

nº 856

Octubre 2021

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Entrevista

**CRISTINA RIVERA GARZA**

Segunda Vuelta

**MARIANO DEL CUETO**

Crónica

**DANIELA REA**

Dossier

**MÉXICO:**

**LA INSPIRACIÓN**

**INEVITABLE**

**BRENDA NAVARRO**

**CÉSAR TEJEDA**

**TONI MONTESINOS**

“

**Me interesa reflexionar acerca  
de cómo puedo contar historias a  
través de las grietas de los lenguajes  
hegemónicos que nos atan**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Edita

**Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación**  
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación  
**José Manuel Albares Bueno**

Secretaria de Estado de Cooperación Internacional  
**Pilar Cancela Rodríguez**

Director de la Agencia Española de Cooperación Internacional  
para el Desarrollo  
**Antón Leis García**

Director de Relaciones Culturales y Científicas  
**Guzmán Palacios Fernández**

Jefa de Departamento de Cooperación y Promoción Cultural  
**Elena González González**

Director Cuadernos Hispanoamericanos  
**Javier Serena**

Administración Cuadernos Hispanoamericanos  
**Magdalena Sánchez**

Suscripciones Cuadernos Hispanoamericanos  
**María del Carmen Fernández Poyato**  
suscripcion.cuadernohispanoamericanos@aecid.es

Imprime

**Solana e Hijos, A.G.,S.A.U.**  
San Alfonso, 26  
CP28917-La Fortuna, Leganés, Madrid

Diseño

**Lara Lanceta**

Fotografía de portada de Marta Calvo

Depósito Legal  
M.3375/1958

ISSN  
0011-250x

ISSN digital  
2661-1031

Nipo digital  
109-19-023-8

Nipo impreso  
109-19-022-2

Avda, Reyes Católicos, 4  
CP 28040, Madrid  
T. 915 838 401

**CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**  
es una revista fundada en el año 1948.

Catálogo General de Publicaciones Oficiales:  
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Los índices de la revista pueden consultarse en el  
HAPI (Hispanic American Periodical Index), en la MLB  
Bibliography y en el catálogo de la Biblioteca.

---

La revista puede consultarse en:

[www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com)  
[www.cuadernohispanoamericanos.com](http://www.cuadernohispanoamericanos.com)

# SUMARIO

- 4** ENTREVISTA  
**CRISTINA RIVERA GARZA**  
por Michelle Roche Rodríguez
- 14** SEGUNDA VUELTA  
**MEMORIAS DE ESPAÑA 1937,  
DE ELENA GARRO**  
por Mariano del Cueto
- 20** MESA REVUELTA  
**JUAN RULFO:  
LA EXIGÜIDAD LITERARIA**  
por Toni Montesinos
- 26** CORRESPONDENCIAS  
**JAVIER MONTES &  
ESTANISLAO MEDINA HUESCA,  
ANDAR EN LENGUAS**  
por Valerie Miles
- 32** UNA PÁGINA DESDE SAN JUAN  
**LA BIBLIOTECA OLVIDADA**  
por Carlos Fonseca
- 34** CUESTIONARIO  
**«TENGO LA SENSACIÓN  
DE QUE NINGUNA  
ÉPOCA, PREVIA A ESTA,  
FUE MÁS AMABLE O  
SENCILLA PARA EJERCER  
EL OFICIO DE ESCRIBIR,  
ESPECÍFICAMENTE PARA  
UNA ESCRITORA»**  
Camila Fabbri
- 36** DOSIER  
**MÉXICO: LA INSPIRACIÓN INEVITABLE**  
**CONVERSACIONES  
SOBRE LAS HERIDAS  
QUE NO SE CURAN**  
por Brenda Navarro
- 42** DESPUÉS DE TOLSTOI  
**VIENE TOSCANA**  
por César Tejeda
- 46** MALCOM LOWRY,  
**UN «MEXICANO»  
ENTRE EL FUEGO Y EL MAR**  
por Toni Montesinos
- 50** CRÓNICA  
**EL CIRQUERO MÁS TRISTE  
DEL MUNDO**  
por Daniela Rea
- 58** BIBLIOTECA  
**COSER LA VIDA CON PALABRAS.** Mey Zamora  
**EL RUIDO Y LA FURIA DE MARÍA FERNANDA  
AMPUERO.** Javier Sancho  
**PÉRDIDAS CULTURALES, RÉDITOS  
LITERARIOS.** Vicente Luis Mora  
**¿HAY ALGUIEN AHÍ?** Florencia del Campo  
**EL TURISTA FILÓSOFO.** Cristina Colmena  
**ATRAVESAR EL ESPEJO.** José María Herrera  
**DE MAPAS Y TUMBAS: BOSQUEJOS DE UN  
ROSTRO FUTURO.** Sergio Colina Martín  
**PRON POR PRON.** Tania Padilla Aguilera  
**EXILIOS MELANCÓLICOS.** Aura García-Junco  
**FORMAS DE NARRAR EL OLOR A ESPÍRITU  
ADOLESCENTE.** Fran G. Matute  
**MÁS DE UN SIGLO DE ORO PARA EL MITO  
MELANCÓLICO.** Michelle Roche Rodríguez



