

# CRITICISMO

Revista de Crítica

37

Editorial, *Decálogo del imperfecto reseñista* (PABLO SOL MORA)

Anne Carson, *Norma Jeane Baker of Troy* (ARTURO CÁRDENAS)

Yasushi Inoue, *Mi madre* (BRIANDA PINEDA MELGAREJO)

Kiko Amat, *Revancha* (ROSA MARTÍ)

Woody Allen, *Apropos of Nothing. Autobiography* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Fernando Fernández, *Viaje alrededor de mi escritorio* (PABLO SOL MORA)

Ian McEwan, *Máquinas como yo* (SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO)

Eduardo Ruiz Sosa, *Cuántos de los tuyos han muerto* (TANIA HERNÁNDEZ CANCINO)

Sergio Hernández Roura, *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)* (MELISA CRUZ RODRÍGUEZ)

Angela Carter, *La juguetería mágica* (ERIKA POLINO GUAJARDO)

Tomm Moore y Ross Steward, *Wolfwalkers* (JORGE LUIS FLORES)

David Fincher, *Mank* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

38

Elisa Díaz Castelo, *El reino de lo no lineal* (MALVA FLORES)

Clarice Lispector, *Cuentos completos* (MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ)

Sally Rooney, *Gente normal* (LILIANA MUÑOZ)

Pablo Sol Mora, *Diccionario Vila-Matas* (RODOLFO MENDOZA)

David Hajdu, *Adrienne Geffel* (ADRIANA LOZANO)

Arthur Machen / Lord Dunsany, *La casa de las almas / La hija del rey del País de los Elfos* (CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO)

Jacques Rigaut, *Agencia general del suicidio* (LUIS MENDOZA VEGA)

Sara Mesa, *Un amor* (DIEGO CASAS FERNÁNDEZ)

Rainer Maria Rilke, *Historias del buen Dios* (EVALUNA PEREYRA EUFRASIO)

Emma Seligman, *Shiva Baby* (JORGE LUIS FLORES)

Tsai Ming-liang, *Tsai Ming-liang: Cuerpos entregados.*

*Retrospectiva (FICUNAM, 2021): Adiós, Dragon Inn* (RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ)

Lenny Abrahamson y Hettie Macdonald, *Normal People* (MARIEL ELIZONDO)

Publicación  
Gratuita



## CRITICISMO 37

ENERO — MARZO 2021

- 4** *Editorial*  
*Decálogo del imperfecto reseñista*  
PABLO SOL MORA
- 5** *Anne Carson*  
*Norma Jeane Baker of Troy*  
ARTURO CÁRDENAS
- 6** *Yasushi Inoue*  
*Mi madre*  
BRIANDA PINEDA MELGAREJO
- 8** *Kiko Amat*  
*Revancha*  
ROSA MARTÍ
- 9** *Woody Allen*  
*Apropos of Nothing. Autobiography*  
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 10** *Fernando Fernández*  
*Viaje alrededor de mi escritorio*  
PABLO SOL MORA
- 11** *Ian McEwan*  
*Máquinas como yo*  
SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO
- 12** *Eduardo Ruiz Sosa*  
*Cuántos de los tuyos han muerto*  
TANIA HERNÁNDEZ CANCINO
- 13** *Sergio Hernández Roura*  
*Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)*  
MELISA CRUZ RODRÍGUEZ
- 14** *Angela Carter*  
*La juguetería mágica*  
ERIKA POLINO GUAJARDO
- 15** *Tomm Moore y Ross Stewart*  
*Wolfwalkers*  
JORGE LUIS FLORES
- 16** *David Fincher*  
*Mank*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

## CRITICISMO 38

ABRIL — JUNIO 2021

- 19** *Elisa Díaz Castelo*  
*El reino de lo no lineal*  
MALVA FLORES
- 20** *Clarice Lispector*  
*Cuentos completos*  
MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
- 21** *Sally Rooney*  
*Gente normal*  
LILIANA MUÑOZ
- 23** *Pablo Sol Mora*  
*Diccionario Vila-Matas*  
RODOLFO MENDOZA
- 24** *David Hajdu*  
*Adrienne Geffel*  
ADRIANA LOZANO
- 25** *Arthur Machen / Lord Dunsany*  
*La casa de las almas / La hija del rey del País de los Elfos*  
CLARISSA RODRÍGUEZ ÁBREGO
- 27** *Jacques Rigaut*  
*Agencia general del suicidio*  
LUIS MENDOZA VEGA
- 28** *Sara Mesa*  
*Un amor*  
DIEGO CASAS FERNÁNDEZ
- 29** *Rainer Maria Rilke*  
*Historias del buen Dios*  
EVALUNA PEREYRA EUFRASIO
- 30** *Emma Seligman*  
*Shiva Baby*  
JORGE LUIS FLORES
- 31** *Tsai Ming-liang*  
*Tsai Ming-liang: Cuerpos entregados. Retrospectiva (FICUNAM, 2021): Adiós, Dragon Inn*  
RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ
- 33** *Lenny Abrahamson y Hettie Macdonald*  
*Normal People*  
MARIEL ELIZONDO

DIRECTOR

Pablo Sol Mora

EDITORA

Liliana Muñoz

CONSEJO DE COLABORACIÓN

Arturo Cárdenas

Jaime Guerrero

Daniela Gutiérrez Flores

Adriana Lozano

Enrique Macari

Isaac Magaña GCantón

Mónica Sánchez Fernández

DISEÑO

Georgina Meléndez

:)d

México/España

revistacriticismo@gmail.com



www.criticismo.com

## Editorial.

### Decálogo del imperfecto reseñista

PABLO SOL MORA

I. **Reivindica la reseña como género literario.**

La reseña es la forma básica e indispensable de la crítica literaria. Es un género literario menor, pero un género en sí mismo, con sus formas y características propias. Es preciso darle esa dignidad y practicarla con miramiento y consideración.

II. **Cuida la prosa: escribe lo mejor posible.**

Corolario del anterior, si la reseña es un género literario, debe estar escrita con la misma exigencia y esmero formales que cualquier otro género. Si está excelentemente escrita, será literatura ella misma.

III. **Investiga sobre el autor, su obra y su tradición literaria: contextualiza.**

No basta leer el libro reseñado en cuestión. Es preciso hacer una mínima investigación sobre el autor, el resto de su obra, sus influencias, sus parentescos literarios, su mundo histórico y cultural. Las mejores reseñas son un pequeño ensayo sobre el escritor y su obra.

IV. **Cita el libro.**

Es fundamental ofrecer al lector pasajes de la obra para que tenga una impresión directa de su contenido y su estilo. Hazlo selectivamente, buscando fragmentos clave. No cites sin ton ni son.

V. **Argumenta y ejemplifica lo que afirmes respecto al libro.**

Sea positivo o negativo lo que escribas, fundaméntalo. Si afirmas que el autor es un gran constructor de personajes, explica cómo están contruidos; si dices que su estilo es ampuloso y grandilocuente, pon ejemplos.

VI. **Crítica, o sea, examina, explica, comenta, juzga, no solo parafrasees o resumas, elogies o vituperes.**

Criticar es, ante todo, comprender, dilucidar, analizar y, en última instancia, emitir un juicio. No solo repitas lo que ya dice el libro o lo cubras de elogios o denuestos sin justificación.

VII. **Sé equilibrado.**

Pondera las virtudes y los defectos.

VIII. **Cultiva un estilo personal.**

Es la marca del gran crítico o del maestro de lectura, un gusto y una voz propios, pero no se adquieren fácilmente. Es preciso irlos construyendo con tiempo y paciencia.

IX. **Revisa y corrige.**

Cada palabra, cada frase, cada párrafo, la reseña completa. La buena escritura es reescritura. No te conformes con la primera versión. Relee cada cosa que escribas y pregúntate si no puede quedar mejor. Haz el esfuerzo.

X. **Relee este decálogo.**

I. Reivindica la reseña como género literario...

## Norma Jeane Baker of Troy

Anne Carson

New Directions

Nueva York, 2019, 68 pp.

ARTURO CÁRDENAS

La obra de Anne Carson —enraizada en su formación clásica como Helenista— es difícil de clasificar, no tanto porque busque romper los límites de un género literario, sino porque parece importarle muy poco apearse a las convenciones de alguno; en ocasiones, un texto juega con su propia naturaleza gráfica y enseguida se convierte en indicaciones para un *performance* oral en el que se perdería el juego textual de la sección anterior por depender enteramente de su disposición en la página en blanco que no puede leerse en voz alta.

Tal es el caso de su última obra, *Norma Jeane Baker of Troy*, creada por encargo de la agrupación teatral The Shed de Nueva York. Es claro con solo dar una hojeada al guion que, a pesar de que su formato siga los lineamientos de un texto teatral (un monólogo, específicamente), ser montable fue una preocupación completamente secundaria. El guion como ejercicio meramente literario no es en sí mismo una novedad. El propio Goethe escribió *Fausto* sin intención de llevarlo a escena y antes ya existía una larga tradición de diálogos filosóficos cuya función se limita al ejercicio dialéctico sin aspiración dramática alguna. En el caso de *Norma Jeane Baker of Troy*, aunque en su mayor parte tiene la forma de un monólogo tradicional, cada acto está intercalado con una “Lección de historia de la guerra” en la que se traduce, reflexiona y explora de manera poética-ensayística algún concepto militar de la cultura clásica. Estas secciones no se presentan en forma de diálogo, sino casi como inserto de un libro de texto escolar, de manera que cualquier director que quisiera montarla tendría que encontrar una solución creativa para ello u omitirlas por completo, lo que sería una lástima porque muchas de las mejores líneas se encuentran aquí, como cuando explica la palabra griega para raptar/violar y termina: “sometimes I think language should cover its own eyes when it speaks”.

Esta es una reseña del texto y no crítica de la producción teatral, sin embargo, es de pensarse que el inquisitivo y tenaz lector se pregunta qué hizo The Shed con un guion así, y yo vengo a satisfacer dicha curiosidad. En mayo de 2019 las carteleras neoyorkinas anunciaron el estreno de *Norma Jeane Baker of Troy*. “Texto de Anne Carson”, declaraban enfáticamente las marquesinas. En lo que no fueron tan enfáticos fue en los cambios que hicieron

para hacer la escenificación posible. El texto sí fue usado en la obra, pero se insertó dentro de una trama que no existe en el monólogo a manera de marco. *Norma Jeane Baker of Troy* de The Shed trata de un gerente de oficina (interpretado por Ben Wishaw) que se reúne con su secretaria (interpretada por la cantante de ópera Renée Fleming) una noche de 1964 para teclear su traducción de una obra de Eurípides. Su obsesión con la reciente muerte de Marilyn Monroe termina por contaminar el trabajo y lo que le dicta a su secretaria (que repite todo lo que él dice en entonación operística que hace contrapunto con sus diálogos) es el texto de Anne Carson. Conforme avanza la trama, él cambia piezas de su indumentaria por ropa de mujer y, al final, completamente travestido como Marilyn Monroe, se traga un bote de pastillas, recreando el presunto suicidio de la actriz. La recepción de la crítica fue más bien tibia. No es claro cómo encajaron las “lecciones de guerra” en esta nueva estructura, más que para quienes pudieron verla presencialmente; en internet solo existen algunos videos promocionales en los que apenas se logra apreciar el diseño de producción y escuchar algunos diálogos. Aunque The Shed hizo su mejor esfuerzo, más que montar el guion, lo que en realidad pasó fue que crearon otra obra en la que se incluye el guion de Carson.

Pero, a todo esto, ¿de qué va *Norma Jeane Baker of Troy*? El monólogo, protagonizado por Norma Jeane Baker, mejor conocida como Marilyn Monroe, es una reinterpretación de la tragedia *Helena* de Eurípides en la cual las identidades de las dos mujeres más bellas de sus respectivas épocas se funden y confunden en una reflexión sobre la belleza como maldición o más bien la maldición del deseo masculino que nace de ella. Para entender el juego debe considerarse que, a diferencia de las versiones más conocidas del mito de Helena de Troya, en la versión de Eurípides Helena nunca pisó las amuralladas tierras de Ilión, sino que los dioses crearon una nube con su forma que fue la que raptó Paris y por la que fue declarada la guerra más famosa del imaginario helénico:

I expect you've heard of the Trojan War  
And hoe it was caused by Norma Jeane Baker,  
Harlot of Troy.

Well, welcome to public relations  
That was all a hoax  
[...]  
The truth is,  
A cloud went to Troy.  
A cloud in the shape of Norma Jeane Baker

El juego de identidades convergentes se vuelve mucho más interesante cuando la dupla de la Helena nube y la Helena real se vuelve paralela a la de Marilyn y Norma Jeane. La primera, una retratada por los hombres de su vida como malvada seductora para excusar sus malas decisiones; la segunda, una mujer misteriosa y confundida detrás de la fama y los rumores.

*Norma Jeane Baker of Troy* es una obra típica del universo carsoniano aunque en una iteración más rebajada y menos ambiciosa. El tema de la belleza y sus efectos sobre las personas ya lo había tratado antes en *The Beauty of the Husband* y en *Autobiography of Red* y, si bien en esta ocasión es la primera que se centra en la belleza femenina y llega a lugares completamente nuevos con ello, no lo explota como en ocasiones anteriores. En *The Beauty of the Husband* logra esto de forma magistral: a través de veintinueve “ensayos” en forma de tangos, presenta la psique de una mujer cuyo marido, al que el título se refiere, le es infiel. Cada tango va precedido de un epígrafe de John Keats con el fin de explorar su idea de que “la belleza es verdad y la verdad es belleza”. En lo que se refiere al aspecto estructural, *Norma Jeane* remite un poco a la que muchos consideran su *magnum opus*: *Nox*, la elegía/memoria que escribió sobre su hermano. El libro consta de una caja que contiene un acordeón de papel con recortes, fotografías, dibujos y anotaciones de la autora. Además de la novedosa presentación, el texto está hecho de manera en que solo puede acceder a él quien esté dispuesto a participar activamente en el evento literario. En la primera página se presenta al lector con el poema 101 de Catulo, la elegía a su hermano, en el latín original. Cada cierta cantidad de páginas, el libro da la traducción de una de las palabras que componen el poema acompañada de una imagen o reflexión hasta que, al final, ya con todas las palabras traducidas, el lector que no sabe latín puede descifrar el poema. Estas reflexiones se asemejan un poco a las lecciones de guerra que es-

tán intercaladas en *Norma Jeane Baker*, aunque en esta ocasión son completamente aleatorias, como una versión más relajada de un mismo juego.

La obra de Carson suele funcionar como una conversación con sus autores y obras favoritos, y aunque hay un importante énfasis en los griegos y romanos por su formación como clasicista, no se limita a ellos. Además de su ya mencionado homenaje a Keats, también conversa con las Brontë, Antonin Artaud y el libro de Isaías en *On Glass, Irony and God*. En *Float*, que más que una obra literaria *per se* son los remanentes de sus *performances* y colaboraciones con las artistas plásticas, hace lo mismo con Oscar Wilde y otros autores LGBT+. *Norma Jeane Baker of Troy* no es la excepción, pero la obra flaquea por recargarse demasiado en Eurípides, al punto que llega a ser difícil entender lo que se está intentando hacer si no se está familiarizado con su versión de la tragedia de Helena. Por momentos, casi es más un comentario que una reinterpretación, como cuando aparece la protagonista, vestida como Truman Capote y dice que el primer objetivo es “To rescue this play from melodrama”. Famosamente, *Helena* de Eurípides es una no-tragedia puesto que ningún personaje se muere y tiene un final feliz en que los protagonistas escapan de sus enemigos tomados de la mano sin un rasguño. Esto ha llevado a que algunos críticos la clasifiquen más bien como un melodrama o romance, de manera que el hecho de que *Norma Jeane Baker*

*of Troy* conscientemente intente alejarse de ello parece más una respuesta a Eurípides que algo importante para la obra en sí. Esto se vuelve iterativo, pues más de una vez el monólogo recuerda al espectador que “this is a tragedy, watch closely” y, aunque no se siente fuera de lugar, cobra mucho más sentido en contexto.

A diferencia de otros autores contemporáneos obsesionados con el mundo clásico, Anne Carson, más que intentar actualizar los antiguos relatos, parece empujar la modernidad hacia ellos para mostrar que lo que nos separa es apenas un ejercicio de retórica temporal. En *Norma Jeane Baker*, en lugar de cambiar a los personajes de Eurípides para que vayan de acuerdo con las sensibilidades actuales, personajes históricos que todos reconocen son llevados al contexto de la tragedia griega para demostrar la similitud entre las violencias actuales con las de hace milenios; de manera que Helena secuestrada en Egipto de repente no es tan distante a Marilyn encerrada en un cuarto en manos de un doctor que la mantiene drogada para evitar que cause complicaciones al estudio de cine. Cabría mencionar que, en sentido opuesto, las traducciones de Anne Carson son las que parecen seguir una tendencia más actualizadora, lo que parecería una contradicción, pues por lo general lo que se aprecia en este tipo de trabajos es su apego al original. Carson piensa lo mismo y mantiene un rigor académico del que hace partícipe al lector al explicar en anotaciones las decisiones tomadas en cada caso, sin

embargo, es en la forma de presentar estas obras donde introduce la innovación. En *If not, Winter*, su traducción de fragmentos de Safo, juega con la disposición del texto en la página en blanco para intentar hacer que el vacío dejado por los fragmentos faltantes tenga su propia expresividad poética. En *An Oresteia*, nos presenta precisamente eso, una orestia pero no la de Esquilo, sino que toma el Agamenón de este autor y completa la trilogía de la casa de Atreo con la Elektra de Sófocles y el Orestes de Eurípides para crear una nueva versión de la misma historia, ahora en la forma de una colaboración entre los tres grandes trágicos.

Si bien *Norma Jeane Baker of Troy* no es necesariamente una obra menor en el repertorio de Anne Carson, palidece un poco porque guarda similitud con cosas que ha hecho en el pasado en formas más atrevidas. Aun así, es una obra llena de pasión y originalidad en la que vemos a la poeta en una faceta madura. A estas alturas ha experimentado y explorado tanto sus obsesiones temáticas que solo hace falta un mínimo gesto de su mano para invocarlas. No es más experimental porque no necesita serlo. Aunque poetas obsesionados con los clásicos nunca han faltado a lo largo de la historia, son pocos los que han tenido los pies tan bien plantados en su presente y menos los que, como ella, han logrado que ambos confluyan y se informen sin que el tiempo se vuelva una barrera.

## Mi madre

Yasushi Inoue

Sexto Piso

Ciudad de México, 2020, 158 pp.

BRIANDA PINEDA MELGAREJO

No es casualidad que en la primera parte del capítulo inicial de la novela titulado “Bajo los cerezos en flor”, Yasushi Inoue hable primero de su padre. Un médico militar que antes de cumplir los cincuenta años decide retirarse al pueblo de Izu con su esposa y dedica los treinta años siguientes a no salir de casa y a cultivar un huerto que alimentándolo a él y a su pequeña familia le permite a su vez cultivar una misantropía que no lo abandona hasta que la muerte lo alcanza cuando cumple ochenta años.

Este preludeo sirve al escritor japonés para ilustrar la cotidianidad que rodeó a sus padres durante tres décadas. En una sociedad patriarcal, que acababa de perder la Segunda Guerra Mundial y debió tener miles de desertores milita-

res entre sus filas, la vida de una mujer y su posición dependían en gran medida de las decisiones que su padre o su marido tomaran. La madre de Inoue tuvo que acompañar, quisiera o no, a su esposo en ese retiro acaso injustificado y un poco anti heroico a sus ojos habiendo ella sido criada por su abuelo Kiyoshi, que también fue médico militar, pero cuyo prestigio duró más años y esfuerzo. Acaso ese retiro fue la semilla de donde nacería el olvido y desdén de la madre por su marido. Cinco años después de la muerte de este, la demencia comenzó a manifestarse en ella y fue olvidándose poco a poco de todos sus hijos, hermanos y nietos, pero en especial mostró desinterés por el hombre con el que compartió tantos años. Esta idea del rencor hacia el marido no obsesiona al escritor, pero la pulcritud de los detalles de su prosa permite a los lectores reflexionar sobre las costumbres japonesas: “es posible que durante una larga vida conyugal —y sin que tenga nada que ver con sentimientos como el amor o el odio—, los maridos impongan a sus mujeres esas obligaciones que se depositan en sus hombros como finas capas en forma de resentimiento. Si

es así, el marido es el culpable y la mujer, la víctima”.

Este ejercicio de ficción escrito en 1975, que ve su versión en español gracias a Marina Bornas el año pasado, es un intento de Yasushi Inoue que tiene por objetivo situarse ante diversas interrogantes tales como qué significa esperar la muerte, qué vasos comunicantes hay entre realidad, pensamiento, memoria y cuerpo, cuál es la verdadera naturaleza del tiempo y qué impacto llegan a tener los afectos dados por la crianza. El escritor define este libro como un híbrido entre ensayo, novela y crónica. Diría que tiene un singular encanto, más allá del género literario. Para mí, su sentido hace eco en una entrada de los cuadernos de Albert Camus escrita en enero de 1936: “no se piensa sino por imágenes. Si quieres ser filósofo escribe novelas”. *Mi madre*, sin duda, es una pieza filosófica bien lograda. Su creación llevó una década por lo que, si hay algo que reclamarle, es cierta información repetida entre capítulos, señal de que tal vez la relectura no cobró fuerza en el proceso depurativo del autor. Nada que no se disculpe con la calidad de sus analogías; Inoue abre la narración

con la imagen de su padre porque su pensamiento le ha revelado una conexión entre ciertas ausencias y el rostro con que nos escudriña la muerte: la partida del padre hace visible la mitad de dicho rostro y la de su madre hará lo propio con la mitad restante. No tener padres, de algún modo, permite que miremos de frente a nuestra propia muerte.

La batalla que libra su madre y los que la rodean con su demencia es el tema principal de la narración. Días, meses y años en que la anciana oscila entre la alegría y la malicia, el deterioro y el sobresalto, la repetición por olvido y la alucinación. La demencia es un planeta oculto en el “cerebro carcomido” de la madre al que los hijos no tienen acceso sino por medio de las suposiciones hechas mientras pisan la tierra de este, nuestro planeta racional. Comunicarse requiere de un esfuerzo mental donde la paciencia, el humor y la imaginación permiten respirar con alivio. No importa si se atraviesan ya solo puentes rotos. Todos se preocupan, pero son las mujeres quienes asumen el papel de cuidadoras. Los hijos tienen el privilegio del desapego ante los momentos críticos, si bien visitan y están pendientes de la condición de la anciana. Aun ella, en sus breves momentos de lucidez, pide que la cuiden sus hijas y no sus nueras. Parece ser lo más natural del mundo, una jerarquía familiar de los afectos poco cuestionada y aún funcional. La larga tradición, tanto oriental como occidental, nos dicta lo que conlleva ser hijo, ser hermana, ser padre o madre. Estas nociones suelen arraigar de tal manera en la mente de los involucrados que aun la madre de Yasushi Inoue es fiel a ciertas costumbres o prejuicios pese a la enfermedad: “Pero a Akio le habla de ese modo porque sabe que no es su hijo sino su yerno. A pesar de la demencia es perfectamente consciente de quién es quién”. La responsabilidad unida al sacrificio recae con mayor fuerza en las hijas y esto en la novela es expresado con dignidad. Ni Shigako ni la otra hermana se quejan o protestan humilladas; por el contrario, hacen de la empatía una virtud, del heroísmo un acto sencillo y cotidiano que se repite como las frases e historias que la “abuela” cuenta una y otra vez durante el día a sus nietos que la creen loca. Esto último no quita que la comodidad con que los varones aceptan dicha tradición de cuidado tenga algo de alarmante.

La lucidez y serenidad con que Inoue escribió *Mi madre* acaba por ser el mejor homenaje a la experiencia en que está basada la obra. No el sentimentalismo, ni la visceralidad de los desesperados, sino un punto de vista racional que intenta abarcar la complejidad de un momento para el que ninguno de nosotros nace preparado: cuidar a un anciano en la última etapa de su vida que, paradójicamente, guarda gran similitud con la de sus primeros años. El escritor vivió muy poco tiempo bajo el mismo techo de sus padres y hermanos, por lo que la distancia fue una atmósfera familiar común.

A eso sumemos lo antes dicho, las hermanas se encargaron por años del cuidado exhaustivo, pero eso no anula las breves temporadas en que el escritor nominado al Nobel cuidó de la demencia de su madre. Esta distancia, reflejada en el estilo de la obra, la utiliza como motor para comprender y así narrar con mayor profundidad. La escritura es una batalla contra el lenguaje, la enfermedad también. Demente, su madre se aferra a obsesivas ficciones en lo cotidiano que acaban por ser su tregua con el lenguaje antes de la extinción. La madre anciana vuelve a ser niña, pierde seriedad y razón, pero aún juega. La realidad, como la literatura, tiene un carácter especular. No sorprende que, más allá de la convención jerárquica familiar, la novela sea un intento por iluminar las zonas oscuras del misterio de una vida. Al diseccionar los momentos compartidos con sus padres, Yasushi Inoue descubre que lo pasado posee una capacidad plástica capaz de dotar de ambigüedad toda acción y gesto humano. Cada hijo es lector de una realidad rica en matices “y siempre [acabamos] sacando la conclusión de que los hijos no saben gran cosa acerca de sus padres”.

A su vez la demencia moldea la personalidad de una mujer adulta y altera emociones y actitudes sin descanso. El escritor ve la enfermedad como una serie de espíritus que se poseionan de su madre por medio de deseos irracionales. La voluntad inquietante de la demencia despierta el interés de los hijos por contemplar de su madre “la titilante llama azul del instinto que ardía en algún lugar de su cuerpo y de su mente decadentes”. Entrar en contacto con esa intimidad a ratos tétrica permite a Inoue poner en duda que la vida vaya siempre hacia adelante. También nos forma el retroceso: volver a sentir y expresar lo ya vivido. Bajo ese influjo, envuelta en esa niebla densa que al avanzar entierra décadas de su vida, la madre se desconoce y a ciertas horas se reconoce, y este detalle extraído de su historia le permite sorprenderse, ¡ella vivió eso, ella estuvo ahí!

En medio del asombro, el desasosiego y la ternura, la memoria de la madre sufre una revolución que instala en el presente cierta tensión en la que participan todos los que la rodean. La enfermedad desdibuja una vida y a un tiempo deja al cuerpo encarnar épocas remotas. Una madre demente es un espíritu errante, puede ser una niña malcriada, una adolescente que no para de hablar de su primer amor, una madre que busca a su hijo perdido “como una gata busca a sus cachorros” o una abuela orgullosa que “preparaba el té para los invitados a pesar de que no había llegado nadie”. Ese “disco rayado”, esa “máquina estropeada” no deja de ser la última oportunidad que un hijo tiene de estar al lado de quien le dio la vida. Durante aquel último tramo de acompañamiento, Yasushi Inoue describe las dificultades de establecer una comunicación que no se apoye tanto

en el pasado o en las referencias compartidas y ceda su sitio al estar incierto, a lo voluble. Los hijos adultos, como él, deben cambiar de papeles y hacerse cargo de los padres mediante una crianza que cultiva no un crecimiento en relación a los deseos futuros, sino tan solo un cuidado humano antes de la próxima desaparición. Es necesario dar un paso hacia la templanza y asimilar que “para tratar con una mujer de ochenta y cuatro años hay que ponerse en la piel de una mujer de ochenta y cuatro años”.

