y se despliega,

se convierte en palabra, avanza hacia el impreciso. O dicho de otro modo: el poema es *La marcha hacia ninguna parte* de la que Tania nos habla en sus poemas:

Le da por hablar y hablar sin parar no siempre
a veces habla a veces no le da por decir cosas que sabe
por decir cosas que no sabe o que otros saben
como sombra detrás de las palabras de otros
como sombra le da por hablar
por decir siempre lo mismo a veces por decir otras cosas
cosas que sabe o que recuerda le da por decir "perro"
o dice "casa" dice "barco" y jamás ha estado en uno
o dice "monte" o "río" como si supiera dice todo lo que se le ocurre
"lápiz" también o '"pantalón" cosas que sí conoce que ha tocado
(o eso dice) dice "mariposa" cuando ve una entonces dice "pájaro"
cuando escucha alguno dice "flor" o "sol" sólo por decir algo
sólo por decir dice le da por hablar y hablar sin parar

En el primer capítulo de *El lugar es el poema*, Tania escribe: "José Watanabe logró en sus poemas cierta integración porque encontró ese *sitio desde donde hablar*". Ese lugar es, como mencioné más arriba y como el título mismo del libro lo señala, el poema. Para Tania, Watanabe ha encontrado un lugar de enunciación, pero que no es, como habría de esperarse, un sitio de integración perfecta donde se funde lo que se filtra, sino una extensión indefinida —un paisaje— de cohesión transitoria cuya tensión, naturalmente, niega la síntesis, fracturando así las posibilidades del decir y haciendo que el poema exponga lo disperso y lo fragmentado que es lo que, al final del día, paradójicamente, consiente la integración, el amasijo. Aquello que penetra en los versos deja cicatriz, deja huellas, por lo que se vuelve posible distinguir los restos—algunos restos— de lo que se va entretejiendo en el poema, aunque no siempre de manera armónica, en el sentido que tiene esto de acompasado. El poema no siempre tiene que fluir, vale también que se atasque, obstruya y empantane, que se disgregue, que no sea cómodo seguirlo. Del modo en que yo entiendo, así lee Tania la poesía de Watanabe; con certeza, esta lectura me sirve a mí para escandir los versos de *La marcha,* aunque —pasos por delante— en los poemas mismos aparece esto ya calculado:

por extraño que suene todos son tú sin yo
un rasgo un desvío (la diferencia que surge de la semejanza)
o al revés todos son yo sin ti —pero ahí nada se resuelve—
a lo más todo se resuelve
todo es punto ciego ahí donde tanto ver resuena
el extraño atraviesa de lado a lado
semejante a ti sin mí (semejante a tantos)
o al revés (dicen) sin raíz
el extraño atraviesa de tramo a trama —inventándose—
punto ciego otra vez ¿la voz o el canto?
suenan, atraviesan el aire, el aria (recuerdas) la ópera sonando siempre
(voces entretejidas) —o un drama coral— ya sin sentido dionisíaco
nada se resuelve, a lo más todo se resuelve un poco —a la pesca— dicen—
a la pesca —a río revuelto gana el pescador—
por extraño que suene (digo): *yo soy el pez*

En los capítulos dos y tres de *El lugar es el poema,* Tania se dedica a explorar y rastrear con detalle y minucia algunas de las filtraciones que hacen de la poesía de Watanabe un sitio de confluencia. De entre todos, elige dos: la herencia peruana y japonesa del poeta. Con una notable erudición del pasado andino —mitos, leyendas, formas del decir— y la cultura japonesa —sobre todo los haiku y la filosofía zen—, Tania traza e ingenia dos de los itinerarios que marcaron, de un modo profundo, la poesía de Watanabe. En este punto resulta relevante señalar que en ambos casos el aprendizaje tiene origen ya en el trato con la lengua oral ya en la experiencia del cuerpo y se instala de un modo profundo y, desde cierto punto de vista, irracional en la conciencia del poeta, donde se va reactivando de modos imprevisibles e involuntarios, algunas veces, a lo largo de su obra. De allá que Tania insista en las filtraciones y en las activaciones de la memoria colectiva que, en el caso de Watanabe, por primera vez se asientan a través de sus vivencias en Laredo, Trujillo, en el Perú. Por su ubicación geográfica, esta ciudad fue un lugar de cruces migratorios, lo que convirtió la infancia de Watanabe en un depósito de narraciones y mitos. En palabras de Tania: "la infancia de Watanabe está filtrada por esas narraciones míticas que escuchó en boca de sus abuelos, de su madre, pero también de la gente del pueblo, narraciones que dieron al niño, en su momento, una explicación de lo real". Y aquí, las constelaciones y ejemplos son vastísimos: Tania recorre tanto leyendas como historias y mitos que opone y contrapone a los poemas de Watanabe, mostrando cómo estas experiencias, muchas veces ajenas a la voluntad del autor (eso ya lo dije), aunadas a la experiencia misma del paisaje, se filtran en el sustrato textual de Watanabe. Sobre esto, hacia el final del segundo capítulo, Tania hace la siguiente anotación: "La lengua gramatical responde entonces a la estabilidad de la lengua, y la lengua vulgar o lengua materna, a los cambios de la misma. Aunque ambas son importantes, el poeta debe buscar su tono, su voz, en la lengua vulgar, ya que es esta la que registra la afectividad, el matiz emocional de las palabras; es esta la que tiene una fuerte relación con el hogar y con el suelo en donde este se asienta; la lengua vulgar vive y se mueve en estrecha relación tanto con el paisaje como con la sensibilidad de la gente que habla".

Si bien es cierto que una fuerte impronta andina que marca la poesía de Watanabe proviene de la madre, también lo es que hay una innegable presencia japonesa en sus poemas que le llega de parte del padre, que era budista y dedicado lector de haiku. Sobre esto, hacia el comienzo del tercer capítulo, Tania cita las palabras mismas del autor: "Mi padre empezó a traducirme los primeros haiku cuando yo tenía alrededor de doce años. Dudo que los haya entendido realmente [...]. Yo entendía [las] características primarias del haiku porque, de algún modo afín y diverso, estaban en mi casa y más allá: en la gente de mi pueblo, austeros descendientes de los trabajadores enganchados del azúcar". A partir de esta cita y durante varias páginas, Tania se dedica a rastrear estas presencias, que en el caso de Watanabe no solo se rezuman en la actitud contenida y mesurada de su poesía, sino que su experiencia llega también como una experimentación formal. Watanabe no escribe haiku en el sentido tradicional de un poema de tres versos con 5-7-5 sílabas, sino que sus tanteos se introducen como ensayos de hechura. Sin embargo, más de una vez estructuras y alientos similares aparecen al final de sus poemas, como un modo de cerrar, pero al mismo tiempo de intensificar un lenguaje que es, a la vez y en proporciones más o menos iguales, en Watanabe, expansión y contención. Así, aunque entre otras, experiencia andina y peruana se trenzan en su poesía, creando ese artefacto único que es su obra. A decir de Tania: "El poema, entre versos breves y largos, teje las dos miradas, pero no toma partido por ninguna de ellas". O bien: no hay en Watanabe síntesis, sino integración, vasto paisaje.

Entretanto, las filtraciones, en la poesía de Tania, tienen también vital importancia. Ya no porque en sentido estricto toda obra está filtrada por toda clase de contactos y experiencias, sino porque en *La marcha hacia ninguna parte* configuran de un modo muy particular el tono de los poemas. Y es que si algo caracteriza los cuarenta y ocho poemas que conforman el libro es la referencia a esas otras voces que, al ser citadas, sintácticamente le van dando forma a la cadencia de los poemas o poema (porque muy bien el libro puede ser leído como uno solo y largo). De ese modo, probablemente todas las variaciones de la cita informal hacen aparición en la poesía de Tania. Coros de voces citadas para acompasar la propia voz: "dice", "dices", "dijo", "digo", "dijo que dijo antes", "dicen que dijo", "dices-te dices", etc. Voces que parecen comulgar pero también contradecirse, voces con un vaivén de duda, un hilo de incertidumbre, que parecen siempre a punto del despeñamiento —como si Tania estuviera a punto de fracasar en cada verso y perder el ritmo de su escritura—, pero que al final terminan por producir una armonía, menos parecida a la satisfacción que al mareo, que es, a mi modo de ver, el hallazgo capital del libro. En esa dirección, *La marcha hacia ninguna parte,* por esa suerte de barroquismo que se inclina tambaleante más por el ocultamiento de las formas que a la claridad del discurso, del mismo modo que prefiere la múltiple subordinación a una sola cláusula que a la frase autónoma, parece estar más próxima a la estética de *Glosa*, de Saer, o a *La Calera*, de Thomas Bernhard, que a los nombres que la autora podría mencionar como sus referencias inmediatas. Los referentes son evidentes y hasta obvios —Oliverio Girondo, Hugo Gola, Olvido García Valdés, Miguel Casado, Blanca Varela, Emily Dickinson, Katherine Mansfield, Mario Montalbetti, Antonin Artaud, entre otros—, pero en esta ocasión, para la satisfacción de quienes la hemos seguido, lo que Tania escribe se parece, ante todo, a lo que Tania escribe.

Finalmente, no quisiera pasar por alto el tan mentado y hasta exigido gesto político en la literatura. Y para eso quisiera comenzar refiriéndome a *El lugar es el poema*, donde Tania no solo no evade el tema sino que lo explora en relación a la obra de Watanabe. Sobre este dirá que prefiere, en lugar de reflejar su tiempo, construir espacios de desfogue. Lo que, dependiendo del ojo de quien mire, vale para ser juzgado y celebrado en condiciones iguales. La conversación ha sido, desde hace mucho tiempo, infinita: no vamos a terminar con ella ahora. Lo que resulta relevante sin embargo es que hay, por lo menos, una posición asumida. Watanabe "[propone] un modelo de vida a través de su obra, un modelo en el que ética y estética se tejen, en el que la naturaleza y sus ciclos tiene un lugar privilegiado, y en el que el hombre no es el centro sino solo una parte que debe ceñirse a ese todo que lo supera y que acaba por diluirlo". Los nuevos materialismos estarían de acuerdo con esta forma de política: cuestionar los modelos antropocéntricos con miras a alentar una conciencia más equilibrada, devolverle la agentividad a las otros seres, cosas y circunstancias del mundo; por ejemplo, los bueyes, los helados y el paisaje. Por este camino, los poemas de *La marcha hacia ninguna parte* también pueden ser leídos. Las agentividades vienen de muy lejos: circunstancias del día. Poesía que busca la salud:

Ocho de la mañana con dos minutos —la noticia da exacta la hora—
ahora (dicen) 8 de la mañana con 2 minutos —cielo lluvioso—
la nota roja noticia roja en Veracruz (dicen como si nada) la subida
del dólar la caída del peso ¿qué pesa más? pregunta alguien frente a la
mesa
el mercado cerrado frutas verduras pan ¿qué pesa más? el peso pesa
cae
rodando entre los pies —la multitud distraída— (dicen) no mira nada
8 de la mañana con 5 minutos (dicen) ahora el fútbol sigue adelante
adelante va la pelota gira entra sale entre todas las manos
todos esperan el gol todos golpean (nota roja) —cielo lluvioso—
las palabras entrecortadas, mensajes entrecortados
¿qué cae / entra al lenguaje?
tráfico de sangre (la nota blanca cae)
ni qué decir, ni qué decir dicen (casi murmurando)
¿quién
dirige
el tráfico?
todo nevado
todo negado
—bajo cero—

La nave eterna

Efraím Blanco
Acá las Letras
Cuernavaca, 2017, 120 pp.

Liliana Muñoz

Nadie en *La nave eterna* está a salvo. El libro más reciente de Efraím Blanco (Morelos, 1974) reúne a vivos y muertos, poetas y políticos, niños y gigantes: víctimas de la nostalgia, o de la culpa, o de la debilidad, se aglomeran en torno a una nave en busca de otros mundos, otras vidas, otros tiempos.

Narrador *sui generis* en la literatura mexicana, Blanco deja de lado los temas ya fatigados por buena parte de sus contemporáneos para adentrarse en los laberintos de la ciencia ficción y lo fantástico. Con una prosa firme, explora los viajes en el tiempo, el Apocalipsis, las expediciones a Marte o el robo de la luna, pero solo para articular preocupaciones más hondas, como la desesperanza, la melancolía y los sueños rotos. Aunque no todos los relatos de este libro son afortunados, ninguno deja al lector indiferente: cada uno de ellos encierra una propuesta arriesgada, cada uno persigue la emoción o la perplejidad, cada uno revela que, debajo del temor al fin del mundo, lo que subyace es la ansiedad por la vida.

En esta "tradición" de la literatura fantástica mexicana que va de José María Roa Bárcena a Alberto Chimal o Bernardo Esquinca, Efraím Blanco ocupa un lugar singular: para él, lo fantástico no es un universo herméticamente cerrado, habitado por monstruos y fantasmas, sino un espejo que le permite revelar los alcances y los límites de lo real. Ahí donde el humano ríe, el gigante llora; ahí donde los cerdos vuelan, un individuo se pega un tiro en la cabeza; ahí donde el viajero franquea la eternidad, vuelven a él los recuerdos de sensaciones perdidas: "Así que eligió entre el catálogo disponible y salió decidido a encontrar la Oficina de Asignación de Vidas Terrestres... Mientras esperaba, reía y soñaba con vidas en las que pudiera volver a sentir un cuerpo, un beso, la magia o simplemente escuchar la voz del otro lado del teléfono". Ante la creación o la destrucción, ante el riesgo o la rutina, los personajes de estos cuentos se refugian en los gestos más nimios, los detalles más delicados, las esperanzas más vanas.

Una tensión latente atraviesa los cuentos de *La nave eterna*: la posibilidad y la imposibilidad, las falsas promesas y los deseos irrealizables, la pérdida y la incertidumbre. Una familia que no sabe a dónde va, ángeles que han perdido la capacidad de volar, jóvenes con flores que les crecen de los brazos. Mientras unos apuestan por satisfacer su curiosidad inagotable, otros han aprendido a amar el mundo en el que habitan: "Y no era que no quisiéramos subir, que no quisiéramos descubrir el destino de la nave... Tan solo no queríamos dejar atrás las pilas de libros polvosos, las cajas de cartón con recuerdos, los objetos regados en bolsas de plástico". En el fondo, no es la nave la columna vertebral de estos relatos, sino lo que esta representa: el escape. Erasmo, el hombre que le hace el amor a un árbol, anhela lo mismo que los individuos que suben a la nave: la destrucción de los límites, la ruptura con lo conocido, la confusión de los sentimientos.

A la orilla del fin del mundo, los hombres y mujeres de estas historias nos demuestran que las convenciones son inútiles: el bien requiere del mal, el amor del dolor, el placer de la agonía. Todo está mezclado. Y, sin embargo, es solo la conciencia de una extinción inminente lo que les concede a los personajes olvidarse de las reglas: "Los hombrecillos, entre lágrimas de tristeza, pegaban pequeños gritos de euforia". Lo sobrenatural es la contraparte de lo humano, y su complemento: aquello que *podría existir* es lo que nos devuelve a nosotros mismos. Por eso Gabriela, la maestra de Biología, se estremece al revivir el roce de la mano de su amigo Zac en el quinto grado, mientras "naves extraterrestres piloteadas por alienígenas" se aproximan a ellos en una salida al campo. Por eso el enamorado corta cada noche las alas de su novia que es un ángel, aunque se le rompa el corazón y muera de melancolía. Por eso el pasajero de la nave caída se aferra a la última esperanza sobre la superficie de Marte: "Quizá alguien, algún día, aterrice a salvo y descubra los restos de lo que fuimos en nuestros últimos momentos".

Porque no es la nave quien traza el rumbo, sino sus tripulantes: en todas las vidas y todos los tiempos, con la Tierra abandonada y las ciudades destruidas, el ser humano se volcará sobre sí mismo y escapará de su prisión, en una nave destartalada, pero eterna.

Qué queda de la noche

Ersi Sotiropoulos
Sexto Piso
México, 2017, 240 pp.

Aída Islas

Ersi Sotiropoulos es digna heredera del poeta que inspira su última obra. Su densa prosa hace que solo tres días en la vida de Constantino Cavafis ocupen el total de la extensión de *Qué queda de la noche*. Es un mérito editorial en sí que se publique una traducción de una lengua considerada menor para criterios comerciales: la griega. Por eso se le dispensan algunas erratas, omisiones y duplicaciones al texto, que, a grandes rasgos, es una traducción bien lograda, que no se siente languidecer. No contamos con la fortuna, en cambio, de que haya llegado a México la novela que descubrió a Sotiropoulos en España, *Zigzag entre naranjos amargos*, que le valió el Premio Nacional de Literatura en Grecia. De hecho, su obra es prácticamente desconocida en nuestro país y, salvo por unos cuantos poemas a los que podemos acceder en línea, nos encontramos a oscuras, por lo que nos enfocaremos en su novela como en una isla, aunque sabemos que es más bien parte de un continente.

Esta obra, pues, tiene como contexto el París de 1897 con sus pequeños escándalos y acontecimientos –el Incendio del Bazar de la Charité y el caso Dreyfus, por ejemplo–, con sus sitios de reunión emblemáticos –la maison Doirée y el mítico espacio del Arca–, con los intelectuales y escritores de la época –Jean Moréas, Anatole France, el apenas conocido Marcel Proust, entre muchos otros. Gran parte de este entorno es desarrollado en la novela como un telón de fondo llevado a cabo a partir de pinceladas impresionistas, sobre todo mediante el recurso de las frívolas conversaciones que el protagonista se ve casi forzado a mantener con Mardaras, un personaje borreguil que resulta familiar sobre todo en el ámbito de las humanidades. Arrojando siempre una enorme cantidad de nombres, sin preocuparse nunca por ir más allá de la superficie de los mismos, inmiscuido en cada escándalo o cotilleo pseudo-intelectual y que no cuenta ni siquiera con "puntos de vista sino opiniones tomadas de acá y de allá". En fin, tan molesto como pueda ser (y es) este personaje, muestra la capacidad de la autora de crear ficciones a partir de un amplio trabajo de investigación, tanto de fuentes publicadas como de documentos primarios; cada nombre, cada referencia, está basada en su estudio.

El eje de esta investigación fue, lógicamente, el Archivo Cavafis de la Fundación Onassis, que sirvió de base para que la autora imaginara el interior de la conciencia de su protagonista, verdadera y avasalladora dueña de la obra, en la que nos sumergimos como lectores durante casi todo el texto. En su interior el tiempo se dilata y se contrae dependiendo de la intensidad con que experimenta el instante nuestro ficcional Cavafis; el espacio es ahora la elegante recepción del hotel en París, ahora el recuerdo de su despacho en Alejandría, ahora el de una erótica fantasía inventada por la ansiosa mente del autor. Sotiropoulos cruza entre estos tiempos y espacios sin realizar una distinción clara entre lo "real" y lo "imaginario", logrando transmitir, mediante su estilo, la ínfima distinción que podemos hacer entre estas dos categorías en una experiencia humana. Además, la autora logra entrelazar en el interior de esta conciencia obras tanto del protagonista como de los autores que le dejaron una impronta íntima, yendo desde la cultura clásica con Plutarco, hasta el realismo ruso con Tólstoi y el simbolismo con Baudelaire, entre otros muchos autores que no solo adornan el texto sino que le otorgan verdadera sustancia. Podemos encontrar, por ejemplo, un meritorio análisis, poético y existencial al mismo tiempo, de "El albatros".

Pero sobre todo, dentro de su compleja forma, el Cavafis ficticio nos demuestra que las tragedias no solo suceden con muertes dramáticas

o amores perdidos, sino que la vida misma, su desarrollo en la cotidianeidad, puede guardar en su seno una de mayor grado: la de estar tullido por dentro, ser incapaz de desarrollar una parte importante de la propia vida, debido a diversas prohibiciones. Así, el vasto universo interior del protagonista, repleto de deseo y voluptuosidad, contrasta ampliamente con las frases cortantes, las conversaciones dejadas a medias, la poca o nula vida que transmite Cavafis a los seres con los que interactúa chirriando, en una obligación auto-impuesta que lo irrita. La certidumbre de su potencial como poeta, el amplio ego del que se sabe superior al resto, contrastan a su vez con el asco que siente por sí mismo y con lo tortuoso que es para él descubrir su propia esencia: "Como en un gran cuadro en que al rasgar el lienzo aparece otro cuadro detrás y luego otro y otro más hasta que al final la tela cae en jirones, se vio a sí mismo, aquello que él consideraba ser –¿y quién consideraba que era?, un renacuajo–, hecho un trapo y cayendo desgarrado". Es evidente el porqué de su tortura. Su homosexualidad –que en 1897 no solo implicaba el repudio público, sino la cárcel, como ejemplifica la novela con el conocido caso de Oscar Wilde– lo acecha a cada momento, lo asfixia como algo de lo que no puede escapar sin dejar de ser él mismo. Los pasajes eróticos de la novela tal vez sean los más ricos, pues nos transmiten la importancia de los detalles más ínfimos como estímulos profundos cuando la abstinencia física es la base de la que se parte. Al mismo tiempo, cuando se masturba, acción a la cual llama rebajarse, todo el acto lo hace querer vomitar.

No solo es la sociedad la que lo persigue, sino él mismo, o por lo menos las estructuras que lo conforman; su nombre, su origen. Entre una de sus fantasías "mientras sus dedos caminaban como garras por la sábana, otra cama se interpuso, otra imagen, desagradable, repugnante... Un olor a cerrado en la ropa, un brazo rechoncho que lo llamaba y un sabor a rancio que se le clavaba en el paladar mientras que la cabeza de su madre emergía aumentada de entre las almohadas, cargada de pinzos y rulos". La casa protectora, la que le otorga no solo una historia común a sus pasos, sino un Mito –el del esplendor perdido– sobre el cual trabajar como Artista, es también una prisión, unos muros que se yerguen alrededor suyo y unos ojos vigilantes de lo que come (no vaya a caerle muy pesado), de a dónde va (no vaya a pasarle algo), de sus deseos más profundos, en los que se entromete. El epítome de lo anterior se encuentra, precisamente, en la figura de la madre: "Se nutría de la angustia. Era un método para mantenerlos cerca: evidente sobre todo en lo que se refería a él. Ideaba constantemente nuevos peligros. Naturalmente, sabía que a él no le convencía... aunque en ese punto tenía que reconocer que en algo lo había influenciado". No olvidemos que la familia es a tal punto íntima que vive en el interior de cada cual y desde ahí juzga todos los actos. Un Gran Hermano para el cual los pensamientos y deseos forman parte del rango de control.