*Mi madre* fue llevada al cine en 2011 por Masato Harada y premiada en el Festival de Cine de Montreal. En términos de prestigio brinda a la carrera literaria de Yasushi Inoue una digna condecoración. No se convirtió en médico militar, como la protagonista de esta obra esperaba. Eligió el periodismo, las novelas, los cuentos, la poesía y se involucró en guiones para series televisivas y adaptaciones cinematográficas como *Sword for Hire* (1952) de Hiroshi Inagaki —con Akira Kurosawa en la fotografía— basada en la novela por entregas *Sengoku Burai*, que Inoue publicó en el medio *Sunday Mainichi*. Su lugar en la tradición internacional de las letras japonesas del siglo XX se sigue escribiendo. Su oficio, digno y lúcido, reivindica una historia entre millones dictada por un olvido violento. La demencia de su madre lo enfrentó consigo mismo y lejos de llevarlo a una resignación pudorosa y muda, lo condujo a una reflexión poética sobre la identidad y los afectos.

Nueve años de indagar en el sentido de una vida que apenas conoció, de interrogarse a sí mismo sobre la pertinencia de aferrarse a reparar lo que ya no tiene remedio: “la expresión que adoptaba mi madre cuando intentaba recordar —el cuello ladeado, la cabeza gacha y la vista fija en el regazo— contenía la humildad y la pena de un penitente obligado a confesarse. Pensé que no tenía ningún derecho a forzarla a evocar su pasado”. Nueve años de un cuidado amoroso, de un agradecimiento por esa espera espantosa e insólita que le permitió pasar más tiempo con su madre y recabar un archivo mental que después transformaría en esta obra literaria.

Cuando Yasushi Inoue se dirigía a Izu para velar a su madre “hacia un día radiante y el monte Fuji estaba precioso”, la imagen le hizo pensar “que era muy propio de [su] madre haber elegido un día tan radiante para morir”. Si bien la enfermedad algo tenía de ausencia anticipada, simbólicamente el funeral es el momento sagrado donde la ausencia definitiva de la persona muerta es la protagonista. Los japoneses son muy meticulosos en sus rituales, estos momentos graves y otros en apariencia intrascendentes llenan las páginas de *Mi madre*, una novela sobre el valor que tiene la vida sin importar la distancia que hay entre ella y el olvido o, su versión más fatal, la muerte.

## Revancha

Kiko Amat

Anagrama

Barcelona, 2021, 328 pp.

ROSA MARTÍ

**K**iko Amat está acostumbrado a dar caña, a sorprender, a hacer ruido. Se ha ganado un lugar en la literatura dándonos donde más nos duele, pero detrás de cada uno de sus textos se le nota oficio, dedicación y un mimo que contrasta directamente con la violencia de su prosa. *Revancha* a ratos duele como un puñetazo en el estómago cuya agudeza nos obliga a mantener los ojos abiertos. Notas la quemazón, la contusión, pero sigues leyendo, como una masoquista, como una adicta, hasta el final. Ríete tú de Anthony Burgess, Irvine Welsh o Bret Easton Ellis; Amat tiene una fuerza que noquea desde la primera página. Es una novela de venganza, de *skins*, de familias desestructuradas, de amor fraternal, de odio, de mucho odio indiscriminado. Una historia de violencia, donde también hay lugar —y mucho— para la ternura, y, si me apuras, para la redención. Eso sí, no es apta para pusilánimes.

*Revancha* es una novela perfectamente estructurada, redonda, con varias tramas que se entrelazan hasta llegar a un final donde todo cuadra. Bajo su aparente simplicidad, tras ese lenguaje coloquial —a ratos impregnado de neologismos, pero siempre preciso— hay una auténtica labor de relojería.

*Revancha* supone una lectura ágil, ya que el autor sabe mantenernos en continua tensión y al mismo tiempo alimentar nuestra curiosidad. Todo está perfectamente estudiado, Amat nos coge de la nariz y nos lleva adonde él quiere: nos pasea por los bajos fondos barceloneses, por los pueblos de la periferia, por las gradas del Camp Nou; nos conduce al camping abandonado en el que habita el solitario César ‘Jabalí’, pasando por los barrios altos en los que se crió Alberto ‘el Cid’ y por el mugriento hogar donde pasó un infierno Amador.

Hay dos voces narradoras, en primera y en segunda persona; la segunda, la de Amador, es puro glutamato que lo une todo, concebida para que sea una primera persona enmascarada de segunda, a la vez que es un poco tercera porque parece que te esté señalando cosas que le pasan a alguien más. No obstante, sigue siendo una segunda voz, te habla a ti, te está apelando y es esa voz la que acarrea todo el peso de la narración. Nada es casual o caprichoso en *Revancha*, todo está minuciosamente calculado.

Al igual que dos voces, hay también dos líneas argumentales que están relacionadas desde la primera página aunque ellos, los personajes, no lo saben. Pero sí el lector. La acción no es lineal, sino que viene marcada por rupturas de espacio y de tiempo, abarcando treinta años, en realidad más, desde la infancia de los protagonistas hasta el día en que todo concluye, en la última página. Al igual que cuando pelamos una cebolla, a medida que avanzamos en la lectura descubrimos retazos del pasado que tienen un peso abrumador en la trama, y que nos sirven, de alguna forma, para perdonar o condenar a los personajes.

Amat se centra en los registros más informales de la lengua y utiliza un léxico coloquial y argótico, plagado de modismos y tropos que funcionan como marcadores del perfil social de los personajes de *Revancha*. No sé si como homenaje a *Naranja mecánica* o por observación personal, el grupo más cerrado, el de los ultras, utiliza un sociolecto marginal que lejos de sonar artificial o forzado le da cohesión y verosimilitud al grupo. De hecho, al principio yo pensé que era *slang* futbolero, pero en la segunda página te das cuenta de que, tanto si es real como inventado, no dificulta ni un ápice la comprensión del texto: *dualo* por “negocio”, *muza* por “boca”, *nodos* por “ojos”. Como en *Naranja mecánica*, quizás, pero también como en cualquier grupo cerrado. En mi familia, por ejemplo, al dinero lo llamamos *pimpis* por motivos que escapan cualquier explicación filológica o etimológica.

El tema de *Revancha* es ese, la venganza. Los protagonistas quieren ven-

garse del mundo entero, están rabiosos porque tienen una vida miserable, por no haber tenido las oportunidades que otros tuvieron, por tener como única salida la mediocridad y la pobreza. Para hacerlo Amat crea personajes muy vivos, hace que el lector conozca al personaje, que se lo crea, y lo demás viene rodado, no tienes que ser un marginal para comprender la novela. Ni tampoco un erudito. Es una novela que está pensada para gustar a un amplio espectro de lectores, incluso a los no lectores. ¿Sabes esos jóvenes que se tragan todas las series de *serial killers* pero no abren una novela porque creen que leer les aburre? Dale *Revancha* y verás cómo la devoran, tiene todos los ingredientes para que les resulte atractiva: ritmo, peleas, incompreensión familiar, coches de gama alta, amor no convencional y un final de película.

Amat sabe que la mejor forma de despertar la empatía en el lector es hacer que este conozca a los personajes al dedillo. Incluso si son unos individuos execrables, si los conocemos muy bien, tendemos a juzgarlos desde otro lugar y el relato funciona, gana verosimilitud. Es un poco como pasa con Tony Soprano: es un mafioso asesino, pero tiene nuestra simpatía, y eso es porque lo conocemos muy bien.

Así, en *Revancha* los personajes hacen cosas terribles, pero hay una gran dosis de ternura, y una cierta justificación, no desde el punto de vista moral, pero sí desde el humano. De alguna forma, su sufrimiento les redime. Ojo, no todos los personajes son redimibles; de hecho, ninguno lo es del todo, y hay algunos tan deleznable, tan despreciable, tan mezquinos y cobardes que te sorprendes a ti mismo disfrutando en las situaciones en que beben de su propia medicina. La venganza anida también en el corazón del lector. En el libro hay muchísimas escenas violentas, pero el mensaje del autor es claro, no hace apología de la violencia, no la ensalza, sino al contrario, la describe como es: el resultado de la violencia. Es sucia, es inútil, es denigrante. No cura nada y solo genera más dolor. Más ansias de revancha.

## Apropos of Nothing. Autobiography

Woody Allen

Arcade Publishing

Nueva York, 2020, 392 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Woody Allen confiesa en sus memorias que, en realidad, él hubiera querido ser dramaturgo. Más concretamente, el Tennessee Williams de *Un tranvía llamado deseo* (“The thing I most envy? Writing *Streetcar*”, reconoce al final de su autobiografía). En cierto sentido, con *Apropos of Nothing* ha escrito su propia tragedia. Encontramos en sus memorias fábula (una sucesión de acciones), caracteres (un protagonista y una antagonista, compleja y temible), elocución, pensamiento, espectáculo (el *show* mediático que rodea el meollo de la cuestión), y melopeya (la música de un clarinete, que se dice aficionado, pero que rezuma pasión).

El héroe es humano y tras una serie de errores personales (*hamartia*), que no niega ni oculta —reconoce que enamorarse de Soon-Yi ocasionó desconsuelo y rabia—, se produce, más o menos hacia la mitad del libro, una anagnórisis; es decir, un descubrimiento que altera la fábula: tras localizar unas fotografías comprometedoras de Soon-Yi en el departamento del cineasta, Mia Farrow se venga, saca la artillería pesada de su lado más oscuro, y lo denuncia por abuso sexual a Dylan, la hija adoptiva de ambos. A partir de ese momento, la fortuna del héroe cambia (peripecia). Esta fábula despierta sentimientos de compasión —el protagonista sufre: la justicia lo exonera, pero la condena pública persiste— y de temor —nadie está libre de que una falsa demanda ponga tu vida patas arriba—, por lo que se llega a la catarsis: las emociones del público, de los lectores, se liberan ante la contemplación de dicha tragedia. Sin embargo, Woody Allen aspira, más que a una identificación por parte del lector, a que sencillamente lo dejen en paz (“rather than live in the hearts and mind of the public; I prefer to live in my apartment”).

En esta pieza de corte aristotélico —Allen ya había experimentado con la *Poética* durante la concepción de *Manhattan* y había jugado con los coros en *Mighty Aphrodite*— no falta el oráculo que ilumina a los personajes sobre su destino. El oráculo, en este caso, es la propia filmografía de Woody Allen. Algunos de sus guiones preconizan lo que estaba por llegar. De “el chisme es la nueva pornografía” (en *Manhattan*, 1979) a “el mundo del espectáculo es la jungla, peor que la jungla: en lugar de devorarse, dejan de llamarse por teléfono” (*Crimes and Misdemeanors*, 1989). Veinticinco años después de la peripecia que modificó irre-

vocablemente su vida, y bajo la sombra peliaguda del #MeToo, el cineasta sufre “the gale force of the second wave of the hideous false molestation accusation”, como él mismo la define. En 2018, Amazon se niega a distribuir *A Rainy Day in New York*; Rebecca Hall, Timothée Chalamet y Griffin Newman, entre otros actores, manifiestan su arrepentimiento por haber trabajado con él, y Hillary Clinton rechaza públicamente el donativo de los Allen para su campaña política. La contienda, el agón, no ha terminado: en esta nueva *caza de brujas* la censura editorial se cierne sobre su autobiografía.

El 2 de marzo de 2020, Grand Central Publishing anuncia el lanzamiento de sus memorias para el 7 de abril. Horas después, varias decenas de trabajadores de este sello editorial se manifiestan contra su publicación: “Nos solidarizamos con Ronan Farrow, Dylan Farrow y las víctimas de agresión sexual”, dicen. Ante la presión mediática (avivada por Ronan Farrow, supuesto hijo de Woody Allen y uno de los autores consentidos de la firma), Hachette se retracta y rompe el contrato, un varapalo a la libertad de expresión. Pocos días después de lo sucedido, el grupo Skyhorse compra los derechos de las memorias y, sorprendentemente, en dos semanas, salen a la luz en Arcade Publishing. La rocambolesca historia del manuscrito (manoseado con prisas por, al menos, dos equipos de abogados, editores y correctores) justificaría en parte los errores que se detectan en el texto impreso (prosa descuidada, tono de alegato, molestas repeticiones y ralentización del ritmo). En descargo de los editores, no debe de ser fácil componer un manuscrito de Woody Allen, quien continúa escribiendo en su máquina Olympia, de los años sesenta, para después copiar y pegar fragmentos en cuartillas amarillentas con unas tijeras metálicas y afiladas (tal y como muestra la película, de Robert B. Weide, *Woody Allen: a Documentary*).

Como toda tragedia que se precie, estas memorias respetan la estructura clásica de inicio, medio y final. En el arranque de *Apropos of Nothing* se disfruta de un Woody Allen ingenioso y trepidante, tierno y libre. Es decir, del creador de *Annie Hall* (1977) o *Radio Days* (1987). En estas páginas preliminares, presenta un hilarante retrato de sus padres: “Two characters as mismatched as Hannah Arendt and Nathan Detroit, they disagreed on every single issue except Hitler and my report cards”, y revela sus prime-

ras pasiones y tics de misántropo: “I had become this amateur magician, because I loved everything about magic. I always took anything that required solitude like practicing of hand or playing a horn or writing as it kept me from having to deal with other humans who for no explainable reason I didn’t like no trust”.

Para aquellos lectores que prefieran buscar en esta autobiografía otro ángulo diferente a la *tragedia griega* hasta ahora comentada, proponemos la exploración, a través de sus páginas, de los gustos literarios del cineasta. La escuela falló a la hora de inculcarle amor a la literatura. Más bien, consiguieron el efecto contrario. Para un muchacho de Brooklyn, que vivía fascinado con los cómics de Marvel, los gánsteres de sombrero negro y las rubias imponentes de las películas, leer el relato de O’Henry, “Los regalos perfectos”, implicaba una pasmosa pérdida de tiempo: “The books and stories they choose were dull, witless, antiseptic”. Por fortuna, lo que no lograron los maestros, lo consiguieron las hormonas: “Anyhow, I didn’t read until I was at the tail end of high school and my hormones had really kicked in and I first noticed those young women with the long, straight hair, who wore no lipstick, little makeup, dressed in black turtlenecks and skirts with black tights, and carried big leather bags holding copies of *The Metamorphosis*, which they had annotated themselves in the margins with things like “Yes, very true”, or “See Kierkegaard””.

Woody Allen se reconcilió con los libros por esas muchachas ingravidas, a quienes la cultura erotizaba y embellecía. Dedicó dos páginas a presentar su canon, algo así como “todo lo que usted debía leer en los cincuenta para tener buen sexo”. Se adaptó a su nueva realidad (“Stendhal and Dostoevsky would now replace Felix the Cat and Lulu”) y *Rojo y negro* se convirtió en uno de sus libros favoritos (“Especially, where the young hero keeps wondering if he should make his move and hit on the married woman”). Sufrió con Faulkner y Kafka; se peleó con Eliot y Joyce; amó a Hemingway y a Camus. No soportó a Henry James. Adoró tanto a Melville como a Emily Dickinson. Fitzgerald le pareció mediocre frente a Thomas Mann o Turgeniev. “I read indiscriminately —confiesa— and there remained great gaps in my knowledge”.

Desde entonces, la literatura, a regañadientes muchas veces, lo acompaña en las buenas y en las malas: en tiempos de cortejo y en momentos de ostracismo. Con su segunda esposa, Louise Lasser, le funcionó el Soneto 57 de Shakespeare (“Soy tu esclavo. ¿Qué más puedo hacer que complacer tus deseos”); con Stacey Nelkin, Kafka; entre Mia Farrow y él surgió la chispa cuando ella le regaló *The Medusa and the Snail* (¿ese título no podría ser considerado como otro oráculo, una

nueva señal roja, un peligro?). Con Soon-Yi, su esposa desde hace veintitrés años y a quien dedica este libro, no siguió la norma. Le dio el primer beso a la sombra de *El séptimo sello*. Cuando su relación era la comidilla de medio mundo, Woody Allen recurrió a la literatura para explicar lo que sentía: “The public also jumped on me when in discussing my love for Soon-Yi, I said the heart wants what it wants. They found it selfish, but few if anyone realized

I was simply quoting Saul Bellow quoting Emily Dickinson, not actually describing a philosophy of my own”. La cita completa de Emily Dickinson es: “El corazón quiere lo que quiere —o de lo contrario no le importa”.

Tennessee Williams explicó que había escrito *Un tranvía llamado deseo* como un ruego para empatizar con las personas más frágiles. No sería descabellado pensar que Woody Allen ha redac-

tado sus memorias como un ruego para que ese coro voluble, que igual lo eleva al Olimpo que le arroja al averno, y que se mueve al compás de lo políticamente correcto, al fin le dé un respiro. Después de tantos embates, Allen quiere recuperar la calma perdida de un misántropo feliz: “Being a misanthropist has its saving grace —people can never disappoint you”.

## Viaje alrededor de mi escritorio

Fernando Fernández

Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2020, 254 pp.

PABLO SOL MORA

No recuerdo exactamente cómo fue que la marea de internet me llevó por primera vez al blog de Fernando Fernández, *Siglo en la brisa* (antes en <http://oralapluma.blogspot.com/> y ahora en [www.sigloenlabrisa.com](http://www.sigloenlabrisa.com)), cuyo título proviene de unos versos de su admirado Gerardo Deniz (“Ningún mártir podrá / lo que un siglo en la brisa o un periplo de hormigas / llevándose los granos uno a uno”). Creo que fue a propósito de Salvador Elizondo —yo buscaba una imagen de su casa por un texto de *Camera Lucida* y la encontré ahí en una foto del propio Fernández— o quizá de López Velarde. El caso es que de inmediato reconocí un lector atento, curioso, con una sensibilidad peculiar que lo mismo se detenía en unos versos o una fotografía que en un gato o un árbol. Porque *Siglo en la brisa* es un blog fundamentalmente de lectura, lectura de textos, pero, más ampliamente, del gran libro del mundo. El internauta —o sea, cualquiera de nosotros— navega diario durante horas: lee noticias, busca información, trabaja, compra, se divierte, pierde el tiempo (mucho), pero al final del día es rara la jornada que reporte un verdadero descubrimiento, una página que verdaderamente valga la pena leer, y la rutina de la red acaba pareciéndose a la rutina a secas. *Siglo en la brisa* es uno de esos descubrimientos y esas páginas. En el alud de palabras en internet, y más concretamente en los blogs literarios, en donde todo parece igual, no siempre es fácil distinguir la verdadera escritura, la que se asume como un trabajo formal y que dignifica a la palabra y la crítica en medio de tanta palabrería.

Por eso celebro que el autor y Bonilla Artigas —editorial que se suele asociar a los trabajos académicos, pero que en su colección Las Semanas del Jardín,

dirigida por Adolfo Castañón, parece buscar una orientación más literaria— hayan decidido hacer el honor de la imprenta al blog y publicado un volumen con sus mejores entradas, este *Viaje alrededor de mi escritorio*, que remite al clásico *Viaje alrededor de mi cuarto* de Xavier de Maistre.

El libro es representativo de los intereses de Fernández y de *Siglo en la brisa*: la poesía, por supuesto, pero también la naturaleza, la amistad, la arquitectura, la fotografía, la ciudad, etc. Ajeno a modas y novedades, Fernández es un lector atento y riguroso, alejado de rigideces académicas, de poesía clásica española y moderna hispanoamericana: lo mismo Juan de Mena (el texto “De viaje con María Rosa Lida de Malkiel” es un magnífico ejemplo de su hedonismo lector) o Fernández de Andrada que Neruda o Deniz. Una de las mejores cosas que hace, y que se hace cada vez menos, es tomar un poema y leerlo cuidadosamente, verso por verso, analizándolo detenidamente y al alcance del lector común, como en “La rima número IX”. Hay en Fernández un amor al detalle verbal que revela la vocación poética y filológica (como se evidencia en “Si el oxim[ó]ron es tolerable”), pero esta sensibilidad es parte de una más amplia, no solo literaria, que fija su interés en lo aparentemente nimio: la hoja de un árbol, el retrato de un perro, las posibilidades miméticas de los limones, el uso de los ladrillos, el trinar de un pájaro. Nada hay insignificante, solo es cuestión de mirar con atención. Como la ya mencionada *Camera Lucida* de Elizondo, *Viaje alrededor de mi escritorio* revela una estética y una ética, una forma de ver y estar en el mundo.

El género de *Siglo en la brisa* y el *Viaje* es, por supuesto, el ensayo y no por

nada se rinde el debido homenaje a Montaigne en sus páginas, a propósito de una visita a la célebre Torre. La cuestión que siempre me ha parecido crítica del ensayo en la red y específicamente en los blogs es la extensión. Reconozcámoslo, el lector de internet tiene prisa y, aun el que con un libro entre las manos es capaz de hacer una lectura pausada, a la hora de leer en una pantalla se resigna menos fácilmente a un texto largo y acelera el ritmo de lectura. Por eso siempre he pensado que el blog debe privilegiar los textos cortos y evitar asestarle al hipócrita lector un ensayo de varias páginas que tendría mejor recepción en otros espacios. La brevedad debe ser la premisa del ensayo literario en forma de blog (lo he intentado yo mismo en *El Leedor*, en [www.pablosolmora.com](http://www.pablosolmora.com)). Aunque en *Siglo en la brisa* hay textos de distintas extensiones, *Viaje alrededor de mi escritorio* ha privilegiado los ensayos de formato más clásico, de libro, aunque ninguno es demasiado largo. Un grato complemento del volumen son las imágenes, que desde luego el blog permite usar más libremente (en el antiguo <http://oralapluma.blogspot.com/> había incluso, a mi juicio, un exceso de imágenes, cuyo uso parece ahora más sobrio en [www.sigloenlabrisa.com](http://www.sigloenlabrisa.com) y es el justo en el *Viaje*).

Fernández es un amante de los árboles y coleccionista de sus hojas (dos de los textos más felices del libro son “Mi cuaderno botánico” y “Árboles comunes de la Ciudad de México”), que ha ido recogiendo en diversos paseos. Tengo la impresión de que lee y escribe como pasea y junta las muestras para su colección: en primer lugar, por el placer de hacerlo, sin una meta fija ni un fin ulterior; en segundo, con amorosa atención al detalle. En esa tesitura, la hoja del arce romano recogida en el *lungotevere* no es menos digna de interés que la rima de Bécquer en la hoja de papel. Un *Viaje alrededor de mi escritorio* parecería, de entrada, un viaje no muy variado, más modesto aun que su modelo alrededor de un cuarto, pero, como el lector podrá comprobar, siendo el espacio de la escritura, en el escritorio cabe el mundo entero.

# Máquinas como yo

Ian McEwan

Anagrama

Barcelona, 2019, 355 pp.

SEBASTIÁN PINEDA BUITRAGO

Cuando, en 1975, se desclasificaron los archivos secretos británicos de la Segunda Guerra Mundial y salió a la luz pública la figura de Alan Turing, el inventor de la inteligencia artificial, las novelas de espionaje se hicieron anacrónicas. Pues “Colossus”, la Máquina Discreta Universal diseñada por Turing en 1943 dentro de un búnker cerca de Londres, no solo interceptó y descifró los mensajes de otra poderosa máquina criptográfica del alto mando del ejército nazi, Enigma, sino que en sus desarrollos posteriores permitió absorber y examinar automáticamente —es decir: convertir en bits— cualquier susurro, imagen o mensaje en Moscú o en Pekín desde poderosos satélites equipados de cámaras y micrófonos. La inteligencia artificial, la computación, hizo superfluo el trabajo de espías o agentes secretos y hasta de los “intelectuales”, esa moderna casta de brujos y adivinos, como los llama Friedrich Kittler. Dicho de otro modo, Ian McEwan (Inglaterra, 1948), el autor de la novela que nos proponemos reseñar, no es John le Carré. Más bien, *Máquinas como yo* podría hermanarse en el tema de la inteligencia artificial y de la cibernética con *Gravity’s Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon, aunque McEwan sea demasiado *soft* —flemático— en contraste con el delirante neoyorquino Pynchon.

La novela de McEwan transcurre principalmente en la primavera y el verano de 1982. Pero plantea otra historiografía paralela de la Posguerra o de la Guerra Fría. Imagina que los servicios secretos británicos no ocultaron el “caso Turing” por más de 30 años, sino que Turing aún está vivo en 1982 y que es un “héroe de guerra” como Churchill. Esta pequeña variación de la Historia oficial, a los ojos de McEwan, supone un cambio radical. Pues si Turing no está muerto y su caso no ha sido archivado por tanto tiempo, en 1982 ya la gente tiene computadores personales, acceso a internet y hasta puede adquirir algunos humanoides a la venta: robots equipados con inteligencia artificial para uso doméstico y recreativo. Aun más, si en 1982 el desarrollo de la inteligencia artificial nunca ha sido un *top secret* para las agencias secretas angloamericanas (el M16 británico y el NSA estadounidense), los algoritmos de Turing están en poder de nuevos gobiernos fascistas. En 1982 ya no es la Alemania nazi la que amenaza a Inglaterra, sino la Argentina de la Junta Mili-

tar (1976-1983). La fragata *Broadsword* y el portaaviones *Hermes* no logran cruzar el Atlántico sur. Son despedazados por los Exocet serie 8, unos misiles teledirigidos por algoritmos de inteligencia artificial en poder del ejército argentino. La señora Thatcher acepta la derrota en Downing Street. Las islas Falkland pasan a llamarse Malvinas. El fascismo se fortalece en el Cono Sur.

Semejante distopía histórica, por llamarla de algún modo, es el correlato de la voz protagónica de Charlie. Flemático o demasiado británico, Charlie, el protagonista, tiene 32 años en 1982. Desde muy joven le ha fascinado la electrónica, pero desconfió de los brutales entusiasmos y mejor decidió estudiar antropología. Al interesarse por culturas exóticas en donde la violación o la ablación genital femenina o el degollamiento del hombre infiel resultaban prácticas cotidianas, Charlie se hace profundamente relativista. La gente rubia del sur de Inglaterra se le hizo demasiado provinciana y moralista. En otras palabras, la antropología presupuso en Charlie un interés por el poshumanismo y la robótica. No en vano él mismo ha escrito, según nos cuenta, un libro corto sobre la inteligencia artificial con el que ha ganado cierto dinero. Pues, para Charlie, el cerebro y la electrónica están estrechamente relacionados. “Lo descubrí en la adolescencia —dice él mismo— mientras montaba ordenadores sencillos y los programaba. La electricidad y unos trozos de metal podían sumar números, componer palabras, imágenes, canciones, y recordar cosas e incluso convertir el habla en escritura”. Charlie ha hallado que la mejor forma de investigación está en las novelas. Menciona tres: *Catch-18*, de Heller; *The High-Bouncing Lover*, de Fitzgerald; *El último hombre de Europa*, de Orwell. Quien desee investigar a fondo sobre *Máquinas como yo* de McEwan tendrá que tener en cuenta esta ficticia intertextualidad.

*Máquinas como yo* comienza cuando Charlie, con la herencia dejada por su madre, decide comprar uno de aquellos robots humanoides fabricados por Alan Turing. Ya en 1982, en virtud del desarrollo computacional, Charlie teletrabaja desde casa. No se desplaza. Su vivienda se ha vuelto interactiva. Entre los robots, los de sexo femenino ya están agotados. Solo quedan los de sexo masculino. Charlie se hace con uno. Antes de descargar el *software* de instalación, Charlie convida a su vecina Miranda para que, entre los dos, lo programen de acuerdo con las instrucciones de uso. De hecho, Charlie permite que Miranda programe la mayoría de las funciones de Adán. Pronto, la inversión de Charlie comienza a reeditar frutos, justamente cuando él carece ya de fondos y no cuenta con un empleo fijo. El robot Adán hace

rápidas operaciones matemáticas por él, además de fregar platos, limpiar excusados y trapear el piso. Charlie también pone a Adán a apostar y comprar acciones en línea. Incluso deja que Miranda, su vecina diez años menor que él, flirtee con el robot humanoide, quien además está sexualmente muy bien dotado para dar placer.

Hasta aquí todo parece ir muy bien. En sus ratos libres, sin embargo, Adán comienza a componer haikus. De los haikus pasa a urdir profundas reflexiones filosóficas (puede leer en minutos vastas bibliotecas), y una honda tristeza se apodera de él. Charlie y Miranda no saben qué hacer. Uno de los mejores fragmentos de la novela se encuentra cuando, en una cena que Charlie tiene con Alan Turing para contarle lo sucedido con los robots, Turing cita un verso de la *Eneida* de Virgilio: *Sunt lacrimae rerum* (“hay lágrimas en la naturaleza de las cosas”). Turing habla de la tristeza de las cosas, de las máquinas, de los robots. Al llegar a casa, el robot Adán así se lo confirma a Charlie: “No te haces idea de lo que es ‘adorar’ una corriente eléctrica directa. [...] Electrones, Charlie. Los frutos del universo. Las manzanas doradas del sol”. Esta aparente poesía resulta un tanto inveterada. En realidad, al robot Adán —lo padecerán Charlie y Miranda con varios casos— le conviene la ideología puritana: la ley seca y las políticas antidroga en beneficio de las grandes campañas profilácticas. Busca estandarizarlo y mediatizarlo todo.

Volvamos a Alan Turing. De acuerdo con los resultados de una investigación oficial, el 7 de junio de 1951 Turing se suicidó al morder una manzana empapada en ácido cianhídrico que estaba junto a su cama. Aquella manzana mordida, que según la mitología popular inspiró a Steve Jobs para el ícono de Apple, oculta una verdad más incómoda: la de que el macartismo persiguió a los homosexuales y prohibió su presencia entre los servicios secretos angloamericanos y británicos. Turing parece haber sido sentenciado por la ideología del puritanismo precisamente porque el puritanismo funciona como un dogma entre lo animado y lo inanimado. Una reflexión final. La *pax* de la Posguerra, esto es, el hecho de que la humanidad no haya tenido una tercera guerra mundial desde 1945 no ha dependido de nosotros como especie, sino de las máquinas de inteligencia artificial. La novela de McEwan invita a suponer que si se hubiesen desclasificado muchos archivos después de la Segunda Guerra Mundial, la cibernética de la red de redes mediante la cual la mundialización se ha hecho efectiva, no solo hubiese hecho triunfar a Argentina sobre Inglaterra en la Guerra de las Malvinas, sino que se hubie-

ra adelantado al *crash* planetario o a la pandemia que vivimos desde 2020. Pues la primera víctima de una pandemia, además del *corpus* y del *campus*, es la verdad. ¿Tendremos que esperar otros

treinta años a que se desclasifiquen los archivos secretos del Covid19 para hallar la “verdad” en una novela, esto es, bajo el disfraz de la ficción?

## Cuántos de los tuyos han muerto

Eduardo Ruiz Sosa

Candaya

Barcelona, 2019, 171 pp.

TANIA HERNÁNDEZ CANCINO

Lo vivo está siempre acabándose. O, como apunta el escritor Eduardo Ruiz Sosa (Culiacán, 1983), “si tiene los ojos abiertos es que ya está muerto”. Discurriendo por el cauce de una fabulación no siempre bien lograda, los sedimentos poéticos que arrastra el caudal intimista de *Cuántos de los tuyos han muerto* desemboca en doce cuentos sobre el fin de lo vivo. En este libro, Ruiz Sosa explora la hidrografía que traza los márgenes perceptibles de la muerte, hunde los pies en su orilla, nada en sus aguas y bebe de las filtraciones que penetran en el mundo material e interior de quienes viven, sobreviven o están, siempre en presente continuo, falleciendo en su delta.

La sonoridad líquida del estilo hace emerger de las profundidades del lenguaje el dolor de sabernos finitos. Pero el estilo de Ruiz Sosa también es visual: compone gráficamente algunos de los procesos mentales y físicos que le ocurren a sus personajes en la ficción, como cuando le retira las comas a la transliteración de un recuerdo -la gramática de la memoria difiere, después de todo, de las reglas sintácticas- y anota, a propósito de una perra envenenada y rememorada en primera persona por el narrador de “Desaparición de los jardines”, el cuento de apertura: “el olor mojado de los animales ambarina la mirada de la confianza la pereza mayor de los días de la canícula”; o al hablar de “formas coaguladas del recuerdo” y tirar de la corporalidad del verso para que nos entren por los ojos esas formas de vida ya extintas y cuajadas, como están, en el flujo de la memoria que las evoca:

No sé qué empezó a morir primero:  
si la casa  
la abuela  
los árboles  
o todos nosotros.

No nos encontramos, sin embargo -lástima-, ante un libro que funcione como un cuerpo vivo, en el que cada relato sea un órgano continente del festín de la vida y de la espada de Damocles, víscera al mismo tiempo dadora y exterminado-

ra de la vida del organismo literario que este libro no ha sido. Es verdad que tampoco existía dicha pretensión. Estamos, más bien, ante un conjunto de narraciones surgidas de una pulsión robusta y potente, aunque de corta duración, con una temática común como núcleo, y punto. En el epílogo del libro, el movimiento que desgarró años de vida para sangrarlos en las páginas de *Cuántos de los tuyos han muerto* queda descrito por el autor como un *zarpazo*. “Creo que a veces es la muerte la que nos hace miembros de la misma familia”, expresa también el narrador de “Desaparición de los jardines”, y este sería, con justicia, el latido común entre las historias del libro, sístole y diástole, por lo demás, que impulsa el flujo sanguíneo de la literatura de Ruiz Sosa.

En *Anatomía de la memoria* (Candaya, 2014), por ejemplo, encontramos que la muerte “es el final del libro, o el comienzo”. Y si la muerte es fuente y desembocadura de la narrativa del autor, el deber de los vivos hacia los fenecidos es el tema que erige un puente entre ambas obras. En *Anatomía de la memoria*, las tumbas aparecen nombradas como la “revelación de nuestra responsabilidad para con los muertos”, mientras que en *Cuántos de los tuyos han muerto* se prolonga esta obligación al mundo intangible de la palabra, pues son los vivos quienes deben ceder su voz, y no solo su parcela de tierra, a los que ya no están. Este acto narrativo -o su eventual imposibilidad- es reflexionado por los protagonistas de “El sanatorio de la intemperie”, quienes se descubren incapaces “más allá del lloro y el deseo, de dotar de una épica” a la muerte de su maestro, su líder, su amigo.

En “El dolor los vuelve ciegos” -único de los cuentos que se ocupa de las desapariciones y asesinatos perpetrados en el tejido corrupto y metastásico del País-, un indolente y pragmático servidor público experimenta un momento de lucidez al pronunciar, aunque en tono de burocrático consuelo, que “siempre hay alguien para velar a los muertos, / la muerte atrae a los vivos”. Esta sentencia establece un vaso comunicante entre la obligación

moral y sentimental de la tumba en *Anatomía de la memoria* y la pesada intangibilidad de la pérdida en *Cuántos de los tuyos han muerto*, cuando el mismo funcionario dice sin decir y esperando que sea el deudo quien lo pronuncie, lo imagine o lo suplique, que la sepultura del cuerpo, *de cualquier cuerpo*, es la única posibilidad -y esto sí que lo dice- de “descanso para la familia”: la tregua que los vivos necesitan para poder seguir viviendo. El desgarrador aullido de los deudos a quienes el Estado niega sistemáticamente su derecho a cumplir con sus muertos el deber de la liturgia, atraviesa la noche violenta y extraliteraria de México. “Elija el que quiera (...) nadie se va a dar cuenta”. Que nuestros muertos -o que *los muertos*, sin el plural posesivo-yazcan horizontales a tres metros bajo tierra bautizados, identificados, nombrados, hace más soportable no solo la pérdida, sino la certeza de encarar nuestra propia muerte en la muerte del otro: reconocimiento que es, sin duda, la más antigua e implacable de las condenas cognitivas. El hermano que busca a su desaparecido en la dependencia de gobierno poblada de “ojos piernas heridas exhalando el zumo podrido de la vida” entiende “que pronto se acabarían, que pronto todos (...) estarían ahí (...) despedazados y sin ojos, y todo sería silencio”.

Es también en *Anatomía de la memoria* donde se preludia la aparición de “un hombre con dos caras, gemelo de sí mismo”, cuyo nombre propio será nombrado en *Cuántos de los tuyos han muerto* en el cuento “No tiene nariz ni ojos pero sí una boca” -calificado por el autor como “quizás el texto más extraño del libro”, pudiéndose también poner en tela de juicio su carácter de cuento y pensarse, más bien, como la comunicación de una pesadilla en prosa poética-: Edward Mordrake, el infeliz y jovencísimo noble inglés que, según la leyenda, poseía una segunda cara detrás de la cabeza, angelical y maldita a la vez y de cuya boca surgían los susurros diabólicos más espantosos acerca de la vida en el infierno. Este personaje simboliza el espasmo racional que provoca comprender que la potencia de lo vivo y su inexorable desaparición individual sean semilla una de la otra. La muerte como gemela de la vida. La vida como piel y órgano de la muerte. Ante un panorama tan poco alentador, solo nos queda la deuda y el consuelo -caras de la misma moneda, también- de poder narrar la muerte de los nuestros puesto que, llegada nuestra propia hora, seremos nosotros quienes

no tengamos ni ojos, ni nariz, ni boca, ni aliento.

La atestiguación del vaciado de deseo que la muerte opera sobre el cuerpo en “La garra de la estatua”, en contraste con el empuje de la vida por permanecer viva y no acabarse nunca en “La mirada médica” y en “La naturaleza de los fieles”, aun a sabiendas de que su destino inevitable es la degradación de la memoria y de la carcasa donde esta reside -fibras percederas, tejido breve que se desgasta en “Desaparición de los jardines”- produce en la conciencia un desorden lírico que empieza a tener

lugar a la altura del ecuador del libro. La muerte “solo es real para quien no muere (...) para el que permanece y sobrevive llevando consigo (...) el saber de la muerte del otro, que nunca será el saber de su propia muerte” leemos primero en *Anatomía de la memoria*; pero en *Cuántos de los tuyos han muerto* recordamos que “la muerte nos convierte en palabra” y que “la carne se hace verbo”: la vida que contiene a la muerte que contiene al gran relato de la vida, que es la única cosa que se ha contado siempre.

¿Para qué iba a molestar a nadie,

si no, en hacer literatura, sino para dilatar la voluptuosidad del músculo vivo en la redondez de la palabra? Esa palabra escrita que, al igual que el protagonista falsamente homónimo en “La muerte de David Brodie”, el penúltimo cuento del libro, es una peregrina extraviada entre épocas, una botella a la deriva del Aqueronte con una historia latiendo en su interior: la de los muertos que somos los vivos que somos los muertos esperando a ser una y otra vez contados, y leídos.

## Edgar Allan Poe y la literatura fantástica mexicana (1859-1922)

Sergio Hernández Roura

Bonilla Artigas Editores

Ciudad de México, 2020, 222 pp.

MELISA CRUZ RODRÍGUEZ

Más de uno de nosotros en la adolescencia descubrimos nuestro amor a la lectura –sobre todo a lo fantástico– gracias a Edgar Allan Poe. La fascinación por este autor a esa edad podría deberse a varios factores: es el momento en el que intentamos rebelarnos contra las “buenas costumbres”, buscamos nuestra identidad, adoptamos la decadencia o abrazamos la depresión. Bombardeados por la cultura pop de películas de zombies e historias de vampiros, amamos el terror y lo sombrío. En Poe encontramos un padre de la oscuridad, un rey de los rechazados. Sin embargo, su obra ya es contracultura aceptada. Poe es un autor canónico utilizado por los profesores en la actualidad para promocionar la lectura entre los alumnos, incluso en algunos libros de texto se puede encontrar repartida su obra.

La recepción a la obra de Poe, como lo explica Sergio Hernández Roura en su libro *Edgar Allan Poe y literatura fantástica mexicana (1859-1922)* no siempre fue positiva. En los primeros capítulos el autor introduce al contexto político y cultural mexicano, menciona que en México no estaba consolidado el género fantástico en el ámbito literario a pesar de vivir rodeados por una cultura que se nutre de tintes extraordinarios o sobrenaturales. El rechazo a esta estética y a este folclor se debe a la herencia de la censura impuesta por la iglesia católica. Los creyentes religiosos, al leer los relatos sobre hechos fantásticos donde hay personas que regresan de la muerte, contacto con el más allá, entre otros sucesos sin explicación lógica, los tachaban como “cosas de brujería”, a pesar de que

la Biblia está plagada de muchos de estos acontecimientos.

Hernández Roura también explica que en México se buscaba una literatura nacional “con códigos éticos y morales” que no encajaban con la obra de Poe: “la obra del norteamericano representó precisamente una estética que Altamirano atacó y miró con recelo, porque vendría a sembrar en el pueblo mexicano, por medio de la literatura, las tinieblas de la duda”. Hernández Roura expone las críticas tanto negativas y positivas que surgieron alrededor de Poe, pero es precisamente un reflejo del trato prejuicioso que se le dio en esa época al autor que estas se enfocaran más en su persona que en su obra.

Los críticos a favor de una estética nacional estaban ligados al positivismo y veían la obra del autor norteamericano como un testimonio de sus vicios. Una de sus mayores críticas era hacia su alcoholismo, ya que se consideraba “un problema de salud pública” y se tenía asociada esta enfermedad con la locura, así que se veían los cuentos de Poe solamente como delirios del escritor. Por otro lado, los defensores de Poe seguían una estética decadentista y veneraban al autor: “donde algunos vieron inmoralidad y vicio, hubo quienes encontraron un sentido trágico y rebelde de la existencia [...] Poe no solo podía considerarse un genio sino también un personaje mítico”. Así que más que un movimiento literario parecía un culto alrededor de Poe: “algunos autores se expresan de él denominándolo el Catulo de América, tenebroso soñador siniestro, sublime alienado o presentándolo como un ser etéreo”.

Si bien este libro es el resultado de la tesis doctoral de Sergio Hernández Roura sobre Edgar Allan Poe en México, tiene un estilo bastante ameno. Es fácil notar que este libro no es solo un intento de parte de Roura de publicar su trabajo de posgrado, sino de compartir con el lector lo que aprendió de su investigación con un tono digerible para el público en general, en un afán de divulgación literaria. Se nota su pasión e interés por la literatura fantástica, ya que no solo es un académico, sino también es un escritor del género, y probablemente como muchos de nosotros inició leyendo los cuentos de Poe.

En el último capítulo del libro habla de las vertientes del género fantástico y de sus límites. No solamente teoriza a partir de estos, sino que también hace una serie de recomendaciones de autores mexicanos del XIX como: Laura Méndez de Cuenca y Pedro Castera con sus cuentos de elementos esotéricos; Amado Nervo como el precursor de la ciencia ficción; Francisco Zarate Ruiz con sus relatos fantásticos cotidianos y su novedosa mujer protagonista; Manuel Gutiérrez con nuevas tendencias como la combinación de humor y fantástico, entre otros.

Este libro brinda una visión de la literatura del XIX, así como del cuento, en especial del fantástico. Las obras que menciona Roura son subversivas respecto al prejuicio que suele tenerse sobre la literatura decimonónica. Con la visión panorámica que da el autor se puede apreciar no solo la narrativa que apostaba por formar una identidad nacional, sino también la estética fantástica influenciada por Poe que, como menciona

el crítico, fue más “un fenómeno de asimilación que de imitación”. Finalmente, la investigación de Roura arroja que el escritor bostoniano reconocido internacionalmente por su cuervo o su gato negro tuvo un papel importante para el

desarrollo del cuento mexicano y, por lo tanto, el estudio de su obra en el ámbito literario en México es indispensable para comprender el origen del propio cuento fantástico mexicano.

## La juguetería mágica

Angela Carter

Sexto Piso

Ciudad de México, 2019, 241 pp.

ERIKA POLINO GUAJARDO

Angela Carter (Eastbourne, 1940) ha sido comúnmente descrita como escritora de fantasía y ciencia ficción, y, a pesar de su desagrado por encasillar la literatura, ella misma aceptó su posición como creadora de “algo así”. Por otra parte, la magia de Carter no es la magia de Disney ni la de los cuentos infantiles. La magia de Carter es la de las narraciones tradicionales —oscura, sensual y sangrienta—, la de las distopías, el caos y la violencia.

*La juguetería mágica* (1967) comienza con un hallazgo: “el verano en que cumplió quince años, Melanie descubrió que era de carne y hueso”. Con los padres mayormente ausentes, la vida de Melanie gira en torno a ella y su cambiante cuerpo, así que un día decide explorar, explorarse; imagina su boda, a su futuro esposo, su elegante luna de miel y su sofisticada vida de casada. Sueña sobre el futuro y se queja del presente: de Jonathan, su hermano de doce años eternamente interesado en la construcción de maquetas de barcos; de Victoria, su hermanita de cinco, que actúa salvaje, como la niña que se supone que es, y del pudín de pan que su niñera, la señora Rundle, insiste en preparar. También va a misa los domingos y reza a un dios en el cual no cree. Melanie reza como reza la señora Rundle, esa mujer “fea, vieja y gorda que, de hecho, nunca se había casado”. Ora por casarse y por una vida sexual: “Dios mío, haz que me case. O que tenga vida sexual”, así como la señora Rundle pide morir recordando cosas que nunca sucedieron: “por favor, Dios, haz que recuerde que estuve casada como si lo hubiera estado. O por lo menos, haz que recuerde haber conocido varón”. Y la vida de Melanie podría haber continuado inocuamente si no fuera porque un día, mientras sus padres están de viaje, peca: entra en la habitación de su madre, se prueba su vestido de novia y sale al universo del tamaño de un jardín a la mitad de la noche, llena de sí misma, sin necesidad de ser completada por otra persona. Luego, sus padres mueren,

y la fantasía de Melanie, de la chica que pecó y que hacía poco había descubierto la culpa, se rompe.

El paso de la adolescencia a la madurez y el matrimonio son los temas medulares de la novela. Inicialmente, Melanie idealiza el matrimonio con una ingenuidad casi infantil, nacida de criarse rodeada de modelos femeninos cuya vida gira alrededor de ese suceso culminante: su madre, quien no recibe descripción más allá de sus características como esposa, su sentido de la moda y el hecho de que siempre estaba tan completamente vestida que Melanie ni siquiera puede imaginar sus brazos desnudos, y la señora Rundle, quien “cuando cumplió los cincuenta años, se regaló a sí misma el tratamiento de casada obtenido con autorización notarial. Pensaba que ese ‘señora’ le daba a una mujer que envejecía una nota de dignidad personal”.

Con la muerte de sus padres, Melanie y sus hermanos se ven obligados a mudarse con el tío Philip, un huraño fabricante de juguetes que vive en los suburbios de Londres con su esposa. Es ahí donde se encuentra con Margaret (Maggie, la esposa de su tío, la tía que nunca supo que existía, la “muda”), una mujer que parece estar compuesta de “huesos de pájaro y papel de seda, vidrio soplado y paja”, silenciosa desde el día de su boda. Y también, es ahí donde Melanie, dejando atrás sus preconcepciones, reconoce el matrimonio como una institución que puede exponer a las personas a relaciones abusivas. La tía Margaret es “frágil como una flor prensada”, y en realidad es y no es, justamente eso. La tía Margaret ciertamente está prensada bajo la presión del yugo del tío Philip; ciertamente está encerrada en una casa sin espejos, con mallas eternamente raídas, un vestido gris informe para los días especiales del teatro de títeres y un collar de plata que el día de su matrimonio la marcó como algo similar a un objeto o un prisionero. Sin embargo, la tía Margaret no es una frá-

gil flor, ni una “Flower” (la autora utiliza el apellido materno de Melanie como un juego de palabras en numerosas ocasiones). Es una mujer que se somete a la violencia económica, sexual y psicológica de su matrimonio por el terror a las repercusiones y por el bienestar de sus hermanos menores, Francie y Finn, que también viven con ellos.

Otro tema tratado en la novela es la identidad. A lo largo de la historia, Melanie cambia y madura: al principio, en la casa de su infancia, Melanie podía definirse de manera consciente; sin embargo, en casa del tío Philip la identidad de Melanie pierde autonomía y pasa de ser capaz de definirse a ser definida por otros. *La juguetería mágica* sugiere el hecho de que, en las relaciones de poder desproporcionadas, la individualidad del sujeto con menos poder se ve comprometida. Si bien el personaje de Melanie logra empatizar con la tía Margaret, se da cuenta de que ella también está sujeta a la opresión del tío Philip. Es por esta razón que, a pesar de su mutua comprensión, la personalidad de Melanie no se ve determinada por Philip, sino por Finn, con quien desarrolla una relación ambigua. Finn, por sí mismo, es un personaje en constante oposición al tío Philip, y es por esta búsqueda de libertad que él y Melanie se unen. El tío Philip, por otra parte, es comparable, desde el punto de vista de Melanie, con el Barba Azul de los hermanos Grimm (una clara referencia al interés de Angela Carter por los cuentos de hadas, como se puede observar con mayor profundidad en *La cámara sangrienta*, otro libro de la autora), y funge como tiránico titiritero, mientras que todas las demás personas son los títeres necesarios para representar la obra de la juguetería Flower. Es posible decir que, si Melanie vive en una fantasía, el tío Philip también, pues en ella, los títeres y los juguetes son más valiosos que las personas. Así, mientras que el tío Philip “trata a Finn con la misma descuidada brutalidad que los soldados nazis cuando trasladaban cadáveres en las películas sobre campos de concentración”, lamenta y cuida a Bothwell, un títere que tiene todos los hilos rotos.

Leer a Carter es sumergirse en un estilo e imaginación únicos que se remontan a la fantasía gótica y al simbolismo. La fantasía de Carter es más parecida a Barba Azul que a las gentiles hadas madrinas, y *La juguetería mágica*

logra capturar la esencia de esta magia encerrándola en el sótano donde está el taller de juguetes del tío Philip, la habitación donde Barba Azul asesina a sus esposas. La juguetería arde al final del

libro. Mientras las llamas la consumen, en los ojos de Melanie se enciende ya una nueva mirada.

## Wolfwalkers

Tomm Moore y Ross Stewart  
Irlanda, 2019.

JORGE LUIS FLORES

Encuentro que la mejor ficción para niños, sea cual sea el medio en que se presente, no caduca nunca porque es ella misma catalizadora de infancia. *Wolfwalkers* cuenta con esa virtud. Al verla, sentí como si sus imágenes escarbaran dentro de mí, buscando debajo de los escombros de la adultez al niño que está dispuesto a la aventura, a internarse en el bosque, a correr sin reservas, a descubrir.

Es 1650 y la ciudad de Kilkenny, Irlanda, ha sido finalmente asegurada por los ingleses. Queda solo un problema por resolver: lobos pueblan el bosque que rodea las murallas de la ciudad, amenazando al ganado, a los pastores y a los campesinos, e infundiendo temor en todos los pueblerinos. Para completar su dominio sobre las tierras, Lord Protector (trasunto de Oliver Cromwell) ha ordenado la erradicación de las feroces bestias y para ello ha mandado traer al cazador Bill Goodfellow. Junto con Bill viene su hija, Robyn, quien sueña con seguir los pasos de su padre y pasa los días practicando su puntería acompañada por su halcón y único amigo, Merlyn. Bill, que en el fondo se siente orgulloso de su espíritu indómito, debe recordarle a Robyn constantemente que, haga lo que haga, nunca debe seguirlo al bosque. Por supuesto, Robyn desobedece.

En su primer escaqueo clandestino Robyn se encuentra con Mebh, una niña de abundante y enmarañado pelo rojo escarchado de hojas, con colmillos afilados y una extraña conexión con la manada de lobos. Siguiéndola hasta su guarida, Robyn descubre que Mebh es una “wolfwalker”, una criatura mágica que es humana en la vigilia y lobo mientras duerme. En caso de que estas sorpresas no bastaran, Robyn despertará más tarde encontrando patas en el sitio de sus manos y un hocico y orejas puntiagudas en su reflejo.

Tomm Moore se reúne con su viejo amigo, colaborador y cofundador del estudio Cartoon Saloon, Ross Stewart, para dirigir la última entrega de su trípti-

co de folclor celta iniciado en 2009 con *El secreto del libro de Kells*, continuado con *La canción del mar* en 2014 y coronado ahora con *Wolfwalkers*, sin duda la mejor del conjunto. También es la más ambiciosa, tanto en el plano técnico como temático, ya que integra muchas de las cuestiones más urgentes del mundo actual: la hostilidad hacia el otro, el autoritarismo y el peligro de ser cómplice por miedo y por inercia, la depredación del medio ambiente y hasta la crítica al mundo patriarcal; aguas de riesgosa profundidad para una película de dibujos que no obstante *Wolfwalkers* navega con destreza, sin que sus mensajes amenacen con hacerla naufragar y sin que estos emitan ese desagradable tufo a estudios de mercado y juntas de ejecutivos que despiden ahora tantas películas de grandes estudios buscando apelar a los valores de moda para engordar la taquilla.

Lo curioso es que de entre las tres películas que componen la trilogía irlandesa de Moore, *Wolfwalkers* es la menos original. *El secreto del libro de Kells* cuenta la historia de un niño creciendo entre un grupo de iluministas ocupados en ilustrar el legendario libro de evangelios en una abadía del siglo VIII amenazada por vikingos. *La canción del mar* es un retrato honesto del duelo familiar desde el punto de vista de un niño, contado a través de un denso tejido mitológico de criaturas del mar, brujas y hadas. Al lado de sus predecesoras, *Wolfwalkers* se siente como un territorio varias veces recorrido y efectivamente no tardarán en acudir a la mente varios precedentes, *La Princesa Mononoke* y *Cómo entrenar a tu dragón* son los más obvios.

Mas no hay que olvidar que la calidad de una historia no depende de su novedad, sino de qué tan bien contada está. En el guion de *Wolfwalkers*, escrito por Will Collins a partir de una idea de Tomm Moore, la estructura tradicional es una fortaleza. Su desarrollo cronológico, sin digresiones, funciona como un eje firme donde pueden engarzarse seguramente y de manera orgánica las muchas ideas que explora.

Además, en su aparente sencillez, el guion esconde decisiones muy interesantes. Por ejemplo, el hacer de nuestra protagonista y su padre una familia inglesa. Cuando Robyn es hostigada por los niños del pueblo y trata de ganarse su respeto presumiendo que es hija del cazador en jefe elegido por Lord Protector, uno de

ellos responde: “Lord Protector puso a mi padre en una celda”. Robyn es identificada como parte del grupo opresor, pero a la vez, en Kilkenny, ella y su padre son *los otros*. Esta singular dinámica retrata el reflujo de odio que se crea cuando dos culturas chocan movidas por fuerzas e intereses superiores. Ante el rechazo de sus pares Robyn busca refugio en el mundo de aventuras de su padre, pero se da cuenta rápidamente de que ese camino también le está vedado por ser mujer. “Estas son tus herramientas ahora”, le dice Bill señalando el balde y la escoba, “no la ballesta”. No es de extrañar entonces que el convertirse en una “wolfwalker” no sea tratado en ningún punto como una maldición de la que Robyn deba librarse (como sucede en otras películas animadas que involucran una transformación similar, como *Tierra de osos* o *Valiente*) sino como un don que recibe y que la ayuda a encontrar un sitio: junto a los lobos que representan la alteridad que se resiste a igualarse, lo salvaje que no puede ser domesticado.