No obstante, el genio artístico prevalece y no a pesar de las circunstancias, sino a partir de ellas, puesto que sus creaciones parecen provenir de la fuerza que el protagonista no plasmó en la vida. Esto es, por lo menos, lo que la novela sugiere. Por algo Sotiropoulos cierra la obra con un 'Himno al pelillo', el pelillo que el poeta, consciente de la gracia, se imagina en el testículo de un atractivo bailarín ruso, con el cual se obsesiona: "Si un mechón de pelo inspiró a Calímaco, volvió a pensar. Si un pelo puede provocar semejante turbación, tantas asociaciones e imágenes, si puede arrebatarlo hasta el punto de besar arrodillado una puerta ajena... te acompaña por el estrecho e inescrutable sendero del Arte". Sabiéndolo algo completamente pequeño y absurdo, la mente del protagonista carga al "pelillo" de múltiples significados que lo llevan al origen de un poema completamente distinto a su inspiración, uno verdaderamente existente en la producción de Cavafis y excelente en todos los niveles: "El dios abandona a Antonio". Esa es, quizás, de las mayores virtudes de esta obra: funge como una punzante invitación para leer la poesía de Cavafis, en la que parece encontrarse la otra mitad de su significado. Leyendo sus versos reencontramos la tortura interna presente en *Qué queda de la noche* desde la voz de uno de los mejores poetas del siglo XX que, sin embargo, pudo haber sido otro y tal vez ese otro no fuera más que una versión más libre de sí mismo. Dejemos que sea uno de sus poemas, "Lo oculto", el que concluya esta reseña:

Por cuanto hice y por cuanto dije
que no traten de encontrar quién era yo.
Un obstáculo se alzaba y transformaba
mis acciones y mi modo de vivir.
Un obstáculo se alzaba y me detenía
muchas veces cuando iba a hablar.
Mis acciones más inobservadas
y mis escritos más ocultos
–solo por allí me entenderán.
Mas acaso no vale la pena gastar
tanta atención y tanto esfuerzo para conocerme.
Más tarde –en la sociedad más perfecta–
algún otro, hecho como yo,
ciertamente surgirá y actuará libremente.

Cómo comportarse en la multitud

Camille Bordas
Malpaso
Barcelona, 2017, 281 pp.

Tania Hernández Cancino

Un adolescente francés que está convencido, a falta de un talento más extraordinario o de una mejor vocación, de querer convertirse en profesor de alemán. Es esta posibilidad de futuro anclada en la lengua de Goethe –apenas un primer escarceo con el opresivo ejercicio adulto de la libre elección, pero, sobre todo, con el asidero que le otorga un poquito de seguridad– la que realmente vincula a Isidore Mazal, protagonista de *Cómo comportarse en la multitud*, con la tradición europea de la novela de formación.

La "ocurrencia" vocacional de Isidore o Dory –nombre cariñoso con que le llama su familia, aunque él preferiría que le llamasen Izzie– es una sincera tentativa de contar la verdad y no del todo una impostura; y es, creo, bajo este criterio que el lector puede aproximarse a la tercera novela de Camille Bordas (Lyon, 1987) sin que los clásicos germanos de la *Bildungsroman* le reprochen que la tensión entre la educación y la vida, que late en el corazón del género, aparezca en la narración de Bordas reducida al anhelo del padre de Dory por hablar un alemán gramaticalmente perfecto, o a las lecciones poco prácticas de este idioma impartidas por el antipático Herr Féretro en un colegio público francés; o desfigurar el tropo más bien facilón del joven genio contra quien Isidore busca definirse a lo largo de toda la historia, personificado por sus cinco hermanos, todos ellos inteligentísimos hasta la caricatura. Berenice, Aurore y Leonard, los tres mayores, son destacados estudiantes de doctorado; Jeremie, por su parte, es un tímido músico de orquesta a la vez que un compositor electrónico experimental; y antes que Dory está Simone, apenas año y medio mayor que él, pero con varios cursos académicos adelantados, convencida de que algún día será famosa gracias a su inteligencia (aunque aún no tiene claro en qué profesión) y quien, en un código humorístico más o menos logrado por Bordas, impone al benjamín de la familia la obligación de realizarle una serie de entrevistas grabadas en audio, que resultarán de un incalculable valor práctico y sentimental cuando llegue ese "inevitable futuro" en el que Isidore deberá escribir la biografía de Simone, aunque lo que en realidad terminará escribiendo, de adulto, será la crónica de su propia familia, la que nosotros leemos.

Camille Bordas lo sabe y nosotros también: la sombra de un muchacho de diecisiete años con una gorra de caza roja sobre la cabeza se cierne –desafiante y con el pitillo entre los labios– sobre las páginas de toda novela de adolescencia escrita después de 1951, pero el hecho de que *Cómo comportarse en la multitud* haya sido originalmente escrita en inglés no hace sino apresurar su forzosa comparación con *El guardián entre el centeno*, la antinovela de formación que Salinger entregó al mundo antes de recluirse en su cabaña en el bosque –encierro voluntario que recuerda al de los hermanos Mazal, resguardados del mundo en sus habitaciones o en sus tesis doctorales–. Además, la insistencia de la novela de Bordas en mostrarse como un reverso del género clásico –los hermanos Mazal son, todos ellos, perfectamente conscientes de que su inteligencia y, sobre todo, de que su educación tan especializada no los convierte en más aptos para el mundo, sino más bien al contrario, y sus proyectos de vida parten del desencanto–, no hace sino nutrir los paralelismos entre esta y *El guardián* y *Franny y Zooey*. La indiferencia de los Mazal hacia la educación como medio de virtud no se encuentra en la misma línea que el desdén de Holden Caulfield o los Glass hacia los colegios –repletos según el primero de farsantes–, pero sí contiene el mismo espíritu que anima al protago-

nista de Salinger a sentenciar que, si la gente con talento no se anda con cuidado de no lucirse, terminará por creérselo.

Cómo comportarse en la multitud refuerza su diálogo con Salinger en el tropo del viaje como vehículo de crecimiento personal: así como Holden viaja a Nueva York, Dory viaja a París (se escapa de casa y de la escuela). Sin embargo, el de Holden es un viaje sustancial en la novela y un punto de inflexión en su vida, pues intensifica su oposición a las normas homogeneizantes de la sociedad, que buscan *zombificarlo*, mientras que el viaje de Izzie no modifica de manera importante su inocencia con respecto al mundo adulto. Ni siquiera su primera relación sexual, que tiene lugar en una de estas escapadas a París, transforma su visión del mundo, como no sea que a partir de ese momento Isidore sabe que su probabilidad de convertirse en "uno de esos gordos solitarios", a quienes lo único que les hace falta es alguien que se los folle y los quiera, ha disminuido de forma considerable tras el primer polvo: es para evitar este terrible destino de soledad por lo que Rose, la chica que le quita la virginidad, decide tener sexo con él. Y nada más. En otras palabras, *Cómo comportarse en la multitud* aprovecha solo la forma del viaje, pero vacía su contenido: Holden viaja a Nueva York por rebeldía e Isidore decide huir a París porque cree que eso es lo que se espera de él –"Yo creía que si me escapaba de casa mi madre se alegraría mucho. Siempre estaba diciendo que nos faltaba espíritu de aventura"–. Esta motivación para viajar que aleja a Dory de Holden (a Dory le corresponden el artificio y el deseo de complacer, a Holden la incomodidad y la autenticidad) habría tenido que resultar en un verdadero aprendizaje para hermanarlo con Holden en la misma "anti tradición", e incluso más allá: para que Bordas consiguiera no solo ser un reverso de la *Bildungsroman*, sino un reverso de *El guardián entre el centeno*.

Es cierto: resulta injusto exigirle a Camille Bordas –y a cualquier otro escritor cuyo tema literario sea la adolescencia– dar a la literatura el relevo de Holden Caulfield, pero Isidore Mazal sí habría podido encender la cerilla de su propia personalidad (cuya llama duraría solo un momento, el tiempo suficiente para haber brillado antes de apagarse en la adultez) con al menos una chispa del fuego de Holden de no ser porque, ahí donde el ojo de Holden es agudo, el de Isidore es ingenuo en exceso. Dory intuye que el mundo de los adultos es una farsa necesaria a cambio de una existencia tranquila, pero no es él quien lo enuncia, sino el propio lector quien se entera del proceso de maduración de Izzie antes que él mismo. Al negar a Dory la oportunidad de nombrar directamente el dolor y las incongruencias de esa sociedad ansiosa por sumarlo a sus filas (o al menos de experimentarlos orgánicamente a través de la rabia o de un sentimiento distinto a la mera aceptación de las cosas), Bordas le niega la individualidad, si entendemos esta como sinónimo de "crecimiento": Izzie solo existe como ente individual en contraposición a su familia, siempre dentro de su propia casa, como el miembro "normal" que la mantiene unida para que esta pueda funcionar mejor en el mundo.

Es curioso lo que hace Bordas: perfilar la individualidad adolescente no desde la propia singularidad de su personaje, sino desde la rareza de una pequeña multitud de la que él es parte y *guardián* a la vez –no en el campo de centeno, frente al abismo para evitar que los niños caigan, porque en la familia Mazal no hay más niños, él es el último y está a punto de dejar de serlo, sino como el centro de gravedad que impide que los demás miembros de la familia floten indefinidamente en el espacio y se alejen unos de otros en la enormidad de su universo interior, embelesados y a la vez aterrados por su propia extravagancia–. Pero si el lector separa mentalmente a Izzie del salón de su casa para ubicarlo en esa parcela de la literatura universal reservada tanto al adolescente atormentado del siglo XIX como al *angry young man* que nace en el siglo XX, no hallará terreno fértil para él, y los frutos que obtendrá de su árbol le sabrán insípidos. *Cómo comportarse en multitud*, por lo tanto, no es una novela de formación, ni su reverso. Para bien y para mal, es otra cosa. "¿Quién leería una novela que fuera sobre nosotros?", le pregunta Simone a Dory en el transcurso de una de sus entrevistas. Pues bien: leerá esta novela quien quiera averiguar o aventurarse a definir qué es.

Planetario

Mauricio Molina
Almadía
México, 2017, 245 pp.

Yolanda Fernández Aburto

Me acerco a *Planetario*, novela de Mauricio Molina, con una visión, digamos, "experimentada" tras haber analizado tiempo atrás las diversas facetas de su obra: narrador, ensayista, dramaturgo, investigador y compilador. Volver a lo conocido tiene ventajas, pero también un costo. De entrada, los paratextos del libro transmiten algunas ideas temáticas de su universo narrativo. No quiero decir que el texto ya no guardaba ningún misterio, pero quienes han revisitado las páginas de un escritor tal vez coincidan conmigo en que, de algún modo, es natural que la emoción del primer acercamiento se modere y se reconozca el estilo. Sin embargo, adentrarse en esta novela no me resultó sencillo, pues su estructura laberíntica muestra un mundo caótico que se está desmoronando. Espectadores del derrumbe, vemos cómo las barreras del espacio se desdibujan (aclaro, no es desordenada, al contrario, nada está puesto al azar, su contenido es profundo y lleno de detalles). Molina explora los límites del hombre, el placer y el dolor, el yo vivido desde sí mismo y construido a partir de los otros. Cierto es que hay más preguntas que respuestas, pero toca al lector escuchar en el silencio.

Quienes hayan leído con anterioridad la obra ensayística del autor, tendrán una idea sobre sus referencias e intereses, mismos que se encuentran en *Planetario*. En este libro introduce una variación en el tratamiento de las temáticas que ha explorado durante su carrera, el protagonista reconoce su parte femenina y a pesar de ello se sabe capaz de destruir sus afectos. Sobre los protagonistas masculinos de Molina, es conocido que viven con una sensación de extranjería personal y territorial; me refiero a que se confiesan ajenos a sí mismos y a su entorno en determinados episodios de su vida, como si otros los suplantasen. Así, se manifiestan el juego de espejos y el desdoblamiento. Para ellos no hay ataduras, da lo mismo si habitan un sitio desde hace años, podrán dejarlo y establecerse en cualquier otra parte, sin importar la diferencia de costumbres o de idioma; empezarán de ser preciso una vida nueva, aunque nunca antes hayan visitado ese lugar, pese a no recordar cómo llegaron o si ejecutan un propósito oscuro. Esta característica los vuelve casi fantasmales.

Dicha condición va aparejada a la soledad, pues construir relaciones duraderas bajo este contexto resulta casi imposible. No alcanzarán a formar lazos de amistad, salvo convivencia superficial o dinámicas oportunistas donde ambas partes se beneficien y, después de logrado el objetivo, se disuelvan. La palabra para definir la convivencia con el sexo opuesto es desencuentro; en el mejor de los casos, las parejas se separarán destruyendo el vínculo, o bien, alguno se anulará. Pese al afecto, cualquier oportunidad de establecerse parece negada para los personajes, como si su destino fuese el desamparo. A menudo son seres angustiados que evaden su realidad a través de excesos en los estados alterados o la voluptuosidad. Son viajeros melancólicos. Otra constante es que algunos personajes se sienten atraídos por el ocultismo y los saberes de fuerzas superiores al hombre.

Un acercamiento adecuado a la obra del autor es a través de su cuentística. En títulos como *Fábula rasa* (2000) y *Telaraña* (2008) se encuentran algunos de sus relatos más notables. En *La trama secreta* (2012), volumen editado por el Fondo de Cultura Económica, se ofrece una antología de ficciones que abarca una década de su trabajo creativo. Otra vía es a través de sus libros de ensayo *Años luz* (1995) y *La memoria del vacío* (1998), donde explora temas de naturaleza diversa relacionados con el pensamiento y las bellas artes. Molina ha encontrado en la literatura de corte fantástico el medio para construir un universo de lo extraño y a su vez compartirlo con sus lectores. En *Planetario*, la prosa se abre con la frase: "Nada es verdad, todo es posible: bajo estas páginas reposan mis mujeres...". En adelante, uno accede desde dicha polisemia a las memorias de un hombre desconocido, marcado por su viaje y definido por sus mujeres. El protagonista oscilará en un juego de opuestos: a veces, víctima de un destino ineludible y, otras, un depredador feminicida con un frágil equilibrio mental enredado, además, en las dinámicas de una secta esotérica.

El personaje se torna ominoso; no justifico, atenúo, celebro ni defiendo una ficción, porque es solo eso, pero, con ojos despojados de maniqueísmos, a su manera es un ser que, como cualquier otro, camina sobre la delgada línea gris entre lo permitido y lo prohibido según las conductas sociales. El lector se interna en las confesiones sórdidas de un amante asesino quien utiliza el sistema solar y su estructura de nueve planetas como motivo para describir su tránsito por el mundo. Cada planeta representa a una mujer, quien a su vez cumple la función de obsequiarle cierto don para la asimilación de su circunstancia. Los escenarios donde se desarrolla la narración son tan diversos como el tiempo y los roles del protagonista. Sobresale la presencia de un guía espiritual, Andreas Vogelius, quien a la distancia parece orquestarle la vida, salvándolo del abandono, la demencia y la prisión debido a los diversos crímenes atribuidos a la Sociedad Astrosófica. Otra figura significativa es Sofía, una

guía femenina presente en distintas latitudes de la vigilia y del sueño. La novela muestra el desarrollo del desequilibrio de un personaje atormentado que se entrega a un camino de complicaciones sin ser siquiera consciente del motivo.

En realidad, flotamos como partículas, nunca se vive/sueña/enloquece del todo ni en la misma medida, y la prosa de Molina nos recuerda que explorar lo desconocido enriquece la perspectiva, pues, aun con los ojos abiertos, resistirse al viaje hacia el infierno personal es renunciar a observar y con ello morir un poco. Es preciso adentrarse para volver dispuesto a sostener la mirada en las zonas oscuras en vez de evitarlas.

Lejos de todo

Rafa Cervera
Jekyll & Jill
Zaragoza, 2017, 136 pp.

Carmen Fernández Lasquetty

El periodista Rafa Cervera, autor de otras publicaciones como *Alaska y otras historias de la movida*, ha centrado su trayectoria editorial en la crónica novelada del mundo del arte independiente de las décadas de los 80 y 90. Su universo referencial, por tanto, ya forma parte de la cultura popular. En la novela *Lejos de todo*, continúa esta tendencia convirtiendo la figura de David Bowie en el hilo conductor de la obra.

Este es quizá el núcleo central de este libro, las referencias, algo que se anticipa en los cuatro paratextos previos a la narración, que conjugan a Enrique Vila-Matas, Charles Dickens, Nick Cave y, como no podía ser de otro modo, David Bowie. La obra supone un compendio referencial en el que se envuelve una trama mínima que conecta al cantante y compositor con tres adolescentes que pasan el verano en Valencia. Se entrelazan no solo alusiones a la cultura del momento de la narración, sino también a obras más clásicas, como es el caso del cuadro de *Las hijas del Cid* de Ignacio Pinazo. Dicha mezcla funciona por los sentimientos generales que impregnan el conjunto de la obra: sensualidad y soledad. Ambos motivos encajan a la perfección con la trama que el autor ha escogido para presentar todo su cocktail de referencias: la adolescencia y el descubrimiento del amor sensual. En definitiva, se trata de una "novela de aprendizaje" encuadrada en la costa valenciana.

Con este comentario me refiero exclusivamente a lo que considero el núcleo narrativo de la novela, puesto que la trama paralela protagonizada por Bowie carece de evolución u objetivo, por lo que resulta más un espacio en el que jugar con las referencias del autor. Y este es el principal problema narrativo y formal de la obra.

Las dos supuestas tramas están muy equilibradas en cuanto a la importancia que el autor les concede. Sin embargo, una de ellas carece de funcionalidad narrativa real y la otra carece de potencia referencial, provocando que las asociaciones entre ellas resulten algo forzadas e incómodas. Los puntos de unión tienen una fuerza onírica que, pese a representar muy bien el sentimiento de soledad veraniega adolescente, no encajan con el tono narrativo de la línea argumental protagonizada por Bowie que, de hecho, por esta razón entre otras, carece de final concluyente (en esto, evidentemente, influye el hecho de que la biografía del cantante es de sobra conocida por el lector).

Este desequilibrio de modos narrativos y referenciales provocan que la novela cojee en cierto modo, lo que causa que los puntos en los que ambas partes se unen resulten obvios y forzados (mejor no entrar a comentar el desenlace de la obra, precipitado e incómodo). Tal vez si ambas narraciones hubiesen circulado independientemente compartiendo únicamente el sentimiento general y las referencias culturales, hubiera funcionado mejor.

Sin embargo, hay un aspecto muy positivo de la novela que es necesario destacar: el retrato fotográfico del sentimiento de soledad e incomodidad social. La falta de narratividad provoca que cada capítulo de la obra parezca más bien un cuadro romántico en el que la soledad es la gran protagonista, mientras que el resto de los elementos resultan meros vehículos de expresión. El marco del paisaje costero valenciano en verano resulta perfecto para la novela: con una grandeza y serenidad tradicionales que pueden perfectamente producir la misma sensación de extrañamiento y alienación tanto en David Bowie como en un adolescente español.

Este es exactamente el punto más original de la obra: la equiparación emocional de Bowie y tres adolescentes españoles. En esta asociación se encuentra la clave del éxito que artistas como Bowie o, en otra década, Nirvana, han cosechado por parte de un público muy joven: las mentalidades incomprendidas y torturadas capturan de forma magistral el sentir de la adolescencia.

De este modo, a pesar del flagrante problema de equilibrio formal, hay un tratamiento emocional delicado. De hecho, considero que esta novela tiene un público perfecto: nostálgicos que extrañan los descubrimientos adolescentes y el sentir *indie* más puro (por supuesto, tienen que ser amantes de la etapa setentera de Bowie o no funcionará en lo absoluto).

La herida de Ulises

Diego José
Elementum
Pachuca, 2017, 60 pp.

Alfonso Valencia

La herida de Ulises supone dos viajes: el de una voz que se piensa el protagonista de la *Odisea* mientras viaja de vuelta al encuentro de una idílica Penélope; y el del *otro* Ulises que, durante el viaje, sospecha de la fidelidad de la musa, siente celos y se atormenta. Estas dos rutas pudieran ser una sola: Ulises regresa para encontrar a una Penélope ansiosa por el reencuentro, pero con silenciosas heridas de amor en la espalda. En alta mar, Ulises la evoca. No importa si llama a una Penélope real, en cuanto el impulso de la travesía, el anhelo por tenerla la vuelve una posibilidad prístina, al menos en su mente: "Mar adentro te nombro, y al llamarte voy palpando tus extremos". La recuerda y privilegia la memoria que todo lo dora y transforma amablemente, aunque esté consciente de las transformaciones, de lo absurdo que resulta la memoria contra el tiempo que todo lo consume: "Todos tenemos derecho a la memoria / de un amor callado entre sus pliegues, / a entibiar con su luz las habitaciones / más distantes de nuestros abismos; / una grieta, un recoveco en el desván / más íntimo, donde se consume / la intacta flor de lo que no fue posible". Cuando la travesía termina, el encuentro se consuma. Ulises tiene a Penélope y no puede hacer otra cosa más que aceptar a su musa distinta a la recordada. Su retorno es la aceptación del tiempo, sus cruces y consecuencias: "Ahora que te observo / y que tu sonrisa convoca / los racimos agraces de otra edad, / agradezco a los hombres / –tiernos o adultos– / que dieron a tu cuerpo / la urgencia del verano, / para que al reunirte conmigo, / ambos tuviéramos / la pericia, la lentitud / y la ocasión de entregarnos". Es esta la *herida* de Ulises: volver con el peso del viaje a cuestas, más viejo, y reencontrarse con una Penélope que, para él, sigue igual que cuando la abandonó: "mira mi cuerpo, ya no es joven / pero quiere ser bello para ti".

Diego José traza distintas rutas: la primera del mar a la tierra, en franco encuentro erótico: en la constante presencia del agua como símbolo de lo que se anhela y pierde, el oleaje y su metáfora de lo que entra y sale, y la tierra que se recuerda, con sus rosas erguidas que no son más que una transparente metáfora: "con el temprano rigor de mi cuerpo / te doy los buenos días". La segunda, del recuerdo al tormento: de la espina, que daña más cuando se saca, al perro que, miserable, se entrega al sufrimiento de lo incierto, a la idea de una perra que lo engaña, pero a la que se entrega sin remedio.