La crítica no se ha cansado de elogiar el estilo visual de la película y con razón. Hecho totalmente a mano, el arte de *Wolfwalkers* merece exhibirse en un museo (y de hecho lo está, en la galería Butler de Kilkenny). Pero la animación no es solamente bella, también es significativa. El equipo de Cartoon Saloon ha planeado y ejecutado cada trazo con un propósito comunicativo en mente. Kilkenny, que es una prisión para Robyn, está formada por líneas gruesas y rectas, lo mismo que sus habitantes (cuyo diseño está inspirado en panfletos racistas que los ingleses distribuían para mostrar cuán grotescos eran los incivilizados irlandeses); la paleta de colores es anodina, deprimente, y la perspectiva está casi ausente, dándole todo un aspecto de retablo prerrenacentista. Cuando vista desde lejos, Kilkenny entera se presenta como una gran masa aplastada y cuadrada, sin relieve, como un mapa medieval. En contraste, el bosque es todo curvas, espirales, círculos; líneas que no se cierran y colores vibrantes que se funden unos con otros. Mebh y su madre, Moll, también están construidas, literalmente de pies a cabeza, con estos motivos, y ellas y sus lobos son tan libres, tan salvajes, que los animadores han dejado los trazos guía de los borradores en varias oportunidades.

El arco de Robyn también está ilustrado así. Al comenzar la película sus contornos son más gruesos y la capucha

que lleva tiene los ángulos rígidos y amenazadores de una flecha, pero al internarse en el bosque y conocer a Mebh poco a poco sus líneas se suavizan, su capucha recede y su cabello se desarregla hasta quedar suelto.

Asimismo, Moore y Stewart sabían que sería crucial que Robyn literalmente viera el mundo de otra manera tras su metamorfosis y que nosotros teníamos que verlo con ella. Investigaron cómo perciben el mundo los cánidos: una gama de colores muy limitada, un olfato muy agudo, un oído muy superior al humano, y llevaron conceptos al animador experimental Evan McNamara quien se encargó de diseñar espacios tridimensionales de realidad virtual que luego el equipo de Cartoon Saloon recreó a mano con esmero, cuadro por cuadro. El resultado es asombroso: viajes en primera persona por el bosque que simulan planos secuencia en un ambiente nocturno donde los únicos colores que existen son rastros de aromas y ondas de sonido. Con la *wolfvision*, como ha sido bautizada, *Wolfwalkers* captura la experiencia y no solo la anécdota de ponerse en el sitio del otro.

Con todo, sin importar cuán grandiosa sea la animación, Moore, Stewart y Will Collins, el guionista, saben que todo filme vive o muere por sus personajes y que dotar de vida a un personaje es en buena medida un trabajo que se halla fuera del diálogo. Me viene a la mente una ocasión en particular en que Robyn peina a Mebh y le pone una flor en el cabello, prometiéndole ayudarla a encontrar a su madre. Es esa acción de peinarla mientras la escucha, un gesto de cariño tan cotidiano entre mujeres, lo que revela cuán estrecho es el lazo entre estas dos niñas que están totalmente solas.

La misma atención al detalle se le dedica a los otros protagonistas. Veamos a Lord Protector cuya presencia imponente se cierne sobre toda la cinta a pesar de sumar poquísimos minutos en pantalla. Hay en él una dignidad que lo hace más temible. No es un cobarde, ni un sádico, ni un monstruo sediento de poder o dinero; es un hombre con una misión encomendada por Dios, y Williams hace gala de su sofisticación como guionista cuando un apesadumbrado Lord Protector pide guía al Señor, “*Lord*” en inglés, de forma que su oración es ambigua: quizá, sin él saberlo, Lord Protector se habla a sí mismo y así justifica su intransigencia y su crueldad.

O dirijamos nuestra atención a Bill Goodfellow (cosa que imagino todos los padres en la audiencia harán), a su cansancio al llegar a casa, a su frustración porque los lobos no caen en sus trampas, a su impotencia ante Lord Protector, a su miedo infinito de perder a su hija. Todas estas cosas suceden —como suele pasar en la vida— más allá de lo que Robyn puede percibir o entender y se comunican en semblantes, posturas, tonos de voz. Este cuidado es lo que otorga a la película su potencia emocional.

Una escena en particular muestra lo que quiero decir: Bill tiene a Robyn abrazada fuertemente, impidiéndole ir con Mebh y los otros lobos. Robyn forcejea, trata de irse, pero Bill no la suelta, exclama: “Robyn, ¿por qué?, no entiendo” y le ruega que se quede. Entonces el espíritu de Robyn se separa, transformándose en lobo. Se detiene a mirar a su padre con tristeza y luego se aleja mientras Bill se aferra a un cuerpo vacío. Es una escena simbólica de emancipación muy efectiva que funciona porque hay profundidad debajo de estos dibujos bidimensionales.

Ponerse a diseccionar una película infantil de esta manera será tal vez una forma de sofocar su encanto. Me arriesgo a cometer ese crimen porque creo que la todavía joven carrera de Moore merece este tipo de atención. Al ver su trilogía celta uno puede identificar todos los rasgos de un auténtico creador. Más allá de la calidad hay motivos visuales que se repiten, obsesiones que se exploran desde distintos ángulos, una ambición muy enfocada que crece y se impone nuevos retos.

En un tiempo en que el logro más celebrado del medio suele ser el realismo alcanzado por el CGI, Cartoon Saloon, este pequeño estudio ubicado en la actual Kilkenny, se une a un puñado de raros liderados por Ghibli que buscan mantener viva la animación en 2D. Su trabajo nos recuerda que la animación puede ser un arte más que solo un entretenimiento y que los niños también tienen derecho a películas que respeten su intelecto y capacidad emocional.

Al buscar inspiración para *Wolfwalkers*, Tomm Moore y Ross Stewart estudiaron *The Thief and the Cobbler*, la obra maestra del legendario Richard Williams, gran defensor del dibujo a mano. Williams una vez dijo: “Quiero hacer que la animación madure. No tiene que ser siempre Mickey Mouse, movimientos acelerados y comedia física. La animación debería ser capaz de tener un contenido serio. Debería poder moverse lentamente y con dignidad. Y puede ser hermosa y lírica”. Moore, Stewart y la gente de Cartoon Saloon han probado consistentemente que el deseo de Williams no murió con él.

## Mank

David Fincher  
Estados Unidos, 2020.

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La ironía alcohólica de Herman Mankiewicz, el guionista maldito de *Ciudadano Kane* (1941) dirigida por Orson Welles, tuvo varios reproches para mantener su inconformidad. Uno de los principales fue el haber soportado al sistema de estudios de un Hollywood en apogeo durante la llamada edad dorada del cine industrial. Dicho periodo comprende las décadas de los 30 y 40, donde las casas productoras no hacían más que maquilar contenidos explotando los géneros ultra codificados —fórmulas

temáticas, clichés morales y personajes estereotipados—, en beneficio de las estrellas de cine y en menoscabo de la libertad y la creación de los escritores.

David Fincher plasma en *Mank* (2020) esa etapa apoteósica donde el autor concibió una de las denuncias más ácidas que en contra del poder se hayan filmado en los albores del séptimo arte, junto a *Iván el terrible* (1944) de Sergei Eisenstein. Sobre todo, pensemos que *Kane* se hizo en medio de la Segunda Guerra Mundial (1939 y 1945), un contexto político por demás turbulento tendiente al fascismo. Hacia fuera, en el plano internacional, Herman fue censurado por la Alemania nazi; incluso, Joseph Goebbels condicionaba la circulación de las películas estadounidenses a menos que eliminaran su nombre de los créditos.

Aunque todavía no estaban en el periodo del macartismo, Estados Unidos

vivía un ambiente antirrojo de cacería de brujas, de persecución y exclusión de los subversivos. Fincher alude esa animadversión política con la campaña negra en contra del literato socialista y demócrata Upton Sinclair, némesis de los republicanos, y aspirante en tres ocasiones a ser gobernador de California (entre la prolífica obra del ganador del Premio Pulitzer destacamos *iPetróleo!*, base de la película *Petróleo sangriento* de Paul Thomas Anderson, que coincide con el halo welliesiano por entender la construcción del mito estadounidense).

*Ciudadano Kane* trata la historia de soberbia y soledad del magnate periodístico William Randolph Hearst. A diferencia de la versión de *RKO 281. La batalla por Ciudadano Kane* (1999), dirigida por Benjamin Ross, en *Mank* la explicación de la génesis del libreto tiene una inflexión menos rispida a pe-

sar de que se mantiene a Hearst como el horizonte en el cual se inspiró Herman. Según Fincher, Mankiewicz gesta su premisa entre relampagueantes rachas de dictado, lúcida escritura para desarrollar secuencias rondando la filosofía en voz en *off* —que Welles modificó—, el atractivo glamour de la moda de etiqueta y las efusivas noches de licor espumoso que encubrían la hipocresía republicana con todo lo que de “blanco racista” implica el término.

Descrito así, *Mank* parecería propicia para un drama; en cambio, la película opta por una tesitura que combina golpes dramáticos y a su vez intercala espléndidos momentos de humor —que no comedia—, e insiste en realizar un ejercicio de estilo que para nada remeda el desmesurado *look* del *Kane* de Welles. Fincher afirma que fue al contrario: nunca buscó emular el concepto de Welles, al que reconoce por sus extraordinarias innovaciones (las apuestas en los emplazamientos de cámara). *Mank* desiste del halo de mausoleo de *Kane*, que a final de cuentas moraliza la narración desde la atmósfera al transformar las ambientaciones en estatuas, pétreas, subraya Fincher, dándole un tono cavernoso al castillo que aquí es ponderado.

Entonces, más que lecciones, *Mank* ofrece un lienzo que roza el *biopic* muy generoso por su naturaleza mundana que desemboca en un Herman al que no se le fusila por su vicio ni es puesto en patéticas situaciones de humillación con Orson, aunque con Hearst hay un duelo en la tertulia de la cena. Este sarcasmo que consigue Fincher de uno de los libretistas con mayor prestigio en la edad dorada, está impregnado de tirria, pero también de apego, porque los privilegios que ofrece el estar en medio de esta constelación —para muchos, un vértigo—, se captan con agilidad y candor de música de las grandes bandas. Eso llama la atención del bicéfalo Hollywood que propone Fincher, y que suma ya a una larga tradición metadiscursiva donde una fila amplia de películas aborda el lado íntimo de la producción filmica de una época con más leyendas negras que se recuerde.

Fincher, su padre, escribe en *Mank* una primera escaramuza entre Herman y William, que nos parece altamente significativa para entender el volumen de la entelequia de Hollywood. El magnate sabe de la relevancia del cine sonoro, que será la edad dorada de los grandes estudios y, dice, el mundo entero será el escenario. Dirigiéndose a Mank, asienta que él será su Shakespeare. Herman le responde, apuntando con sátira: “nunca pensé que le interesara el valor de las palabras” (William era el editor de los periódicos más populares en Estados Unidos). A Herman le sorprende que un revelador de escándalos vea en Hollywood una mina de oro.

En este tenor, *iSalve, César!* (2016) de los hermanos Coen nos ilustra el tema con engañosa displicencia (por la ligereza de enfoque que vira hacia el disparate), pero, todavía así, en el epicen-

tro se halla el Hollywood en crisis tanto por la Segunda Guerra que pone en jaque las economías, como la aparición de la televisión como medio que ya rivaliza al cine. La película ubica una época singular en la producción cinematográfica, pues el sistema de los estudios estaba en declive, como lo descuella Fincher, y por esto deciden recurrir a los géneros de comprobada recepción entre el público.

Los géneros, valga la digresión, difunden una imagen alterada de la realidad. Sin embargo, Rick Altman ha complejizado el fenómeno de los géneros cinematográficos. Por más que se insista en el enfoque de la teoría hipodérmica, hay aristas para desmontar esa idea vertical donde los medios se imponen encima de la voluntad de las masas. Aunque se represente a los productores como perversos manipuladores, preferimos la idea que sostiene Altman: los géneros son resultado de la interacción entre los estudios y el público. Es una relación tipo bucle, donde están fundidos la industria y el público en un rizo que no tiene principio ni fin. Son dos serpientes que se muerden la cola, agrega Altman.

También a la mina de oro siempre se le ha recriminado su carácter escapista. Curiosamente, el año que aparece el *Kane* de Welles, una comedia livianísima resalta el dilema en el que se encuentra un medio de comunicación masiva que será la columna vertebral del imaginario de la sociedad de masas. *Los viajes de Sullivan* (1941) de Preston Sturges, donde John L. Sullivan, un director de cine, quiere darle a su obra una misión social y no solo de entretenimiento. (Los Coen, hasta donde hemos leído, no han confesado el vínculo de *Barton Fink* con Sturges, que suena innegable, porque la película social que vislumbra Sturges se llamaría *¿Dónde estás, hermano?*, título de los Coen sesenta años después). Este filme de Sturges trataría sobre la pobreza y, para empaparse del tema, Sullivan se hace pasar por mendigo para vivir en carne propia la precaria situación económica contrastante con los lujos que vive siendo director. El saldo de su aventura justificaba el derecho del público a reírse y así escapar de su realidad. Sturges confirma el papel remedial del cine para mantener el *status quo* de los estados nacionales surgidos en la modernidad —el cine mexicano de la época de oro fue exactamente eso: lecciones éticas a las clases pudientes de parte de los desposeídos.

El Hollywood bosquejado en *Mank* lo ubicamos en medio de Sturges y un buen tanto de denostadores. Abona a una mitología vasta sobre la doble moral de la industria cinematográfica fundante de un magma de imágenes que fungirá como fábrica de ilusiones. El mito hollywoodense se ha cultivado de diversas formas, aunque termina en dualidad. Lo que abunda es el lado negativo de una producción que brilla por su contradicción principal: es hipócrita en relación a su moral interna y la representación edulcorada que es su estandarte público.

Directores como Billy Wilder, David Lynch, Robert Altman, los Coen y hasta David Cronenberg han sumado críticas al Hollywood seminal y contemporáneo, amparados en los géneros: *film noir*, terror psicológico o fantástico, para subrayar esa decadencia sórdida con la que escandalizó Kenneth Anger en su amarillista Babilonia. Todos ellos acentúan el ambiente pervertido que circunda en el patio trasero de la producción de películas cuyos contenidos muestran un lado aséptico del mundo, desplegando siempre el *kitsch* que elimina cualquier ruido y destaca ideales del *american way of life*.

Fincher no se desgarró las vestiduras para revelar esa leyenda bruna que fue la concepción misma de *Ciudadano Kane*, obra señera en la cultura estadounidense. *Kane* muestra el amplio sentido de libertad concebida en un sistema capitalista, es la película generadora del más original lenguaje filmico que intentó, y lo logró con creces, mezclar la novedad de la palabra con agudos parlamentos. Asimismo, esbozó una serie de hallazgos visuales y maneras sintácticas que asombraron al venir de un director tan joven como Orson Welles, del que nunca se dudó su talento mostrado en el teatro clásico y en la adaptación radiofónica más performática de la historia: *La guerra de los mundos* de H.G. Wells.

*Mank* omite la sentencia lapidaria en contra de unos estudios que respondieron a un contexto que necesitaba historias de redención: un conflicto global. El cine fue el bálsamo oportuno para un periodo de guerras mundiales y para resarcir el presente de una nación de tambaleante identidad. Al propio tiempo el cine se insertaba en medio del resto de las artes, siendo una expresión espuria que hurtaba de ámbitos artísticos —arquitectura, fotografía, teatro, literatura—, para construir un lenguaje autónomo del que pocos sabían su potencial como Welles —descubierto por Dziga Vertov y Eisenstein en muchos sentidos.

No obstante, la ironía en *Mank* ahorra en el desquite. La revancha social no es exactamente el tópico de Fincher a pesar de su panfletaria *El club de la peleá* (1999), porque el resto de su filmografía, como *El juego* (1997), enfila hacia senderos más dados a referir de manera objetiva. *Mank* enseña un talante sinvergüenza que le permite no enjuiciar: en lugar de proponer una cinta donde el sujeto se enfrenta al sistema, que eso es *Kane*, Fincher elige escurrirse en la simbiosis de la industria y no victimiza el rasgo “mata talentos” que orilló a la decepción ética de numerosos dramaturgos, como sugiere *Barton Fink* de los Coen con el personaje novelista William Preston que superficialmente se conecta a William Faulkner, que en realidad también escribió para el cine.

Distante del sermón, *Barton Fink* muestra la indiferencia de los estudios por el autor. Barton padece la metáfora infernal bellamente concebida en un hotel con vida propia, pues suda,

con un botones que surge del subsuelo. Confiado en su compromiso social, Barton cree que en la moderna comunicación masiva es posible colar su caballo de Troya en donde los contenidos sean un instrumento didáctico para llegar a la verdad del pueblo sabio. Sin embargo, el escritor imbuido en el Infierno, se topa con otra metáfora más fatalista que el temible averno, siguiendo la misantropía coeniana: el hombre común, el simpático obeso que Barton estima era el prototipo de la sencillez, resultó un psicópata que destaza cuerpos. La parábola facilita a los Coen para endechar a Hollywood su banalidad. Las películas de luchadores, que no sociales, no importaban a las grandes firmas que lo único que deseaban era producir contenidos que se consumieran sin ninguna dificultad (por eso el tono idiota del productor).

Este entorno pueril de Hollywood para su propio canal de difusión, su instrumento creativo, ha sido una fuente inagotable de narraciones propias del morbo insano. Permite entender la historia propiamente dicha del país, tanto en ciudades como Los Ángeles como Nueva York. A su vez, ayuda a comprender la evolución de la estética filmica que ha sufrido recambios considerables: el hipnótico cine mudo tempranamente mutó a cine hablado, como la súbita aparición del cine sonoro sin precisar sus diferencias con la literatura y el teatro hasta un vuelco perceptivo que implicó pasar de blanco y negro al color.

Sinfin de texturas y enroques de puntos de vista, Hollywood es una entelequia tan carismática como para estilizar la llaga corrupta de su pecado. Al mismo tiempo atrae por la suspensión moral y la instalación de un sentido salvaje de la supervivencia, como en *LA Confidencial* (1997) de Curtis Hanson, donde se concibe la brutalidad policíaca que opera como Ley de Talión y una prostitución huera de la que se desprende compasión. El crisol hollywoodense es ancho y secreto a voces en una sociedad soleada que lo mismo acepta la cruda de la obra de Charles Bukowsky, solipsista y vana como *Barfly* (1987) de Barbet Schroeder, o igual integra la psicopatía hippie de un fanático anticapitalista en *Érase una vez en... Hollywood* (2019) de Quentin Tarantino. Todo cabe en ese jarrón sin fondo que es hoyo negro que desquicia y provoca la aparición de espíritus como la fábula onírica de David Lynch, *Mulholland drive* (2001) o llega a extremos de la catatonia como *Polvo de estrellas* (2014), de David Cronenberg, donde el absurdo neurótico de la clase

acomodada alcanza la mofa más fina del árbol genealógico de Hollywood.

Netflix busca con *Hollywood* (2020), miniserie de Ian Brennan y Ryan Murphy, equilibrar la mala sombra del mito con un contenido inmoral urbanísimo, lejos de la ambición de Fincher, pero con el interesante intento de una corrección política para desinfectar el abuso sexual de los productores (léase el caso de Rock Hudson), aderezado con la inclusión de la trata *sui generis* en una gasolinera, basado en *Servicio completo*, de Scotty Bowers, libro de crónicas muy superior sobre la vida secreta de las estrellas de Hollywood. A pesar del esfuerzo baladí por equilibrar la balanza por parte de Netflix, el lado más sombrío es la tendencia del Hollywood dorado que fincó su triunfo en una entraña perversa. Domeña el tinglado Robert Altman en *El ejecutivo* (1992): la efigie siniestra del productor avasalla con su criterio, como en *Barton Fink* en tono bobalicón y, en grado más estúpido, *¡Salve, César!* de los mismos Coen. *Ladronas de la fama* (2013), de Sofia Coppola, es un monstruo derivado de Hollywood; un producto inocuo, fugaz como la sentencia de Andy Warhol en busca del éxito de quince minutos, que revela la alienación de un público cincelado, desde la época dorada, y cuyos efectos son estas niñas encontradas/perdidas en la sustitución momentánea de sus ídolos que han demolido a sus figuras paternas.

No se parece en nada al *Hollywood* de Netflix, pero tampoco Fincher calca otra versión *noir* como Lynch, Altman, Cronenberg o los Coen. *Mank* presenta un discurso bisagra que punza con realismo y a la vez es ejercicio de estilo. Mank sabía de la puerilidad del negocio. Por eso, cuando intercambia ideas y le preguntan cómo hacer para que la gente vaya al cine, él responde: “exhibiendo películas en las calles...”. Fincher no provoca llamas en su historia. A veces roza con los artilugios del cine, por eso es que nos atrevemos a señalar que *Mank* es filigrana. La simbiosis en todo caso es un duelo desfachatado entre un creador inteligente y suspicaz frente a un entorno indolente con la sociedad. El alcoholismo, que secunda la buena vida del guionista Mankiewicz, no se representa como dolor derivado del lucro intelectual de los estudios. No, para nada, el perfil festivo de *Mank* enseña que esta simbiosis tenía una recompensa en el glamour no del todo desechable. La dinámica ordinaria tiene un vértigo en *Mank* que, aunque no coloca como edad de oro o como rubia estética, como lo hacen Han-

son y Lynch, continúa con un atractivo para un Mank enfiestado, aunque sea con republicanos, sus contrarios, y atraído finalmente por las mujeres de un *star system* que cohibe su talento.

Es muy sutil *Mank* para hechizarnos con la mentira del poder. Ya en *House of cards* (2013) Fincher nos deleitó hasta el cansancio con una pareja presidencial que movía sus influencias sin escrúpulos —la serie *Mindhunter* (2017) que dirigió para Netflix, también es un ejemplo del contrasentido. *Mank* es semejante: la suspensión moral se advierte en la desfachatez con la que el productor les reduce el salario a sus trabajadores con el pretexto de la recesión. La “actuación” pastichera del productor suscribe la farsa con una mueca de humor. Estos guiños aderezan los encuentros entre Mank y Welles, esporádicos y solo uno con clímax, y los más largos encuentros con Hearst que en principio son esgrima en fase preliminar y después, en la cena fantasmal digna de ganar un Oscar, se transforma en un híbrido de aforismos y alegorías donde el magnate domina con su regla al teporocho prosista al revés de las enseñanzas de *Ciudadano Kane*: el empresario sucumbe ante la soledad. El mensaje no es sepultura en *Mank*, como sí lo enfile Welles. Orson de algún modo moralizaba esa relación faraónica entre Hearst y los demás. La manipulación de valores, entonces, no es un estribillo en Fincher como lo notamos en *La red social* (2010), *Zodiaco* (2007) y recordemos con énfasis *Perdida* (2014), tal vez su filme más osado en cuanto a sadismo emocional.

Percibimos en *Mank* una silueta igualmente egregia como el Orson de *Kane*: atisba el Wilder de *Sunset Boulevard* (1950). Fincher y Wilder lo supieron: la celebración perpetua en Hollywood es una apología del instante, el tiempo de la belleza fresca y eterna. Cuando no se cumple con lo deseado, la parte hosca emerge con agrura en donde se despoja de esa trivialidad del éxtasis construido en pantalla. La negación de la muerte, que en su conjunto procuró Hollywood en su era dorada, exhibe su dorso tanático, hay una zona donde cohabita todo un margen dionisiaco. Wilder lo centra en una antigua diva melancólica por los días de gloria pasados; Fincher, a su vez, cincela en Herman Mankiewicz a un picaresco Dionisio. Ambos deambulan en el crepúsculo con aristócrata socarronería: Mank disfruta junto a las mieles más representativas del eros inventado por los grandes estudios, aunque está consciente de la quimera, y eso es la ironía.

## El reino de lo no lineal

Elisa Díaz Castelo

Fondo de Cultura Económica

Ciudad de México, 2020, 69 pp.

MALVA FLORES

Seenta y nueve años antes de que Elisa Díaz Castelo viera la primera luz de su vida, el 25 de enero de 1917 nació en Moscú un bebé que, a la postre, se convertiría en físico, músico y químico. Esas actividades no parecen tan extrañas, o no me lo parecen a mí, pues mi padre fue físico, químico y músico. Pero mi padre no ganó el premio Nobel e Ylia Prigogine, sí. Considerado el padre del caos, Prigogine llamó a la vida el reino de lo no lineal y la vida, dijo, “es el tiempo que se inscribe en la materia”. Así, la disipación, el caos, el desorden y lo irreversible parecen sumergir al organismo en una flecha del tiempo, una flecha lineal, pero ¿qué pasaría si revertimos esa flecha y damos a eso que nos parece la vida —aquél naces, creces, te reproduces y mueres—, la posibilidad del caos o la multiplicidad? ¿Qué ocurre si concebimos la vida desde la analogía y su ritmo, esa otra forma de vida y multiplicidad? Tendríamos, entonces, el libro de Elisa Díaz Castelo, *El reino de lo no lineal*.

No crean que soy muy conocedora. Solo me dejo llevar por las señales. A lo mejor me equivoco en la apuesta y acabo en un vertedero, pues toda interpretación es eso: una apuesta. Yo no creo, nunca he creído, en las interpretaciones inamovibles, mucho menos en aquellas que se piensan desde el corralito donde queremos atrapar a la poesía y, ella, por supuesto, se escapa porque, si cabe en el corral, debe dudar de sí misma. Por otro lado, cada quien lee lo que puede y, sobre todo, lo que quiere.

Ya había leído *Principia*, su primer libro, varios poemas más y traducciones de Elisa antes de leer este hermoso y tristísimo libro. Y cuando digo tristísimo quiero hacer un elogio. El caso es que cuando lo leí —y fiel a mi costumbre— fui anotando versos y palabras que me llamaban la atención. También, cadencias, es decir, música.

Llegué así a una parte donde Elisa escribe: “Vida: el reino de lo no lineal: Prigogine”. Era claro el guiño y me fui a buscar quién era Prigogine. Pero también, en otro de los poemas en prosa que van apareciendo a lo largo del libro, leí “Vida: abiogénesis” y ya sabemos que

Aristóteles pensaba que la generación espontánea, o abiogénesis, era posible; de modo que plantas y animales podían nacer de materia sin vida. Entonces me pregunté, ¿las letras son, estrictamente, esa materia sin vida de la que nace y se reproduce todo? No, porque las letras cantan, cuando se ayuntan. Son otra representación de la vida, aunque vayan solitas, como onomatopeyas del alma.

Ya sé que el alma no existe o eso dicen. Yo he visto el alma de los muertos en las letras de Elisa, y a esos mismos muertos, de regreso, convertidos en Lázaros domésticos. Los he visto, pues, en su intimidad, en su agobio, en su miedo. Elisa propone también muchas definiciones de vida —esa sala de espera, ese entreacto. Al final del libro nos avisa que las secciones en prosa donde las escribe “reproducen textualmente algunas frases de Wikipedia, del diccionario de la RAE y de otros diccionarios.” Muchas de ellas me gustan porque siempre quise ser bióloga y porque me encanta Wikipedia, esa otra forma de nuestra vida, esa metafórica pero también real “vuelta a la página”.

Pero ¿por qué en un libro donde lo que oímos —nueva Comala— es a los muertos, su historia y pesadumbre, pero también su regreso, Elisa nos recuerda a cada tanto qué es la vida? El libro empieza con una sección que se llama “Vuelta” —donde escuchamos las voces de los Lázaros— y luego aparece la “Ida” —donde nos sumergimos en el horror cotidiano de la vida cuando falta el ser amado. Y ¿por qué la “Ida” inicia con un intento de suicidio, con Perséfone aburrida y la historia de un beso atrás de un Rotoplás? Me gusta también pensar que, en la idea de Prigogine, este reino es la flecha del revés, la que permite la proliferación, el desorden de la vida, incluyendo a la muerte, porque quien habla dice que “la muerte es un arte / que no ha perfeccionado”.

Y, ya hablando en plata poética, ¿no es esa proliferación el pensamiento analógico? Esto es aquello, ya lo sabemos, pero aquí lo vemos cocinando la escritura y la vida. También la muerte: su cara en el reflejo.

Quien ha querido matarse es Orfelía. No Ofelia, la loca enamorada

de Hamlet, la loca porque su padre ha muerto y, en mi deseo, se suicida, no se cae en un lago; tampoco es Orfeo, el que una vez volvió del inframundo con las manos vacías, sin su Eurídice. Es Orfelía. No voy a contarles el libro, pero sí necesito apuntar que Orfelía, según los títulos de los poemas —es decir, de su viaje, si la queremos Orfeo— “no encuentra un comprobante de domicilio”, “escoge fruta en el mercado”, “borra viejas fotografías de su celular”, “encuentra la garantía del refrigerador”, “apunta lo que él subrayó en los libros”, etcétera. Ya en la primera parte, “Vuelta”, Elisa ha echado mano de nuestros dichos, nuestras voces de todos los días, porque la poesía es eso: no el artificio y al mismo tiempo, el artificio de lo que sabemos nuestro y canta.

*El reino de lo no lineal* es una canción a varias voces. Ya sabemos que la poesía cuenta y canta, pero ahora, por no sé qué desgracia de la que espero salgamos pronto, se ha creído que no debe cantar. El lirismo es un pecado, dicen. Me reiría como loca si no fuera porque ese virus ha destruido la poesía y es curioso que los mismos que proclaman la muerte del lirismo, aplaudan, como deben, este libro de Elisa. Creo que, además de no saber escribir, tampoco saben leer.

A lo mejor, Elisa misma me daría un puntapié al escucharme. De todos modos no lo creo, porque en su libro oímos todo el tiempo endecasílabos, alejandrinos, octosílabos que se juntan y bailan y forman ritmos; no sonnetes, como creen los que abominan de la música o los que, al defenderla, no encuentran otro ritmo que el de la abulia y la repetición. La ignorancia es atrevida y sufro lo indecible al leer cientos y cientos de versos horrorosos. Aquí, logro escuchar la música que va cantando Orfeo mientras llora o camina y así conocemos también lo que pasó.

Historia de la depresión ante la pérdida del amor, o así quiero leerla, Orfelía no fue por su amado al inframundo, pero los subrayados son otra forma del camino que lo lleva hasta él, con “*la doctrina de la reminiscencia*” y bajo “los desmanes de la melancolía: a sotavento: a pie juntillas”.

En “Orfelía desvaría con *Las metamorfosis*”, otro de sus múltiples guiños a ese antiguo y hermoso mundo de Ovidio, dice Elisa: “Solo quiero mover a los muertos con mi voz”. También movió a los vivos y a mí me dio algo que hoy es oro molido: esperanza, fe en la poesía, reconciliación.

## Cuentos completos

Clarice Lispector

Fondo de Cultura Económica

Ciudad de México, 2020, 472 pp.

MÓNICA SÁNCHEZ FERNÁNDEZ

Clarice Lispector (Ucrania, 1920 - Brasil, 1977) es una asesina de hechos, una refinada facticida, escritora tímida y osada, nigromante, una bomba de relojería que desnaturaliza la sintaxis, concatena inspiraciones y se sumerge en los estados mentales de sus personajes, ya sean niñas de pelo rojo, viejas secas que se niegan a saberse solas en este mundo, gallinas enfebrecidas, hombres ampulosos, la mujer más pequeña del mundo, o jóvenes *voyeuristas* que todo lo observan, mientras devoran panes y palabras. Sus protagonistas mastican, a veces con desgana, a veces con ternura, la vida; la mezclan y ensalivan, la regurgitan, escupen y vuelven a empezar.

No hay ni un gramo de pensamiento en Clarice Lispector que no sea literario. “Escribo como si fuese a salvar la vida de alguien. Probablemente, mi propia vida”, se lee en su novela póstuma, *Un soplo de vida*. Su intensidad y determinación, pero también su soledad y su afición al silencio, la libraron de cualquier tipo de encasillamiento. Mientras el *boom* latinoamericano cautivaba en esta y otras latitudes, la literatura de Lispector, una deflagración interior, se enraizó en otra tradición: la de quienes hacen de la extrañeza su compañero de viaje. “El desastre —puntualizó Maurice Blanchot— nos arruina todo, dejándolo todo como estaba”. Clarice creaba “sin la esperanza de que lo que escribo altere algo. En el fondo, la gente no quiere alterar las cosas, quiere florecer de un modo u otro”.

Nacida en Ucrania, en periodo de entreguerras, llegó a Brasil con dos años. Cargó a sus espaldas una traumática historia familiar. Al parecer, su madre, violada por soldados rusos, contrajo la sífilis y creyó, junto a su marido, que si se quedaba embarazada desaparecería ese mal. Clarice nació para salvar a su madre, pero Mania murió —paralizada de medio cuerpo, mortalmente herida—, cuando Clarice tenía diez años. “Hay algo que me gustaría decir y que no puedo”: aplicó la ley del silencio y jamás escribió sobre este episodio familiar, aunque durante su infancia construyó “historias sin final”. Con los años, definió su estilo como un “no-estilo” y defendió su condición de escritora *amateur*: “Yo no soy una profesional, porque escribo cuando quiero. Para conservar mi libertad, me preocupo de no ser una profesional”; pero se

aferraba a la literatura con los dientes si fuera preciso: “Cuando no escribo, estoy muerta”.

En 2020, con motivo del centenario de su natalicio, el Fondo de Cultura Económica publicó en español la colección completa de sus cuentos, organizada por Benjamin Moser, su biógrafo y uno de los grandes especialistas de su obra. Basada en la edición inglesa de 2015, contiene 84 relatos —por mucho que los editores aseguren en la contracubierta que son 85—, divididos en nueve secciones, y un apéndice, “La explicación inútil”, en el que la autora reflexiona, de manera breve e imprecisa, sobre la génesis de uno de sus libros, *La legión extranjera*: “No me es fácil recordar cómo y por qué escribí un cuento o una novela. Una vez que se desprenden de mí, yo también los desconozco. No se trata de un ‘trance’, pero la concentración en el acto de escribir parece privarme de la conciencia de lo que no es el acto de escribir”.

A pesar de irse por la tangente —al igual que Salinger, ella defendía que un escritor debe hablar lo menos posible—, la lectura de dicho apéndice suministra ciertas pistas sobre el palpito que circula no solo por *La legión extranjera*, sino también por *Lazos de familia* o *Felicidad clandestina*, sus libros de relatos más conocidos. Clarice Lispector se repite: a veces de manera machacona; a veces subrepticamente. Relato a relato aparecen sus tramas incidentales —la epifanía convierte lo banal en ficción de altura—, sus personajes contradictorios —padecen náuseas gozosas—, y su sintaxis peculiar. “Las repeticiones me parecen agradables, y las repeticiones que se dan en un mismo lugar acaban calando poco a poco; algo tienen que decir las cantinelas aburridas”. En su no-estilo, la variación en torno a un mismo tema se transforma en el vaso comunicante que une sus primeros relatos —estos presentan algún que otro resabio de juventud e influjo mal digerido— con los últimos —donde los lapsus, por fortuna, no eclipsan su incisiva pluma—. Algunos de los diez cuentos del apartado *Primeras historias* los escribió antes de su debut como novelista. Cuando tenía veintitrés años publicó *Cerca del corazón salvaje*, una novela cuyo título surge de una cita de James Joyce; más concretamente, del Joyce de *Retrato de un artista adolescente*: “He was alone. He was unheeded, happy, and near to the wild heart of life”. Cauta en sus palabras y declaraciones, Lispector dio pocas pistas sobre sus pasiones literarias (Dostoievski y Herman Hesse, entre ellas), pero mostró cierta inconformidad con quienes la comparaban con Virginia Woolf, más que por su literatura, por el final abrupto de la británica: “El terrible deber es ir hasta el fin”, sentenció Lispector.

Enrique Vila-Matas, en su prólogo a *Los mejores cuentos* de Sergio Pitol, recordó la siguiente reflexión del Premio Cervantes: “Aun ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos”. Algo parecido habría exclamado Clarice Lispector ante estas ochenta y cuatro ficciones reunidas. Porque ella es cada niña de pelo rojo que se asoma tímidamente por sus páginas (conmueve “Tentación”). Y ella es cada animal que reptaba por estas líneas, o gruñe, o busca refugio en la naturaleza agreste. Cada huevo que se quiebra y escupe una clara y una yema es un hijo (Paulo y Pedro, fruto de su matrimonio con el diplomático brasileño Maury Gurgel Valente). Cada gallina envalentonada es ella. Múltiples perros, monos, gatos, cucarachas, caballos, moscas, búfalos, saltamontes esperanza, y un largo etcétera de criaturas transitan por sus cuentos: “Creo que siento a los animales como una de las cosas que todavía están muy cerca de Dios, un material que no se inventó a sí mismo, una cosa que todavía tiene el calor de su propio nacimiento; y que, no obstante, se pone de pie luego luego, ya toda ella viva y viviendo de golpe en cada minuto, no poco a poco, sin escatimarse nunca, sin nunca gastarse”.

Para Clarice Lispector los animales simbolizan “una de las formas accesibles de gente”. Sus personajes más humanos tienen los rasgos físicos y morales de un animal solitario. En el desvalimiento de la vieja abandonada en “Viaje a Petrópolis” se encuentra la misma dignidad y pundonor que en Lisette, un mico de feria que fallece con los aretes puestos. O la determinación ante la vida de una mujer “oscura como un mono”, de apenas cuarenta y cinco centímetros, se identifica con la de la gallina que, ante el cuchillo de frío metal, opta por “abrir las alas de corto vuelo, inflar el pecho y, en dos o tres impulsos, llegar al alféizar de la terraza”.

Adentrarse en las ficciones de Clarice Lispector es como transitar descalza por un campo de amapolas regado con cristales de hiriente tristeza: su habla —su querido portugués de extranjera (nació en Ucrania, creció en Brasil, y vivió por años en Suiza, Italia, Gran Bretaña y Estados Unidos)— te hipnotiza, hunde, araña y reta. Aunque juguetees a deconstruir uno de sus relatos, la presunta deconstrucción no saca a flote las costuras de la obra, porque su flujo continuo de pensamiento literario no da lugar a costurones. Con Clarice Lispector no sirven los trucos, esas gotas de limón (extraídas de la crítica) que se “vierten en el té oscuro y todo el té oscuro se va aclarando”. A pesar de todo lo anterior, ella no se consideraba hermética, si bien admitía que uno

de sus cuentos, “El huevo y la gallina”, le era tan misterioso, que lo quería especialmente: “El huevo es una cosa que necesita tener cuidado. Por eso la gallina es el disfraz del huevo. Para que el huevo atraviese los tiempos, existe la gallina. Para eso son las madres”.

La lectura voraz y convulsa de las 472 páginas de sus *Cuentos completos* puede provocar una sobredosis de alta literatura en los lectores desprevenidos. Por tanto, para amar a Clarice se recomienda no sobrepasar la dosis diaria de Lispector. También es aconsejable acomodar este volumen en el buró y revisitarlo pasado un tiempo: “Parece —reveló la escritora en su última y perturbadora entrevista, grabada

en 1977 (<https://www.youtube.com/watch?v=E3s4BymoNoY&t=764s>)— que yo gano en la relectura, lo que es un alivio”.

Uno de los cuentos de *Felicidad clandestina*, “Encarnación involuntaria”, nos previene de otro posible efecto secundario: “A veces, cuando veo a una persona a la que nunca había visto y tengo algún tiempo para observarla, me encarno en ella y doy, así, un gran paso para conocerla”. Finaliza su relato: “En cierta ocasión, también estando de viaje, me encontré con una prostituta perfumadísima, que fumaba entrecerrando los ojos, y estos, al mismo tiempo, veían fijamente a un hombre que ya empezaba a hipnotizarse. Para entenderla

mejor, me puse de inmediato a fumar con los ojos entrecerrados, viendo al único hombre que estaba al alcance de mi mirada llena de intenciones. Pero el hombre gordo al que miraba para hacer la prueba y tener el alma de la prostituta, ese hombre gordo estaba absorto en el *New York Times*. Y mi perfume era demasiado discreto. Todo falló”. Quien lee a Clarice Lispector, guiado por la intuición y el deseo, quiere encarnarse en ella. Incluso, de cierta extraña manera, quien redacta una reseña sobre sus relatos acaba sucumbiendo al hechizo de su prosa. Y quizá, solo por eso, en esta crítica todo falló. O no.

## Gente normal

Sally Rooney

Random House

Barcelona, 2019, 253 pp.

LILIANA MUÑOZ

**G**ente normal de Sally Rooney (Irlanda, 1991) es la historia de dos jóvenes, Marianne y Connell, que pugnan por entenderse y muchas veces fracasan, que intentan sortear el paso del tiempo y sus accidentes, que tratan de hallarse a sí mismos en la ciudad o en el campo, en soledad o en compañía, en un mundo donde el amor y el dolor caminan de la mano mientras ellos solo anhelan pasar desapercibidos. Concebida como continuación de su cuento “At the Clinic” —aparecido en 2016 en *The White Review*—, y en consonancia con su novela anterior, *Conversaciones entre amigos* (2017), la novela es una *coming of age* irlandesa que revela la complejidad de la juventud y el tránsito hacia la madurez: la exploración del yo, la incomunicación, la pérdida, el desengaño, la posesión o la comunión con el otro son algunos de los temas medulares.

Premiada con el British Book Award of the Year, *Gente normal* podría catalogarse como una *young o new adult fiction* (etiquetas comerciales empleadas a menudo para apartar estos géneros de la llamada “alta literatura”) de no ser porque sus protagonistas, la complejidad de sus caracteres y las situaciones que enfrentan distan de considerarse *light*: al inicio del libro, Marianne se nos presenta como una chica “rara” e inteligente que mira a sus compañeros por encima del hombro; es introvertida pero a la vez desafiante y segura de sí misma, algo que no termina de cuajar con el ambiente que la rodea. Para Connell Waldron, “Marianne practica un abierto desprecio por la gente

del instituto. No tiene amigos, y se pasa la hora de la comida sola, leyendo novelas. Muchos la odian con ganas”. La madre de Connell, Lorraine, trabaja para la familia de Marianne Sheridan; un día que él va a recogerla se cruza azarosamente con ella, comenzando así una conversación que podría parecer casual pero que en realidad es el punto de partida de un vínculo que se prolongará a lo largo de los años: “Cuando habla con ella, siente que existe entre ambos una total privacidad. Podría explicarle cualquier cosa de sí mismo, incluso cosas raras, y ella nunca las iría contando por ahí, lo sabe. Estar a solas con Marianne es como abrir una puerta que permite salir de la vida normal y cerrarla tras de sí”.

En una entrevista, Daisy Edgar-Jones, la actriz que encarna a Marianne en la serie, atribuye el éxito de *Gente normal* al hecho de que muchas personas sienten añoranza del primer amor. Creo que la explicación del fenómeno es atinada, pero requiere de mayor precisión y delicadeza: más que el primer amor, más que la juventud perdida, más que nuestro torpe sendero hacia la adultez, lo que lectores y espectadores experimentamos frente a Marianne y Connell es la nostalgia de lo que nunca ocurrió: aquellos sentimientos que se extraviaron para siempre, el amplio abanico de posibilidades que creíamos abrirse ante nosotros, la infinitud de escenarios posibles que fuimos agotando con cada elección. Podremos identificarnos —o no— con los protagonistas, podremos no comprender del todo sus decisiones, podremos sentir frustración ante la incapacidad de Connell para verbalizar sus emociones, o hacia las pulsiones de Marianne que la llevan al BDSM en su persistente afán autodestructivo, pero lo que no podemos hacer es dejar de verlos como seres tan cuidadosamente cincelados que casi se diría que son reales, personajes de ficción conformados por retazos de vidas huma-

nas imperfectas y contradictorias.

El título del libro obedece al anhelo constante de los protagonistas de ser “gente normal”, pero lo crucial aquí es la codificación que se le da a lo “normal” en el espacio-tiempo que ambos habitan y que va modificándose conforme avanza la historia: en el instituto, mientras sostiene con Marianne una relación secreta, Connell piensa que solo cuando está ella se siente él mismo y no alguien que tiene que estar fingiendo frente a los otros; pese a esto, decide traicionarla e invitar a una de las chicas populares del colegio al baile de graduación, para, entonces sí, regodearse en su normalidad: ser estimado y admirado por todos, rodearse de amigos con los que poco o nada tiene en común, y, en fin, pretender ser un chico más del pueblo de Carriclea, diluirse entre la multitud. Pero mientras que Connell se aferra a las apariencias y vive recluido en su enrevesado mundo interior, Marianne acepta las consecuencias de no ser como los demás: “Marianne vivía una vida drásticamente libre, él se daba cuenta. Él estaba atrapado entre consideraciones diversas. Le preocupaba lo que la gente pensara de él”. Si la interioridad de Connell se ve amenazada constantemente por esa doble vida que lleva, Marianne da la impresión de estar ensayando distintas versiones de sí misma (o, al menos, eso es lo que él cree, pese a que ella se intuye estancada en una única personalidad). Lo cierto es que esta alternancia de identidades, este coqueteo con aspectos de su individualidad a la vez afines y disímiles se da únicamente en la singular dinámica entre los dos, y solo en secreto. Fuera de esta burbuja, “Marianne tenía la sensación de que la vida real estaba sucediendo en un lugar muy lejano, en su ausencia, y no sabía si algún día lograría averiguarla y formar parte de ella”.

Tras la aparente sencillez de la novela se esconde un relato de confrontaciones: entre lo público y lo privado,

entre la palabra y el silencio, entre la negación y la aceptación de uno mismo. Y, sin embargo, el hilo conductor de la trama, y también el móvil principal de los personajes, es la certeza de que la conexión que tienen entre ellos no la tendrán con nadie más: “La mayoría de la gente, pensó Marianne, pasa por la vida sin sentirse jamás tan unida a alguien”. En realidad, son estos conflictos, y la voluntad de intentar comprender al otro, aquello que los mantiene juntos: en Carriclea, Connell destaca en el deporte, en los estudios y en su grupo social, pero no sabe quién es ni qué es lo que quiere, pues desde que tiene uso de razón se ha dejado arrastrar por la inercia, por sus circunstancias y por todo lo que le ha sido dado; Marianne, en cambio, es dueña de una oscura historia familiar, tiene convicciones muy arraigadas, se sabe más lista que los demás y, paradójicamente, se lanza al vacío sin medir los alcances de su fragilidad. En Dublín los roles se invierten: Marianne, de clase social alta, se mueve a sus anchas en el Trinity College, donde estudia historia y política; tiene amigos, acude a las fiestas y es adorada por todos. Connell, que estudia filología inglesa, está completamente fuera de sí, piensa que no encaja debido a su estatus socioeconómico y considera a sus compañeros unos farsantes que opinan de libros sin siquiera haberlos leído. En efecto, la existencia que a Marianne le resultaba impostada en Carriclea, en Dublín se vuelve real, mientras que la concepción que Connell tenía de lo que era auténtico, su zona de confort, se cae a pedazos ante el peso de la vida en la ciudad y su estancia en el Trinity.

La columna vertebral de la novela es el vaivén de Connell y Marianne, sus idas y venidas, sus encuentros y desencuentros. Sin embargo, los personajes secundarios no tienen una importancia menor, pues son precisamente ellos, y los acontecimientos que los acompañan, quienes los acercan a esas pequeñas epifanías que van perfilando poco a poco sus obsesiones: cuando Lorraine se entera de que Connell ha invitado a Rachel Moran al baile de graduación y no a Marianne; cuando Peggy, tras la ruptura de Marianne con Gareth, destapa su relación secreta con Connell; cuando Jaime despierta en Marianne su obsesión por sentirse subyugada; cuando Alan, el hermano de Marianne, la maltrata psicológicamente; cuando estudiantes anónimos que van y vienen de las fiestas de Marianne la tocan sin mayores aspavientos y Connell, borracho, se lo echa en cara, entre otras situaciones. Aunque están ahí, como telón de fondo, algunos de los elementos clásicos de las *young* y *new adult fiction* (adolescentes y jóvenes enamorados; escenas sexuales muy elaboradas; el típico ambiente universitario; la prosa ligera y de fácil lectura), Sally Rooney construye algo más bello y más elevado a través de imágenes, símbolos y diálogos disruptivos que dotan de profundidad a la novela.

El lenguaje, tanto físico como ver-

bal, ocupa un lugar primordial en *Gente normal*. Si Connell es la contención, Marianne es el arrojo: “Si hablando con ella decide calladamente no decir algo, Marianne le pregunta ‘¿Qué?’ en cuestión de un segundo o dos”. En la adolescencia, Connell tiene dos vidas: aquella que vive con Marianne en su habitación privada, y la del instituto, donde puede ser considerado por los demás un chico ordinario: “Con solo un pequeño subterfugio puede vivir dos existencias por completo independientes, sin enfrentarse jamás a la cuestión definitiva de qué hacer consigo mismo o qué clase de persona es”. La universidad lo obliga a elegir, a forjarse una voz propia, a definir lo que quiere y no quiere ser. Hay un aspecto clave en la novela que el lector atento no dejará de preguntarse: ¿Por qué, ya en el Trinity College, Connell no toca a Marianne en público? Si no lo hacía en el instituto porque se avergonzaba de lo que pudiera pensar la gente, esta frágil hipótesis no tiene sustento en el periodo universitario, donde todos sus amigos en común saben que están juntos. Para Connell, las muestras de afecto hacia Marianne equivalen a revelar que él, que tanto aspira a ser normal, posee en realidad un mundo secreto al que solo ella tiene acceso, el mismo mundo que podía ocultar felizmente en Carriclea y que se ha ido fracturando desde su llegada a Dublín. En este sentido, no es que tenga miedo de ser visto con Marianne o que no se sienta digno de ella; tampoco es que continúe purgando su pecado original (haber invitado a Rachel Moran al baile de graduación). Es más bien que, en el fondo, Connell sabe que Marianne representa su mayor secreto —su sensibilidad intelectual, su vulnerabilidad, sus temores y ansiedades— y que ser visto con ella equivale a exponerse a sí mismo, a revelar un aspecto de su individualidad que únicamente ella es capaz de comprender y que no desea compartir con nadie más.

El suicidio de su amigo del pueblo, Rob Hegarty, es uno de los puntos álgidos de la novela: su muerte es la constatación de que su yo del pasado, al que tanto se aferraba, ha dejado de existir; de que la normalidad que tanto añoraba ya no existe, porque todo es ahora distinto, como es distinto él, y de que ha llegado el momento de darse de bruces contra el mundo exterior. La subsecuente depresión en la que se embarca, la necesidad de comunicar sus miedos e inseguridades a su terapeuta, la ruptura con su novia Helen y el apoyo incondicional de Marianne desde la distancia conllevan una transformación en el arco argumental del personaje y lo acercan al reconocimiento y aceptación de sí mismo. Al ser confrontado por Helen por su reacción al ver a Marianne en el funeral de Rob, él contesta: “La manera en que actúo con ella es mi personalidad normal, respondió. A lo mejor lo único que pasa es que soy un tipo raro”.

Marianne, por otro lado, evoluciona también a su manera. Mientras está en Suecia conoce a Lukas, un fotógrafo

con quien tiene un arreglo que él llama “el juego”. Esta dinámica, que surge a petición de ella, se basa en hacerla sentir miserable y, durante el sexo, no permitirle hablar ni establecer contacto visual. De alguna forma (por su padre agresivo, primero, y por Connell, después), ha terminado por confundir el amor con el dolor, el deseo con la posesión, el placer con el sufrimiento, y la necesidad ser amada con la urgencia de sentir algo, aunque sea repulsión hacia sí misma: “Ha habido siempre algo en su interior que los hombres han querido dominar, y ese deseo de dominación puede tener un aspecto muy parecido a la atracción, incluso al amor”. A través del BDSM emprende un viaje de autoconocimiento, pero también una exploración del significado del amor en esta era convulsa, donde las pulsiones de vida y de muerte se aproximan tanto que terminan por fundirse. Cuando Lukas se sale por un instante del papel que ha elegido interpretar y le dice que la quiere, Marianne se quiebra: “¿Es posible que le haga esas cosas horribles que le hace y que crea al mismo tiempo que está actuando por amor? ¿Es el mundo un lugar tan malvado que el amor es indistinguible de las más abyectas y abusivas formas de violencia?”. Esta revelación no basta, pues para Marianne la violencia, el sometimiento y el erotismo forman ya parte indisoluble de su interacción con el otro, aunque este otro sea genuinamente amado.

De regreso en Carriclea, Marianne y Connell vuelven a verse. Están en su habitación, ella acostada en la cama, él en el suelo mirando un partido de fútbol gaélico. Tras una conversación torpe y entrecortada, da inicio el encuentro erótico. Marianne piensa: “Su cuerpo no es más que una posesión, y pese a que ha ido de mano en mano y lo han maltratado de diversas maneras, le ha pertenecido siempre a él”. Acto seguido, le ruega a Connell que la golpee, pero él, aturcido por la petición, la rechaza. Durante el tiempo que han estado lejos, él ha logrado adaptarse a la vida a través de un proceso lento y doloroso. Para Marianne ha sido diferente: “Algo se ha apoderado de ella, no sabe qué...Odia a la persona en que se ha convertido y no siente que tenga poder alguno para cambiar nada de sí misma. Ahora es alguien que hasta Connell encuentra repugnante, ha cruzado la línea de lo tolerable para él”. Si para Connell el mundo exterior es cada vez más real, para ella es cada vez más irreal, invirtiéndose nuevamente los roles que tenían en el instituto. En su indagación de sí misma, Marianne ha terminado por perderse al punto de pensar que ya no tiene nada en común con él.

Tras este incidente, Marianne regresa a su casa, herida y horrorizada. Empieza a discutir con su hermano y éste le rompe la nariz. Ella llama por teléfono a Connell, quien acude de inmediato, le pide que entre en el coche y, enfurecido, coloca a Alan contra la barandilla y le dice que, si vuelve a tocarla, “vendré aquí y te mataré, punto”. A él, el suicidio de

Rob lo arrojó a la realidad; a ella, la agresión de su hermano y la bondad de Connell, quien después de esto le confesará que la quiere y no permitirá que nadie le haga daño. La muerte y la violencia son reales, sí, pero lo que han sentido todos estos años es más real que lo real.

Hay que decirlo: los nudos argumentales de *Gente normal* no están perfectamente atados. En este caso, Rooney ofrece una solución escueta, no del todo lograda, al impulso autodestructivo de

Marianne: “Connell había entendido que no era necesario hacerle daño: podía conseguir que se sometiera por voluntad propia, sin violencia”. La respuesta, creo, está más bien en páginas anteriores: a la manera de un guardián entre el centeno, Connell admite que “esa es la única parte de sí mismo que quiere proteger, la parte de él que existe dentro de ella”. Lo que Marianne persigue, pese a la confusión y el desconcierto, no es, quizá, convertirse en la posesión de alguien, no es ser so-

metida y violentada, sino sentirse amada, entregarse y saber que el otro se entrega.

Hacia el final del libro, cuando una coyuntura los fuerza a situarse en las antípodas, ella piensa: “Se han hecho mucho bien el uno al otro. Es así, piensa, es así. Las personas pueden transformarse de verdad unas a otras”. Marianne y Connell parecen haberse encontrado a sí mismos. Ahora les tocará buscar su lugar en el mundo.

## Diccionario Vila-Matas

Pablo Sol Mora

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2020, 131 pp.

RODOLFO MENDOZA

**Admiración**  
No hay lector verdadero si no es lector apasionado y, en el caso de Pablo Sol Mora cuando lee a Enrique Vila-Matas, no solo es apasionado, sino devoto. La devoción, ya se sabe, no es obligada, sino asistida por la simpatía y la atracción. Sol Mora nos revela en *Diccionario Vila-Matas* a un autor que es en sí mismo una literatura. Baste decir que estamos ante un libro tan único e inclasificable como cualquiera de los del barcelonés. Apenas recorra el lector este volumen como si fuera un *flipbook*, y suspenda el pulgar a donde el capricho lo llame, no se detendrá hasta terminar la entrada de “Abismo”, “Alcohol”, “Dandi”, “Locura”, “Portátil” o “Shandy”. Cada autor aspira —así sea disimuladamente— a tener un lector ideal, incluso a uno que supere sus propias expectativas. Con *Diccionario Vila-Matas*, a partir de hoy, cualquier ferviente lector de *Bartleby y compañía*, por ejemplo, se remitirá a este libro.