Imaginemos la poesía de Diego José como un círculo y su centro. Pensemos el punto en el centro de la circunferencia como la *tradición*. Digamos que cada poeta funda su tradición. Vayamos más lejos: cada poema funda su propia tradición y es, en sí mismo, su propio destino: cada poema dialoga con un origen que es, en todo caso, una simple idea de lo que él mismo podría llegar a ser, basada en la predisposición crítica y lectora del poeta. Cada poema es semilla y potencia, contiene en sí mismo una idea de lo que es y podría ser la poesía y, a la vez, la ejecución, en el

presente, de esa idea. El poema es su *origen*, su centro propio, su tradición. Imaginemos el *viaje* desde ese centro u origen, al límite marcado por la circunferencia misma. La línea recta que dibuja ese desplazamiento es el *radio*. Concentrémonos ahora en el punto extremo al que llega esa línea. Ese otro punto, opuesto, representaría, en este orden de ideas, la posibilidad del poema: la *experimentación*, el obvio distanciamiento de la tradición que, a la vez, lo define y traza. El poema es en sí mismo su potencial, el punto de partida y ese otro que se ubica en algún extremo, y a la vez el recorrido de uno a otro. El poema, entonces, es *origen* (tradición), *distanciamiento* (viaje, desplazamiento) y *extremo* (la realización de su potencia y lo que está por descubrirse). Ahora bien, en términos de un *viaje*, la definición de radio se amplía y complica: es entonces la máxima distancia que puede recorrerse, regresando al lugar de origen, sin repostar. Se contempla la vuelta: el radio de acción incluye aquí la exploración y el retorno. El poema, entonces, se cumple en el retorno a su tradición.

El poema siempre regresa, pues, y el poeta y nosotros con él. Regresar es ceder, comprender. Esa es, también, la *herida* de Ulises: saber regresar uno mismo al origen para descubrir que todo cambia: que, incapaces de notar la silenciosa acción del *oro de los ríos* –el tiempo– en uno mismo, retornamos a un lugar distinto, que reconocemos solo por un latido en el fondo de las cosas que se transforman constantemente. El origen perdido, el tiempo, el tortuoso paso hacia atrás y la condena a vivir el presente en la memoria...

Diego José sabe que el poema tiene que regresar al mundo. Sabe dotarlo de la fuerza necesaria para que actúe eficazmente y vuelva al mundo sin rendir su energía. El poemario de Diego José regresa, y nosotros con él: ya sea a la tradición, al recuerdo de una idea primordial de lo que es la poesía, o al silencioso reconocimiento de que una cicatriz no es más que una herida latente, y que a veces es necesario volver al daño para empezar de nuevo.

Dos amigas

Elena Ferrante
Lumen
Barcelona, 4 vols, 2012-2015, 1507 pp.

Natalia Gutiérrez

Al cumplirse la primera década del siglo XXI, y a sus sesenta y seis años de edad, Elena recibe una noticia que, si bien es inesperada, no es del todo sorprendente: Raffaella, su mejor amiga desde que tiene memoria, ha desaparecido sin dejar rastro alguno. Ninguna nota, ninguna fotografía, ni siquiera un alfiler; la mujer ha cumplido su deseo de esfumarse, inquietud que ya había expresado a Lenù años atrás. Es de esta manera que Elena Ferrante (Nápoles, 1943), autora italiana cuya verdadera identidad ha sido objeto de polémica, da inicio a la tetralogía *Dos Amigas* (compuesta por *La amiga estupenda*, *Un mal nombre*, *Las deudas del cuerpo* y *La niña perdida*), una saga que no solo narra la historia de una amistad creciente, compleja y apasionada entre dos mujeres, sino que a través de la anécdota revela los sentimientos más ocultos de una mujer en cada etapa de su vida, rodeada de un ambiente marcado por los cambios.

A mediados del siglo pasado, la casualidad (y, por qué no, la competencia) unió los caminos de dos niñas de seis años, vecinas de un barrio pobre de Nápoles. La ciudad italiana, plagada de violencia y conflictos socioeconómicos, es el marco que les muestra la realidad de la vida. Lila, obstinada, decidida e intrépida, provoca en Lenù una atracción indiscutible, al grado de convertirse en una obsesión, un modelo superior que guía y motiva sus acciones. A pesar de que para todo el barrio Lila siempre fue vista como una fiera indomable e incluso, aterradora, para Lenù esa niña era su complemento, una entidad que vivía dentro de ella y la invitaba a caminar, primero en la escuela, después en la vida: "Me dediqué al estudio y a muchas otras cosas difíciles, fuera de mi alcance, únicamente para seguirle el ritmo a esa niña terrible y deslumbrante". Mientras aprende a convivir con ella, Lenù también logra descubrirse a sí misma, ya que ambas comparten los mismos sueños y ambiciones. Lila la persigue, la alimenta, la moldea, y, aunque no lo parezca, Lenù termina haciendo lo mismo por ella, su mejor amiga y su peor enemiga. Ella, dentro de algunos años, comprenderá que aquella relación, que a veces parecía debilitarla, contenía en su núcleo lo que la reanimaba una y otra vez.

Conforme pasan los años, Lenù y Lila se enfrentan con realidades distintas: mientras que la primera es una de las pocas mujeres del barrio que logra ingresar a la universidad con resultados favorables, la segunda termina casada a los dieciséis con un hombre adinerado al que no ama. La señora Lila, envuelta en finas ropas y en el centro de atención, se gana la fascinación del barrio, superando la fama de Lenù tras convertirse en una exitosa escritora. La protagonista confirma que las mujeres tendemos a la competencia con nuestras semejantes; esa envidia que da paso a la rabia forma parte de nuestro instinto: "¿Qué era yo comparada con ella vestida de novia, con ella en el descapotable, con su sombrerito azul y el traje chaqueta pastel?". La tensión muda que nace de tales diferencias motiva el alejamiento o la ausencia ocasionales, pero simultáneamente las vuelve cómplices aún más fieles, cuya conexión, a veces caótica y dolorosa, es irrompible: "Ya no soportaba sentir que llevaba a Lila encima y dentro de mí, incluso ahora que yo era muy apreciada, incluso ahora que tenía una vida fuera de Nápoles". Ferrante opta por revelar el lado oscuro de la amistad, pues su imperfección la vuelve auténtica y sus malos momentos fortalecen a ambas. Sin importar cuán fuerte sea el deseo de olvidarla y superar el sufrimiento que le ocasiona, una siempre vuelve a la otra.

En medio del caos político y social entre comunistas y fascistas, años más tarde Lenù se consolida como activista, cada vez más abierta a la transformación, y motivada en gran parte por su éxito laboral y la respetada familia de su marido. Por otra parte, Lila ve decaer su notoriedad al separarse de su esposo y ser explotada en una fábrica fuera del barrio. La identidad que Lenù ha construido por su cuenta contrasta con la derrota inminente de su amiga ante el matrimonio y la maternidad, de la que solo ella puede salvarla. Es aquí el punto en que Lenù comienza su reflexión sobre el verdadero sentido de ser mujer, de formar parte de un mundo de hombres en el que ella se había desenvuelto desde pequeña: "Mientras que los hombres se entregan a empresas espaciales, para las mujeres la vida en este planeta todavía está por empezar. La mujer es la otra faz de la tierra". Como es usual, la atracción de Lenù hacia esta idea de liberación femenina le recuerda a Lila, y la motiva a actuar y pensar como lo haría ella, a quien le debe su postura y sus ideas. Ferrante enaltece a la mujer y resalta la complejidad de su carácter, explora su sexualidad y busca retratar su realidad en muchos contextos, desde el ama de casa hasta la profesionista divorciada.

Como buena escritora (ocupación que, como casi todas sus aspiraciones, tiene su razón de ser en Lila), Lenù relata su vida, desde la infancia y adolescencia hasta la madurez y vejez, sin disimular la unión permanente a su amiga en un ambiente socialmente problemático. A lo largo de cuatro tomos, Ferrante es capaz de retratar tanto la experiencia de sus protagonistas como la circunstancia que las envuelve, tocando temas como la familia, el amor, el erotismo, el matrimonio, la maternidad, la política y la revolución ideológica, que al unificarse transportan al lector a la Italia de posguerra; lo llevan a las calles viejas y túneles maltrechos de aquel barrio napolitano; a Pisa, a Milán, a Isquia; a la Piazza dei Martiri, a las manifestaciones políticas en las calles. Nápoles, tan única, cautivadora y familiar, pero tan maldita y peligrosa, termina seduciendo una y otra vez a los que han vivido en ella: quien de ahí sale tiende a regresar. Por otra parte, el escenario conflictivo, los constantes escándalos y los motivos amorosos formulan una experiencia difícil de olvidar.

En *Dos Amigas* la reflexión es el recurso más valioso, pues, más allá de los hechos, son la experiencia y el aprendizaje los que dan vida a la historia: los saltos del pasado al presente y viceversa, así como los pensamientos que surgen de repente y enriquecen la narración. El monólogo de Elena, exento de pudor, motiva una exploración íntima en el lector, en la que es posible profundizar en el verdadero significado de las relaciones interpersonales, las intenciones del corazón, la bondad y la maldad. Para Lenù ha llegado el momento de decir todo lo que jamás fue capaz de pronunciar en voz alta, de –como bien lo ha planteado Ferrante–, "explicarse a sí misma". El tiempo golpea, sana e instruye, y ella lo sabe a la perfección. Empaparse de la sabiduría de quien ha vivido mucho nos permite entender que, así como la fusión de dos seres semejantes y distintos a la vez es un hecho posible, hay asuntos en nuestra existencia que parecen ser absurdos y, aun así, son significativos. Ahí es donde radica la belleza de la relación: "Tal vez debería decirle que las cosas carentes de sentido son las más hermosas".

Aunque Lila demuestra reiteradamente ser una mujer bien adiestrada en el astuto arte de "salirse con la suya", Lenù cierra su relato con la descripción de su presente sin ella, quien tras la indescifrable desaparición de su hija, perdió la viveza que la caracterizaba y que causaba tanta admiración y temor. Su ausencia no modifica su modo de vivir, ya bastante lejano al de su amiga, pero aumenta la añoranza y la nostalgia. Lila, la mujer fascinante, la que sabía darle sentido a todo, se ha ido, y no se olvida de rendirle honor a quien alguna vez fue su luz en una vida repleta de desconsuelo: "Tal vez esas

dos muñecas que habían recorrido más de medio siglo para llegar hasta Turín significaban únicamente que ella estaba bien y me quería, que había ido más allá de sus límites y por fin tenía la intención de viajar por el mundo, ahora menos pequeño que el suyo, viviendo en la vejez, según una nueva verdad, la vida que en la juventud le habían prohibido y se había prohibido". Al final, Lenù está convencida que su amistad con Lila ha sido la mayor verdad de su vida.

Desobediencia

Sebastián Lelio
Inglaterra, 2017

Raciel D. Martínez Gómez

Aprovecharse del puritanismo ya no implica sorpresa alguna en un mundo repleto de permisividad erótica. El acceso a imágenes y discursos sobre la diversidad sexual es instantáneo, a diferencia de la pulsión que generaba ver en los cine clubes películas de Tinto Brass, Liliana Cavani o Nagisa Oshima. Una provocación como *9 orgasmos* (2004) de Michael Winterbottom no tuvo el mismo impacto que *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pier Paolo Pasolini. El caldo de cultivo donde se cocinaba el deseo era diametralmente otro, imbuido en una sociedad más represora de los instintos. Ello dio estatus durante la crisis moral de los estados modernos cuando, después de la Segunda Guerra Mundial, fueron puestos a prueba por las expresiones de los movimientos juveniles. Por eso directores como el citado Pasolini, o Marco Bellocchio, en su tiempo fueron estrellas contraculturales y en la actualidad todavía directores como Lars Von Trier o Darren Aronofsky continúan el desafío de intimidar espíritus mustios. En este contexto aparecen discursos menos sombríos y patéticos que proponen "más relato que ideología" con una sobria base estética y limitando aquellos aspavientos, como sucede en la frugal cinta *Desobediencia* (2018). Veamos por qué destaca un filme que desmonta sin estridencias un escenario autoritario.

Aunque de forma aparente no sea una película de ruptura y escándalo –que una lesbofobia se vuelva tormenta, por mencionar el centro de la trama–, *Desobediencia* es un filme innovador que visibiliza la diversidad sexual en plena efervescencia de posicionamientos de minorías en la etapa contemporánea. La cinta se expresa con sigilo y obvia la intromisión tosca en un sistema cerrado. El contexto era de suyo propicio para victimizar a Ronit y Esti, las mujeres que se aman en largo secreto; pero el director chileno, Sebastián Lelio, tiene la virtud de esquivar los chantajes emotivos. Y lo hace así por el carácter balanceado que ha mostrado desde *Gloria* (2013) y, sobre todo, en *Una mujer fantástica* (2017), cuyo personaje transexual era más que blanco perfecto para una embestida conservadora.

El guion propio del director critica a la diáspora judía de manera concisa; un romance furtivo, clandestino, hace renunciar al joven Dovid Kuperman de sus aspiraciones a convertirse en jerarca. El escueto relato se halla lejos de *El teatro del Sabbath* (1995), ácida novela de Philip Roth, y todavía más distante del humor negro de *Un tipo serio* (2009) de los hermanos Coen, cinta que derroca la figura del rabino. La pretensión de Lelio es muy diferente, más bien el laconismo de *Desobediencia* sigue la línea de discursos cinematográficos de apertura sexual como la fragilidad compasiva de Neil Jordan en *Juego de lágrimas* (1982) y *Desayuno en Plutón* (2005); la creatividad liberadora de Gus Van Sant en *El camino de mis sueños* (1991); la estridencia refulgente de Pedro Almodóvar en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *La ley del deseo* (1987); la marginalidad honesta de Kimberly Peirce en *Los muchachos no lloran* (1999); la bella inocencia de Alain Berliner en *Mi vida en rosa* (1997) y hasta se vehicula a la comprensiva viñeta de un menospreciado Charles Herman-Wurmfeld en *Besando a Jessica Stein* (2001). Todos ellos directores que desde la década de los ochenta han contribuido con temas, que sí, incitan al morbo, pero prescinden de la bataola para llamar la atención.

Uno de los propósitos en *Desobediencia* es ondear la bandera lésbica con elegancia, defendiendo la melancólica relación entre Ronit y Esti, que se quieren desde la adolescencia. Sin embargo, lo último que se le ocurriría a Lelio es castrar al otro con el poder que le adjudica ser demiurgo; y es que, si revisamos el estilo de Sebastián en su corta carrera, se advierte que tampoco reproduce la arenga contracultural que endecha bravatas al *establishment*. El director discrepa, en efecto, de la ortodoxia representada en la rígida comunidad judía de Londres; aunque, insistimos, no es un alegato dionisiaco que conciba molestias desgarradoras. Lelio soslaya el antagonismo *per se*, porque no le es indispensable para crear una tensión extrema (Sebastián, en *Una mujer fantástica*, es todavía más hábil para serpentear obstáculos con una Marina que escurre los insultos transfóbicos).

Muchos de los filmes que cumplen su destino al visibilizar la otredad se empeñan en talar los discursos de la sociedad del consumo; no obstante, la cinta está despreocupada por este prurito. La película a lapsos funciona como lienzo naturalista, deslizado retrato de costumbres que respeta los hábitos a pesar de la subversión del cosmos religioso representado en la sinagoga. En todo caso, la diferencia progresista en *Desobediencia* se percibe como una erótica solar de línea delicada y sensato punto de vista para enfrentar el dogma sin ponerlo en ridículo. Tampoco la estructura narrativa ocupa las simulaciones de los relatos dualizados del *mainstream,* donde los actantes, según el modelo de Greimas, se cincelan en polos de buenos y malos, ya que *Desobediencia* procura grises en la textura del triángulo de personajes que, en momentos decisivos, intercambian roles y evolucionan en sus posturas. Incluso, *Desobediencia* resiste el *kitsch* de las representaciones eróticas que aligeran con estilizaciones la irregularidad del comportamiento sexual.

La heteronomía kantiana en el filme es cuestionada con sutil enfoque. No se alebresta ni es necesaria la estética *shocking* para provocar pandemónium en sala de arte. Solo hay guiños de intolerancia, suficientes, como breve exposición de motivos, porque a final de cuentas lo que prevalece es un tercer estadio donde subyace la tolerancia. El tono finalmente es conciliador a pesar de las quejas sobre el reduccionismo que se hace de la comunidad judía. En contraste con los discursos arrogantes, *Desobediencia* exhibe un cariz realista, de menos hipótesis, que se esmera por un claroscuro más humanista de la representación erótica. En este sentido vale la pena discurrir en torno a *Desobediencia* y su representación visual más allá de lo batalla axiológica que puede librarse con su interior religioso.

Recordemos dos nociones que ayudan a interpretar el tema: imaginarios colectivos y *kitsch*. Sobre el primero, el cine apoya a construir el *imaginario colectivo*, por el que inferimos el cosmos de representaciones que garantizan la continuidad de un colectivo. Las imágenes son ofrecidas como un cuerpo hermético de nociones consensuadas que se presentan como *naturaleza* cultural. Los imaginarios colectivos plantean la estética vigente, claro, pero también su reverso: son detonantes del asco y pánico entre la sociedad que así sabrá cuáles son los cuerpos que acepta y cuáles son los que debe rechazar –acentuado más en *Una mujer fantástica* que en *Desobediencia*–. La consecuencia es una representación vasta en estereotipos, y también en reflejos; es decir, al mismo tiempo se desprenden los lugares comunes de su destrucción, la escatología derivada en las películas contraculturales que se agasajan *comiendo curas*, tal y como aconteció en las décadas de los sesenta y setenta, sobre todo en la Italia post neorrealista. Los cánones vigentes –lo que se acepta y lo que se permite negar– riñen con la acelerada visibilización de las minorías sexuales que buscan una posición basadas en sinfín de lenguajes que no a todos amedrentan, como lo hace *Desobediencia*.

Una segunda noción que nos permite valorar aún más a *Desobediencia* es el *kitsch*, el cual entenderemos como la búsqueda del efecto, la prefabricación del sentimiento desde la desproporción alevosa de las condiciones de las tramas. *Kitsch* es la ausencia de medida para que el mensaje sea lo suficientemente redundante y nadie escape a su lógica. El *kitsch* reduce la ambigüedad: que el erotismo resulte aséptico, sin matices, cuasi plano y congruente con una estética racista o excluyente de los cuerpos. Se trataría de eliminar la contradicción para efectos de una *limpieza* políticamente correcta, como se queja Milan Kundera de la adaptación de su novela *La insoportable levedad del ser*, que descafeinó personajes y hasta los convirtió en modelos de Playboy. El *kitsch* fortalece el lugar común haciendo un entorno homogéneo y maniqueo en donde se colocan los roles en el mundo heterosexual. Lo que menos busca el *kitsch* es ser complejo como Jordan, Van Sant, Almodóvar… o Lelio; al contrario: es la referencia *enanizada*, achicada en extremo lo que abona a preservar el estatus sexual y a gotear las aristas eróticas que se autorizan.

Aun tolerante, afable y compacto como hemos descrito el perfil de *Desobediencia*, las secuencias eróticas que decide Lelio ponen en entredicho la representación falocrática más vulgar –y no nos referimos a la pornografía, sino a la cultura del simplismo metafórico *kitsch*–. Dichas secuencias toman el riesgo al captar el goce fuera de la norma, sí, pero el *tempo* para los planos y su edición bastan para que la erótica relumbre y no se ufane en captar la atención, como se percibe con la suave melodía de The Cure. Estamos en una clase de elipsis donde los saltos no son metáforas rústicas. *Desobediencia* se reserva cualquier rencor contra el *kitsch* y solo lo maltrecha turbando con el deseo en las miradas de ellas. Sebastián

prefiere la ambigüedad y elude imágenes impúdicas y mantiene el horizonte solar en todo momento, porque los tonos para el romance y la religión son equivalentes. En este sentido, la premisa de Onfray, Sebastián la interpreta con una erótica de lo más exquisita porque apenas asoma, nada burda porque requiere solo los ojos, y la destaca más bien con algo de la tesitura de Albert Camus. Sincopada, sensible, inteligente, la erótica solar transcurre etérea. Para ello su banda sonora es vital para explicarse sin que se instale como editorial *pro parvulis*: recordemos que en Lelio la música funciona como *summum* que se vierte sin insistencia ni melodrama, sin azotarse en las paredes; en *Una mujer fantástica* es "Time" de Alan Parsons y en *Desobediencia* es "Lovesong" de The Cure. Enemigo de las etiquetas, Robert Smith ha defendido que su música es ajena al árbol genealógico del rock. Aun si fuese así, "Lovesong" es lo menos brioso e ideológico de Smith, es inclusive de lo más existencialista del grupo –de ahí su confesión por Camus–. Lelio, con The Cure, detona el largo silencio de los cuerpos y sella el primer beso del ansiado reencuentro con hospitalidad solar.

En esta tesitura, la siguiente lección de *Desobediencia* es constatar, de nueva cuenta, que no hay elección neutral en el arte. En las piezas artísticas que incluyen historia, parecería una obviedad señalar el sesgo narrativo; pero, inclusive en los lenguajes más crípticos, existe una decisión sintáctica. Y más en el cine, donde el proceso implica una serie de voluntades que varían el producto final, desde el guion muchas veces ignorado, la eventual improvisación de los actores, las condiciones mismas de producción que modifican cualquier proyecto, y, por supuesto, los ángulos del fotógrafo, las decisiones del director y, sobre todo, los editores que son los que dan el toque a los filmes. No existe, entonces tampoco, neutralidad en los discursos eróticos. La rutinaria repetición del imaginario sexual no es casual, es más bien un proceso respaldado por el imaginario social. Es un canal que no admite excepciones tan fácilmente: del falo como símbolo primario y último, deriva el resto de lo que acontece en una cinta erótica. Y lo que acontece es el lugar común donde el *kitsch* se solaza con insinuaciones de gimnasia genital. La sublimación de este punto ha sido exagerada; por ejemplo, el porno *soft* infiltrado en el *thriller* repite hasta la náusea el confort de esta "audacia". Todo lo que pudiesen ser formas alternas y preludio, es irrelevante porque se disminuiría la fuerza dramática frente al público ya entrenado en la metáfora *kitsch*. El erotismo en *Desobediencia* no solo se representa en la estupenda escena del hotel, donde, por fin, las mujeres hacen el amor con singular intensidad. No, lo interesante y bien manejado por Lelio se gesta con una conexión especial desde la mirada, semejante atracción que también es decidida así en *La vida de Adele* (2013) de Abdellatif Kechiche.

Esta conexión visual permite a ambos directores suspender el sexo de la animalidad que protesta Onfray. El limbo, al revés, es erótico. Por ello en la explosión del deseo se aprecia más conexión que fin en sí mismo, porque no hay necesidad de una muestra física violenta. De ahí que la intensidad de los besos lésbicos del filme de Lelio sean perfectamente simétricos a los de *La vida de Adele* (2013), película también de erotismo solar. *La vida de Adele* es un cortejo visual extendido, donde la representación gira alrededor del poder de la mirada: qué ve, a quién ve y desde dónde se mira. En medio de toda la cultura falocrática prevalece una burda cosificación del cuerpo que ni Lelio ni Kechiche resaltan. En apariencia, los objetos del deseo que son las mujeres y que por lo regular reciben la mirada, se invierte esta relación para transformarse en sujetos de su erótica, no de su sexo, porque es distinto de acuerdo a Onfray. *La vida de Adele* es una película de estilo realista con más subrayados corporales que *Desobediencia*. Insistamos en el contexto de competencia artística: *La vida de Adele* no es un cuadro para montar en el Salón Azul de "La casa de la aflicción" que narraba Franz Werfel en *La muerte del pequeño burgués*. Pero tampoco afirmamos que *La vida de Adele* sea un producto posmoderno en la línea de género castrante tipo *Viólame* (2000) de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi o en la línea de género liberador/libertador de *Un final inesperado* (1991) de Ridley Scott. Adentro de *La vida de Adele* no es casual que se mencione a pintores como Egon Schiele y a Gustav Klimt. Tampoco, igualmente, es casual que suene "Lovesong" en *Desobediencia*.

No cabe duda, entonces, que los procesos de erotización –entendida como los relatos diversos que delinean su aparición dramática–, varían conforme se visibilizan las diferentes tensiones de grupos que paulatinamente se posicionan en la esfera pública. Para su visibilización, las formas riñen entre los panfletos y el *kitsch*, por eso existen imágenes y secuencias estereotipadas que simplifican el sexo y diluyen los erotismos. Para eso el cine ha tenido gran peso: ya que su procedimiento edificador encumbra figuras, pero, al mismo tiempo, tiene herramientas de sobra para plantear escenarios. El cine cobra un rol trascendental en el debate de las erotizaciones visuales. El cine modificó sustancialmente la concepción aristocrática del arte. Aunque mucha de la pintura vanguardista se asoma a finales del siglo XIX, el cine supone la entrada del cuerpo a la modernidad. El cine coloca al cuerpo en un espacio mucho más amplio, porque antes se refugiaba en los museos y para las élites. Lo que desconocíamos era que el *kitsch* se convertiría en una burbuja canónica que ya trascendió el siglo de vida; por eso, que cintas como *Desobediencia* aparezcan para incordiar un discurso sexual impostado con un erotismo tan templado y exento de ideología, es una buena señal para el empoderamiento de la diversidad cultural que pretende distinguirse más allá de las preferencias genitales.

Para concluir, solo un par de comentarios sobre los relatos irruptores de la moral dominante que buscan impresionar al público y que son la Némesis de *Desobediencia*. Presente Bellocchio con *El diablo en el cuerpo* (1986), por supuesto, pero sobre todo evoquemos a Pasolini cuya postura radical selló un corpus visual en contra de las costumbres icónicas. El enfoque de Pasolini transitó de ser un artista iconoclasta a un teórico rabioso que etiquetó a todo de político, incluso al sexo. Razón la tuvo en más de un sentido, y por eso películas como *El Decamerón* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972) o *Las mil y una noches* (1974) se quedan en el imaginario como rebeldes por antonomasia. La historia de la representación erótica ha demostrado que las tesis pasolinianas no estaban alejadas de la realidad, no obstante que los filmes de Pier Paolo estaban inducidos por una ideología, el marxismo más acre, pero también atravesada por un discurso anarquista digno de analizar. Este cine destrozaba efigies basado en tesis. Más que personajes, notamos categorías, pues era una puesta en escena para un debate más conceptual que una apuesta sintáctica.

Sebastián Lelio, en cambio, pertenece a una ola fílmica más atemperada. Es decir: más que categorías, notamos personajes. Esta falta de agitación en *Desobediencia* acaso se relaciona a las licencias de la época. Sí, es tiempo de mayor visibilidad de las diferencias sexuales, lo que implica una serie de posicionamientos globales que trascienden movimientos telúricos a lo Buñuel –por cierto, geniales–. Por ejemplo, las hermanas Wachowski incluyen en la serie de televisión *Sense8*, un punto arborescente de la práctica sexual muy librepensadora. Como en *Desobediencia*, se enseña un espectro de posibilidades eróticas que van desde la apertura cultural pasando por cosmovisiones religiosas; posibilidades, asimismo, de reinvención de la pareja y la familia hasta alternativas sexuales asumiendo disfraz y juego de rol. En ambos casos, Lelio y las Wachowski son muestras de coyuntura lúdica, una sociedad hedonista que busca el placer individual por encima del sacrificio colectivo. *Sense eight* desubica a la tradición y, en trueque, convida albedrío al cuerpo que escasamente se había visto en el cine que orilla al sexo a zonas pecaminosas, a sinos moralistas en donde el exceso se factura como en *Atracción fatal* (1987) o *Una propuesta indecorosa* (1993), películas de Adrian Lyne que condenan el sexo desbordado. *Ex machina,* dirigida por Alex Garland, también sería un filme de la época de Lelio e, incluso, del temple de su discurso. La trama es igualmente minimalista tanto en atmósferas como en el número de personajes. *Ex machina* sería el lado *cool* del primer *Blade runner* (1982) de Ridley Scott. Impone en esta suerte de Frankenstein post punk que *Ex machina* controle hasta el último detalle. Pero no solamente lo controla, lo contiene, lo aprisiona, apaga la lucha entre el Dios científico y su creación. Concita casi al silencio, se trata de una película anticlimática que recuerda en mucho a *THX 1138* (1971) de George Lucas, y que a pesar de pertenecer al género de la ciencia ficción es una cinta que se liga a *Desobediencia*, y más tratándose de una trama en cuyo centro se encuentra la mujer y su consecuencia mayor: su liberación, aunque sea un prodigio de la Inteligencia Artificial.

La apuesta de Lelio la enraizamos con la idea que sustenta el filósofo francés Michel Onfray con relación a la erótica solar. Dicha erótica tendría, primero, que desmitificar el pecado en un mundo con una ética religiosa que prohíbe y castiga. El cine de Buñuel, como el de Pasolini, se encuentran inmersos en la pelea contra el Occidente cristiano, mientras que lo que apuesta Onfray es por una sociedad postcristiana con un pacto erótico que revele cierta hospitalidad entres seres humanos. Onfray opta porque el erotismo sea el antídoto contra la sexualidad violenta, bestial desde su origen. Para Onfray el erotismo afronta al sexo, el erotismo vendría a ser una de las pruebas máximas de la cultura, espacio y práctica donde se pactan los micro acuerdos entre sujetos. Lelio parece aprobar esta máxima que propone Onfray: una erótica resplandeciente en el más amplio sentido civilizatorio, donde las libertades estén por encima de los códigos que a nivel grupal se adquieren.

Desobediencia, en este panorama, muestra una erótica solar pulcra, no obstante que estamos hablando de una película con un grisáceo ambiente como sería el corazón de Inglaterra. La cinta es una pieza crepuscular por el tono aliviana-do en un marco cerrado de valores. Lelio enfrenta un imaginario sexual convencional que pulula en buena parte de los iconos que representan el erotismo. Podríamos traer a colación infamias que reproducen la tradición de un sexo insípido que legitima la representación fílmica más comercial, pero el lector puede escogerlas al azar, porque el texto busca más resplandor que *kitsch*. *Desobediencia* se acopla desde una estética cuyas imágenes retozan en modo aterciopelado. Parece que, en el ámbito del erotismo cinematográfico, la edulcorada globalización funcionó para exorcizar a Dionisio de los alegatos agitadores.

Golden Exits

Alex Ross Perry
Estados Unidos, 2017

José Pablo Acevedo

La filmografía de Alex Ross Perry (que al momento consiste en un segmento de la antología neoyorquina *The Sixth Year*, una serie de televisión fallida con HBO y cinco largometrajes), pareciera que está entrando a su temprana etapa de maduración siguiendo de cerca los pasos del cine de Woody Allen de los setenta y ochenta. Perry, de treinta y seis años, ha encontrado en sus personajes una fórmula para explorar la inconformidad del ser humano. El espíritu agobiante que emana de sus personajes masculinos lo ha ayudado a explorar su sentido apático hacia el mundo que lo rodea y en *Golden Exits* logra culminar su indagación del rol femenino en la sociedad artística de la actualidad.

Golden Exits se centra en dos parejas y tres allegados a ellos. El primer matrimonio corresponde a Nick y Alyssa, interpretados por Adam Horovitz (miembro de los Beastie Boys) y Chloë Sevigny. Nick trabaja para su cuñada Gwendolyn (Mary Louise Parker), ayudándole a organizar el archivo de su fallecido padre. Del otro lado tenemos a Jason Schwartzman y Aneleigh Tipton interpretando a Buddy y Jess, que son dueños de un estudio de grabación. Lily Rabe, por su parte, interpreta a Sam, hermana de Jess y asistente personal de Gwendolyn. La vida de estas dos familias se ve afectada cuando Naomi (Emily Browning), una joven australiana, llega a Nueva York para ayudar a Nick con el trabajo de archivo. Al no conocer a nadie en la ciudad, acude a Buddy, a quien conoció cuando eran niños, buscando ayuda ajustándose a su nueva vida en América.

A diferencia de los demás largometrajes de Perry, en *Golden Exits* la cámara de Sean Price Williams, su director de fotografía predilecto, se muestra en muchas ocasiones distante y fija; ahorrando el uso de los *close-ups* (elemento que lo había distinguido en otras producciones) para ciertas conversaciones clave. La idea detrás de esto es que la cámara ya no sea parte activa de las acciones. El punto desde donde el filme de 35mm captura a los protagonistas —tanto Williams como Perry son fans del celuloide y en muchas ocasiones han defendido la captura análoga frente a la digital— cobra un sentido observacional en *Golden Exits*. Ahora intencionalmente nos alejan y nos permiten presenciar con precisión desde la lejanía las reacciones de dos o tres actores en cuadro sin recurrir a un montaje plano-contraplano. Esto permite a la audiencia ver en tiempo real una reacción que enmascara y sujeta asombro, inquietud y molestia, un pequeño instante de resistencia genuina que pasa desapercibida a otros actores en escena. La cinta se desenvuelve a partir de esta forma de ocultar lo que uno piensa y siente, los personajes encierran sus verdaderas intenciones y en sus rostros se puede ver cómo sus mandíbulas se tensan y los dientes se retuercen.

Lo hostil viene a la mente de Perry por naturaleza. Sus primeras tres cintas ponen en foco la toxicidad masculina inspirada en cierta forma por la obra de Thomas Pynchon y del recién fallecido Philip Roth. Es a través de su exploración de *The Ghost Writer* en *Listen Up Philip* (véase al respecto la reseña de Jaime Guerrero en esta publicación: http://www.criticismo.com/listen-up-philip/) que el director/escritor logra seguir una idea comenzada en su segundo largometraje, *The Color Wheel*, donde se presenta a sí mismo como un personaje ególatra que no busca razonar con sus conocidos, sino implementar sus ideas y atacar con insultos y quejas. En *Listen Up Philip*, Philip, interpretado por Jason Schwartzmann, sigue siendo un reflejo del mismo director, pero a través de la vida de un escritor que está buscando publicar su segundo libro y se aísla en la casa de campo de su héroe literario, Ike Zimmerman.

Con su quinto largometraje, Alex continúa explorando el lado femenino que fue tan crucial para *Queen of Earth*, y recurre en esta ocasión a cinco mujeres que contrapone con dos hombres. En entrevista con *The Muse*, Perry dijo que es a través de estas actrices donde se refleja lo que lo inspira. En *Queen of Earth* sus personajes masculinos son villanos y en *Golden Exits* los dos hombres son débiles y están confundidos. La manera de abordar a sus personajes femeninos lo compara de manera cercana a Bergman y a su otra más grande influencia europea, Rohmer.

En palabras del director de cine y crítico francés Olivier Assayas, Bergman veía en la mujer la salvación y detestaba al hombre. Por los nexos dramáticos de la nueva historia, parece que Alex Ross Perry busca emular esta examinación interna del bien y el mal, el deseo y el amor. Es interesante ver la puesta en escena de Perry y sentir cómo se nota la influencia del clásico cineasta sueco, pero filtrada por la obra fílmica de Woody Allen. El trabajo de Perry y Price Williams acoge lo propuesto por Allen y Nykvist en los años 80 y recuerda esos *chamber films* donde un elemento como la casa en *Persona* y *Autumn Sonata* de Bergman o *Interiors* de Allen tiene vida propia y agobia a sus personajes. Los personajes de *Golden Exits* conviven generalmente confinados en cuatro paredes, rara vez los vemos en las calles. Los muebles aprisionan el alma de los personajes hasta asfixiarlos con un ambiente de tensión donde nunca se habla de nada y los problemas quedan flotando en el aire impidiendo una reconciliación.

Buscando un incentivo para la reducción de impuestos por parte del gobierno, la producción de la cinta optó por grabar las escenas de la oficina de Nick en un estudio. La libertad de crear y mover todos los elementos de este set ayudó a emplear el cuarto donde trabajan Nick y Naomi como una prisión que alimenta la idea de la incomodidad ante el acoso laboral. Como se mencionó anteriormente, el filme explora hasta qué punto los personajes evitan decir lo que sienten y piensan; principalmente, son los personajes masculinos los que se escabullen detrás de sus esposas y, cuando son confrontados, evaden el tema o recurren a un silencio incómodo que deja más preguntas que respuestas. Después de que Naomi se niega a un acercamiento por parte de su jefe, es en la oficina donde incrementan las tensiones, donde el espacio se reduce y donde se puede analizar de cerca cómo este silencio empieza a consumir la paz que habían logrado.

Teniendo lo anterior en mente y evocando la sinopsis oficial de la película ("Dos matrimonios cuya rutina se desbalancea a partir de la llegada de una joven extranjera"), es importante aclarar que los personajes de Schwartzman y Horovitz no cambian con la llegada de Naomi. Ambos viven matrimonios complicados (Nick más que Buddy), antes de que llegue el personaje de Emily Browning. No es su presencia lo que afecta sus relaciones, más bien son los errores que cometieron en el pasado lo que pesa más en su psique. Aunque la presencia de Naomi sí contribuye a que las situaciones domésticas y mentiras de ambos se viertan en torno a la indagación de la infidelidad que se acentúa por medio de un elemento nuevo en la filmografía del director: los *fades*. Propuestos por el editor Robert Greene, las transiciones a negro alimentan la inconformidad y suspenso, prohibiendo un cierre o final y contradiciendo el empleo general de este elemento (explicado por el teórico David Bordwell en su libro *The Classical Hollywood Cinema*).

Al dejar toda artificialidad para centrarse en el paralelismo de ambos matrimonios neoyorquinos, es el vínculo de las hermanas lo que mueve la historia, no Naomi. Principalmente es Sam quien, a través de conversaciones con Jess, sirve como vía para que Perry vuelva a recurrir al tema de metas fallidas y sueños desvanecidos, las responsabilidades del ser humano y del artista que ha tocado antes en otras cintas. Después de un filme como *Queen of Earth*, donde muestra el caos de su mente como artista tras ascender en el circuito fílmico independiente estadounidense con su trabajo previo, *Golden Exits* aspira a ser más un cuestionamiento sobre su propio éxito como guionista y director.

Tomando en cuenta el burdo resultado obtenido con *Christopher Robin*, su primera historia para un estudio grande (Disney), donde tuvo que seguir notas, estructuras y fórmulas para llevar la historia del punto A al B, pasando por puntos de giro, ganchos y clímax, *Golden Exits* se siente forzada a que no pase nada para justamente evitar todo lo anterior. La frase (pronunciada casi al inicio de la película) "people don't ever make films about ordinary people who don't really do anything", anuncia lo que se puede esperar de ella, haciendo consciencia del mismo medio fílmico de forma infantil. *Golden Exits* no es un salto cualitativo en la filmografía de Alex Ross Perry, más bien es un ejercicio de reapropiación hecho correctamente, pero que no logra aclarar del todo si su arte ha madurado o si solo está emulando a sus héroes fílmicos.

28

27

Cartas a Hawthorne

Herman Melville
Ediciones La uÑa RoTa
Segovia, 2016, 103 pp.

Mónica Sánchez Fernández

"Llamadme Herman" parecen corear las diez cartas que se conservan de la correspondencia que mantuvieron Herman Melville y Nathaniel Hawthorne. Cuando a punto están de cumplirse doscientos años del nacimiento de Melville (1 de agosto de 1819), la lectura de *Cartas a Hawthorne* nos permite revivir aspectos desconocidos de un escritor polifónico para quien "la identidad disociada no deja de ser desdichada y maltrecha".

Herman Melville destruía su correspondencia, como quiso hacer más adelante con su obra Franz Kafka. Las conexiones literarias y vitales entre ambos escritores –como observó, entre otros, Albert Camus– son profundas e intrincadas. Si Max Brod no hubiera hecho de la *traición* un arte, cientos de páginas del autor checo habrían quedado reducidas a ceniza. En Melville, la atracción por el fuego comenzó como "vil hábito" (así definía él su costumbre de arrojar a las llamas ciertos escritos) y acabó como infortunio. Según reveló Andrew Delbanco, uno de sus principales biógrafos: "Mientras Melville vivió, *Moby-Dick* no llegó a agotar nunca su primera edición de tres mil ejemplares, y cuando, en diciembre de 1852, las copias no vendidas se quemaron en el incendio del almacén del editor, pocos se enteraron y menos se lamentaron". Con respecto a las cartas del escritor a Hawthorne, se salvaron de la destrucción y el olvido diez epístolas, a las que los editores de La uÑa RoTa han añadido tres misivas que Herman Melville envió, en 1860, a dos de sus cuatro hijos: a Malcolm quien, a los dieciocho años, murió de un balazo en la sien, un más que probable suicidio que se escondió bajo el eufemismo de *accidente;* y a Bessie, la hija mayor de Melville y de su esposa, Elizabeth Shaw.

Las cartas de Melville nos descubren diferentes ángulos de un autor dentro de un caleidoscopio. Ya no es solo el escritor que vivió entre *caníbales* (tras su primera obra y gran éxito comercial, *Taipi,* se ganó esa etiqueta que le pesó toda la vida), sino también el padre tierno, ausente, inflexible y torpe que lidia como puede con ese papel; ya no es solo el aventurero de la prosa y las formas que construyó entre mil desvelos el mastodóntico *Moby Dick,* sino el granjero con ampollas en las manos tras duras jornadas de siembra y recolección; ya no es solo el escritor que murió en el olvido, sino el admirador apasionado de la obra y de la persona de Nathaniel Hawthorne, quince años mayor que él, y aparentemente mucho más ecuánime sobre esta relampagueante amistad.

En 1852, J. E. A. Smith, un perfecto desconocido entonces y ahora (como buen Smith), publicó *Taughconic,* un *librito* –el diminutivo lo puso Melville– curioso. En él, se describía el primer encuentro entre los creadores de dos de los personajes literarios más excéntricos y apasionantes del siglo XIX, Wakefield y Bartleby. "Un día ocurrió por casualidad que cuando estaban de excursión, les sorprendió una tormenta que les hizo buscar abrigo en una estrecha hendidura de las rocas de Monument Mountain. Dos horas de comunicación forzosa decidieron el resto. Aprendieron tanto el uno del otro y descubrieron que compartían tantas ideas, sentimientos y opiniones que era inevitable que, en el futuro, se hicieran amigos íntimos". Esta escena, bastante bucólica, se produjo el 5 de agosto de 1850. Hawthorne tenía cuarenta y seis años y Melville, treinta y uno.

Ese otoño, Melville y su familia se mudaron a una granja, en Arrowhead, Massachusetts. A una distancia de no más de diez kilómetros vivía Hawthorne con su esposa, Sophia Peabody, y sus tres hijos: Una, Julian y Rose. Esta relación de vecindad no duró ni dieciocho meses, porque en noviembre de 1851 los Hawthorne cambiaron de residencia. Ya sea por esta circunstancia, ya sea por otras de muy distinta índole –de literarias a sentimentales– la relación entre ambos escritores se enfrió.

Somerset Maugham, el "cangrejo venenoso" (calificativo que le impuso Robin Maugham, su sobrino y biógrafo), escribió sin rodeos en *Diez grandes novelas y sus autores*: "Parece bastante evidente que Melville era un homosexual reprimido". Esta idea, la del enamoramiento furtivo de Melville hacia Hawthorne –a quien dedicó su *Moby Dick*–, se ha repetido por décadas y se ha pretendido corroborar por el tono exaltado de algunas de las epístolas recogidas en *Cartas a Hawthorne*. En especial, la del 17 de noviembre de 1851. Melville había recibido una nota de Hawthorne en la que este alababa su "Ballena", recién publicada por Harper&Brothers. Melville respondió a su amigo de forma grandilocuente y extremosa: "Me entregaron su carta anoche (...) Me sentí panteísta: el latido de su corazón en mis costillas y el mío en las suyas, y el de ambos en las de Dios. Que usted hubiera entendido el libro ha producido en mí un sentimiento de inexpresable seguridad. He escrito un libro endiablado y me siento puro como un cordero". Y continuaba: "Abandonaré este mundo con la mayor satisfacción por haberlo conocido". ¿Enamoramiento? Podría ser, pero ¿quién no se *enamoraría,* más allá de la condición de homosexual, bisexual, heterosexual o asexual, de alguien que se da a la ardua tarea de leer 635 páginas de una obra que casi te ha costado la vida? En junio de 1851, Melville describió a Hawthorne su rutina: "Voy a encerrarme en una habitación de un tercer piso y matarme a trabajar en mi 'Ballena' ".

Frente a la postura conciliadora y empática de Nathaniel Hawthorne con el *pupilo,* la de Sherwood Anderson (1876-1941) con William Faulkner (1897-1962). Ellos dos protagonizaron otra cacareada amistad literaria. En ella, el veterano Anderson (veintiún años mayor que este *discípulo* que acabó siendo Premio Nobel en 1949) evitó caer en el craso error de Hawthorne. Tal como contó el propio Faulkner, Sherwood Anderson le puso una única condición para ayudarle en sus primeros pasos por el mundo literario: Faulkner no lo obligaría, bajo ningún pretexto, a leer sus manuscritos. Pintoresco, sin duda. Inteligente, por descontado.

Tanto Melville como Hawthorne –huérfanos ambos de padre a corta edad– firmaban sus obras con sus apellidos paternos alterados: la familia Melville añadió una "e" al final del mismo y Hawthorne le agregó una "w" al suyo. Este nimio detalle nos hace sospechar que tanto en sus vidas como en sus obras presentan cierta tendencia al misterio, a la huida y a la ocultación. Si no fuera por las tres epístolas, incluidas en este volumen y denominadas por la crítica "Cartas Agatha", no habría llegado hasta nuestros días texto alguno que aportase luz sobre los *secretos* compositivos de Melville. A lo largo de estas cuartillas, nuestro autor se transforma en un mago de la palabra muy consciente de cómo sacar los conejos de la chistera para generar, ante la sorpresa de los lectores, literatura. Un lustro antes, Edgar Allan Poe (al que probablemente no conoció, pero con quien compartió páginas en periódicos y revistas neoyorquinas) había revelado en su *Filosofía de la composición* las finas puntadas soterradas en la perfección formal de *El cuervo*. O más claro: los *trucos* necesarios en todo proceso creativo para lograr los efectos deseados.