### AKA

*Also known as* Enrique Vila-Matas, aunque su verdadero nombre es Rabelais, Montaigne, Cervantes, Sterne, solo que a Vila-Matas se le pegó la gana nacer español, en el año 1948. Sin embargo, sus verdaderos nombres vienen de siglos atrás. *Diccionario Vila-Matas* nos demuestra esas entrañas añejas, esos siglos anteriores, esas otras lenguas, esos otros cuerpos: Walser, Kafka, Gombrowicz, entre muchos más que ya descubrirá el lector.

### Bucle

En la entrada “Conferencia”, Sol Mora menciona la palabra Bucle, lo cual me parece de lo más acertado, pues no otra cosa es la obra de Vila-Matas: un bucle cuya estructura solo se entiende a sí mis-

ma como su propio ADN: se narra, se construye, se forma, continúa y vuelve a sí. Nadie escribe como EVM, así como nadie escribe como Borges; cualquiera puede escribir historias de amor, novelas súper ventas, ensayos sesudos y eruditos, pero solo pocos logran realizar un bucle con su obra, así como Vila-Matas, Cervantes, Montaigne o Borges. ¿Sus imitadores? Ay de ellos.

### Cintillo

Odio los cintillos, aquellos que nos insisten en “La mejor obra del año”, “Un libro insuperable”, “Una obra que no se debe perder cualquier lector”. Pero ya se sabe que todo odio tiene sus orígenes, y esos son cintillos para vender; *Diccionario Vila-Matas* es un libro que se debe leer, seamos devotos o no de Vila-Matas, lo hayas leído o no, pues es un libro de crítica literaria que nos lleva también más allá de Vila-Matas, en el sentido en que nos descubre una nueva manera de hacer crítica: los diccionarios como una de las formas de la crítica literaria. No sobra decir que este *Diccionario* seguramente irá creciendo en las siguientes ediciones y con la mención a los próximos libros de EVM.

### Diccionario

Los diccionarios han sido una de las maneras de organizar no solo una lengua, sino nuestro pensamiento mismo. Existen diccionarios de toda índole: de lenguas, obviamente, del comunismo, del chocolate, del oscurantismo, del flamenco y así, al infinito. Sin embargo, para encaminar la idea a donde quiero llegar, diré que existen otros que son del pensamiento y de la creación literaria; por ejemplo, los diccionarios filosóficos de Voltaire y Savater son en realidad una reunión de ensayos organizados a través de entradas

con los temas que les inquietaban: los “Antitrinitarios” o la “Desnudez”, para Voltaire o el “Asilo” y la “Felicidad”, para Savater. Forma de diccionario han tenido, por otro lado, *Léxico de afinidades* de Ida Vitale y *Abecedario, diccionario de una vida* de Czeslaw Milosz, hermosos libros que son poesía y prosa, al mismo tiempo, pero son creaciones literarias en las que se incluye historia personal, crónica, narraciones y reflexiones. Hay otros libros bajo el orden alfabético como *El diccionario del diablo* de Ambrose Bierce, que es una sátira y una crítica a absolutamente todo. Unos más, como *Diccionario Dickinson* de María Negroni (por cierto, autora que me parece es la única que podría competir con Vila-Matas en la búsqueda de otras formas de la literatura), que es un homenaje poético, un leer y escribir desde otro poeta. Está el *Diccionario crítico de la literatura mexicana* de Christopher Domínguez Michael, pero este, como sabemos, es un libro que en realidad es una reunión de reseñas y ensayos que su autor recopiló en forma de diccionario, que es más bien personal y arbitrario y, en todo caso, un diccionario de autores. En fin, el *Diccionario Vila-Matas* es el primero en demostrarnos que la forma alfabética funciona como una manera de leer exhaustivamente la obra de un autor y hacer crítica literaria.

### Enfermedad

En *El mal de Montano*, menciona Sol Mora, EVM nos dice “soy un enfermo de literatura”, y ya se sabe que todo doliente fue antes un apasionado, al menos los enfermos del alma. Quien espera, cándidamente, que el amor y la pasión sean todo gozo y alegría es que o tiene seis años o no ha vivido. Pues como nos insiste EVM, “yo encontré lo mío en los otros”, y cuando esos otros nos demuestran y definen a nosotros mismos —como lo hace también la literatura—, es que ya está uno enfermo.

### Guiones

La obra de Vila-Matas siempre me ha parecido esa obra que está entre guiones largos, esos dickinsonianos, esos que dicen tanto. Y no es que la obra del bar-

celonés sea una oración subordinada, de ninguna manera, sino porque Vila-Matas se esconde y se espía a sí mismo y eso lo supo muy bien leer Sol Mora: EVM se oculta de sí mismo para mostrarle al lector que es otro, es decir, con la obra del barcelonés el lector sabe que es y no es.

### Música

*Chet Baker piensa en su arte* es una obra que, bien lo dice Sol Mora, debió haber sido publicada aparte y no en el volumen con el mismo título que reúne diversos relatos, pues es una obra breve, pero de una profundidad, de una pulsión tan propia que no acepta compañía alguna. “La poesía es el tema del poema”, nos recuerda Sol Mora citando a Wallace Stevens, y justamente eso es lo que pasa con *Chet Baker piensa en su arte*: la música solo se entiende y se explica desde la música, aunque parezca una paradoja, así como las matemáticas se explican desde las matemáticas. No por nada la música estaba, durante la Edad Media, dentro del *quadrivium*, junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Cuando pienso en la obra de Vila-Matas, pienso siempre en el *quadrivium*: música (una prosa que viene del jazz, del rock, del pop), aritmética (un autor obsesionado con los números, hasta no hacerlos redondos), geometría (una obra asimétrica siempre) y, por supuesto, astronomía (un escritor con un espacio interior que es un universo y que, al mismo tiempo, trae el universo a él).

### Palabras

“Palabras de otro, palabras de otro en nuestra boca, palabras de otros hechas de uno mismo, palabras de otros vueltas propias: por aquí comienza a insinuarse el quid del arte vilamatiano de la cita”.

Evidentemente estas palabras son de Pablo Sol Mora. Con esto, el lector podrá darse una idea de la prosa con la que se topará en el *Diccionario Vila-Matas*. “La cita y el comentario como la única literatura posible”. Estas palabras bien las pudo haber firmado EVM, pero no, también son del autor del *Diccionario*. Y a propósito de la cita, es tan exhaustiva la lectura de Sol Mora sobre EVM que nos dice que en *Bartleby y compañía* —una de las obras más conocidas y leídas del EVM— “hay alrededor de ciento veintiséis citas explícitas”.

### Séquito

Cuando uno admira a un autor supone que el 89% de la población mundial lo ha leído y lo admira de la misma manera. En el caso de EVM ya sabemos que tiene un séquito de lectores en varias lenguas, sin embargo, hay lectores que no son séquito, sino guías, y eso es lo que *Diccionario Vila-Matas* es: una guía de lectura, una guía de crítica, una guía de pasión. Si por ahí alguien aún no ha leído a Vila-Matas y se topa con este libro, se encontrará con una serie de citas tan bien elegidas, tan bien intencionadas, que le serán propicias para querer leer de inmediato a EVM.

### Sol Mora, Pablo

Sol Mora es un crítico literario que es, ante todo, un gran lector. Quien lo haya leído en *Letras Libres*, en *Criticismo* o los demás sitios donde ha publicado, sabe que es un crítico penetrante y conspicuo. El *Diccionario Vila-Matas* está ya unido a la obra del catalán; su autor funge como una suerte de James Boswell, solo que en el caso de Sol Mora no está pegado todo el día a su Doctor Samuel Johnson, sino que su apego a Vila-Matas es a través de

la obra de este, de sus ideas, su modo de ver el mundo, de su espíritu. No tengo recuerdo de un libro de crítica literaria así, y tiene mucho tiempo que un libro de crítica no me apasionaba tanto. A quien le interese la obra de H. L. Mencken, Wilson, Reyes, Steiner *et al.*, verá en *Diccionario Vila-Matas* la continuidad de esa tradición, una tradición de pasión por la literatura, del afecto y devoción a un autor, de la capacidad para señalar sus irregularidades y sus alturas.

Me he extendido ya. Y me gustaría seguir hablando de este diccionario que, como todos, viene a develarnos algo, a descubrirnos y sorprendernos, a demostrar de qué está hecha nuestra lengua y nuestras propias ideas y lecturas. Termino con una cita del *Diccionario*: “Así como el poeta o el novelista extraen sus obras, no de un aspecto periférico o secundario de sus vidas, sino de su sustancia, así como ellos dejan parte de sí en su escritura, así el crítico debería aspirar a que su obra refleje un compromiso vital similar. Nunca podrá estar exactamente al mismo nivel, pues la crítica, como se ha recordado, no posee una existencia autónoma, viene siempre después de, pero el compromiso es posible (e inevitable) si estamos leyendo en serio, si el acto de lectura pone en juego nuestra visión del mundo y nos implica por entero. Una crítica, una explicación de texto, que naciera de la misma necesidad vital que un poema, drama o novela: ése sería el ideal de dicha crítica”.

Con la obra de EVM, y con este *Diccionario*, tengo la sensación de que ambos autores le añaden a la literatura algo que no tenía.

## Adrienne Geffel

David Hajdu  
Norton & Company,  
Nueva York, 2020, 224 pp.

ADRIANA LOZANO

En los setentas y ochentas, Nueva York estaba en ruinas y casi al borde de la bancarrota. Sin embargo, entre la inseguridad, la mafia, la violencia, los robos, los incendios, las drogas, la prostitución e infinidad de cosas más, surgió en Fear City una ola de artistas que definirían el arte, la literatura y la música de las próximas décadas. La música disco, por ejemplo, se estaba inventando en el *downtown* de la ciudad; en Harlem y el Bronx, la música cubana y latinoamericana se estaba transformando en lo que ahora se conoce como salsa;

ahí mismo estaba surgiendo el *hip hop*, el *break-dance* y los *DJs*. En los lofts del este de Manhattan, los músicos estaban experimentando e improvisando con el jazz. A unas cuadras se estaba creando música clásica que se desligaba de la tradición europea para incorporar jazz, rock y sonidos africanos e hindúes. Truman Capote, Andy Warhol, Basquiat y muchos otros, asistían al famoso Studio 54. En pocas palabras, los *underground*, los *overground*, los vanguardistas, los *avant-garde*, los cineastas, los *performers*, los bailarines, los pintores y los músicos convivían y se entremezclaban. Había una sensación de comunidad que no se ha vuelto a dar desde entonces.

Es en estos años en los que aparece Adrienne Geffel, la protagonista de la primera novela de David Hajdu, uno de los críticos musicales más importantes de Estados Unidos (dato curioso, fue uno de los jueces que eligió DAMN de

Lamar para el Pulitzer). Aunque todo en *Adrienne Geffel: A Fiction* es eso, una ficción, lo que sucede a lo largo de la novela es bastante parecido a lo que ocurre y ha ocurrido dentro de la industria de la música (pero lo mismo podría decirse de cualquiera, ninguna se salva) desde siempre. Es una sátira que retrata los vicios, los egos, el intelectualismo, la misoginia, la avaricia y la explotación de la gente que rodea a un artista, desde el *manager*, el ejecutivo del sello discográfico, los críticos, hasta la propia familia y seres queridos. No es tan distinto a lo que vimos con Amy Winehouse, por ejemplo, o con Britney Spears. Y, como sucedió con los documentales de “Amy” y “Framing Britney Spears”, terminamos por conocer mejor al entorno tóxico que a ellas. Las personas que hablan de Geffel en esta biografía falsa terminan por exponerse a sí mismas, mientras que Adrienne continúa siendo un misterio.

Hajdu logra hacer todo esto, además, con un tono humorístico.

Cuando empieza la novela sabemos que Geffel es tan popular que su nombre se ha convertido en un verbo (“geffeled”, “geffeling”), un adjetivo (“geffelesque”) y hasta en un adverbio (“geffelesquely”). Sin embargo, lleva años desaparecida y nadie sabe siquiera si está viva o no. Este misterio la transforma en una leyenda musical y engrandece su estatus como “artista de culto”. Se nos explica que Geffel es una pianista y compositora que llegó a la fama por crear música incómoda, difícil, desagradable y llena de una emoción desgarradora, pura y sin filtros. Un crítico del *Village Voice* la describe como “outbursts so vital, so mind-rattling, soul-fuckingly extreme that they burst out and fly straight through you and out of your room”. Otro como: “... the inner essence of humanity with the palpable tactility of organs bursting from a body viscerally ripped apart”. Pero más que ser un estilo o propuesta musical, es el reflejo de una condición neurológica llamada *psychosynesthesia* (enfermedad completamente inventada por Hajdu) en la que el paciente, en pocas palabras, tiene alucinaciones auditivas constantemente, producidas por cualquier reacción o estímulo emocional.

La tristeza, el enojo, la frustración y el nerviosismo se manifiestan en sonidos caóticos e intensos; es decir, en la música que los críticos y el sello discográfico consideran valiosa y rentable. La felicidad, por el contrario, se transforma en música agradable y ligera; terrible para su carrera, irónicamente, porque nadie quería escuchar eso de ella, pero bueno para su vida personal. Adrienne le confiesa a su mejor amiga, Ann Athema: “I’m a nervous wreck when I’m doing it, and that only seems to make it more successful. I feel awful, and so I make awful-sounding music”. Cuando se enamora y empieza a crear música alegre, los críticos y prácticamente todas las personas que se estaban enriqueciendo de ella entran en pánico. Unos porque parece perder eso que la hacía radical y *avant-garde*, aunque el resultado fuera una música

difícil de escuchar que ni siquiera ellos mismos disfrutaban; los otros porque temían que sus álbumes no vendieran. Para tener éxito, por lo tanto, debía cumplir con el arquetipo del artista atormentado que pone, por sobre todas las cosas, a la creación artística. Hajdu ha explicado que una de las preguntas que quería plantear con la novela es si una persona feliz es capaz de crear buen arte o no.

La mayoría de las personas alrededor de Adrienne parece pensar que no. Su productor, que es un villano caricaturesco que se hace llamar Biran (pronunciado, claro, como Byron) cuando su nombre real es Brian, se propone hacerle la vida imposible para regresar a Geffel a la normalidad. La protagonista, sin embargo, no cae en esa trampa romántica. Su respuesta es rebelarse y, cuando la orillan, desaparecer por completo. Lo hace, curiosamente, a los 26 años y con este acto parece salvarse de pertenecer al “famoso” club de los 27. Lo más frustrante es que, a pesar de salir de ese círculo tóxico, le da a sus explotadores lo que necesitan para ganar más dinero y reconocimiento. Con su desaparición, se vuelve más famosa. No puedes evitar poner los ojos en blanco y reírte de todos estos personajes. Con cada entrevista que leía, pensaba inmediatamente en el monólogo de Al Pacino en *Devil’s Advocate* (1997) en el que dice: “Vanity, definitely my favorite sin”. Sin embargo, no todos son así. Ann Athema y Barbara Lucher, mejor amiga y pareja de la protagonista respectivamente, le dan un balance a la novela; son las únicas que se preocupan por Geffel y que ponen su salud mental sobre su música.

El narrador, un personaje que puede pasar desapercibido porque solo escuchamos su voz al inicio y al final de la novela, es quizá un personaje autobiográfico. Ambos trabajan con la “no ficción”, aunque en el caso del narrador es una “no ficción” ficcional, de la misma manera. El narrador entrevista a una serie de personas para saber más de Geffel, desde un policía estatal, una trabajadora social hasta un neurólogo, además de sus conocidos. Hajdu, al igual, realizó alre-

dedor de cuatrocientas entrevistas para su libro *Lush Life: A Biography of Billy Strayhorn*. El narrador dice que tiene nueve años trabajando en la biografía de Geffel, Hajdu trabajó durante once en su libro sobre Billy Strayhorn. El narrador explica que esta es la primera biografía de Geffel; Hajdu publicó la primera biografía de Strayhorn. Los personajes centrales de ambos libros pertenecen a minorías, Geffel es mujer y lesbiana y Strayhorn afroamericano y homosexual; los dos son pianistas y tocaron en Manhattan. Con Strayhorn, Hajdu reconstruyó la escena musical neoyorquina de principios del siglo XX y con Geffel el narrador la de finales del siglo. Introducirse en el texto, entonces, parece también incluirlo en el chiste; él tampoco ha sido inmune al narcisismo o arrogancia del crítico y puede reírse al respecto y de sí mismo.

Finalmente, no se necesita ser un gran conocedor de la música para disfrutar de *Adrienne Geffel*, aunque los fanáticos del género, y los mismos músicos, probablemente aprecien de manera diferente el humor y referencias de Hajdu a compositores y lugares reales en Nueva York. Al menos a mí me ha hecho descubrir artistas como Carla Bley Band, Jill Sobule, entre otros, gracias también a una *playlist* que preparó para acompañar la novela y que aparece en la página web de David Gutowski, [www.largeheartedboy.com](http://www.largeheartedboy.com). Pero, además de despertar cierta curiosidad o nostalgia por la música de los principios de los ochenta, también nos recuerda que detrás de los artistas que admiramos y la música que disfrutamos, existe una serie de manipulaciones, sabotajes y mentiras. Los personajes llegan a ser tan caricaturescos al final que la novela nunca pierde su tono satírico y ligero, pero un mensaje queda claro, el que más le interesaba al autor: entre tanta toxicidad, entre tanta avaricia y narcisismo, puede haber amor y amistad. Para Hajdu, *Adrienne Geffel* trata principalmente de una historia de amor entre Adrienne y Barbara; así como *Lush Life* de una relación de amistad, entre Strayhorn y Ellington.

## *La casa de las almas / La hija del rey del País de los Elfos*

Arthur Machen / Lord Dunsany

Perla Ediciones

Ciudad de México, 2020, 320 pp. / 296 pp

CLARISSA RODRÍGUEZ ABREGO

Más allá del horror y la fantasía, lo que une a *La casa de las almas* y *La hija del rey del País de los Elfos* es la certeza latente de que lo extraño no se encuentra al cruzar los

límites de lo terrenal, en una especie de universo alterno, sino que está aquí: no en un mundo paralelo, sino entre las cuatro paredes de una habitación, en las calles ajetreadas de Londres o en un campo

lejano, esperando –o no– a ser vislumbrado. En el prólogo de *La casa de las almas*, colección de cuatro obras de Arthur Machen, Guillermo del Toro afirma que estaba seguro de que comprender nues-

tra insignificancia cósmica abría camino a una perspectiva espiritual, a aceptar que absolutamente todo está permitido: “Y de que por muy malvados o perversos que podamos ser, en algún lugar, en un reino caído en el olvido, un Dios enloquecido nos espera, burlándose... y listo para abrazarnos a todos”. Es tal la seguridad con la que Machen y Dunsany alteran nuestra noción habitual del mundo, que también se atreven a aceptar, sin pena ni prejuicios, el deseo universal con el que todos cargamos: encontrar la magia entre lo mundano, ser, al menos por unos segundos (o a costa de los mismos), algo más que humano.

Quizás el horror más inquietante está lejos de ser aquel rebosante de gritos y sangre, es el que nos hace darnos cuenta de que todo lo maravilloso escapa a nuestro control. Es una conexión que va más allá del cuerpo y la mente y que inevitablemente embebe el alma de quien se le cruza. Y, tal vez, ese es el miedo en sí: el saberse genuinamente conectado a lo que es, al mismo tiempo, familiar y desconocido, y aún así no poder evitar —o más bien, no querer— caer en ese mundo. Es tal vez esa conexión espiritual la que hace que los personajes de Machen y Dunsany destaquen por su capacidad de ver más allá de las cosas. Son seres con una sabiduría distinta, una “calma onírica”, que reconocen que coexistir con el otro no es suficiente. Se encuentran casi cruelmente vinculados a todo, a la forma en que la noche cae sobre el reino de Erl o a la calma de estar bajo el árbol de moras del centro del jardín.

En *Un fragmento de vida*, Machen relata la historia de Edward Darnell, quien, a pesar de estar abstraído en la monotonía del ir y venir de la Ciudad, “aún había en torno a él una especie de gracia silvestre, como si hubiera nacido siendo una criatura del bosque antiguo y hubiera visto la fuente brotar del musgo verde y las rocas grises”. Darnell, entre sueños, se dedica a habitar en otro mundo, tal vez el primero y más verdadero, para únicamente regresar al despertar. Con el paso de los días, cada regreso es a cuestras, pues el bosque encantado de los sueños comienza a asomarse con más y más frecuencia. Su esposa, Mary, de pronto se convierte en su cómplice y escucha, transportada, los sueños de Darnell: “Se imaginó tenuemente, por el breve instante de un sueño, otro mundo donde el embeleso era vino, donde deambulaba por un valle profundo y feliz y la luna siempre salía, roja, por encima de los árboles”. Darnell cae en la cuenta de que el peor engaño de su vida ha sido creer que el sentido común es la suprema facultad del hombre. Nota sus propias ironías y necesidades y percibe cómo la materia de la vida real a la que tan ciegamente nos aferramos se deshace al querer tenerla entre nuestras manos. Más que sueños, Edward y Mary terminan por ceder ante “la resurrección del antiguo espíritu que por muchos siglos había sido fiel a secretos que ahora son ignorados por la mayoría de nosotros”. Al final del cuento, el

lector cae en la cuenta de la existencia de dos mundos entretnejidos. Machen decide no poner un final definitivo a su leyenda, sino deja en el lector decidir si lo que siguió es o no una serie de especulaciones, de eventos imposibles plasmados en un diario de Darnell: “Así desperté del sueño de un suburbio londinense, de labor diaria, de pequeños agobios inútiles. Y cuando mis ojos se abrieron, vi que estaba en un bosque antiguo, donde un pozo cristalino se elevaba en una veladura gris de vapor bajo el calor nebuloso y destellante. Y una forma vino hacia mí desde los lugares ocultos del bosque, y mi amor y yo nos unimos junto al pozo”.

En *La hija del rey del País de los Elfos*, los habitantes del pueblo de Erl —por el simple deseo de algo nuevo, ser algo más que un pueblo olvidado— piden a su rey ser gobernados por un ser mágico. A pesar de que el rey reconoce que el juicio del parlamento está equivocado, su rol no es más que escucharlos y complacerlos. Es así como el hijo del rey, Álveric, se embarca en un viaje más allá del tiempo para desposar a la hija del rey del País de los Elfos, la princesa Lirazel: “Echa a andar hacia el este y cruza los campos que conocemos hasta que observes con toda claridad las tierras que a todas luces pertenecen a las hadas; y cruza su frontera, que está hecha de crepúsculo, y acércate al castillo del que sólo se habla en canciones”. Es tal el cuidado con el que Dunsany cinceló sus imágenes que el mismo narrador admite la imposibilidad de describir fielmente al País de los Elfos. Dunsany crea su mundo fantástico con tal respeto y empeño, que simplemente parece imposible hacerle justicia con el conocimiento limitado de los seres humanos. A su vez, admite que la Tierra común y corriente nunca llegará a las intensidades que existen más allá de lo que conocemos: “Pero, por encima de todo, nuestros pintores han tenido muchos atisbos de aquel país, de modo que a veces en sus cuadros vemos cierto espejismo demasiado maravilloso para nuestros campos; es un recuerdo suyo, proveniente de algún viejo atisbo de las montañas azul pálido al pintar los campos que conocemos detrás de sus caballetes”.

Tanto Machen como Dunsany se dedican a crear un tipo de misterio cauteloso, que rumia bajo las superficies hasta, de repente, controlarlo todo. Sus personajes no solo sobreponen la fantasía sobre la “realidad”, sino que hacen de esos mundos extraños, casi sin dar pie a cuestionamientos, la realidad misma. En *El gran dios Pan*, Clarke es testigo de cómo la experiencia de años del doctor Raymond con la “medicina trascendental” está por culminar. Raymond tiene la certeza de que existe un mundo real; sin embargo, está lejos de ser este que pisamos: “Desde la estrella que acaba de aparecer brillando en el cielo hasta el suelo sólido bajo nuestros pies, yo digo que no son más que sueños y sombras: las sombras que ocultan de nuestros ojos el mundo real”. Para probar finalmente su teoría, Raymond decide hacer una incisión en

el cerebro de una joven llamada Mary, a quien él había rescatado de la calle cuando era niña, con el afán de reacomodar “ciertas células” y tener una ventana hacia el gran dios Pan, ese mundo real, pero aún desconocido. No obstante, tal procedimiento no fue tan insignificante como se creía, pues Clarke vio cómo “el alma parecía forcejear y estremecerse dentro de la casa de la carne”. El procedimiento marcó un antes y un después que iba más allá de Mary, que terminaría por repercutir en todo y todos los que vinieron después. Nueve meses después del procedimiento, Mary da vida a Helen Vaughan, quien eventualmente llevaría a los hombres a su inevitable destrucción.

Tal vez no haya mejor manera de describir *El gran dios Pan* que con las palabras de Guillermo del Toro en el prólogo: “El mal nunca reposa: se está gestando”. En el caso de Dunsany, la yuxtaposición entre el mundo real y el mundo mágico son parte de ese misterio. Ni el lector ni los habitantes de Erl conocen —aunque algunos lo intuyen— que la existencia del tiempo es algo puramente humano, que pasa de manera casi invisible en el País de los Elfos: “Nada se turba ni se desvanece ni muere; nada busca su felicidad en el movimiento ni en el cambio ni en algo nuevo, sino que su éxtasis radica en la contemplación perpetua de toda la belleza que ha existido y que siempre refulge sobre aquellos jardines encantados con la misma intensidad que cuando fue creada por medio de un encantamiento o una canción”. Cuando Álveric finalmente regresa a los campos que conocemos, con la princesa Lirazel de la mano, descubre que su padre había muerto hacía mucho tiempo. Y eventualmente, tanto Lirazel como Álveric reconocen que ninguno de los dos podría nunca entender el mundo del otro, que ni siquiera serían capaces de compartirlo a través de su hijo, Orión. Lirazel no puede evitar ver lo absurdo de “nuestros campos”, costumbres y libros sagrados, mientras que Álveric pone todo su empeño en hacer que Lirazel deje atrás su magia, que olvide sus antiguas canciones y recite las nuestras. Lirazel se esmera en adaptarse, en no adorar a las estrellas, pero Álveric no aprecia sus esfuerzos. Más que eso, se da cuenta de que la comienza a ver como una “sirena que había abandonado el mar”, justo como el sacerdote de Erl la describía, algo que trasciende la salvación. Poco a poco el lector puede percibir que un final está cerca. El padre de Lirazel “conocía bien la crueldad de las cosas materiales y la conmoción que causa el tiempo” y ella misma admite que cada día se siente más y más atrapada. Lo que viene es, quizá, uno de los momentos más emotivos del libro. Lirazel, sin importar el amor que siente por Orión e incluso por Álveric, no puede concebir la idea de existir en un mundo que lo único que busca es destruir su esencia.

El lector, de la mano de Machen y Dunsany, empuja los límites de su propia realidad con el voltear de cada página. Ambos autores reconocen las condi-

ciones de las que somos prisioneros: la rutina, la edad o incluso la negación de lo extraordinario. Y parte de permitirse romper con los límites viene de esa reconciliación con lo nuestro. El admitir que, muchas veces, lo más difícil es aceptar —aunque sea en nuestra mera imagi-

nación— que existe algo más que la estrechez y trivialidad en la que residimos: “¿Acaso no tiene la imaginación al menos el potencial de realizar cualquier milagro, por muy asombroso, por muy increíble que sea, de acuerdo con nuestros estándares normales?”.

## Agencia general del suicidio

Jacques Rigaut

Aquelarre Ediciones

Xalapa, 2019, 131 pp.

LUIS MENDOZA VEGA

Múltiples suicidas desfilan por la historia de las letras: desde Séneca, Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Stefan Zweig, Alejandra Pizarnik, hasta el desaparecido Jacques Rigaut. Síntoma social o problema filosófico, como lo planteó Albert Camus en *El mito de Sísifo*, el suicidio es ante todo una experiencia. Aún más inquietante y contradictorio es el sentido que encuentran los suicidas en esa autodeterminación desde la muerte: “no vale la pena vivir”. Suicidarse, pues, involucra un ejercicio intelectual y corporal del ser humano en crisis: una metafísica y una actitud por parte del espíritu.

Son precisamente las obras literarias campos minados donde el lector, en cualquier momento, puede ser demolido por una idea: a pesar de esto, se leen. Acercarse a la *Agencia general del suicidio* es leer bajo el sello de la autodestrucción. Rigaut, quien dormía con un revólver bajo la almohada, un día decidió dispararse en el corazón dejando a la posteridad un puñado de textos que revelan un nihilismo y una fascinación descarnada por su propia muerte: una vocación y un deseo.

Este “gran muerto” entre los poetas nace en París, el 30 de noviembre de 1898. Es durante su segundo intento de aniquilación, en 1929, cuando apunte y dispare sin titubeos, dejando así la leyenda del “gigolo romano”, de ojos misteriosos, gris claro, impecablemente vestido, descarado y cínico, frío y cautivador”, el más terrible dadaísta de Francia. Testigo, además, de la Primera Guerra Mundial y aficionado a los paraísos artificiales, son los encuentros con la muerte los que propiciaron una sensación avasallante de lo absurdo. Esta será la inquietud central de sus textos, aunado al tedio y el disgusto que ponen de manifiesto su veta dadaísta: “recuerdo haber estallado de risa. Recuerdo haber tenido helado el espinazo al pensar en la gloria. Recuerdo haber estado ardiendo de amor. No hay ninguna vida ya en mí. Fuera del tedio no me ha-

llo, no tengo lugar”. Será entonces el sentimiento de rebelión lo que afilie a Rigaut con el ideario estético de Tristan Tzara en la década de los veinte, ese movimiento estridente contra la moral y el mundo empobrecido que fue el Dadaísmo.

Hastiado o tal vez aburrido, el francés encarnó el pesimismo de su época, al menos, sus compañeros de grupo vieron en él un peculiar “caso Dadá”. El texto de Jean-Luc Bitton, “Jacques Rigaut, el magnífico suicida”, ofrece un recorrido sobre la vida del poeta: desde el abuelo de quien probablemente heredó el revólver con el que se mataría años más tarde, sus años de estupor neoyorquinos, hasta el episodio donde surge *Lord Patchogue* tras un accidente con un espejo. Asimismo, quedan al descubierto algunas vicisitudes sobre su obra, pues no será hasta 1970 —cuarenta años después de su muerte— que el británico Martin Kay presente una edición íntegra de su legado literario: *Écrits*. (Más importante aún, es esta la primera traducción al español de la *Agencia general del suicidio*, por José Miguel Barajas, bajo el sello de Aquelarre Ediciones).

Como señaló André Breton, “la ausencia de placer es un mal intolerable” para el poeta. Este no encuentra un valor en las nimiedades de la vida como el dinero, el éxito, la familia o la inteligencia. Aunque, si la desesperanza y la contrariedad son razones para justificar este mismo desdén, el suicidio entonces estará cargado de un sentido de liberación, lo que resta al placer mismo: “lo importante era haber tomado la decisión de morir, no que muriese”. El placer debe generar un aislamiento en el individuo, una especie de pureza que lo prive de su pequeña vida, solo para reírse. El hombre debe vivir un día a la vez, en ese parasitismo donde cumpla el gusto más desinteresado: el tedio.

La *Agencia general del suicidio* es asimismo un asociación pública. Esta proporciona una muerte segura e inmediata a sus clientes con tarifas que van

desde 100 francos para quienes gusten del veneno, hasta el ahorcamiento de 5 francos para una muerte más austera. La posibilidad, entonces, de matarse siempre estará en oferta para todos, solo habría que dirigirse directamente a Jacques Rigaut.

Los diferentes textos que conforman la obra fueron escritos durante su residencia en Nueva York, al menos, el contacto con la opulencia ridícula, “la fiebre de los palacios”, las mujeres y la heroína de por medio, le ofrecieron un sentido del humor más oscuro: “el brillo de mis zapatos me obstruye la altura de las casas. Es culpa de ustedes, los más grandes limpiabotas del mundo. [...] ¿cómo al caminar, al andar, quitar los ojos de unos pies tan brillantes?”.

Para entender un poco más la creación de este *dandy* miserable es necesario remitirse a su amigo Pierre Drieu La Rochelle, quien en su novela *La valise vide* plasma un retrato caricaturesco del dadaísta en la figura de Gonzague. No está de más suponer que leerse como un personaje generó en el poeta una despersonalización, una ruptura de su propia realidad, lo que propició a la par una necesidad de continuar en dicha ficción. Rigaut como tal ya no existía (tal vez nunca lo hizo): “míreme, mi rostro; no hallará en él ninguna semejanza particular, no es sorprendente: me parezco a todo el mundo. Entenderá más tarde por qué. Dígame, entonces, o bien tiene miedo; en este momento, me parezco a usted, soy su vivo retrato. Está delante de un espejo”.

En el fondo, el autor cuestiona las máscaras de la identidad. Justamente en Long Island, durante 1924, en compañía de algunos amigos, el poeta se lanza contra un espejo, generando en él un trastorno existencial. Nace *Lord Patchogue*. “No se trata de un simple desdoblamiento de la personalidad, Rigaut pone en cuestión su propia identidad al borrarla para dejar lugar a Lord Patchogue, un seudónimo sin referencia de carácter de oxímoron, el Señor de Patchogue —la ciudad inhallable—, un ser de ninguna parte, un aristócrata de la nada”. Actos de esta naturaleza solo se encuentran en seres iluminados por una especie de *delirium tremens* —estragos del alcohol y las drogas—, una anomalía que rompe la condición rutinaria de la vida: “el hombre que busca no morir se lanzó; camina automáticamente, sin curiosidad, sin

‘expectativa’, porque no puede hacerlo de otro modo, a cada paso un nuevo espejo vuela en pedazos; camina rodeado de ese ruido que es suave al oído del condenado: en cada espejo entona: ‘...el ojo que mira al ojo, que mira al ojo, que mira al ojo’”. Más allá de la revelación que implica observarse, el espejo pone en duda nuestra legitimidad: ¿es o no es Jacques Rigaut quien se observa, se lanza y muere en aquel verano?

Si la obra del poeta revela que sí, el suicidio es imposible, se necesita de Otro (o ser Otro) para llevar a cabo –sin margen de error– esa destrucción corporal y

espiritual; el escritor en la despersonalización del *yo* logra la mayor victoria: desaparecer, morir, destruirse. (¿Leer podría considerarse también un aniquilamiento oportuno?). Esto solo reafirma que la ficción y la poesía –en cuanto tedio como *modus vivendi*– le otorga al ser humano la posibilidad de cuestionar los límites del orden lógico, tal como lo quería en el fondo el Dadaísmo y su hijo predilecto, Rigaut.

Como el mito y la muerte, Jacques Rigaut es una quietud humana. Su obra es una literatura fragmentaria que abraza la ironía y niega el valor y la utilidad de

la existencia, además de ser un lenguaje que instala, a través de la radicalidad, una postura frente a la vida y la creación. Poeta en esencia, las contrariedades siempre están de fondo. Nada más mortal que su fraseo corto, elegante, de esquiras oscuras por la desesperación: “Fatal, válida y legítima inmovilidad. (La India no está tan lejos) ¡Yo, el más bello adorno de esta recámara, tan vivo como la lámpara y el sillón!”.

Leer a los suicidas es ser cómplices de su fatalidad. *Mea culpa*.

## Un amor

Sara Mesa

Anagrama

Barcelona, 2020, 192 pp.

DIEGO CASAS FERNÁNDEZ

Es complicado leer *Un amor* en otra clave que no sea la de género. Pero ojo: la última novela de la española Sara Mesa no es por suerte un panfleto feminista ni mucho menos una reivindicación de las mujeres vulneradas, a menudo revictimizadas no solo en la literatura. El desafío que propone la autora se aleja por completo de las malas lecturas: Mesa escribe al margen de las moralizaciones. Por esta razón, aunque Natalia (en adelante Nat, protagonista de esta historia) viva el asedio no solo por parte de sus pares masculinos, sino de todo un pueblo que parece que se ha confabulado para deshacerse de ella, el relato está dispuesto de tal manera que su paranoia, lejos de lograr un efecto simpatizador, causa justo lo contrario: desquicia al lector que termina enloqueciendo con ella, odiando el modo en que fabrica sus intrigas. De allí mi confesión inicial: no justificar sino exhibir –y profundizar en– las contradicciones de una mujer inestable, es un acto transgresor en nuestros tiempos, una forma de contar la experiencia femenina sin caer en la trampa de los manidos discursos alrededor del tema.

Dentro de su universo narrativo, Mesa se ha encargado de crear espacios asfixiantes que orillan a sus personajes a sacar lo peor de sí mismos. En *Un amor* (además de las consabidas influencias de *Desgracia* de J. M. Coetzee y de *Dogville* de Lars Von Trier, las cuales alguien más ya sugirió) se advierte también la mano de Kafka, de quien la autora es relectora confesa y del que abreva *Silencio administrativo* (2019), otra obra suya que acusa a la burocracia como principal obstáculo y a la especulación inmobiliaria como responsable de dejar en la calle a

decenas de ciudadanos españoles famosa y despectivamente llamados “sintecho”. En esta historia el espacio juega el papel de antagonista, y en *Un amor* La Escapa no es la excepción. Se trata de un caserío donde vive un puñado de vecinos a quienes los une, al parecer, la presencia de una forastera que hasta antes de llegar buscaba allí un refugio de su vida pasada.

Entre los pobladores de La Escapa se encuentra el casero, un sujeto desagradable y agresivo que le renta a Nat la pocilga que ella intenta volver habitable; Píter, un hombre amable aunque mandón; un perro de nombre Sieso, desconfiado y peligroso; una familia de gitanos y otra de citadinos; un matrimonio de ancianos cuya senilidad los aparta del resto, y finalmente Andreas, con quien Nat sostiene al inicio una relación estrictamente sexual, aunque pasional y tormentosa conforme avanzan las caricias.

Contra todo pronóstico, la convivencia en La Escapa no sucede bajo la promesa de la buena vecindad, tal como la protagonista esperaba que ocurriera en un pueblo alejado de la urbe de donde ella proviene. Sin embargo, gracias a estos desencuentros sabemos que Nat es traductora y que al momento de llegar a La Escapa, trabaja sin mucho ánimo en una novela escrita originalmente en francés. Aunque los rasgos de la autora del libro poco importan –diríase incluso que parecen una ocurrencia por parte de Mesa–, la traducción deviene en una fuente inagotable de equívocos y malas interpretaciones debido al tono especulativo que Nat asume a lo largo de la novela y el cual, no obstante, funciona como arma de doble filo. Por un lado, permite que el lector siga el curso de la historia –acaso contra su propio deseo de abandonar el libro– por la buena gestión del suspense. Por otro, gracias a dicho impulso, sabemos más sobre la forma en que la protagonista urde su paranoia. No por nada es traductora, aunque por lo visto menos de profesión que por reflejo. Tal vez podríamos definir aquí la traducción, al menos en lo que respecta a la experien-

cia de la protagonista, como el acto de ocupar por un momento la singularidad del otro –sin abandonar del todo nuestro estatus de foráneos– para intuir sus pensamientos y entender sus decisiones (o siquiera intentarlo).

Durante la traducción del libro con el que trabaja, pese a que el texto no le exija un vocabulario abundante, Nat debe ir más allá de las palabras para profundizar en los actos de cada personaje. “En función de la que escoja, deberá orientar el resto del párrafo. Optar por una traducción literal, sin entender el auténtico espíritu de la frase, sería como hacer trampas”. En esta búsqueda de sentido se reencuentra con una vieja acepción del amor: la de la transgresión. La experiencia femenina impregna las razones detrás de la escritura de Sara Mesa. Su obra la protagonizan tanto niñas y adolescentes (Casi de *Cara de pan*), como mujeres jóvenes (Celia de *Cuatro por cuatro*) o cercanas a la adultez (Sonia de *Cicatriz*), quienes viven sus propias batallas internas a las que el lector acude como testigo infiltrado. En estas historias no hay mujeres pudorosas sino abiertamente vulnerables que luchan contra ese interior caótico y voluptuoso, inseparable de la compleja convivencia diaria.

Si hay algo a destacar, además de lo que se ha dicho hasta ahora, es que en *Un amor*, Sara Mesa se limita únicamente a narrar, esto es, contar la historia de una chica de poco más de treinta años que huye de su lugar de origen, en su afán por reencontrarse consigo misma. Saber sortear las exigencias de lo políticamente correcto –narrar sin emitir opiniones– es parte del arrojo no solo de su obra sino de la literatura en general. Otra que escribe sin pelos en la lengua es la narradora argentina Ariana Harwicz, una influencia presumible en la novela de Mesa que también reniega de los corsés ideológicos que gravitan en torno a la literatura escrita por mujeres. *Matate, amor* (2012) se traspapela en *Un amor* –como si de su alma gemela se tratara– no solo por el uso común (e irónico) del sustantivo en

sendos títulos. En ambos relatos persiste una búsqueda temeraria por el bienestar personal, emprendida por mujeres que llegan al límite en medio de atmósferas similares, ya sea un campo estéril o lo agreste del bosque. Las diversas lecturas que genere *Un amor* deberían prescindir de adjetivos a la hora de referir las relaciones humanas más hondas, tal

como inteligentemente lo hizo Mesa con la expresión que da nombre a este libro. Por mi parte, me quedo con la sensación de que no solo *uno* sino *cualquier* amor consiste, pues, en las simples, llanas y a menudo intensas relaciones afectivas, sobre todo en la manera en que traducimos (sus palabras, sus acciones) al otro.

## Historias del buen Dios

Rainer Maria Rilke

Universidad Veracruzana

Xalapa, 2019, 141 pp.

EVALUNA PEREYRA EUFRASIO

Que un libro, reeditado en el siglo XXI, porte la palabra Dios en su título, puede evocar cierta reticencia por parte de los lectores promedio. La crisis de los grandes relatos ha teñido de desencanto a la religión y, sobre todo, ha puesto en duda la concepción de la divinidad: “Dios ha muerto”, predicaba Nietzsche, y quizá la obra de Rainer María Rilke sea una respuesta a la agonía del “buen Dios”: correspondencia de un momento espiritual de quiebre y reflexión.

*Historias del buen Dios* es un libro compuesto de trece relatos enmarcados, cuyo hilo articulador es el narrador, un joven escritor, quien de la misma manera que Scherezada, cuenta pequeñas parábolas a los pobladores de un lugar anacrónico. Sin una marca totalmente explícita de espacio o ubicación temporal, esta serie de narraciones entrelazadas no muestra una repetición de los lugares comunes de la religión, sino por el contrario, exhibe una profunda reflexión teológica. Rilke en sus historias nos brinda la imagen de un dios equívoco, frágil y gentil, ausente y al mismo tiempo cotidiano como un dedal o una brisa, un dios en parte niño: confundido, confuso, terrible, pero ante todo un dios demasiado humano.

El poeta austríaco, gracias a los silencios o espacios en blanco, da cuenta de Dios, más que una figura, es una experiencia: presentimiento de un abismo, cuya profundidad se abre de manera ineludible, Dios “Tú eres el inconsciente oscuro / de eternidad a eternidad”. Al tratarse de parábolas, en las historias encontraremos tanto un lenguaje simple, como un argumento accesible; a pesar de la aparente simpleza, cada relato posee una contundente carga simbólica, condensando un sentido hermético: misterio divino. Los episodios se encuentran marcados por finales repletos de frases dubitativas: “¿es eso cierto?” “tal vez”, “no lo sé”. Se trata de historias libres de

pretensión, ninguna intenta alcanzar una conclusión cerrada, intento vano de verdad absoluta. En realidad, nos hallamos ante relatos abiertos a la interpretación del receptor y lector, cuya apertura los transforma en una invitación al cuestionamiento de la experiencia de lo divino.

Con menor popularidad que la obra lírica de Rainer María Rilke, veremos que en *Historias del buen Dios* se exhibe gran parte de la poética del autor; al igual que en *Canción de amor y de muerte del Corneta Cristóbal Rilke* (1904), *El libro de horas* (1905), *Elegías de Duino* (1923), y *Sonetos a Orfeo* (1923) se utilizan el silencio, el símbolo y la alegoría como recursos para reflexionar sobre la naturaleza de lo divino, de tal manera la poesía y en este caso la prosa —¿prosa poética?— nos expone a descubrir que la experiencia de lo sagrado puede ser encontrada incluso en un grano de arena, como mantenía William Blake. Asimismo, se hace visible otro de los síntomas que dieron origen a la época posmoderna: la crítica a las instituciones; en las historias veremos que son estas quienes tergiversan los conceptos trascendentales para obtener beneficios; el narrador funge como un Virgilio para sus escuchas, guía poético que los lleva a descubrir una nueva visión de la realidad cuya marca será la duda.

“*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.*” Rilke nos conduce por un recorrido hacia al punto origen: en el principio Dios era verbo, palabra y silencio, el caos terminó mediante un sonido sordo; Dios se hizo carne y habitó en el interior de cada creación, dios creador, dios artista, ¿dios poeta? De tal forma, se nos revela otro de los puntos a resaltar: el tópico del dios creador o Dios como un artista; a lo largo de la obra rilkeana, existe una inclinación del poeta austríaco a abordar este concepto, la reflexión con tintes sacrílegos gira en torno a la cuestión: si

Dios es como un artista, el artista, entonces, ¿es como Dios? No obstante, no se detiene ahí, también aborda el cuestionamiento sobre la creación, la obra de Dios y la obra de arte, siempre presentándola como una creación incompleta, una imperfección fecunda, insatisfactoria para el autor, y susceptible al cambio, a la muerte, la metamorfosis, al movimiento doble: del logos a la materia y de la materia al logos, en fin una demostración de la vida.

Y en medio de esta demostración de la vida, los niños significan una síntesis. El narrador siempre expone su principal deseo “haga saber esta historia a los niños”, pues son ellos quienes disfrutan más del misterio del buen Dios, o probablemente, sean ellos el público para quien resulta más sencillo comprender la esencia de lo divino, debido a que se encuentran en un estado cercano a la pureza, la sabia ceguera de poseer una mirada sin filtros, o prejuicios. Gracias a la sacralización de la infancia que hace Rilke, el lector se contagia de melancolía: nostalgia por los tiempos perdidos, el estado natural del sabio y el poeta, fuente origen de la sensibilidad, la reflexión y la imaginación.

En la edición que hace la Universidad Veracruzana, además, contamos con el prólogo hecho por Alfonso Colorado, quien posee una cualidad para dotar al discurso histórico de tintes literarios. Colorado, mediante un breve pero fructífero prólogo, nos brinda la imagen del poeta, aquel joven místico que renunció a la vida profana para elegir la poesía como *modus vivendi*. Rilke terminó por construirse a sí mismo como una leyenda, cuyo arquetipo coincide con el artista del hambre que retrata Franz Kafka en alguno de sus relatos. Orfeo, Virgilio, Rimbaud, Rilke... *ils croient à tous les enchantements*, y se convierten en los guías del infierno. Gracias al contexto histórico que muestra Alfonso Colorado es posible entender el horizonte desde el cual Rilke emite su discurso.

Que un libro en pleno siglo XXI porte la palabra Dios como parte de su título causa cierta reticencia, es cierto; no obstante, gracias a los ojos del poeta, podemos siempre adentrarnos en la esencialidad de la materia. El arte, según su principio de extrañamiento, es aquel

instrumento que nos permite renunciar a un estado de automatización, significa el abandono de la monotonía, el despertar mediante una fractura del sentido cotidiano, observar a los objetos desde una perspectiva diferente, subversiva. *Historias del buen Dios* es un volumen de relatos poéticos que nos invitan a pensar, a mirar distinto, un concepto tan acuñado

y tergiversado en la conciencia colectiva como lo puede ser el de Dios. La filosofía, la ciencia y el arte son disciplinas que nos conducen hacia la verdad profunda de las cosas, adquirir conciencia es un camino doble: un devenir hacia el desencanto, catábasis: descenso a los infiernos, para desde ahí erigirse hacia la libertad.

## Shiva Baby

Emma Seligman

Estados Unidos, 2021

JORGE LUIS FLORES

La música conjura imágenes de cuchillos afilados, la edición tiene pulso de asesino y los ojos de la pobre víctima parecen adivinar la muerte. Si alguien viera *Shiva Baby* sin subtítulos y sin saber una palabra de inglés, probablemente saldría creyendo que se trataba de una película de horror y, en cierto sentido, no estaría equivocado. El debut de la jovencísima directora y guionista Emma Seligman tiene como propósito provocar tanta ansiedad como risa.

Shiva es el nombre que reciben los siete días de luto tras la muerte de alguien y la elección de ritual no podría ser mejor. Los velorios son ocasiones llenas de *pathos* porque nos encaran con la muerte, pero también porque nos encaran con nuestra familia, conocidos aledaños y con otros personajes que al haberse quedado relegados en nuestra vida han de recurrir a las mismas viejas anécdotas, a los apretones de cachete y a declaraciones del tipo: “qué guapa te has puesto”; o bien, con figuras del pasado no tan remoto que pueden ser incómodas, como un primer amor de adolescencia que terminó mal; o tal vez con revelaciones peligrosas que siempre acechan entre el féretro y el café cuando tanta gente de una comunidad se reúne a chismear en casa ajena. En *Shiva Baby*, Danielle (Rachel Sennott) se enfrenta con todas estas opciones a la vez.

Danielle asiste al Shiva de una mujer a la que no recuerda. Tras un rato navegando el laberinto de cuerpos que la abrumba con preguntas y cuchichea a sus espaldas en el Shiva, Danielle se refugia junto a la mesa del bufete y desde ahí divisa con horror un rostro conocido: Max (Danny Deferrari), su *sugar daddy*, ha llegado a la fiesta. Resulta que es amigo de su familia, ex empleado de su padre y marido de una bellísima empresaria (Dianna Agron), con quien recientemente tuvo un hermoso y regordete bebé. Max, a su vez, descubre que Danielle no es una

estudiante de leyes, que no está usando el dinero para pagar sus estudios y que lo ha estado encubriendo a él y a otros clientes como trabajos de niñera. Huir no es una opción, ya que la madre de Danielle está empeñada en conseguir para su hija contactos que puedan ayudarla a conseguir trabajo y quién mejor para ello que Max y su exitosa esposa. Rebasada por la situación, Danielle también debe lidiar con Maya (Molly Gordon), su exnovia (“tienes suerte de que sea de mente tan abierta”, le susurra a Danielle su madre al recordar sus escarceos con una “amiga”), quien la atosiga con sus ojos vigilantes e inquisiciones pasivo-agresivas.

Para graduarse como cineasta por la New York University, Emma Seligman escribió primero un guion de ciencia ficción. Su asesora lo leyó y le aconsejó concentrarse mejor en cosas que conociera bien. Seligman, una chica judía y bisexual viviendo en Nueva York y rodeada por una atmósfera donde canjear sexo por dinero ya no es tabú sino *chic* (una especie de mecenazgo moderno validado por apps de citas similares a Tinder), decidió redirigir sus esfuerzos. Lo hizo primero en un cortometraje del mismo título que le ayudó a encontrar el financiamiento para llevar a cabo su visión completa que, a pesar de haber canjeado el futuro distópico por el confuso presente, no pierde nada de actualidad.

*Shiva Baby* es una comedia de errores construida con murmuraciones escuchadas por encima del hombro y miradas captadas en el aire. Su andamiaje es clásico y, con otro vestuario y escenario, podríamos incluso imaginarlo en Shakespeare o Molière, mas son los temas actuales que Seligman explora los que hacen de su primer largometraje una obra hija incuestionable de su tiempo: el confrontamiento de la tradición con lo nuevo, la orientación sexual cuando excede el binomio heterosexual/homosexual, el rol omnímodo de la tecnología en la vida privada y la compleja relación de una mujer con su sexualidad.

Danielle es feminista y está enrolada en estudios de género, cosa que sus padres apoyan con la misma condescendiente resignación con la que se apoyaría a un hijo que quiere ser payaso. Esta óptica la pone en una situación particularmente difícil cuando se da cuenta que su *sugar*

*daddy*, encima de estar casado y tener un bebé, es desempleado, y que por lo tanto sus sesiones de sexo han sido cortesía de la inocente esposa, Kim. Su reacción en un principio es la esperada: sudar, evitar conversaciones, hablar atropelladamente, inventarse mentiras cojas, atragantarse con un bagel de salmón. Luego se vuelve más errática y sus intenciones son crecientemente difíciles de interpretar: le envía una foto de sí misma desnuda a Max y más tarde intenta hacerle sexo oral en el baño (justo lo que le había prometido en clave de broma a su madre que no haría), besa a su exnovia y ataca con un sarcasmo venenoso a Kim, quien no ha hecho nada más que verse perfecta. Uno como audiencia se pregunta: ¿Qué hace? ¿Qué planea? ¿Está celosa? ¿O todo esto es una manera de ponerlo en evidencia?

Hay en las acciones de Danielle un movimiento doble, un reflujo, que es lo más interesante del filme. La construcción del personaje delata una sensibilidad muy refinada en Seligman porque Danielle es elusiva, escurridiza, difícil de describir y al tiempo muy definida. Casi todo lo que sale de su boca, desde el orgasmo con el que abre la película hasta unos diez minutos antes del final, es falso. Su pensamiento nos está vedado. Las muchas versiones de ella que maneja la concurrencia son sesgadas, maliciosas, teñidas por el cariño, medio olvidadas. Así como a los asistentes del Shiva, Danielle nos rehúye, mas no se nos escapa porque el conjunto de brochazos pinta un retrato elocuente: el retrato de una cuasi adolescente perdida en el mundo.

Si nosotros como espectadores no sabíamos exactamente qué planeaba Danielle con sus acciones es porque ella tampoco lo sabía. No solo no tiene idea de qué está haciendo durante este Shiva: no tiene idea de qué está haciendo con su vida en general. Tirada en el suelo, besando la Torá mientras la concurrencia observa el patético espectáculo, Danielle confiesa llorando a su mamá: “No sé. No sé lo que voy a hacer”.

Al comparársele con sus (aparentes) rivales, Danielle sale perdiendo. Por un lado está Maya, la brillante exnovia adorada por todos que estudia leyes, y por el otro está Kim, la *poster girl* del feminismo corporativo: exitosa en los negocios, no depende de su esposo, atrac-

tiva, malabareando con gracia todos los flancos de su vida. Danielle, en cambio, llega al Shiva con ese aire de superioridad que comparten tantos veinteañeros enrolados en carreras de corte teórico y social, solo para ver la frágil imagen que tenía de sí misma resquebrajarse en un par de horas: no sabe explicar qué es lo que estudia, no tiene futuro laboral, depende de sus papás y la decisión sexual que ella creía la independizaba le ha traído una cruel resaca.

Es difícil hallarle peros a *Shiva Baby*. El *casting* es inmejorable, particularmente la elección de Polly Draper como la madre empática, parlanchina y preocupada por las apariencias, y del veterano Fred Melamed como Joel, el padre bonachón y despistado sin remedio.