En el caso que nos ocupa, Melville *regala* a su amigo Hawthorne una historia verídica para que este haga de la anécdota pura y dura un relato literario. La historia de Agatha se podría resumir de la siguiente manera: "Una joven que vive a orillas del Atlántico rescata del mar a un marinero inglés que llega a la costa tras el naufragio de su barco. Agatha y el marinero se casan, pero al poco tiempo este desaparece inexplicablemente y abandona a su mujer para regresar diecisiete años después". ¿A qué nos recuerda la trama anterior? Sin duda, al célebre relato que Hawthorne escribió por 1830: *Wakefield*. "Se diría que es la historia misma la que se siente atraída por usted (por así decir, es a usted a quien, por derecho, le pertenece)". Melville sugirió a su amigo que usara esta historia, detallada en un minucioso informe por un abogado, como base para un nuevo relato en el que el punto de vista no recayera tanto en el ausente, como en *Wakefield,* sino en su envés: en Agatha, esa mujer abandonada que, no obstante, espera. "Tiene en sus manos –escribió Melville a Hawthorne– un esqueleto de la realidad misma que puede cubrir bellamente a su antojo". Sin embargo, Herman Melville ofreció más que un esqueleto. La pasión por el oficio de escribir lo llevó a describir simbolismos y escenas: "Al cabo de varios años, solo se puede ver la robusta proa (o la roda) que sobresale un par de pies cuando la marea baja. Todo lo demás está recubierto de arena. Así, desde la desaparición del marido, la triste Agatha ve cada día este melancólico monumento que tantos recuerdos le trae".

En diciembre de 1852, Melville asumió que Hawthorne no trabajaría nunca en la historia de Agatha y tomó la estafeta: "En Concord, expresó algunas dudas con respecto a la idea de escribir la historia de Agatha y, al final, me animó a que lo hiciera yo. He decidido escribirla". Todo indica que Melville cumplió y la concluyó bajo el título de *Isle of the Cross*. Según algunos investigadores, en Harper&Brothers rechazaron el manuscrito a la vista del fracaso de *Moby-Dick* (con guion en la primera edición) y, sobre todo, de *Pierre o las ambigüedades*. Sea como fuera, *Isle of the Cross* desapareció para siempre como se esfumó la quimera de vivir de la literatura. Se diluyó el alma cínica de sus primeros años. Cuando salió a la luz *Redburn,* su cuarta novela, comentó sin pestañear: "Yo, el autor, sé que es basura, y lo escribí para poderme comprar algo de tabaco". A Herman Melville lo dominó un hambre de trascendencia que raras veces da de comer. Por eso, terminó claudicando. Durante veinte años trabajó para el Servicio de Aduanas en los muelles del río Hudson: un empleo gris y húmedo diseñado para un Bartleby más. Cobraba cuatro dólares al día. No dejó de escribir –su última novela, *Billy Budd,* apareció en 1924, después de pasarse treinta años guardada en una panera de hojalata–, pero el número de lectores menguó hasta arrastrarlo al olvido. Su obituario, publicado en el *The New York Times* del 29 de septiembre de 1891, no pudo ser más aséptico y lacónico: "Herman Melville murió ayer en su residencia del Este de Nueva York, en el 104 de la calle 27, de un fallo cardiaco, a la edad de 72 años. Fue el autor de *Taipi, Omu, Moby Dick,* y

otras historias de marineros, escritas en sus primeros años. Deja mujer y dos hijas".

Las cartas a Hawthorne revelan, de forma dolorosa, su clarividencia. Como botón de muestra, estas tres reflexiones del 1 de junio de 1851: "La Verdad es la cosa más tonta que hay bajo el sol. Intente ganarse la vida con la Verdad y después vaya a los comedores sociales"; "esa atmósfera silenciosa de paz y tranquilidad en la que crece la hierba, bajo la cual todo escritor debería crear... rara vez, me temo, la consigo. El dinero es mi maldición"; "lo que me impulsa a escribir está vetado: no da dinero. Y, sin embargo, por lo general, escribir de *otro* modo no puedo. Así es que el resultado final es una chapuza, y todos mis libros son un estropicio".

Si lo de Herman Melville ejemplificó la historia de un fracaso en vida, todo se trastocó cuando, una vez muerto, y en la segunda década del siglo XX, volvieron a él una horda de lectores. Las ambigüedades del marinero levaron ancla y aquel grumete vencido y encadenado a tierra firme transcendió. Le salvó su escritura que fue, además, su propia condena.

Ecos de mi pluma. Antología en prosa y verso

Sor Juana Inés de la Cruz
Edición de Martha Lilia Tenorio
Penguin / UNAM
México, 2018, 407 pp.

Pablo Sol Mora

En un famoso romance en el que agradecía a los autores que la habían elogiado en el *Segundo volumen* (1692) de sus obras, sor Juana escribió: "No soy yo lo que pensáis, / si no es que allá me habéis dado / otro ser en vuestras plumas / y otro aliento en vuestros labios, / y diversa de mí misma / entre vuestras plumas ando, / no como soy, sino como / quisisteis imaginarlo".

La monja recurre al tópico de la modestia, claro está, y lo que quiere decir sencillamente es: no merezco sus alabanzas, no soy tan buena como dicen que soy. Análogamente, los versos podrían aplicarse a nuestras lecturas de sor Juana, en particular en el mundo académico, donde especialmente se lee su obra (cosa que esta antología, confío, ayudará a cambiar, pues estar confinado a la academia suele ser otra forma de estar disecado): cada quien se imagina la sor Juana que quiere, a veces sin importar que se esté leyendo correctamente sus textos, o sea, entendiendo en primer lugar lo que ella quiso decir (sor Juana, desdichada ella, no asistió a ningún seminario de deconstrucción en alguna universidad norteamericana y todavía piensa que el autor quiere decir algo en sus obras y que la primera tarea del lector es intentar entenderlo; también se perdió los de poscolonialismo y feminismo, por lo que siempre pensó estar hablando de igual a igual con los escritores europeos y nunca pretendió que hubiera que leerla en razón de su género). A las sor Juanas imaginarias basadas en una lectura errónea, habría que agregar otras, más superficiales, que son apenas un nombre, un retrato o una efigie en un billete.

La primera condición para aspirar a conocer a la sor Juana auténtica, la monja jerónima que escribió en la Nueva España en el siglo XVII, es la lectura detenida de sus textos, precisamente la que hace posible una antología como la hecha por Martha Lilia Tenorio. Abordar directamente la lectura de la Décima Musa en los volúmenes de las obras completas (preparados en distintos momentos para el Fondo de Cultura Económica por Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Alatorre) puede resultar un tanto intimidante y, aunque hay diversas antologías y ediciones, la mayoría carece del rigor y la claridad filológicos de *Ecos de mi pluma*, que es de esperarse se convierta a partir de ahora en la antología de referencia. Una de sus mayores virtudes es la puntual anotación de los textos, la estrictamente necesaria para que el lector no especializado pueda comprenderlos (esfuerzo de síntesis y concreción que suele costar trabajo al erudito puesto a hacer notas).

Sor Juana es una figura excepcional, no digamos en el panorama de la literatura novohispana o colonial, sino de los Siglos de Oro en su conjunto. Nadie como ella, mujer u hombre, reunió la vocación intelectual con la poética y las sintetizó en una sola gran obra, el *Primero sueño*. Hubo, por supuesto, varios grandes poetas y grandes sabios (humanistas, filósofos naturales, teólogos, etc.), pero no era común que ambos talentos se dieran en la misma persona. Góngora, por ejemplo, el modelo poético de sor Juana, fue un extraordinario poeta, el que revolucionó la poesía en español, pero no tenía la ambición ni el alcance intelectuales de la monja. En el *Primero sueño*, a la belleza formal de la lengua poética gongorina, sor Juana agregó el contenido filosófico y científico. Es el gran poema del intelecto, del afán de conocerlo todo.

A lo largo de su vida, sor Juana escribió mucha poesía de circunstancia, para cumplir los requerimientos sociales y religiosos de la época, y mucha, también, en la que se limitó a seguir los juegos poéticos del Barroco, no todos exentos de banalidad. No que por circunstancial o retórica esta poesía fuera inferior, pues siempre, hasta en el encargo más humilde, lució su ingenio. Sin embargo, como ella misma declara en la *Respuesta a sor Filotea*, por su propio gusto solo escribió ese "papelillo que llaman el *Sueño*", y es por él, fundamentalmente, que hay que juzgarla. Pero leer el *Sueño*, claro, es más complicado que leer "Hombres necios que acusáis...". El lector moderno requiere necesariamente una orientación para poder entender la ardua sintaxis gongorina, el vocabulario de la época y las múltiples referencias mitológicas, filosóficas, religiosas, etc. Uno de mis recuerdos más gratos de lectura es precisamente haber leído el *Sueño* a lo largo de un semestre, verso por verso, en el seminario de poesía áurea que durante años impartió en la UNAM Antonio Alatorre, el maestro de Martha Lilia Tenorio (Alatorre tuvo muchos alumnos, pero pocos verdaderos discípulos, o sea, aquellos que realmente continuaron su obra, y Tenorio es la primera de ellos). Me consta que varias veces Alatorre, que conocía el texto como nadie, dudaba: ¿estaré entendiendo bien o no?, ¿será esto o será esto otro? Tras esos cursos, leer poesía era otra cosa, tarea más compleja y humilde de lo que uno había pensado hasta entonces.

El argumento del *Sueño* es sencillo: era de noche, me dormí y soñé que intentaba, infructuosamente, conocerlo todo; amaneció y me desperté (el último verso, con su inolvidable final "y yo despierta", siempre me ha parecido el más categórico y elocuente manifiesto feminista que se haya escrito nunca). Pero la descripción de la noche es un prodigio barroco ("en los del monte senos escondidos, / cóncavos de peñascos mal formados, / de sus asperezas menos defendidos / que de su obscuridad asegurados, / cuya mansión sombría / ser puede noche en la mitad del día, / incógnita aun al cierto / montaraz pie del cazador experto, / depuesta la fiereza / de unos, y de otros el temor depuesto, / yacía el vulgo bruto, / a la naturaleza / el de su potestad pagando impuesto, / universal tributo", vv. 97-110, o sea, los animales salvajes dormían en sus cuevas) y en el intento fallido del intelecto sor Juana hace un repaso de la ciencia –"filosofía natural", se hubiera dicho entonces– y la filosofía de la época. Sobra decirlo, no es el sueño de cualquiera: es el sueño de una personalidad eminentemente intelectual, de alguien devorado por la sed de conocer. Ese es el rasgo decisivo de la personalidad de sor Juana: su afán de conocimiento, solo comparable al de la creación poética (porque la monja fue, ante todo, poeta, desde luego). Ambos terminaron estrellándose con la represiva atmósfera religiosa de la época.

Su personalidad y sus conflictos de índole espiritual quedan de manifiesto en los dos textos en prosa incluidos en la antología, la *Respuesta a sor Filotea* (valiosísimo documento autobiográfico, suerte de *Discurso del método* sorjuanino) y la *Carta* al padre Núñez, confesor de sor Juana. Esta última, descubierta en 1981 y no tan conocida por el público no especializado, es una estupenda muestra del carácter de la monja. Antonio Núñez era un religioso muy respetado en la Nueva España y había sido confesor de sor Juana desde que esta era adolescente. Constantemente la reprendía por malgastar su tiempo estudiando y escribiendo versos, hasta que sor Juana, al parecer, se hartó, terminó con él y cambió de confesor. No era un gesto cualquiera, no se despachaba así como así a alguien como Núñez. Se nota que sor Juana aguantó hasta que no pudo más y escribió esa durísima carta. En el punto culminante, dice: "Yo tengo este genio. Si es malo, yo me hice. Nací con él y con él he de morir... Pero a V. R. no puedo dejar de decirle que rebosan ya en el pecho las quejas que en espacio de dos años pudiera haber dado; y que pues tomo la pluma para darlas, redarguyendo a quien tanto venero, es porque ya no puedo más –que como no soy tan mortificada como otras hijas en que se empleara mejor su doctrina, lo siento dema-

siado. Y así le suplico a V. R. que si no gusta ni es ya servido favorecerme (que eso es voluntario) no se acuerde de mí, que aunque sentiré tanta pérdida mucho, nunca podré quejarme, que Dios que me crió y redimió, y que usa conmigo tantas misericordias, proveerá con remedio para mi alma, que espero en su bondad no se perderá, aunque le falte la dirección de V. R.". En menos retóricas palabras: váyase al diablo. Sor Juana no era una sufrida monjita.

La más divulgada *Respuesta a sor Filotea* (carta que escribió sor Juana al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, en contestación a la epístola que acompañaba la publicación de una crítica escrita por la jerónima a un sermón del padre Vieira, famoso orador portugués) deja ver también el carácter de sor Juana. En primer lugar, su ya mencionada insaciable sed de conocimientos, de la que dio muestras desde pequeña. En segundo, su amor a la soledad estudiosa; sor Juana no tenía vocación para el matrimonio, pero en realidad tampoco para el convento, y lo eligió porque era la opción menos mala: "entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros". No sin compasión se leen hoy estas líneas: no eran "impertinencillas", sino los genuinos y comprensibles rasgos de su carácter intelectual, que se vio forzada a reprimir porque no tenía más opción. Ya viviendo en comunidad, no dejó de resentir la multitud de distracciones a la que estaba sujeta: "como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad". Mortifica imaginar a alguien como sor Juana sometida a las impertinencias de sus hermanas, más bien zafias. Más mortifica imaginar su final, entre 1693 y 1695, deshaciéndose de sus libros, renunciando al estudio y la escritura, cediendo finalmente ante los múltiples ataques de que fue objeto por su vocación intelectual y poética a lo largo de su vida. ¿Qué ocurrió realmente? ¿Una crisis espiritual? ¿La sincera persuasión de que todo a lo que había dedicado su existencia era pura vanidad y lo importante era la salvación del alma? ¿Fatiga y colapso tras una vida de resistencia? Algunos años antes, del otro lado del Atlántico, otra de las grandes inteligencias de la época, Pascal, había sufrido una crisis semejante y se había refugiado en la fe, pero sor Juana, en realidad, no poseía un espíritu religioso a lo Pascal (dramático, atormentado, *existencialista*). No padeció la angustia metafísica pascaliana del hombre atrapado entre dos infinitos o de percibir el mundo como un punto perdido en el universo; el suyo era un mundo racional, ordenado, armónico.

Sor Juana es el último gran poeta de los Siglos de Oro. La revolución poética que había empezado casi dos siglos antes con un soldado castellano italianizado, Garcilaso de la Vega, concluyó del otro lado océano con una monja novohispana que no desconocía el náhuatl. El arco trazado es elocuente: metrópoli y colonia, cuartel y convento, masculino y femenino. En su trayectoria, la creación de un mundo que, más allá de fronteras y avatares políticos, es el que verdaderamente habitamos: el mundo de la lengua española.

Essential Bukowski: Poetry

Charles Bukowski
Ed. de Abel de Britto
4th Estate
Londres, 2016, 217 pp.

Javier Revello Sánchez

Escribir sobre la poesía de Bukowski es una tarea tan monumentalmente compleja que tan solo el hecho de intentarlo supone casi un ejercicio de fe en que a uno le irá llegando la frase exacta con el discurrir de las palabras. La frase que, de una vez por todas, consiga definir qué es lo que hace que sus versos sean a la vez un callejón sucio de Los Ángeles, un cenzontle, un gato, un ventilador en una tarde de verano, Brahms atronando en lo oscuro de la noche y una biblioteca en llamas. Qué permite que con tres palabras nos deje mirando al aire con la certeza de que nos acaban de amargar el día.

Porque Bukowski es, para qué engañarse, capaz de amargarnos el día. De orinar en la piscina, comunicarnos que nos han despedido, darnos fiebre y mareos, matar a un familiar cercano y cortarnos el agua a medianoche. Lo que ocurre, y es aquí donde una vez más todo lo que se está escribiendo empieza a deshacerse dulcemente, es que también es capaz de hacernos sentir una ternura tan devastadora, tan cegadoramente simple, que no deja más que silencio a su paso. Leer un poema de Bukowski es jugárselo todo a la carta de que sea uno de los que habla sobre el lado sórdido de la vida; la alternativa es muchísimo peor.

En el prólogo a su magnífica antología, Abel Debritto apunta: "The Budha of San Pedro, Bukowski ultimately smiles because he knows the secret of it all is way beyond him, and that's the beauty of it: Bukowski distills life to its very essence, squeezing the magic out of the ordinary with his unmistakable, surpassing simplicity". Bukowski consigue hacer algo que muy pocos apenas entienden: desentenderse de todo y hacer que sea el lector el que sangre por él. A él le da igual, pero consigue que a nosotros no. Tiene clarísimo que "what matters most is / how well you / walk through the / fire", que a la vida se sobrevive y nada más; para él, escribir es una lucha ("it has been a beautiful / fight / still / is"), pero una lucha hermosa, que nos permite mantener a raya a la muerte ("you can't beat death but / you can beat death / in life, / sometimes").

Este pastiche casi incomprensible de dulzura y asco, de barro y flores, es lo que hace que cada momento de genuina derrota, cada instante de oceánica calma ante la vida, sea una bocanada de aire frío. En otro contexto, rodeadas de otros versos, enmarcadas en otra voz poética, ciertas cosas no sacudirían los cimientos de nuestra estabilidad emocional como lo hacen cuando es él quien dicta los términos. Cuando es él quien dice que "I was born to hustle roses down the avenues of the dead", las palabras dejan de ser lo que son por separado, los sintagmas dejan de ser lo que siempre han sido, y solo queda cerrar el libro en silencio, con pausa, sabiendo que todos hemos nacido para lo mismo.

Toda esta dulzura, esta suave rendición al invierno de lo que supone existir, no es óbice para que Bukowski no deje de recordarnos que esto no es ninguna fiesta. Ya mayor, escribió: "but now it's the waiting on death / it's not death that's the problem, it's the waiting"; antes diría: "and nothing, and nothing, the days of / the bosses, yellow men / with bad breath and big feet, men / who look like frogs, hyenas, men who walk / as if melody had never been invented [...] / we have everything and we have nothing". Tras la muerte de uno de los amores de su vida, escribió el que probablemente sea el final de un poema más desolador, desvencijado, rendido, derrotado, agotado, entregado e irresponsable nunca escrito: "the tigers have found me / and I do not care". Los tigres tienden a encontrarnos, aunque nos escondamos. Los tigres, que no son nada y lo son todo, que son las mañanas de otoño y el café ya frío y el sótano a oscuras y la tienda cerrada y el fuego que se apaga y la tos que suena mal y el no poder dormir y el jefe del turno de mañana. Los tigres, que no son más que Bukowski jugando a ser la vida y la vida jugando a ser lo que nos pasa cada día, recordándonos que nunca sabemos cuándo pueden venir a buscarnos.

Escribir sobre la poesía de Bukowski es una tarea tan monumentalmente compleja que cuando lleva uno ya escritos varios párrafos aún tiene la sensación de no haber empezado a tratar lo que de verdad quiere tratar. De que no ha hablado de California, ni de la lluvia, ni del alcohol, ni de los perros, ni de los bosques, ni de Bach, ni de nada de lo que Bukowski habla. De que, hasta aquí, se ha estado divagando sin alcanzar a definir lo que se trata; de que el secreto sigue más allá. Así pues, no queda sino seguir escribiendo para que, como diría él, "the city waiting, / the wine and the flowers, / the water walking across the lake / and summer and winter and summer and summer / and winter again" vayan llegando y superponiéndose, uno a uno, hasta que el todo tenga un significado tan difuso como extrañamente nítido. Escribir sobre Bukowski es como intentar observar un cristal, y no ver a través de él: corta y se desdibuja, pero nunca jamás deja de tentarnos con su forma de no ser el aire que lo envuelve ni la mano que lo sujeta.

La voz poética de Bukowski ni siquiera tiene claro a qué aspira, se contenta con ser; existe, y es "as real, it's as real / as the broken-boned sparrow / cat-mouthed to utter / more than mere /

and miserable argument". Él no quiere (ni sabe) descifrarnos qué le duele, qué ama ni qué añora: "I walked away / and left them / my beautiful swan": él nos deja su cisne muerto, y somos nosotros los que tenemos que entender. Tiene otras cosas que hacer, como ir a las carreras de caballos o preguntarse "where / the living goes / when it stops".

Al final, al contrario que con muchísimos otros escritores, uno sale del mundo interno y externo de Bukowski entendiendo menos que antes. Se entra sabiendo que el mundo no va bien, que algo no funciona y que los motores a veces no arrancan en invierno, pero también siendo consciente de que a veces hace calor fuera y de que el agua del río junto al que se creció seguirá estando helada; y, sin embargo, se sale incapaz de saber por qué de repente los tigres no son un animal más sino todos los animales y todas las cosas y el cielo mismo, ni por qué de repente ha llegado la frase exacta.

Feliz final

Isaac Rosa
Seix Barral
Barcelona, 2018, 344 pp.

Rosa Martí

Con Rosa, un autor de profundo compromiso social, las cosas nunca son lo que parecen: siempre tiene otras lecturas. En esta historia de amor y desamor hay mucho más: en ella desnuda y analiza cómo el deterioro de nuestra vida sentimental se debe al mundo que nos ha tocado vivir, a esta sociedad de consumo y de hedonismo instantáneo. Profundiza en conceptos como la obsolescencia aplicada a la pareja, el miedo constante a estarse perdiendo otra cosa, la necesidad de acumulación, el tiempo acelerado y la insatisfacción personal, fruto del imaginario romántico que hemos chupado desde niños en la ficción cinematográfica y en los *spots* publicitarios. Bien podría haberse titulado *Amar en tiempos precarios*: "Te lo conté y te gustó la idea; escribiste ese artículo 'Cuando el autónomo Harry encontró a la mileurista Sally' ". Pero es que además saca a colación temas que, de tanto centrarnos en nuestras miserias, olvidamos y nunca deberíamos olvidar, como el horror que sufrió Lidia Falcón a manos de Billy el Niño y Roberto Conesa o la tragedia de los inmigrantes que mueren ahogados, a veces a tan solo veinte metros de la costa. El desmoronamiento de la pareja protagonista es metafórico, un reflejo de una sociedad que se derrumba, en la que los buenos momentos, o los buenos recuerdos, no bastan para salvar una grieta que se ha abierto y que acabará no por destrozar, sino por finiquitar su relación sentimental.

Rosa da voz, por partes iguales, a Antonio y Ángela, los dos integrantes de la pareja, y construye una historia de amor a partir de su separación. Ahí radica su originalidad: la historia está contada hacia atrás: partimos de la ruptura sentimental, desde el mismo momento en que se cierra una puerta para siempre, y retrocedemos en el tiempo hasta llegar al inicio de la relación. La novela empieza por el epílogo y acaba en el prólogo. Una estructura que tiene también algo de palindrómica, pues al final del libro los jóvenes Antonio y Ángela se encuentran con una pareja de mediana edad, una pareja que sabremos entonces que son el Antonio y Ángela, cuarentones y cansados, que viajaban en el metro al principio de novela: "Quizás eran viajeros del tiempo, quizás éramos nosotros mismos venidos del futuro". La pareja se reencontrará en otros momentos de la novela, viajamos de la mano de los protagonistas al pasado que dejaron atrás y que siguen habitando en su recuerdo.

Toda la obra está escrita en un curioso diálogo, o más bien, dos monólogos. Siempre en primera persona, se intercalan los capítulos en los que el narrador es Antonio con los de Ángela. Llama la atención que en esta estructura de *flash-back*, a medida que avanzamos en la trama, más curiosidad sentimos por los hechos que llevaron a la pareja a la situación en la que está. Un *cliffhanger* en el que lo que queremos saber no es lo que va a suceder inmediatamente después, sino lo que ocurrió antes, en el pasado reciente. No se trata de originalidad, sino de talento.

Rosa lleva la metáfora a otro nivel, a un nivel físico, tipográfico. En el capítulo 4 confluyen los dos discursos, el de Ángela y el de Antonio, separados en dos columnas, lo que nos da la idea del pozo en que cada uno se ha sepultado. Dos pozos paralelos, uno al lado del otro, que están cerca pero con una pared que impide todo contacto. Dos pozos a los que se alude en el texto, símbolo de los dos mundos separados en los que habitan los protagonistas. Las diferencias irreconciliables que desembocan en el final de esas dos columnas, paralelas, que nos hablan de la misma convivencia desde puntos de vista muy distintos, el "Yo no podía seguir así. Yo quería parar" de Ángela frente al "Yo tenía que seguir. Yo no podía parar" de Antonio.

Feliz final es un libro brutalmente cercano. Todos los que hemos sufrido rupturas sentimentales (prácticamente todos) nos sentimos identificados, ya sea porque hemos iniciado la ruptura o porque la hemos sufrido involuntariamente. Y más aún si además se ha padecido un ERE, un concurso de acreedores, una espera de FOGASA, la pérdida de la estabilidad profesional y el aterrizaje forzoso en el mundo del *freelanceo*, sin seguridad ni contratos ni vacaciones ni horarios. Rosa, como antes hiciera en *El país del miedo*, y también en *La mano invisible* o *La habitación oscura,* antepone el mensaje al entretenimiento, utiliza la ficción para denunciar injusticias, para desenmascarar a nuestros enemigos. En *El país del miedo* describió ese temor impreciso ante lo imprevisto que nace de la gradual pérdida de la seguridad y de la fragilidad de la posición social que caracteriza a la sociedad capitalista. En *La mano invisible* aborda los cambios recientes en el mundo laboral y el deterioro que sufren cada vez más trabajadores. *La habitación oscura* trata del duro despertar de una generación que, esperando alcanzarlo todo, se ha encontrado con nada. Mediante todas sus obras, Rosa se cuestiona, y nos hace cuestionarnos a todos, el mundo en el que vivimos. Pero es que, además, sabe hacerlo de forma tremendamente interesante y es capaz de convertir su discurso político en lectura adictiva, en una novela demoledora sobre la condición humana.

Miseria y dignidad del hombre en los Siglos de Oro

Pablo Sol Mora
Fondo de Cultura Económica
México, 2017, 256 pp.

Sebastián Pineda Buitrago

El libro de Pablo Sol Mora, antecedido en su tesis doctoral en El Colegio de México y en varios artículos alrededor del tema, se divide en dos partes. La primera traza una historia del concepto latino de la *miseria/dignitas hominis* (miseria y dignidad del hombre) desde la Antigüedad clásica y bíblica hasta el Renacimiento. La segunda parte aterriza el concepto en la literatura española de los siglos XVI y XVII, desde Fernán Pérez de Oliva hasta Baltasar Gracián, pasando por Cervantes de Salazar, fray Luis de León, Quevedo y Calderón. Semejante línea del tiempo –dos milenios, cuando menos– se sintetiza en un libro que no supera las trescientas páginas, engrosadas o enriquecidas con llamados a

pies de páginas que constituyen, en el fondo, lo mejor de un ensayo de esta naturaleza. Pues es de notar que abunda la bibliografía en torno al concepto *miseria/dignitas hominis*, y que la intención de Sol Mora no es la novedad ni la de probar o demostrar una teoría literaria, sino la síntesis expositiva de un concepto que toca también a la historia política y económica, como lo indicaré más adelante. Dicho de otro modo, en lugar del género judicial y del deliberativo, Sol Mora acude al género epidíctico o demostrativo de la retórica clásica. La *epideixis* (del griego ἐπιδείξις) es un tipo de oratoria en que el objeto del discurso no es la *deliberación* o la *decisión*, sino la *evaluación y apreciación* de un hecho pasado. La suposición de que ha desaparecido el lastre cristiano del humanismo o *pobrismo* evangélico, según el cual la *miseria* es un aspecto o rasgo de la *dignidad* humana, ha hecho que este tipo de humanismo sea efectivamente algo del pasado y que, en consecuencia, esté marginado en las escuelas y acomplejado frente a otras ramas del conocimiento. El presente –¿el futuro?– pertenece al *transhumanismo* de la biología y de la informática, cuyo objetivo es la erradicación de la miseria o del pensamiento pobrista. Volveremos a ello más adelante.

Sol Mora rastrea el concepto *miseria/dignitas hominis* desde los cantos XVII de la *Ilíada* y XVIII de la *Odisea*. Filosóficamente, el concepto adquiere importancia en el *Protágoras* de Platón, cuando este narra el mito de Epimeteo y Prometeo (320c-322d). El desamparo del ser humano, desprovisto de uñas, garras y colmillos afilados para defenderse en la ley de la selva, lleva a Prometeo a robarle el fuego a los dioses. El manejo de este elemento permite fundir metales y fabricar tecnología, pero no garantiza el orden político. Pues una ciudad sin justicia (*diké*) y sin la conciencia de la moral del trabajo (*aidós*), se torna en una selva aún más peligrosa y devoradora. Aristóteles, por consiguiente, no dudó en centrar en la inteligencia –en su dimensión *lógica*, pero también *metafísica*, *ética* y *retórica*– el único camino para superar la miseria. Paradójicamente, tras la oficialización del cristianismo en el Imperio romano, la miseria se irguió en una *virtud* ya que Dios, para dejarnos ingresar al reino de los cielos, nos quería "pobres de espíritu" (Mt 5, 1; 7, 28). La rama ebionita del judaísmo, desdeñosa de los mercaderes y comerciantes por "fariseos" y "usureros", triunfó al exaltar el lado más miserable del hombre. Sol Mora cita un pasaje de Job (3, 18-19) en que los escribas de Yahvé asemejan el hombre a la bestia, "pues todo es vanidad". La patrística, en consecuencia, está fundada en textos como el de Taciano (120-180), *Discurso contra los griegos*, o en los de Tertuliano (160-220), *Sobre la resurrección de la carne*, *Contra Marción*, que de plano atacan el *logos* autónomo de los filósofos atenienses en *razón*, paradójicamente, de un *logos* divino o bíblico. En *De Praescriptione*, dicho sea de paso, Tertuliano supone que si al reino de los cielos acceden solamente los "pobres de espíritu" hay que apartarse de los "ricos de espíritu" (Platón, Aristóteles, los filósofos y autores griegos), pues "no tenemos necesidad de curiosear, una vez que vino Jesucristo, ni hemos de investigar después del Evangelio".

La Edad Media, en que Europa se convirtió en un leprosorio, Sol Mora la encuentra dominada, al menos en el siglo XIII, por el "tenebroso" opúsculo del cardenal Lotario di Segni, el futuro Papa Inocencio III, *Sobre la miseria de la condición humana*, o por el tratado de Pedro Damián, *Sobre la perfección de los monjes*, en que este "fustiga a aquellos que cultivan la gramática y los compara con hombres que abandonan a sus esposas para irse con prostitutas". Llegados a este punto, me pregunto si en semejantes tinieblas mentales, el concepto de *miseria/dignitas hominis* no adquirió mayor altura en el neoplatonismo. Plotino, cuya concepción del hombre se cifra en la estética de lo *sublime*, esto es, en aquello que, como el arte, lo hace elevarse de su condición rastrera, ¿no hace de lo sublime la mayor *dignitas hominis*?

La luz del Renacimiento comienza a filtrarse a través de los resquicios de Bernardo (1090-1153), en cuyos tratados *Sobre el amor de Dios* o *Sobre la gracia y el libre albedrío*, la imagen del hombre se inclina hacia el lado de la *dignitas* en detrimento de la *miseria*. Petrarca (1304-1374), quien por amor a Laura hizo nacer la lírica amorosa, realza la *dignitas hominis* en su tratado *Sobre los remedios para una y otra fortuna*. La erudición de Sol Mora trae también a cuento el tratado del florentino Giannozo Manetti, *Sobre la dignidad y excelencia del hombre* (1452), en que este invita a gozar del misterio de la Trinidad, incluso, del placer del coito. La belleza arquitectónica de Florencia y de otras ciudades italianas del Renacimiento, que desató en el resto de Europa el subgénero literario del "viaje a Italia" hasta bien entrado el romanticismo (Goethe, Keats, Stendhal, etc.), halla su razón de ser en el sensualismo de aquellos tratados, de entre los cuales no debería obviarse el de Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486). Parte de la tesis de Sol Mora es que no son siempre estos tratados italianos los que más influencia ejercieron sobre la literatura española y así observa la importancia del concepto *miseria/dignitas* en la Península a partir del *Enquiridión* (1502) de Erasmo. En el caso del *Diálogo de la dignidad del hombre* (póstumo, 1546) de Fernán Pérez de Oliva (1494-1531), Sol Mora observa que Pérez de Oliva es mucho más retórico que filósofo, que no innova en la tradición de la *miseria/dignitas hominis*, aun cuando el diálogo sea, según él, "una de las obras más emblemáticas del Renacimiento español". Pero por aquí me surgen más dudas. ¿Tuvo España realmente Renacimiento? En 1950 la filóloga argentina María Rosa Lida publicó en El Colegio de México su voluminosa tesis *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, sin que dejara en claro si hubo Renacimiento o si este se quedó en uno *previo*. El estudio de Sol Mora, que se inscribe en la escuela filológica del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, tampoco se detiene en contestar esta pregunta. Observa que el tema de la *miseria/dignitas hominis* se vuelve en los diálogos de Francisco Cervantes de Salazar un juego o ejercicio retórico, esto es, el de ser capaz de hablar tanto a favor como en contra de un mismo tema.

Del ejercicio retórico de Cervantes de Salazar, Sol Mora pasa a analizar el eclecticismo de Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo* (1583). Ya nada hay en aquel fraile agustino del optimismo del "renacentista" Pérez de Oliva. La publicación del Índice en 1559, que prohibió leer la Biblia en lengua vulgar, alimentó la sospecha contra la gente culta precisamente porque ser culto equivalía, en aquella España contrarreformista, a ser luterano o judaizante. El Índice perjudicó la enseñanza del griego y del hebreo, cuyas cátedras ya se impartían en Alcalá y en Salamanca a instancias del cardenal Cisneros (1436-1517) quien, para entonces, había logrado dejar lista la publicación de la *Biblia políglota complutense* (1520). De modo que Fray Luis vivió entre el miedo y la persecución, y su idea del hombre parte de la realidad innegable de su naturaleza corrupta. De no mediar Cristo, según Sol Mora, Fray Luis considera al hombre "la más abyecta de las criaturas". Es curioso que semejante visión por parte del cristianismo español siguió inalterable aún en 1851 –época moderna que ya no trata Sol Mora– cuando el reaccionario Donoso Cortés publicó *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, en cuyo capítulo VIII afirmó "que, si mi Dios no hubiera tomado carne en las entrañas de una mujer, y si no hubiera muerto en una cruz por todo el linaje humano, el reptil que piso con mis pies sería a mis ojos menos despreciable que el hombre". Pues, para el decimonónico Donoso Cortés, España debería persistir en la conciencia de la *miseria hominis* del barroquismo, cuyo sumo exponente fue Quevedo.

Quevedo, de quien bien observó Borges que construyó una prosa perfecta para no decir nada, dijo de todos modos en *La cuna y la sepultura* (1634) que no había que gastar la vida acechando, curioso, las estrellas. En palabras de Sol Mora, Quevedo venía de una tradición estoica y agustiniana de "desdén por la investigación de la naturaleza y de exhortación a concentrarse en la introspección y en el ejercicio de la virtud". Preguntémonos, volviendo a la modernidad, si la *virtud* que abanderaba Quevedo no pasó a ser más tarde la *virtud del terror*. A Quevedo no le costaría mucho simpatizar con los jacobinos de 1794, de la época del *Terreur*, para quienes «la République n'a pas besoin de savants ni de chimistes». Son los jacobinos los que justamente guillotinan al químico Antoine Lavoisier. En la España Negra de Fernando VII, en la España antiliberal que perduró hasta Franco y que tampoco necesita de sabios, persisten los ecos de Quevedo.

Sol Mora prosigue en busca de la *miseria/dignitas hominis* en *La vida es sueño* (1635) de Calderón. Este, al igual que Quevedo, se mueve en el barroquismo, esto es, en no enfrentarse sobria y pragmáticamente con los problemas y placeres de la vida, sino que refiriéndose al más allá, olvida este mundo y lo condena. Un término medio entre la *miseria* y la *dignitas*, durante el barroquismo hispano, podría estar en *El criticón* (1651) de Baltasar Gracián, aunque en él persista la desconfianza por la "industria humana" (la pólvora es un horrible estrago, y una nave no es otro que un ataúd anticipado). Pues en Gracián ya hay mucha más conciencia de que el verdadero saber es el práctico, cuya adquisición lleva a desengañarse de los mitos que *engañan* al infante o al iluso. Si bien Gracián se apoyaba en la *Ratio Studiorum* (1599), el "Plan de Estudios" tridentino de la Compañía de Jesús, para Sol Mora va más allá de los *Ejercicios espirituales* (1548) de Ignacio de Loyola, en cuyo segundo método el padre fundador de los jesuitas, por ejemplo, pretendía "mirar quien soy yo, disminuyéndome". Es de notar que *El criticón* de Gracián se publicó el mismo año en que Thomas Hobbes dio a la imprenta su *Leviatán* (1651). Aquel imaginó un naufragio y una isla en la que sus personajes pudieran dialogar entre multitud de *crisi* o capítulos; este, consciente de la realidad de su isla, ideó un aparato neutral que suprimiera la permanente discordia de las guerras de religión, concluyendo en la necesidad de mantener a los obispos alejados de la vida civil. Después de la Guerra de los Siete Años (1763), España acarició, a imagen de la iglesia anglicana, la posibilidad de erigir una iglesia nacional o de hacerla una oficina del Estado. De ahí la expulsión de la Compañía, decretada por Carlos III en la Pragmática Sanción del 2 de abril de 1767, cuya decisión está en la política económica del despotismo ilustrado. Pero la expulsión de los jesuitas *des-intelectualizó* al mundo hispánico. El Estado moderno de los borbones no estuvo en condiciones de asimilar la consigna kantiana de la Ilustración, *sapere aude*, ten ánimo de servirte de tu propio entendimiento, "atrévete a saber".

El peso del pobrismo evangélico y del espiritualismo cristiano de corte agustiniano y estoico hundió a España y a sus colonias en la *miseria* más que en la *dignitas*. Escindió *otium* y *negotium*, pues reservó el primero a la clase privilegiada. Bien nos recuerda Antonio Escohotado que *tripalium*, el aspa de tres palos usada para crucificar a los esclavos rebeldes en el Imperio romano, es la raíz etimológica de *trabajo*, en tanto que el *work* inglés y el *werk* alemán apuntan a actividad, como el *ergon* griego. Si, como hemos dicho al principio de esta reseña, el presente o al menos el futuro de las humanidades pertenece

al *transhumanismo* de la biología y de la informática, hay que insistir en sanar o curar la escisión *otium* y *negotium*. El trabajo asalariado es la fuente principal de la dignidad humana, una bendición que permite al "hombre común" ser heroico sin recurrir a raros heroísmos como quería Gracián. La dignidad divina del ser humano y el mandamiento del "amor", lema del cristianismo, supuso que el trabajo asalariado y la monetización de las relaciones sociales mermaba la dignidad, la hospitalidad y otras "virtudes". Pero sin la monetización, necesaria para la investigación científica o académica, aún tendríamos el rígido orden jerárquico de una sociedad militar o clerical. La xenofobia, el racismo y el autoritarismo, que atentan contra la dignidad humana, se han *diluido* –sin desaparecer– en aquellas sociedades que amalgaman el comercio y la democracia, cuya prosperidad depende de la *libertad* del mercado.

A estas alturas he de decir que la lectura del libro de Sol Mora me recordó un texto de María Rosa Lida, no el de su tesis sobre Juan de Mena, sino un artículo titulado "La tradición clásica en España" (publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*). En él, ella criticó dos libros bastantes populares a finales de la Segunda Guerra Mundial, el del escocés Gilbert Highet, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), y el del filólogo alemán Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (publicado originalmente en alemán en 1948, traducido en 1955 para el Fondo de Cultura Económica por Margit Frenk y Antonio Alatorre como *Literatura europea y Edad Media latina*). Tanto Highet como Curtius, según María Rosa Lida, proclamaban una excesiva confianza –casi una fe– por la tradición latina (en menor medida por la griega) y germánica de Europa. Pues tanto el británico como el alemán poco advirtieron en el cristianismo un origen judío o reconocieran lo suficiente el mesianismo hebreo en la *IV Égloga* de Virgilio, o la influencia del pensamiento árabe en la filosofía medieval (Avicena o Averroes, comentadores y traductores de Aristóteles), o el misticismo musulmán en el origen de la lírica romance como tampoco cierta escatología oriental en la *Divina Comedia*. No solo por provenir de una familia askenazí de lengua yiddish establecida en Buenos Aires, sino para evitar el reduccionismo y la monotonía de las mismas fórmulas y *topoi* en la historia literaria occidental, María Rosa Lida insistió en el componente judío y árabe de Europa, como ya lo venía insistiendo Américo Castro para el caso concreto de España. Frente al libro de Pablo Sol Mora, cuyo índice onomástico no me dejará mentir, podría levantarse un reproche similar al que elevó en su momento María Rosa Lida, dada la escasez de fuentes y de autores hebraicos y musulmanes para tratar la historia ("intelectual", la llama él, aunque se inscribiría más bien en la "historia conceptual" datada por Koselleck) de *miseria/dignitas hominis*. No creo con ello incomodar a su autor, si este asume la *dignidad* en el plano también de la *humildad*. Pues, por un lado, toda investigación ha de ceñirse a ciertos límites, ya de por sí bastante extensos en un ensayo que se remonta hasta Platón, Cicerón y la patrística. El concepto *de miseria/dignitas hominis*, por otro lado, adquiere en el judaísmo otra terminología (¿quizá la de *tzedaká*, datado por Maimonides en ocho grados acaso para distinguir la *miseria* de la *dignidad*?), y ya ni decir qué concepto tendrá en *El Corán*, todo lo cual exige el conocimiento filológico de semejantes tradiciones textuales. En cualquier caso, la *comparatística* con el judaísmo y el arabismo sigue siendo un terreno poco explorado en los estudios del Siglo de Oro.

Permagel

Eva Baltasar
Club Editor
Barcelona, 2018, 187 pp.

Laura G. Ortensi

En *Permagel* (*Permafrost* en la traducción al español, publicada por Random House) Eros y Thanatos son dos extremos que se tocan. Como mínimo, así lo siente la protagonista de la novela, una mujer lesbiana que repasa su catálogo de infortunios mientras busca el método óptimo para suicidarse. Durante el análisis de posibilidades, la joven se aferra a los dos placeres que alimentan el sentido de su existencia temporal: el sexo y la lectura. Eva Baltasar (Barcelona, 1978) debuta en la narrativa con una propuesta ligada, en todo momento, a su bagaje poético. No solo porque la historia se articula en torno a treinta y ocho capítulos concebidos como prosas breves, sino también porque el dominio del ritmo y el uso de la metáfora convierten la novela en algo más que una sucesión de acciones.

De hecho, *Permagel* se alza como metáfora desde el propio título. El permafrost es aquella capa de la tierra donde nunca deshiela. Por extensión, el permafrost de la protagonista se convierte en un rincón de intimidad personal al que nadie más puede acceder. En la coraza que se abre, solamente, ante el límite y la duda: "Si del que es tracta és de sobreviure, la resistència pot ser que sigui l'única forma de viure intensament. És ara, en aquest límit, que em sento viva, viva com mai". Estas rendijas de límite y duda son las que el lector se encuentra convertidas en letra. Son el pretexto que utiliza la protagonista para reflexionar sobre el trastorno mental, el sexo como vía de escape y las relaciones familiares traumáticas.

Sin embargo, el gran tema de la novela es la soledad de una mujer que no encaja en un entorno sometido a los cánones de productividad y a las relaciones heterosexuales. Hay quien ha destacado el tono provocador de *Permagel*, a veces difícil de digerir si se interpreta como una cavilación frívola sobre los instintos suicidas. En todo caso, bienvenida sea la ficción y bienvenidas sean las licencias creativas de Baltasar, casi siempre coherentes con el talante de la protagonista. Ya nos lo confiesa en el capítulo dos: "Un suïcida reeixit, avui en dia, és un heroi". Hablo del estilo poético trabajado y del tono provocador porque estas son, a mi entender, las aportaciones más fructíferas de la novela.

Y es que la narrativa catalana de ficción ha experimentado un auténtico alud de novelas generacionales en los últimos meses. Podríamos hablar, por ejemplo, de un grupo de autoras nacidas entre 1975 y 1985 —Marta Rojals, Eva Baltasar, Anna Punsoda y Llucia Ramis— unidas por varios paralelismos. Sus protagonistas suelen ser mujeres solitarias, con una vida sentimental convulsa y un vínculo inestable con padres y hermanos. Pero también hay otros ingredientes reiterados: el dilema ante la maternidad, la precariedad laboral, la búsqueda de la plenitud sexual, etc. No entraremos a valorar hasta qué punto abunda o no la autoficción, pero, sea como sea, leer a estas autoras seguidamente resulta un ejercicio comparativo bastante estimulante, sobre todo en el caso de *Permagel* y *Els llits dels altres*, de Anna Punsoda (Ara Llibres, 2018). Ambas novelas tienen en común los problemas clínicos de las protagonistas y la "maternidad accidental" como elemento de desbloqueo. Por otra parte, la narración se articula mediante capítulos breves, casi independientes los unos de los otros: treinta y ocho en el caso de *Permagel*; veinte en el caso de *Els llits dels altres*.