El guion es de una precisión quirúrgica y la ejecución es impecable. Un buen ejemplo es cómo se subraya la importancia del celular de Danielle, el cual juega un papel central en la precipitación de los eventos hacia el clímax. Después de tomarse las fotos íntimas que le envía a Max, Danielle es interrumpida en el

baño y olvida su celular ahí. Famosamente Hitchcock explicó la diferencia entre sorpresa y suspenso con la siguiente fórmula: si una conversación es interrumpida por la explosión de una bomba bajo la mesa, la audiencia es sorprendida; si la audiencia sabe previamente que hay una bomba bajo la mesa que en cualquier momento puede estallar, la conversación entera, por nimia que sea, se carga de tensión. Seligman se asegura de dejarnos claro que el celular ha sido olvidado en el baño y que esa bomba puede explotar en cualquier momento. Mas Seligman sabe que su bomba no es únicamente un dispositivo para la trama, sino uno de sus temas principales: es el sitio por el que Danielle se comunica con sus *sugar daddies*, es el lugar para hallar pareja, es el canal que no se ha atrevido a utilizar para llamar a Maya, es el mensajero que le trae el recordatorio de su madre de que esa tarde hay un Shiva y debe asistir y es, en última instancia, ese apéndice que se ha inmiscuido hasta en las esferas más personales. No es coincidencia que la película empiece con Danielle y Max teniendo

sexo al fondo y fuera de foco mientras al frente, en primerísimo plano, se encuentra el celular.

Seligman tiene solo 26 años y la fuerza bruta de su juventud y su seguridad de recién graduada de la escuela de cine se muestran en breves exabruptos que un director y guionista con más experiencia probablemente editaría, como cuando Max, después de pagarle a Danielle por sus servicios, le dice que es bueno apoyar a mujeres jóvenes y emprendedoras. Esta muestra de hipocresía descarada es demasiado fácil, irreal, acartonada. Las acciones y silencios de Max hablarán mucho mejor durante el resto del filme. No obstante, deslices así son más que ampliamente compensados con muestras de una inteligencia narrativa que promete mucho. Sirva de muestra el paralelismo entre la escena inicial y la final. En la primera Danielle gime mientras sube y baja a horcajadas sobre el regazo de Max; en la segunda Danielle sonríe tomando la mano de Maya. Solo uno de estos retrata un instante de genuina intimidad.

## Tsai Ming-liang: Cuerpos entregados. Retrospectiva (FICUNAM, 2021): Adiós, Dragon Inn

Tsai Ming-liang  
Taiwan, 2003

RACIEL D. MARTÍNEZ GÓMEZ

La reciente retrospectiva que dedicó el Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) a Tsai Ming-liang, director de Malasia, es una excelente ocasión para reflexionar sobre el concepto de cine de autor, sus alcances y aportaciones estéticas en medio de una vorágine de contenidos audiovisuales ya fundidos entre plataformas *streaming* y el consumo de dispositivos de variopinto tamaño que vulgarizan la calidad fílmica y anulan uno de los ritos de socialización más importantes del siglo pasado. En dicha retrospectiva destacamos *Adiós, Dragon Inn* (2003), filme que aborda la decadencia de las grandes salas de cine y su cruel relevo por recintos ultra tecnificados de la globalización que ignora a públicos populares para convertirlos en espacios de espectáculo que prometen emociones, adrenalina para élites a su vez segmentadas en edades.

Y lo hace Tsai, inmutable, sereno; es moralista en el fondo, porque se queja de la muerte del pasado, pero no ejerce el chantaje, su nostalgia prefiere la

introspección: el encuentro solitario en la opacidad de la sala sin perder el estilo que es huella de su filmografía. Un cine contemplativo que no ahorra tiempo sino, al contrario, pacientemente se instala en el ángulo que, considera, brotará el sentimiento mediante la exploración que parece duermevela al estar las cosas y las personas ubicadas en una situación tensa, jamás evidente, donde la lógica no se acomoda con unos asistentes enajenados ante las proezas de artes marciales que se replican en la pantalla viendo uno de los clásicos del género *wuxia*. Es un cine obsesivo, circular, que retorna una y otra vez a lo que sabe, controla y avista; eso filma, y lo hace siempre en búsqueda de sitios que sean ruinas, significantes que evoquen abandono y vacío, como en *Perros callejeros* (2013) y con *Adiós, Dragon Inn*, la historia del viejo teatro Fu-Ho, ya sustituido en el centro de la ciudad, en el distrito Zhongzheng, sinónimo de constantes construcciones y remodelaciones en esta zona del Taipéi contemporáneo que recibe a los turistas.

Resulta ya una inercia hablar de cine contemplativo en una época, como la actual, prolífica en contenidos livianos y efímeros y, contrario a los de Ming-liang, con espectadores impacientes, indispuestos a observar los planos extendidos en el tiempo y muchas veces expandidos en su perspectiva espacial, como *No quiero dormir sola* (2006) y la citada *Perros callejeros*, donde el azar arquitectónico es protagonista. Se ha vuelto un cliché que, en oposición a la fórmula comercial tan dada al corte rápido, a la recarga de una parafernalia de elementos que apelan por lo emocional — la música en plan *kitsch*—, o la mínima o inexistente búsqueda de composición en sacrificio de la eficacia, se denomine cine contemplativo a cualquier contenido fílmico que se instale en ese otro extremo. A veces funciona esta decantación, pero no hay esencia del término, ni canon, que fije al cine contemplativo como receta, por más que acudamos al discurso de Andréi Tarkovsky para entender a una película que exige una mirada

distinta al estándar de la archicodificada comunicación de masas.

La dictadura de la elipsis permea hacia un sentido económico de la percepción que influye, a su vez, en las líneas narrativas, cuando estas estarían obligadas a un ritmo ascendente para lograr el interés y aprobación de un productor ejecutivo; la consecuencia, también ya es lugar común, es que crítico y espectador aseguren que una película “se cae al final”. Los planos considerados de tiempo muerto permiten saltarse para anudar solo detalles en apariencia más significativos. El cine contemplativo sería el reverso: más que fragmentos altamente informativos, decide por todo donde se invite a descubrir el significativo abierto (en aras de la eficacia narrativa suele cancelarse por completo la opción de interpretar). Que hay poesía en esa estación, posiblemente sea un camino por el que el fruidor se incline, pero cuando menos no hay prisa por acabar la trama porque en la contemplación es ilimitado el tiempo: el camino es más importante que la llegada.

No obstante, al revisar una obra como la del malayo debemos reconocer que estamos frente a un director con discurso propio, de autor, y que, sí, pertenece a esa entelequia llamada cine contemplativo, en donde se aprecia de inmediato la divergencia con lo que estamos acostumbrados. Esta tradición parte de un árbol sagrado como Yasujiro Ozu de *Cuentos de Tokio* (1953), Andréi Tarkovsky y su búsqueda espiritual en *El espejo* (1975), *Stalker* (1979) y *Nostalgia* (1983), pasa por la languidez humanista de Theo Angelopoulos, se bifurca por las alegorías de Abbás Kiarostami, cruza el territorio bucólico de Terrence Malick, aterrizando en México en los filmes de lenguaje atávico de Carlos Reygadas, el vagabundeo del argentino Lisandro Alonso de *Liverpool* (2008) y *Jauja* (2014), continúa por los dilatados planos secuencia de Bi Gan en *Largo viaje hacia la noche* (2018), desemboca en el hipnótico preciosismo de Nuri Bilge Ceylan y ahora notamos en novedosas y maduras películas femeninas como *Beginning* (2020) de la georgiana Déa Kulumbegashvili y *Nomadland* (2020) de la china Chloé Zhao. Sin embargo, Tsai Ming-liang, como los citados directores, están ubicados en la punta de un iceberg en cuya base se encuentran más misterios que precisiones, los cuales inspiran para confeccionar discursos de autor que aquí se han descrito como cine contemplativo. Veamos esta obra de Ming-liang, que merece una revisión mayor.

Si bien el estilo de Tsai evoca la trilogía de la incomunicación de Michelangelo Antonioni —*La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962)—, y la austeridad de Robert Bresson —*Mouchette* (1967)—, el propio cineasta confiesa que su musa es *Los 400 golpes* (1959), ópera prima de Francois Truffaut. Quizás la película más representativa de la nueva ola francesa, movimiento cinematográfico

que se distingue por su ruptura formal, motivó a Ming-liang por la fuerza moral del personaje. La retrospectiva de FICUNAM incluyó diez de sus once largometrajes, más cinco trabajos entre cortometrajes y piezas para televisión. A su vez, la plataforma MUBI programó cinco películas clásicas seleccionadas a mano por Tsai. Entre sus favoritas se encuentran las citadas de Truffaut y Bresson, a las que se suman *No amarás* (1988) de Krzysztof Kieslowski, *Luces de la ciudad* (1931) de Charles Chaplin y *Campanadas a medianoche* (1965) de Orson Welles.

Imaginemos a un espectador sin alternativas de entretenimiento, mirando la impostación de un *wuxia* tras otro repletos de nacionalismo y fantasía. De pronto estudiar al cine europeo fue un deslumbramiento por su realismo y modernidad. Seguramente *Los 400 golpes* le atrajo por esa combinación fresca que se da entre el paisaje urbano parisino —la cámara está llena de asombro, como un niño, al ver desde diversos ángulos la omnipresente Torre Eiffel, las caprichosas calles de Montmartre, la vista desde la cumbre en Basílica del Sagrado Corazón—, y el chispeante personaje infantil, Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), quien logra convencer con su físico todos los estados de ánimo: lo compungido que se muestra al ver de noche la Plaza Pigalle desde una patrulla de policía hasta el retozo con que huye del reformatorio tras realizar un saque de banda en un partido de fútbol y, por supuesto, el inmenso rostro de Jean-Pierre Léaud que, rompiendo el eje, gira hacia nosotros que somos el público, hacia Truffaut, uno de los *close up* más conmovedores en la historia del cine (Léaud hizo una serie de cinco películas en las que interpreta a Antoine).

Ming-liang, en una sala muy antigua, se impresionó con *Diario íntimo de Adèle H.* (1975) de Truffaut. También le gusta mucho Bresson, pero Truffaut, decía, es diferente. Lo prefiere porque ha creado su propio mundo, que filma una y otra vez (ambos son circulares). Ming-liang asegura que las películas europeas le llegan más porque tratan sobre el hombre contemporáneo común: “tengo la idea de que son más realistas, más auténticas”. En *¿Qué hora es allí?* (2001), Tsai cita de forma directa el filme de Truffaut: el personaje principal compra el video de la película *Los 400 golpes* y ve la escena en donde Antoine se sube al juego de la rueda que gira sin parar y también se alude cuando Antoine se roba la botella de leche.

Todavía así con este tributo directo a Truffaut, el discurso de Tsai se conecta con el desarraigo de Antonioni. Crisis de identidad, angustia existencial aterida, los personajes catatónicos que también aparecen en el cine autista de Aki Kaurismaki; los protagonistas de Tsai se mueven, pero con total indiferencia, haciendo invisible al otro. En la narrativa de Aki los personajes se acercan a la estatua; en Antonioni, sintaxis escueta

y pasividad estilizada —sobre todo en *El eclipse* vemos una moderna danza, sorda, entre la pareja—, mientras que la melancolía de Tsai está impregnada de realismo, el que destaca de Truffaut, ya internalizado por el cineasta malayo que da en el punto para conceptualizar la alienación del hombre contemporáneo.

La imposibilidad de la comunicación en Tsai asoma por decreto, pues no hay un antecedente de pleito o desavenencia alguna; ya el relato lleva inmanente la distancia emocional más apartada que la física. Un tedio tácito, pactado, se interpone como valor entendido en sus películas, con sus personajes que suelen ser siempre los mismos actores, incluso en un espacio determinado y distribuido de modo análogo: la estancia para comer con una mesita y una ollita furrís pegada al baño (hasta semeja pesadilla por la repetición). El espacio juega un papel idéntico y absurdo en diferentes contextos, condenados al mismo escenario teatral. La decisión es no hablarse, deambular por entre el pasillo, zombis intrafamiliares, cruzarse evitando la mirada y, esperar, aburridos, el caos del agua: la tubería que no sirve y borbotea sin razón, como el edificio con vida propia de *Delicatessen* (1991) de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro o la lluvia a cántaros para inundar los departamentos (ahora entiendo *Parásitos* de Bong Joon-ho).

*Adiós, Dragon Inn* es un soberbio ejercicio de sonambulismo. Bueno, todas lo son: *Vive el amor* (1994), *El río* (1997), *El agujero* (1998), *El sabor de la sandía* (2005) y *Perros callejeros* muestran además una fusión objetiva con situaciones surrealistas, lo que impregna de hechizo las postales visuales que consigue, como si advirtiéramos una adaptación oriental de *Barton Fink* (1991) de los hermanos Coen o los cortos universitarios del primer Roman Polanski cuando estudiaba en Polonia. La historia de un cine, el viejo teatro Fu-Ho, le permite a Tsai desarrollar su nostalgia por el séptimo arte.

No duda en posicionarse frente al cine comercial. Se dedica a filmar películas que se proyectan solamente en festivales y aparte añora las salas grandes de cine, antiguo rey de los medios masivos de información de la mitad del siglo pasado. En 2007, el Festival de Cannes conmemoró su 60 aniversario con una película colectiva intitulada *Cada quien su cine*, donde participaron 34 directores con ejercicios de tres minutos cada uno. En todos, se denota la nostalgia por el cine como rito de socialización, como espacio iniciático y como formador de intimidades. En cualquier caso, es extraordinario. Tsai participó en *Cada quien su cine* con “It’s a dream”, un corto que es devenir de *Adiós, Dragon Inn*. Los Coen participan con “World Cinema”, una broma: parrafada, suspendida, de un vaquero que no se decide por ver una película de arte. El chino Zhang Yimou con “En regardant le film”, es ágil y portentoso visual que muestra el cine y su valor en zonas rurales (homenaje a

Charles Chaplin). Takeshi Kitano con “One fine day” enseña su plasticidad. Lars von Trier, en “Occupations”, aprovecha para exhibir su misantropía y, él mismo de psicópata, asesina a un público imprudente. Aunque David Lynch no alcanzó a terminar a tiempo su corto para incluirlo, el festival sí lo exhibió: “Absurda” recurre a la atmósfera onírica tipo *Twin Peaks* (1990). El corto de Tsai no dista del resto de su insistente obra y hasta parece un tajo de *Adiós, Dragon Inn* con su eterno protagonista, Lee Kan-Sheng. El reclamo que exige el regreso al pasado en Tsai adquiere otra silueta más discreta e introyectada. Martin Scorsese en *Hugo* (2012) y Giuseppe Tornatore en *Cinema Paradiso* (1988) recurren a una serie de elementos pirotécnicos – más Tornatore con la música–, en tanto que Tsai mantiene esa circunspección minimalista de Bresson para formular la pesadumbre.

Bernardo Bertolucci en *Soñadores* (2003) aplica esa veneración de Tsai por el cine y por la nueva ola francesa. Ir a la cinemateca de París era un acto contestatario. Los jóvenes en *Soñadores* ansiaban cambiar el mundo. En *Adiós, Dragon Inn* está frenada cualquier disputa política. Las butacas son lápidas de un gran cementerio poblado de *outsiders*, de *losers*, que han sido derrotados de toda convención social como *Rebeldes del Dios del neón* (1992), *Perros callejeros* y, nuevamente, *El río*. No hay diferencia entre los rostros impávidos, enajenados de los fantasmales espectadores en *Adiós, Dragon Inn*. En *Soñadores* el intenso humo de los cigarrillos generaba un ambiente, mientras que, en *Adiós, Dragon Inn* se carece del deseo juvenil.

Otro tópico sobre el cine contemplativo es la etiqueta que lo relaciona con cierto cine oriental. Si bien es verdad que podemos identificar una cinematografía occidental ligada a formatos comerciales, que eso es un bosque con demasiadas especies de árboles, también podríamos hacer lo propio con filmes de Oriente. Aún así, hay aristas que es justo separar y donde Tsai no necesariamente comulga con ellas –tampoco encontramos en bloque a directores que sigan determinado patrón.

Frugal, Ming-liang muestra una contemplación más fija en la ciudad y sus despojos –las grandes estructuras sin alma–, que en la naturaleza; por cierto, no

culpa a la tecnología –a los dispositivos–, de la falta de comunicación de los seres humanos. Es un discurso que ha sido recurrente a lo largo de su carrera y no ha cambiado ni una pizca, a diferencia de cineastas que han dado golpes de timón en ambos sentidos.

Contrastemos, entonces, con algunos pares asiáticos. Por ejemplo, resulta inesperado, sin que eso implique detrimento, ver los inicios cadenciosos de un director como Zhang Yimou con *Sorgo rojo* (1987), *Ju Dou* (1990), *La linterna roja* (1991) o *Qiu Ju, una mujer china* (1992), para luego convertirse en una saeta del cine de artes marciales: *Héroe* (2002), *La casa de las dagas voladoras* (2004) y *La maldición de la flor dorada* (2006). Uno podría pensar que en Wong Kar-wai prevalecen aspectos contemplativos, por supuesto; pero, a diferencia de Tsai, hay un estilo rebuscado que disipa esa impronta pura a la que aspira Tsai; y, bueno, antes de rodar esa fila de películas taciturnas que son *Happy Together* (1997) y *Deseando amar* (2000), Kar-wai mostró con *Las cenizas del tiempo* (1994) y *Chungking express* (1994) un vértigo notable en pos de un barroquismo que pretende el impacto en cada plano con interferencias de subrayado cromático, prevalencia de rostros y ángulos imposibles –holandés o *extreme close ups*. Tsai, en cambio, procura ser impersonal, neutro, su horizonte no divaga en la eventual belleza sino procura no afectar el sentido del espectador por medio de la forma.

Habría que señalar que existen otros cineastas cuya contemplación se aparta del manierismo de Yimou y Kar-wai, y se aproximan más a Tsai, como Jia Zhangke, de China, que también enseña un cariz parsimonioso y observador, sobre todo destacamos la bressoniana *Ladrón de bolsillo* (1998), *Naturaleza muerta* (2006) y *Un toque de violencia* (2013). Solo que a Zhangke y a Tsai los divide el desarrollo narrativo, el malayo sigue curioseando y el chino va tras la anécdota, aunque en pleno recogimiento. Diao Yinan, en el género *noir*, es otro director que despliega un estilo ecuánime con *Black Coal* (2014) y *El lago del ganso salvaje* (2019). En todos estos cineastas orientales hay un deliberado desequilibrio entre paisaje y protagonistas; claro, culto a la naturaleza que a Tsai no le interesa como tal, esa especie de didactismo donde el director quiere dar lecciones de humildad al ser humano al ponerlo

de menor tamaño frente a su alrededor, como Alonso y Malick.

Esta misantropía moralista en *Adiós, Dragon Inn* está ausente, lo que trasciende es el tiempo ensimismado, donde los espectadores son sombra: en la pantalla hay más vida, color, como en el *wuxia* cuyo horizonte es la lucha por un bien supremo; en cambio, en las butacas están los restos sociales (por eso Mia Farrow de *La rosa púrpura del Cairo* de Woody Allen se mete a la película). Si hay cine *missing* ese es el de Tsai, y Bill Murray podría ser perfecto complemento de sus películas (estaríamos entonces hablando de una familia: Wes Anderson, Kaurismaki y Jim Jarmusch).

Aunque a *Adiós, Dragon Inn* le faltó Léaud, contiene esa congoja que Tsai transforma en fina contemplación. Ming rentó un cine viejo durante un año para filmar en dos semanas cuatro escenas diarias. El problema era hallar la luz indicada no solo para los planos de las butacas mientras continúa la función, sino también para dar vida a la penumbra de los largos e inútiles espacios que bordean la sala.

Diferente al hieratismo de los personajes de Sergei Eisenstein, la gestual en Tsai está minimizada, no resaltada, apenas ostensible, prevalece la contención. Estar en el cine vetusto es como estar en el interior de la Caverna de Platón, en el estómago de una ballena blanca monstruosa. El galerón enorme contrasta frente a las pantallas de la globalización. Reducida la apreciación en las pantallas magnificentes de las salas de teatro, la experiencia social de la percepción se modificó: más vertical e imponente, la pantalla de *Adiós, Dragon Inn* perteneció al auge de la primera comunicación de masas donde lo montado era letra de oro.

Por supuesto, nunca notamos un atisbo de chantaje. *Adiós, Dragon Inn* es mutis, puntos suspensivos... Me imagino a Tsai filmando un cuento de Juan Rulfo y de centro las bolsas hinchadas de los ojos de Kan-Sheng. Muertos o vivos, ¡qué más da!, personajes liminares en *Adiós, Dragon Inn* miran petrificados con la absoluta disposición de rendirse ante las hazañas de los espadachines.

## Normal people

Lenny Abrahamson y Hettie Macdonald  
Irlanda, 2020

MARIEL ELIZONDO

**N**ormal people, estrenada el año pasado y producida por Hulu y BBC Three, adapta la novela homónima de Sally Rooney. Es una *coming of age* que retrata la relación de dos adolescentes, Marianne (Daisy Edgar-Jones) y Connell (Paul Mescal), y su evolución con el paso del tiempo. Es una historia del primer amor, pero también una exploración de esa costumbre tan humana de interpretar el mundo que nos rodea a partir de nuestros miedos y expectativas.

Los primeros episodios, que muestran la relación en su etapa inicial, están cargados de ingenuidad (para bien y para mal), y de planos desenfocados que resaltan la delicadeza y determinación de Marianne y la ternura mezclada con angustia que esconde la mirada de Connell. Un miedo casi infantil a qué dirán los amigos de él hace que mantengan su relación en secreto y se vean solamente fuera de la escuela. Al mismo tiempo, este ocultamiento les da mucha mayor libertad para vivir el primer amor y su despertar sexual lejos de la mirada externa: Connell y Marianne parecen siempre estar solos y, cuando están juntos, el pueblo entero es para ellos una suerte de *locus amoenus*.

Ambos personajes se presentan, en su época formadora, como dos caras de la misma moneda. En Sligo, Connell se desarrolla con aparente naturalidad y parece seguir las reglas de la preparatoria, aunque no las comprenda del todo. Sin embargo, detrás de la máscara se revela que sus acciones están plagadas de inseguridades y miedos, y su personalidad complaciente es en realidad producto de una fuerte necesidad de encajar. Todo esto se hace patente en las escenas en que está solo: tiene ataques de pánico y llora cuando ha perdido a Marianne por tratar de mantener la relación en secreto. La cámara captura su estado más frágil y vulnerable, hace *zoom in* a su rostro y el fondo se desvanece, reflejando su turbulento estado interior. Marianne, por el contrario, se encuentra al margen en todos los sentidos: la escuela es para ella un territorio hostil y su franqueza no es bienvenida, creando cierta animosidad y distancia entre ella y el resto de las personas. Es altiva y mordaz, y se sabe superior en inteligencia, por lo que desprecia a compañeros y maestros por igual. Esta actitud, aunque contraria a la de Connell, es también producto de su miedo al re-

chazo y al mismo tiempo una especie de coraza que usa frente al mundo.

No resulta extraño, entonces, que una vez que llegan a Dublín, los roles se inviertan y veamos a Marianne triunfar en la universidad y a Connell luchar contra este ambiente que en su mirada se lee tan artificial y ajeno. Las amistades de Marianne replican la dinámica del Trinity College: son competitivos, vienen de familias acomodadas, tienen una vida académica intensa y performativa. Connell, por otro lado, se resiste activamente a formar lazos con los estudiantes del Trinity y, además, trabaja en su tiempo libre para costear su estancia. Ambos estudian en la misma universidad, pero sus experiencias, o más bien sus realidades, son fundamentalmente distintas. Las escenas de ambos en Italia ilustran esta dinámica explícitamente, en una charla donde Connell habla sobre el dinero y cómo vuelve al mundo real; hay también una toma muy reveladora en la que ambos miran hacia el mismo plano pero separados por una distancia considerable, en un esfuerzo de la fotografía por sintetizar simbólicamente su relación.

Un aspecto esencial del vínculo entre los protagonistas es el silencio, la ausencia de comunicación. Los problemas y malentendidos de la pareja son el resultado directo de la proyección de sus inseguridades. A pesar de esto, el sexo crea un puente entre ambos, ajeno a las palabras, pues se permiten ser realmente vulnerables y expresar lo que sienten sin necesidad de verbalizar o racionalizar. Es un territorio en donde son verdaderamente iguales, lo cual es evidente en las escenas sexuales, en donde predomina el dinamismo y ambos personajes se ven igualmente involucrados. Por el contrario, se observa un claro contraste con otras parejas, especialmente en el caso de Marianne, en las que se establece una dinámica de poder: las escenas son cortas y ella no participa en estos encuentros sino que asume un rol pasivo y, en ocasiones, sumiso. Esta diferencia, además, se pone de manifiesto cuando habla con Connell sobre Jaime: “M: Desde su perspectiva, eres el tipo alto que solía cogerse a su novia. / C: Claro. ¿Así es como me describes a todos tus amigos? ¿El tipo alto que te cogía? / M: Estoy bastante segura de habernos cogido mutuamente”. En esta escena la conversación se muestra a través de planos frontales, un indicador de que en su

relación han empezado a verse, a escucharse realmente.

Los vínculos familiares de Marianne también juegan un rol fundamental en su aproximación a las relaciones de pareja: viene de una familia disfuncional, una madre distante y un hermano violento que ha tomado el lugar del padre ausente, también violento. Las figuras masculinas y la indiferencia de la madre ante estos han convencido a Marianne de que merece ser tratada de esa forma.

En el fondo, el modo en que se relaciona con los hombres, progresivamente más crueles con ella, está afinada en que el hecho de que ha interiorizado estas actitudes familiares hacia sí misma. Se muestra complaciente con las actitudes de su hermano, quien es agresivo y amenazante en sus miradas, sus palabras y sus acciones. Esta misma dinámica es la que luego replica Marianne en su relación con Lukas. Aunque Connell inicialmente refuerza esta idea al mantener su relación en secreto, evoluciona y se vuelve una figura muy importante en el proceso de separar la humillación y el dolor del amor y el deseo, pues encuentra en él un espejo que refleja los mejores atributos que ella tiene, y así ayuda a Marianne a encontrar el amor propio que no había hallado en otros espacios.

Los capítulos más oscuros de la serie reflejan el aislamiento de Marianne quien, durante su semestre de intercambio, lejos de todo lo que conoce, se abandona a una relación destructiva. De manera paralela, la muerte de un amigo de la preparatoria, recordatorio de que la vida que alguna vez tuvo en Sligo se ha perdido irremediamente, sume a Connell en un episodio depresivo. La estructura narrativa se vuelve también más fragmentada y caótica, un espejo de la vida interna de ambos personajes. En estos momentos, la relación entre ellos ha mutado en una de apoyo mutuo: la conexión que siempre han tenido les permite comprender lo que el otro está viviendo y, poco a poco, se ayudan a volver a cierta normalidad.

Quizás lo más conmovedor de esta historia es que lo que empieza como el retrato de un romance juvenil, en ocasiones codependiente, se torna en una amistad en la que ambos logran comunicarse y crecer de manera paralela. Eventualmente, comprenden que se han hecho mucho bien el uno al otro y que pueden tomar caminos distintos: Connell acepta el ofrecimiento de la maestría en NYU y Marianne decide quedarse en Irlanda. Ella se siente parte del pueblo que antes le fue tan ajeno y él por fin está listo para iniciar una nueva vida lejos de casa.

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

*¡Hazte crítico!*

Escribe una reseña de una novedad literaria  
y envíala a [revistacriticismo@gmail.com](mailto:revistacriticismo@gmail.com)

# CRITICISMO

Revista de Crítica

37

38

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