A pesar de algunas intermitencias —y del giro argumental final, ciertamente arriesgado—, la propuesta de Baltasar convence por la convicción poética con la que ha sido escrita. *Permagel* es un libro para leer en voz alta: "Sona el violí. Les famílies es tanquen sobre si mateixes com viles assetjades. Però és la vida, la salvatge que ens cerca i ens assetja". Porque la primera novela de Baltasar es heredera de sus obras previas, como *Laia* (Columna, 2008) o *Animals d'hivern* (Edicions 62, 2016). De todos modos, no podemos reprocharle que no haya advertido al lector: "A la poesia, per permetre-ho", dice el rezo del inicio.

Está por ver cómo articulará la autora la trilogía que promete al final del libro. De hecho, *Permagel* es la primera parte de un proyecto que va a continuar con dos novelas más: *Boulder* y *Mamut*. El crítico Julià Guillamón ya señaló en un artículo en el diario *La Vanguardia* ("O això, o salto pel balcó") la dificultad de llevar esta idea a buen puerto; sobre todo porque el cuerpo argumental de *Permagel* es mínimo y se centra, básicamente, en las interioridades de la protagonista. Sin embargo, Baltasar ha revelado que los personajes de *Boulder* no serán los de la novela que conocemos. De momento, tenemos sobre la mesa una propuesta desvergonzada que ha cautivado a todo tipo de lectores. Y es que los límites entre la muerte y el orgasmo son tan tentadores que, cuando están bien escritos, resumen la propia vida.

Rincones románticos. Una antología general

María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra
Fondo de Cultura Económica
México, 2017, 591 pp.

Casandra Garza

"Vivir –según yo lo siento– no es estar en la tierra, ya sea por cortos o largos años. Hay individuos que llegaron a los ochenta y que no vivieron. Solo se vive aquella o aquellas épocas en que un cruel dolor o un goce intenso pintaron fuertemente, ya con soles trágicos, ya con hermosos resplandores de aura boreal. Quien no pasó por una de estas dos fases vegetó solamente, y quien probó las dos vivió dos vidas". Las palabras que abren la novela *El secreto* (1926) bien resumen la visión trágico-romántica de la vida que permea la obra de María Enriqueta Camarillo y Roa de Pereyra (Coatepec, 1872–Ciudad de México, 1968). En sus textos, los personajes más compasivos son también los más compadecidos: el grado de virtud de estos se mide, ante todo, por el sufrimiento que sobrellevan con resignación.

Rincones románticos. Una antología general, preparada por Esther Hernández Palacios, reúne textos en verso y en prosa de la escritora coatepecana, a los que se ha atribuido un marcado corte moralizante, comprensible por la educación conservadora y católica que recibió María Enriqueta, criada en una de las familias más sobresalientes de Veracruz hacia finales del siglo XIX. Sin embargo, no dejan de sorprender por su pronunciado carácter melancólico: muchos personajes de sus cuentos se encuentran en la feliz espera de algo que nunca sucederá o de alguien que nunca llegará. La muerte prematura es uno de los constantes obstáculos que impide a los personajes reunirse con eso que tanto anhelan, pero también el engaño o la ingenuidad en que muchos de ellos viven. Del primer tipo destaca "El ardid", contenido en *El misterio de su muerte* (1925). En él, Germán, el protagonista, concibe a detalle un plan para provocar los celos de su esposa Beatriz y así probar su amor. Tras escribir una misiva falsa, firmada por una supuesta amante, Germán planea dejarla caer en su estudio para que su mujer la encuentre al día siguiente, esperando así presenciar una escena de celos que luego calmará confesando la verdad. Lo que no tenía previsto, por supuesto, es que la muerte le sorprendiera antes de terminar los preparativos de su ingenioso proyecto. La carta permanece guardada en el bolsillo de su abrigo, Beatriz la encuentra después del fallecimiento de su esposo y termina por creer su contenido. Algo similar ocurre en "Llegará mañana", donde una anciana aguarda con emoción el regreso de su hijo Sebastián a la casa materna. La mujer ha recibido una carta (las cartas en la obra de María Enriqueta son, las más de las veces, portadoras del mayor júbilo o la peor desdicha) donde este anuncia su próxima llegada, provocando que la mujer vaya de puerta en puerta comunicando la alegre noticia. Lo que ignora la mujer, pero no el lector, es que su hijo fue asaltado y asesinado a las afueras de un poblado cercano, por lo que el anhelado reencuentro nunca se lleva a cabo.

Entre los relatos en que el engaño o la ingenuidad se interpone entre los protagonistas y su felicidad sobresale "El pasado" de *Enigma y símbolo* (1926), cuento protagonizado por Marijuana, mujer de edad avanzada que regresa tras varias décadas de exilio al pueblo que la vio nacer, pensando encontrarlo exactamente como lo dejó. Sobra decir que el resto del cuento es la triste peregrinación de Marijuana por calles que ya no reconoce, inútilmente buscando viejas amistades que han muerto o han abandonado el pueblo. "La puerta verde", también perteneciente a *Enigma y símbolo*, nos ofrece pistas para entender la percepción que de la existencia humana tenía María Enriqueta: "en la vida, todo lo hermoso, todo lo inmensamente deseado, está siempre así, fuera de nuestro alcance, a distancia, defendido por la *Puerta verde*, por esa puerta eternamente infranqueable, severa, sorda a nuestros ruegos". Ya sea el retorno del hijo al hogar, una confesión de amor, el billete ganador de la lotería o el remedio de una enfermedad, la promesa de la felicidad raramente se cumple en los relatos de la autora veracruzana. La risa, el placer o la dicha son escasísimos y ella misma confiesa en su *Autocuestionario* que "en tratándose de arte me parece más noble lo que provoca lágrimas. Y arrancarlas es el triunfo que más me halaga en asuntos literarios".

Cabe detenerse en *El secreto*, última novela que escribió y con la que logró reconocimiento internacional (Agathe Valéry, hija de Paul Valéry, hizo la traducción al francés para ser publicada en la revista *Les Cahiers Féminins*). El texto encierra las meditaciones dolorosas de un niño en su paso a la adultez. *Bildungsroman* con tintes románticos, relata las vicisitudes de una rica familia venida a menos desde el punto de vista de Pablo, el hijo varón. Los padres, tras reconocer la difícil situación económica en que se encuentran, concentran sus esperanzas en él. Sin embargo, a pesar de las promesas que hace a sus progenitores de enmendar su conducta (pues Pablo es, por naturaleza, desobediente y falto de cordura), el hijo se torna más inquieto y rebelde que nunca. Sin dejar de lado el carácter didáctico y moralizante, *El secreto* destaca en la vasta producción de su autora por presentar un protagonista infantil psicológicamente más complejo que los niños de sus cuentos: en ellos, estos son pura inocencia y amor filial. Si llegasen a causar un mal, es tan solo por desconocer que lo hacen. Por el contrario, el protagonista de *El secreto* es consciente de sus malos actos tanto antes como después de haberlos realizado. Fiel retrato de la inconstancia y la contradicción humanas, a Pablo no le valen los castigos ni su genuino deseo de no dar más motivos de preocupación a sus padres para enderezar su camino. Entre más se propone mejorar su conducta, más cruel se torna. No obstante, Pablo no busca escapar del castigo y en ocasiones es él quien pide ser justamente amonestado.

En un texto donde narra la visita a un vendedor judío en Ámsterdam, María Enriqueta escribe: "pensé, mientras avanzaba a lo largo de la torcida calle, que yo también, como el judío de las baratijas, tenía un enemigo implacable –mi pensamiento–, el cual, carpintero a su vez como el otro, se empeñaba en torturarme con martillos y limas crueles". Son varias las veces en que María Enriqueta menciona en sus textos personales que desde pequeña sufría las violentas embestidas de una "voz interior" que le revelaba futuras desgracias. Las palabras citadas aquí bien podrían pertenecer al personaje de Pablo, pues también él es víctima de un pensamiento siempre inquieto (herencia de su abuelo, un escritor de fantasía) que cree anticipar la tragedia. La primera vez que somos testigos de ese pensamiento torturador que Pablo padece es cuando sus padres, ante la necesidad de pagar sus deudas, venden el piano de la familia. Pablo, al observar cómo es transportado el pesado objeto fuera de su casa hacia la calle, se imagina que la voluminosa caja contiene un muerto, probablemente su padre. Esta premonición (que a nadie comunica) lo atormentará constantemente, en especial durante los años de ausencia de este, quien se ve obligado por la amenaza de dejar a su familia en la miseria a aceptar un trabajo en Argentina.

No es sino hasta que piensa que su padre ha muerto que Pablo inicia su transformación espiritual: el dolor que le genera saberse único conocedor del secreto sobre su padre es lo que le permite madurar y comenzar a vivir conscientemente: "Mi existencia era ya una tortura de todos los instantes. Al fin sabía ya que vivía, y lo sabía precisamente, porque el dolor me gritaba en todo momento: 'Aquí estoy contigo, aquí estoy' [...] Ya paladeaba la vida gota a gota". A la manera dostoyevskiana, el sufrimiento es lo que conduce a una auténtica redención moral. A partir de ese momento, Pablo se torna un muchacho enfermizo, callado, melancólico, muy lejano al niño travieso e inquieto de los primeros capítulos. Asimismo, impone orden en su vida, comienza a practicar la cerámica de forma profesional y en pocos años se convierte en el sustento de la familia. El desenlace de la novela, justo el momento de mayor felicidad para Pablo, es necesariamente breve, pues para la veracruzana "la dicha verdadera y amplia es breve. Solo el dolor es largo".

Pese a su difusión dentro y fuera del país, y de la fama que consagró a María Enriqueta durante su carrera literaria (el amplio número de libros que publicó en vida da cuenta de la gran aceptación que cultivó entre sus lectores), su obra fue pronto condenada al olvido, de la que esta antología tiene la indudable virtud de rescatarla. Ahora, sin dejar de lado el mérito que implicaba ser en su tiempo escritora profesional, una de las muy pocas, no podemos pasar por alto que sus textos resultan hoy anacrónicos, insertos en un romanticismo caduco. Atendían a un público que, como ella, pensaba que la literatura era sobretodo un medio para educar moralmente. Bajo su percepción, la vida que vale la pena vivir es un cúmulo de desgracias y sufrimientos, obstáculos que sus víctimas deben aceptar con humildad para quizás experimentar, aunque momentáneamente, un atisbo de felicidad.

Llega la negra crecida

Margaret Drabble
Sexto Piso
México, 2018, 338 pp.

Alexis Ramírez

Hablar de la tercera edad implica caer en un conteo de los días vividos y enfrentarnos, cara a cara, al ocaso de nuestra existencia. Comúnmente se le concibe como el estadio previo a la muerte, como ese punto en el que lo único que resta es aguardar a que el tiempo se detenga y pasar a formar parte de la nada. No obstante, Margaret Drabble, en *Llega la negra crecida*, ofrece una perspectiva diferente, pues para ella esta etapa es sinónimo de recordar, y esperar es la actividad más desgastante, aunque no involucre mover dedo alguno.

Francesca Stubbs, mejor conocida como Fran, es la protagonista de la historia y, de cierta manera, quien logra dotar de un sentido a la vejez. Para ella, los setentas no significan nada más que eso: seguir viviendo en todo su esplendor, oponiéndose a tomar el "pasaporte del mundo laboral a la inutilidad de la tercera edad". Vive cada día intensamente, visitando distintos sitios de descanso para ancianos a lo largo y ancho de Londres. Ciertamente no desea formar parte de un lugar como esos, en los que la autonomía e individualidad humana se intercambian por la vida en comunidad. Desea mantener, hasta el último instante, su esencia, y ser fiel a sí misma, valiéndose por sus propios medios, sin requerir de alguien que le lleve comida semanalmente como sucede con su ex esposo, Claude Stubbs, desde que ha caído enfermo.

Fran concibe la vejez como un acto de heroísmo, no solo porque involucra tener que vivir toda una vida para experimentarla, sino porque no es algo que muchos puedan (y estén dispuestos) a realizar. No se opone a morir. Todo lo contrario: reconoce que se acerca su final, pero, en todo caso, desea una muerte digna de una heroína épica que lo entrega todo en el campo de batalla: "sus palabras preferidas eran las palabras de despedida de Siward el Danés, 'levantadme para que muera de pie y no tumbado como una vaca' ".

En un tono irónico y a la vez desdeñoso, Fran nos introduce a diferentes individuos con quienes comparte esta nueva, y última, etapa de su vida. Más allá de intercalar historias dentro del argumento principal, Drabble, por medio de personajes tales como Claude, Josephine, Christopher, Poppet, Ivor y Beckett, comparte diferentes maneras de percibir la vejez. Confronta de esta manera la visión heroica y ajetreada de Fran con otras un tanto más convencionales como la de Claude, quien "se la toma con estoicismo, calma y filosofía y se ha procurado todas las comodidades posibles". En este sentido, no busca imponer una forma de observar la vejez e idealizarla, sino que pretende poner sobre la mesa diferentes caminos en los que esta puede ser vivida.

A diferencia del resto, Poppet y Christopher Stubbs, hijos de Fran y Claude, junto con Ivor, no entran en la categoría de "personas en la tercera edad"; ellos, más bien, forman parte de aquella etapa a la que banalmente se le llama "flor de la vida". En otras palabras, son jóvenes. A pesar de esto, en ellos se observa una singular forma de envejecer que no sucede en los últimos años y que ocurre paulatinamente, a medida que se transita por los estadios anteriores.

Tanto Poppet como Christopher viven sin hacerlo, se han vencido en el curso de su vida. La primera prefiere vivirla en una instancia atemporal en la que su única compañía es la naturaleza misma; ni el narrador es capaz de revelar lo que ha acontecido en la vida de Poppet como para que esta haya acabado justo al iniciarla. En contraste con Fran, es ella quien se encuentra al borde de la muerte, completamente envejecida de espíritu, pues su vida "se sitúa en el pasado. Por eso es que parece tan mayor, porque vive en una prolongada y extensa vida después de la muerte". Por otra parte, Christopher, luego de la repentina muerte de su novia Sara, se ha rendido ante el paso del tiempo y ha optado por ver los días pasar sin llegar a comprender cómo es que el destino puede llegar a ser tan injusto, al grado de dejar morir a quien menos lo merecía y mantener con vida a quien hace todo lo posible por perecer.

Es en este punto en el que Ivor es presentado en la compañía vitalicia de Beckett, un historiador retirado y escritor de avanzada edad. Ambos viven en las Islas Canarias, lugar donde tuvieron la fortuna de conocer a Christopher y Sara días antes de que esta enfermara y muriera. Difícilmente Ivor y Beckett podrían ser categorizados como una pareja, pero, de igual modo, resulta insuficiente definirlos como amigos. Se encuentran en un estado intermedio del que no desean salir por falta de energía, pues en este punto de sus vidas no requieren de etiqueta alguna para vivir en compañía del otro: "los unen las necesidades que suceden al amor, las necesidades que suceden al sexo y al cariño". Envejecen día con día al son de la naturaleza que los rodea, juntos en su aventura final como lo estuvieran en los años previos.

La idea de un lugar de descanso para ancianos adquiere una forma difusa en el momento en que son presentadas las realidades de los personajes ya mencionados. Si estos recintos son espacios en los que las personas pueden descansar de sus vidas y esperar la muerte mientras distraen sus mentes, entonces cualquier lugar puede convertirse en nuestra vivienda de descanso. Así pues, Drabble nos presenta cómo cada persona busca aquel lugar seguro en el que pueda bajar la guardia y entregarse por completo a la espera y el descanso. Este no tiene que ser un asilo o un internado, sino que bien puede ser nuestro departamento de solteros, la casita que hemos conseguido cerca del litoral o las Islas Canarias.

Es en la vejez donde, irónicamente, más nos acercamos a nosotros mismos. Pasar a esta instancia es tener la libertad de ser y hacer lo que se desea, teniendo, por supuesto, al tiempo y la salud como los peores enemigos. En ella, la vida finalmente completa su ciclo: se tiene la oportunidad de reencontrarse con aquellos que el destino ordenó dejar atrás, y con uno mismo y las pasiones que nos dotan de vitalidad. Es de admitirse que la vejez requiere de valentía, dado que es, como relata Fran, históricamente temida. En esta se nos libera justo cuando nuestro cuerpo y alma empiezan a andar sin ataduras. Ella misma revela, no sin resentimiento, que la vejez nos vuelve, paradójicamente, más pueriles, absurdos y egoístas. Es el momento perfecto para vivir para sí mismo y preocuparse por cualquier cosa que se desee, sin importar que se trate de la comida del día –o semana– siguiente, de la música que será reproducida en la radio por la noche o del próximo dibujo que se tendrá la suerte de pintar.

Desde las primeras páginas de la novela, Fran nos revela que la única manera de escapar a los tormentos de la tercera edad es muriendo joven; sin embargo, una vez pasados los cincuentas, como en su caso o el de Claude y Josephine, esta alternativa no figura nada en lo absoluto y no se tiene más remedio que enfrentarla de la manera que mejor se pueda. Para Francesca, vivir implica tener una función en el mundo; por lo tanto, no pretende que la vejez sea un estado de completa pasividad en el que la persona pase a ser objeto de mera decoración. Decide vivir su vejez justo como vivió su adultez y, muy probablemente, sus primeros años: intensamente, "no tiene ninguna gana, ninguna de dar marcha atrás para salir de ese punto muerto por el estrecho carril. Ella quiere seguir avanzando". Y es que justo frente a la concepción tradicional de la tercera edad, Fran se presenta como una excepción al aferrarse a vivir sus últimos años con plenitud y alegría.

Llega la negra crecida es una nueva manera de aproximarse a la vejez y, por tanto, a la dignidad humana. En ella se reconocen los problemas que trae consigo la tercera edad, como la pérdida de la identidad y utilidad en el mundo moderno. Drabble presenta una nueva forma de enfrentarse a la última etapa, en la cual, según la costumbre, no queda sino esperar a que el destino nos tome por completo. Al mismo tiempo, ofrece una alternativa para habitar la vejez: una en la cual se llega victorioso a la muerte gracias a nuestras pasiones y las de las personas que nos rodean. En esta novela, morir trae consigo una connotación diferente: ya no significa rendirse, sino entregarse al descanso, pero solo cuando de verdad hayamos consumido toda la energía que nos queda en nuestra alma.

Chernóbil

Iliana Olmedo
Siglo XXI
México, 2017, 176 pp.

Lourdes Montes

La novela *Chernóbil* de Iliana Olmedo transcurre como un susurro. Es un texto que se desarrolla como si fuera un secreto infeliz con urgencia de manifestarse en público. En un inicio no podía ver la relación entre una escritora mexicana escribiendo acerca de un acontecimiento en Ucrania. Con el paso de las páginas, comprendí que la explosión radioactiva tan solo era el motivo que llevaba de la mano por la vida de una familia mexicana hundida en la incertidumbre, la desinformación, el rencor y la tristeza: "una sorpresa más: recortada de un periódico y enmarcada, encuentro mi foto de los mirlos de Chernóbil. Patricia nunca se enteró de que esa explosión también fue su derrota".

Iliana Olmedo (1975) es académica y escritora. *Chernóbil* ganó el XV premio Internacional de Narrativa otorgado por Universidad Autónoma de México, el Colegio de Sinaloa y la editorial Siglo XXI. Anteriormente incursionó en el cuento con "Danza africana", que se publicó en el suplemento cultural *Confabulario*, y "Don't cross Central Park at night" en la compilación *Acapulco Noir, Antología de Narrativa Negra I*. Ambos relatos tienen como protagonista una voz femenina que dista de ser un estereotipo normalizado y así, pausadamente, por medio de sus pensamientos, teje personajes complejos.

El cuento "Don't cross Central Park at night" y la novela *Chernóbil* comparten un ambiente gris sumido en la desesperanza y un evento histórico que acompaña la trama central. En el cuento que menciono, Olmedo comienza la narración con pensamientos acerca del final de los Rosenberg en la silla eléctrica. La protagonista se encuentra absorta en sus pensamientos y odia la vida, aunque ha obtenido lo que desea: una beca para escribir. En su novela, Daniela es una mujer que ha tenido éxito profesional, es fotógrafa y tiene varios proyectos, pero arrastra sus problemas familiares, sus dudas y claramente es infeliz en su adultez.

Los relatos de Olmedo son personales, las protagonistas nos dejan entrever los conflictos mentales que tienen, y en una especie de contrapunto, se entrelazan la realidad y sus pensamientos más profundos. La estructura de la novela está construida con la técnica del diario, y de esta manera dota al texto de una sensibilidad tenebrosa. El título tiene una carga semántica importante: la explosión de Chernóbil representó el fin de la esperanza en el futuro y de esta misma manera comienza la novela, con el fatal destino de Paula, la hermana de Daniela.

La primera página comienza con la descripción de la conversación que tuvo la protagonista con su hermano: "mi hermana murió. Recibí una llamada de Rafael en la madrugada. *Paula se mató*, dijo, y agregó: *por fin*. Quise responder, no seas cabrón, pero sólo dije: *voy para allá*. Y abordé el primer vuelo". Es como si fuéramos testigos del comienzo de una tragedia y al leerlo no puedo evitar pensar en Tolstoi y el inicio de *Ana Karénina*: "todas las familias felices se parecen, pero cada familia infeliz lo es a su manera".

En resumen, Daniela Arenas, la protagonista, es una fotógrafa que regresa a casa de su madre porque su hermana se ha suicidado. Ahí encuentra sus diarios y es lo que nos va mostrando mientras esperan el cuerpo de Paula. Fecha con fecha se van desvelando detalles importantes que relacionan personajes que han desfilado por la vida de Daniela. Es como leer papeles desordenados que van retomando momentos y enlazan una historia. Olmedo escarba con nosotros entre los cuadernos de la protagonista y como un murmullo conocemos su vida.

Esta historia no busca retratar la felicidad de una familia y, por el contrario, nos muestra desde una mirada atenta cómo se disipa la aparente alegría con las tensiones constantes. Sin embargo, tiene complicidad y momentos cómicos. La estructura no es lineal, los sucesos van saltando de 1986 al año 2016 y alternándose; Olmedo maneja de forma muy inteligente las emociones que el lector va construyendo en cada capítulo para luego trasladarse a otro rincón de la vida de Daniela Arenas.

La desaparición de su padre, la locura de su hermana y las peleas con su madre son algunos de los sucesos que afectan en diferentes etapas la vida de la protagonista. Sin embargo, tiene una especial atención a los detalles y tiende a aligerar la narración cuando transcurre su adolescencia o su infancia. Iliana Olmedo construye por medio de memorias un personaje complejísimo. Para lograrlo, mantiene el tono suave, pero cambia los registros lingüísticos. Cuando la protagonista es adulta, los temas que menciona se relacionan con la introspección y, cuando es adolescente y niña, escribe acerca de lo que ocurre en el exterior con sus amigos, su madre, su padre desaparecido y el mundo durante la Guerra Fría.

Se retrata la inocencia por medio de comparaciones con el contexto que les tocó vivir: "una suerte de falso sosiego dominaba la habitación, así debe sentirse en Chernóbil"; "–Estoy practicando cómo gritar– contesté más roja que la bandera de la URSS"; "cuando eran jóvenes la gente de la edad de mi papá tenía temor de una guerra nuclear y no había guerra; ahora hay Chernóbil". La generación de Daniela, Rafael y Paula Arenas creció durante la Guerra Fría, conoció la "amenaza" del comunismo y la polarización del mundo. Con el mundo en caos, su familia también se desmoronaba, como si hubiera un paralelismo entre la vida familiar y la historia mundial.

Otro aspecto importante es el trabajo de investigación que hubo detrás de este libro. En varias entrevistas la escritora ha mencionado que leyó varios documentos para poder conocer la situación en Chernóbil e incluso relatos acerca de personas que habían ido en "tour". Los términos científicos utilizados otorgan veracidad al relato. Uno de ellos, que se vuelve un motivo, es la radioactividad. Este concepto permea con toxicidad la novela y es heredado por el padre, un científico que estudia las posibilidades de utilizar energía nuclear en México.

El libro de Olmedo busca conectar dos lugares que tal vez no son tan comunes de leer juntos: México y Chernóbil, pero encuentra los secretos, las memorias y las referencias de una familia infeliz que vive su propio desastre nuclear. La escritora mexicana tiene un estilo único y una capacidad asombrosa de crear personajes, tanto en el relato corto como en esta novela. Chernóbil no es un acontecimiento histórico: Chernóbil es la manifestación de la incertidumbre, el miedo y el desasosiego.

La vaga ambición

Antonio Ortuño
Páginas de Espuma
Madrid, 2017, 120 pp.

Emilio Sánchez Menéndez

¿Qué es un escritor? Para la mayoría de los mortales, el oficio de la pluma está hermanado con el modelo del hombre bohemio de facciones escuálidas, demacrado a fuerza de pasar hambres y alimentarse a base de cigarrillos, el espíritu maleado por las malas amistades con las cuales frecuenta parques, tugurios, prostíbulos y bibliotecas. Es el prototipo de hombre del cual las madres aconsejan a sus hijas que se alejen, pues amén de no poder mantener a una familia, este tipo de escritor suele no poner reparos a la poligamia y al consumo de vetetúasaberquédroga. El segundo modelo del escritor que se forja en el imaginario colectivo es aquel del hombre de mediana edad, barba blanca y calvicie prominente, que suele vivir en casa de su madre acompañado de perros falderos a los cuales saca a caminar tres veces al día, acompañado de un sombrero, una pipa y un bastón. A sabiendas de que este modelo resulta inofensivo para la honra de sus hijas, las madres se ocupan de advertir ahora a sus muchachitos que ningún hombre soltero de mediana edad a quien gusta pasar las tardes enteras departiendo con mocetes sensibles e inclinados a la poesía, puede tener buenas intenciones.

Pero las madres del imaginario colectivo pueden reposar ahora tranquilas. En *La vaga ambición* Antonio Ortuño nos entrega seis relatos que dinamitan el estereotipo del escritor "a la Baudelaire" y que más bien tejen, en una prosa llana y en clave cómica, el día a día de Arturo Murray, un escritor renombrado de nuestros días, quien debe criar a dos niñas pequeñas, mantener a flote un matrimonio, pagar tarjetas de crédito y velar por la salud de su madre. La particularidad de este escritor es que forma parte del selecto club de "escritores de tiempo completo", es decir, aquellos que no tienen una plaza universitaria, un puesto burocrático en el gobierno o una casa editorial, sino que viven exclusivamente de la pluma y todos sus derivados como becas, concursos literarios, impartición de talleres de novela, lecturas públicas, participación en programas literarios televisivos, hechura de guiones, etc. Narrados en su mayoría en primera persona siguiendo los códigos de los

géneros del diario y las memorias, el mayor mérito de estos relatos estriba en permitirnos atisbar con placer voyerista a las tribulaciones de ese *full time writer* que debe congeniar el cambio de pañales de las niñas con la vida conyugal y las fechas límite para entregar manuscritos.

Con una trayectoria creativa que incluye seis novelas y cuatro libros de relatos, Antonio Ortuño (1976) saltó a la fama en 2010 cuando fue el único mexicano incluido en el listado de mejores escritores jóvenes el lengua española de la prestigiada revista británica *Granta*; previamente había sido finalista del Premio Herralde de Novela y en 2017 fue ganador del V Premio de narrativa breve Ribera del Duero por la obra que estas líneas reseñan. Al momento de escribir *La vaga ambición*, Ortuño llevaba ya muchos años transitando por los hostiles vericuetos del medio literario y sabía que ningún escritor que se nutra solo a base de Bacardí Blanco o que pase las tardes enteras en amoríos con jovencitos al calor del fuego en un chalet de la montaña, puede alcanzar el éxito. Es por ello que *La vaga ambición* puede leerse como un manual de supervivencia para el escritor de tiempo completo. Es posible, dictan estos relatos, vivir con dignidad financiera, pagar la hipoteca mensualmente, salir a cenar con la pareja y comer filetes de a quinientos, siempre y cuando se tenga un tesón suicida y se esté dispuesto a echarse de cabeza en un ámbito donde pululan reseñistas hijos de puta, agentes tramposos, funcionarios de la cultura ineptos y reporteros de quinta. *La vaga ambición* tendría que ser, pues, lectura obligada para todo jovencito que aspire a hacer de la pluma su modo de vida. Si bien no encontrará en la obra de Ortuño consejos estilísticos para escribir grácilmente una novela, a la manera de *Cartas a un joven novelista* de Vargas Llosa, hallará las pautas para llegar al final de la quincena con algunos pesos en la bolsa, viviendo de la escritura.

Y ahora volvamos al tema de la clave cómica. Hace ya varios lustros que Jorge Ibargüengoitia probó que la mejor herramienta para tirar de su pedestal a un prócer era el humor. A la manera del estilo del guanajuatense, Ortuño se vale del equívoco y de la farsa para develar que la vida diaria del escritor de tiempo completo está lejos de las alfombras rojas, los flashazos y el glamour que parecen constituir el platillo cotidiano de Xavier Velasco y Juan Villoro, y se aproxima, más bien, a una comedia de los errores constituida por presentaciones de libro caóticas en pueblos rascuaches y programas de televisión improvisados en los cuales presentadores incompetentes convierten al escritor en el hazmerreír de la pantalla. La vida de Arturo Murray parece estar marcada por un hado errático. El relato "El príncipe con mil enemigos", por ejemplo, comienza:

–Maestro: no quiero alarmarlo pero tiene un alacrán caminándole por todo el omóplato.

Con esa frase, tan semejante a su ampulosa poesía erótica, el licenciado Ramón Moctezuma Vélez, director de educación del municipio de Río Bajo, interrumpió mi lectura en la Casa de la Cultura de San Uberto.

Reaccioné con gallardía. En vez de pegar de berridos, al estilo de mi amigo Esteban Gallego cuando lee en voz alta, me limité a dar una ligera sacudida, como si bailara la samba, para que el animal escurriera. Y lo hizo. Pero no sin antes, me temo, hacerme sentir el piquete de su aguijón.

Ni Baudelaire ni Juan Ramón Jiménez, Arturo Murray tiene más en común con el K. de *El Castillo*, el hombre de a pie quien intenta entrar a una fortaleza cuyos propietarios le han contratado para hacer un trabajo del que no sabe su naturaleza. A diferencia de K., Murray no se achica ante un sistema (en este caso, el *establishment literario*) que parece infranqueable, sino que navega por sus aguas con cándida y ácida placidez. La acidez parece un mecanismo de defensa del narrador que le permite caricaturizar a los personajes del medio literario como esperpentos, constructos que resultan cómicos por lo exagerado de sus defectos. Así, el reportero que entrevista a Murray en un programa de televisión "era gordo, ceñudo, enfundado en un traje severo de predicador". En otro programa de televisión, el narrador describe a uno de los actores como un tipo que "andaba convidando cocaína a quien se la pidiera pero luego subió a escena y se puso a llorar por las adicciones de la juventud". Nuevamente en la línea de Ibargüengoitia, Ortuño no deja títere con cabeza.

Y por último. Todo escritor de tiempo completo tiene una mamá y un papá, a pesar de los cuales, o *por los cuales* escribe. Tal vez la única parte de *La vaga ambición* en la cual el narrador abandona la acerba máscara de la farsa para internarse en los vericuetos más dulzones de la novela de aprendizaje es el momento en que construye a los personajes de los progenitores de Murray. De esta construcción emerge un padre ausente, anestesiado en los menesteres afectivos, charlatán profesional que gusta hacerse pasar por médico entre ricachonas oxigenadas frente a las cuales procura no mostrar la vieja carcacha que constituye su medio de transporte. Y una madre fajada, alejada de su hijo a fuerza de los horarios laborales y de la carencia de pensión alimenticia, escritora soterrada que invariablemente saca la casta por su vástago y quien le enseña que escribir es "la vaga ambición de guerrear contra mil enemigos y salir vivos". Así se las gasta, Ortuño. Balanceándose cómodamente entre la detracción del ámbito literario y el montaje de un singular mundo íntimo. Como solo los escritores curtidos lo hacen.

Tamoanchan. La tierra originaria

Natalio Hernández
Universidad de Guadalajara
Guadalajara, 2017, 122 pp.

Esther Hernández Palacios

La última entrega de Natalio Hernández es un libro *sui generis*, al mismo tiempo una obra individual y un trabajo colectivo. Una crónica y un poemario. Al mismo tiempo que contiene la voz de un poeta, también la de muchas otras voces que él convoca. El yo que emite el discurso poético es, en muchos momentos, un yo colectivo, el yo de los pueblos originarios de México que se preguntan: ¿de dónde venimos, quiénes somos, como nombramos nuestro lugar de origen, a dónde vamos?

Fiel a sus costumbres ancestrales, el poeta convoca a muchas voces hasta lograr una polifonía que dará más fuerza a su discurso. Tal vez Natalio Hernández teme que el canto de su pueblo se pierda entre la polución posmoderna y por eso invita a sus amigos a participar, como una especie de "padrinos". Y ellos han escuchado su llamado. Así el libro inicia con unas páginas en las que don José María Muriá critica el proceso educativo en el que los mexicanos que pertenecen a los pueblos originarios son obligados a desprenderse de su cosmogonía para incorporarse a la modernidad occidental y por eso celebra, como un triunfo, el esfuerzo del poeta por regresar a sus orígenes sagrados a partir de la poesía, para de esta forma convencer a muchos de su grandeza. Un segundo texto, firmado por el poeta Hermann Bellinghausen, resalta la importancia de la aparición de "los nuevos Tlacuilos", los poetas indígenas que regresaron a sus lenguas maternas y a sus cosmovisiones en las últimas décadas del siglo XX.

La cultura europea ha pesado tanto entre nosotros como país mestizo, que incluso los miembros de los pueblos originarios abandonan no solo su tierra nativa, sino su lengua materna. El poeta nos comparte en estas páginas cómo la sacralidad de la Tierra y el culto a las deidades de la cosmogonía náhuatl lo llevaron al respeto y al canto. El mundo ritualizado de sus antepasados, su pueblo y su familia, su peso en la conciencia no permitió que, al trasladarse a la ciudad, olvidara o escondiera sus raíces, sino que, al contrario, lo empujó a comprometerse con ellas. Fue la sacralidad de la Tierra lo que le permitió no desarraigarse, sino, por el contrario, lo comprometió a dar frutos.

Los tiempos sagrados de la Tierra, la siembra y la cosecha que vivió en su comunidad cuando niño lo acompañaron en el recuerdo cuando se trasladó a la ciudad y sufrió la desacralización de la vida urbana. La poesía lo regresó al mundo ritualizado de su pueblo y su familia, de sus (nuestros) antepasados, nunca mejor resumida y valorada que en la palabra poética.

Vestido de novia

Marilyn Solaya
Cuba, 2014

Raciel D. Martínez Gómez

De inicio Vestido de novia podría ser una historia nimia acerca de la vida gris de una pareja en el Trópico socialista; ella, asistente de enfermería y él, ingeniero jefe de una Brigada Constructora. Nada extraordinario, si pensamos en el estatus rutinario de una ideología con todos sus apéndices doctrinarios bifurcados, como se alcanza a vislumbrar en la Brigada uniformada de playeras con lemas de propaganda revolucionaria. Empero, Vestido de novia se transforma radicalmente luego de revelarse un secreto, para convertir la trama en una bola de nieve donde ambos personajes son objeto de una violencia estructural. Esta revelación –inspirada en casos reales de discriminación transfóbica– desata una tensión en cuyo epicentro se ubica un sistema intolerante. Sin decirlo, el filme se inscribe en el Periodo Especial de Cuba que comprende el colapso de la Unión Soviética y el recrudecimiento del embargo de Estados Unidos a la isla. Y, también sin citarlo expresamente, alude a la crisis de los balseros de 1994; de hecho, se ubica en esa fecha donde el éxodo se da tres años después de la caída del Muro de Berlín.

Vestido de novia fue la película que ganó el Festival de Cine Mundial 2018, celebrado en el puerto de Veracruz, en la categoría de largometraje de ficción. Es una producción cubana dirigida por la cineasta Marilyn Solaya, y se le otorgó el premio por ser un equilibrado ejercicio cinematográfico que combina el polémico contenido y una forma cinematográfica fluida con dominio actoral y corrección sintáctica.

Como antecedente es importante señalar que Vestido de novia fue la película más votada por el público en el 7º Festival Internacional de Cine Invisible "Film Sozialak" de Bilbao en 2015. Además, se llevó el premio a la Mejor Obra realizada por una Mujer. También fue nominada a los Premios Goya a Mejor Película Hispanoamericana. Y en la tercera emisión del mismo festival de Bilbao, la directora ya había concursado con el documental En el cuerpo equivocado (2010), que inspiró la película de ficción.

El Festival de Veracruz presentó una serie de novedades –un cine xalapeño en interesante embrión–, propuestas experimentales y hasta fílmicas consolidadas como la argentina o la estadounidense; pero Vestido de novia mostró a su vez que, pese a la precaria producción en la que nace, es una película con un discurso redondo que no brota por generación espontánea, sino que le antecede una historia donde el cine cubano se ha enfrentado a limitantes expresivas que en lugar de inhibir el arte y su compromiso social, lo han vuelto más sagaz para sobrevivir y desarrollar un estilo singular.

Los países que padecen un control político rígido sobre manifestaciones artísticas encuentran los modos, sea a través de alegorías o hasta de chistes lacanianos, que den cuenta de la tiranía. Hallamos estas corrosivas insinuaciones en la literatura checa de Milan Kundera o Bohumil Hrabal, en los monstruos fílmicos de Guillermo del Toro para evocar al franquismo, en el cine Serie B de terror de la época del reaganismo o en el humor negro de Europa del Este que ha estudiado Slavoj Žižek. Cuba no es la excepción para plantarse a su Big Brother, y por ello ha desplegado con inteligencia las maneras de decir las cosas en el cine como lo hizo en su tiempo PM (1961) de Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, una crónica de La Habana nocturna, el cine sarcástico de Guillén Landrián o tibias pero significativas visibilizaciones de la cultura gay como Fresa y chocolate (1993) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. No sé si estemos en posibilidades de aglutinar una corriente con productos tan disímbolos como los descritos; sin embargo, Vestido de novia despliega una serie de elementos como para analizar un estilo que enfrenta la censura de un Estado que percibe, en la diversidad sexual, otra de las tantas desviaciones ideológicas de su repertorio.

Definamos en este sentido Vestido de novia como una película que denota, en su cuidadísimo aparato narrativo, el contexto de prohibición en el que se produjo. Eludir el silencio oficial en Cuba no es tarea sencilla, aunque no es lo mismo el veto fundacional a PM a principios de la década de los sesenta o la delirante asechanza al sobrino de Nicolás Guillén, que la apertura ganada en la actualidad para que se difundan películas como la de Solaya, los documentales de Manuel Zayas Café con leche (2003) y Seres extravagantes (2004) o más recientemente El tren de la línea norte (2015) de Marcelo Martin.

Todavía así, ocurre como en el caso en México de Rojo amanecer (1989) de Jorge Fons, son películas que desafían el hermetismo político con sutileza, desde una atmósfera menos frontal, para optar por la intimidad en una suerte de sinécdoque en donde la parte enuncia el todo.

La mirada de soslayo que ofrece Vestido de novia sobre un tema tabú en la esfera pública de un régimen autoritario, refleja el tamaño de esa limitante expresiva que el cine mismo tiene con la cultura gay a diferencia de lo que se presenta en la literatura de aquel país (recordemos tan solo la obra de Reynaldo Arenas, abierto disidente que retó al castrismo que lo hostigó hasta orillarlo al exilio; Reinaldo es el precursor de lo que podría denominarse como realismo sucio tropical, cuyos exponentes más importantes son Pedro Juan Gutiérrez y Fernando Velázquez Medina).

La consecuencia mayor de esta limitante extrema es el desarrollo de un estilo cinematográfico arrinconado. Se desenvuelve asimismo una especie de estética del subterfugio. La historia misma desde PM, pasando por Conducta impropia (1984) de Orlando Jiménez Leal y Néstor Almendros hasta Café con leche y sobre todo Fresa y chocolate, muestra que este regateo de argumentos obedece a un ambiente paranoico forzado por la represión artística. Existe un temor creativo, hay un impedimento por decir tal cuales son las cosas; por ello no es que se medre por impericia, ni que se prefiera el edulcuramiento de una realidad más tosca.

Sectores más radicales anticastristas, no admiten del todo la contribución de Fresa y chocolate como pionera en la visibilización de la problemática homosexual en la isla. La moderación para tratar ciertos temas, aun así, impugna los motivos del Estado para contener la diferencia y no mostrar en público ningún resquicio de vulnerabilidad del hombre nuevo ya exento de la decadencia burguesa (al exhibicionismo de un Arenas no se le reprocha la mentira, sino que haya ocultado otros pecados todavía más dignos de castigar; para denostar al denunciante, la estrategia es endecharle una acusación mayor para el escarnio social).

Nos parece que esta férrea censura ha traído consigo el estilo oblicuo de parte de los artistas que toman atajos en una especie de elipsis política. El sesgo pudiera interpretarse como una idiosincrasia cinematográfica que refleja un ethos frente al sistema despótico.

Recordemos que el desviacionismo sexual tuvo resonancias funestas para los creadores, como el poeta Heriberto Padilla, que leyó en la Unión de Escritores su famosa Autocrítica para retractarse de sus acciones subversivas en 1971. Aunque Conducta impropia va más allá del axioma poder vs pueblo, pues se habla de una interiorización de ese monstruo de mil cabezas que se convierte en autocensura. El documental no acusa directamente a Fidel Castro, sino denuncia un ambiente de paranoia general que enseña historia y se hace cultura replicándose en el día a día: a los otros Castros que andan sueltos y, lo más grave, al Castro que se lleva dentro.

Desde la aparición de PM la cinematografía cubana registró un tono esquivo. Transcurrió ya más de medio siglo desde la aparición del documental de Jiménez Leal y Cabrera Infante; la pieza fue calificada por Néstor Almendros como un gran acontecimiento del cine experimental; sin embargo, las autoridades no solo la prohibieron sino que también la confiscaron. El Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York exhibió una muestra intitulada Cuban Cinema Under Censorship con una lista de películas censuradas, donde PM está incluida; algunos historiadores piensan que este filme decidió el rumbo de la política cultural del gobierno insular.

Como parte de estos vetos, en la lista también aparecen las mencionadas Conducta impropia, Seres extravagantes y Café con leche; recientemente El tren de la línea norte recibió veto, así como Despertar (2011) de Ricardo Figueredo y Anthony Bubaire, una aproximación a la vida de Raudel Collazo Pedroso, rapero cubano de "Escuadrón Patriota".

Con este largo historial, Vestido de novia es una cinta que bordea el clima de intolerancia y represión en contra de la comunidad LGTB, evitando cualquier asomo de martirización. Tampoco Solaya busca villano alguno para enjaretarle la responsabilidad de las circunstancias de discriminación que se relatan.

Para concluir, coincidimos plenamente con quienes observan dos propósitos de la cineasta cubana en Vestido de novia. El primero es mantener como telón de fondo un mosaico social, muy sutil en los acentos que no buscan la imputación, y que recorre con sinuoso paso la precariedad con la que se vive en la isla caribeña. Y segundo, es obvio, el pulcro drama sobre el rechazo a la persona transexual basada en un guion ceñido a los tradicionales cánones que dosifican las líneas de interés. Es muy complicado separar dichos temas, pero en una sociedad como la de Cuba, se escurre esta concatenación de manera queda y por ello la crítica funciona como atisbo. No es sencillo el discurso franco cuando todos los caminos llevan al Estado, y a un Estado de control más en la vena ideológica de Althusser que en el concepto de hegemonía de Gramsci.

Por eso habrá que destacar que, dentro de la misma película de Solaya, aparezca como de perfil la referencia al estreno de la paradigmática cinta Fresa y chocolate, que causó furor en Cuba a pesar de un contenido que destapa de forma blanda la cultura gay. La alusión al filme codirigido por Gutiérrez Alea y Tabío incide sin mayores explicaciones, pero basta para interpretarla como una declaración de principios de Vestido de novia. La referencia no implica chantaje, así

como tampoco es una conexión directa. Ello le permite a Marilyn jamás abusar de la retórica política.

Y aunque es cierto que la pulsión contenida de Solaya contrasta frente a otras manifestaciones artísticas, como la literatura, en donde el descarado exhibicionismo por sí solo es una denuncia social, la claridad narrativa de la película basta para cumplir su doble cometido. Comprueba entonces los matices que distinguirían a la libertad literaria de las licencias fílmicas. La permisividad es notoria en el contraste de ambos ámbitos: el público de los cines recibe, por lo regular, cualquier discurso disruptivo ya con filtros, lo cual no ofende su estética aséptica, normada por criterios depilados de fealdad. Pero la sensación que resta después de mirar Vestido de novia es que en muchas ocasiones la provocación puede quedarse en fuegos artificiales; mientras que, una historia de amor ordinaria cual vil cajita china, es lo suficientemente sólida y subversiva como para sensibilizar a ese fóbico que llevamos dentro sin importar a qué régimen político se mente.

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

¡Hazte crítico!

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

CRITICISMO

Revista de Crítica

27 28

México/España
www.criticismo.com