Fotografía de Marta Calvo

## CRISTINA RIVERA GARZA

**«Me interesa reflexionar acerca de cómo puedo contar historias a través de las grietas de los lenguajes hegemónicos que nos atan»**

por **Michelle Roche Rodríguez**

Cristina Rivera Garza se quedó colgada de la palabra «rpto» cuando la leyó escrita en el acta del matrimonio de sus abuelos. Analizaba ese documento como parte de sus pesquisas para el libro *Autobiografía del algodón* (2020), en donde utiliza archivos personales e institucionales para reconstruir su pasado familiar, mientras recorre parte de la frontera entre México y Estados Unidos, en los límites de los estados Tamaulipas y Texas. Ambos lugares son icónicos en su historia íntima: en uno nació el año de 1964 y en el otro reside desde 1989, como profesora del Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Houston. Desde su mirada trasnacional, híbrida y personalísima cuenta en este libro la experiencia migratoria de su familia por el lado paterno y el materno. Sus abuelos Rivera eran de origen amerindio y salieron caminando del altiplano de México hacia la frontera para terminar asentándose en uno de los pueblos agrícolas alrededor de los campos de algodón en Tamaulipas. Sus abuelos Garza hicieron el camino en sentido contrario. Tras vivir la juventud en Estados Unidos fueron expulsados como consecuencia de la crisis económica causada por la caída de la bolsa en 1929 y debieron volver a México. También llegaron a Tamaulipas para participar en el experimento de la producción de algodón que en la década de los años treinta organizó el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940).

El «matrimonio por secuestro» o «rpto de la novia» se traduce al inglés como *elopement* y muchas parejas lo preferían, en cualquier lado de la frontera, como alternativa a los gastos que implicaban las bodas civiles o religiosas. Todavía muchos novios apelan a esta solución, pero a Rivera Garza, según dice, la palabra la «estremeció». En el plano intelectual sabía que eso quizá solo significaba que sus abuelos se habían escapado de sus padres para casarse; pero la incomodaba la idea de que un antepasado suyo hubiera secuestrado a otro. Y no

es para menos. El rpto es una práctica con siglos de historia y sus efectos pueden incluir los abusos físicos, la violación, o el abrazo no deseado; hoy es un procedimiento practicado por culturas machistas como la gitana o los grupos religiosos radicales como Boko Haram y el Estado Islámico. La palabra puso en el centro de su historia familiar un acto que puede leerse como de violencia contra la mujer. En cuanto este se convirtió en una posibilidad, una vieja herida comenzó a escocer en su espíritu: el feminicidio de su hermana Liliana acaecido el 16 de julio de 1990. El crimen lo cometió Ángel González Ramos, a quien nunca apresaron, «el hombre impune», como lo llama en *El invencible verano de Liliana* (2021). Este es el libro que la narradora, traductora y crítica literaria ha venido a presentar a Madrid la mañana del 22 de julio en que conversa con *Cuadernos Hispanoamericanos*.

La mujer menuda y de melena medio cana que aparece con pantalones cargo y una franela blanca en el vestíbulo del Hotel Vincci Soho del Barrio de las Letras atraviesa un momento de apogeo. Su obra con más de tres décadas a cuestas y premiada con prestigiosos premios cosecha ahora nuevas generaciones de lectores. En septiembre, la Universidad de Talca, en Chile, la reconoció con el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso, el cual reconoce el trabajo y la trayectoria de escritores del habla castellana y portuguesa. Y el año pasado recibió la MacArthur Fellowship, beca cuya finalidad es destacar el trabajo de quienes han demostrado un extraordinario talento y dedicación a la academia, la escritura u otras artes creativas. El reconocimiento corona una impresionante carrera literaria, que entre otros galardones le ha adjudicado dos veces el Premio Sor Juana Inés de la Cruz —en 2001, con la novela *Nadie le verá llorar* y en 2009, con *La muerte me da*—; el Anna Seghers (2005); el Internacional Roger Caillois para Literatura Latinoamericana (2013) y el Shirley Jackson (2018).

**«He fracasado antes porque todavía estaba manejándome dentro de una definición muy estrecha de lo que es la ficción. En novelas como *Nadie me verá llorar* y en ensayos como *Los muertos indóciles* he demostrado que me interesa reflexionar acerca de cómo puedo contar historias a través de las grietas de los lenguajes hegemónicos que nos atan»**



Fotografía de Marta Calvo

En tiempos cuando las sensibilidades de género están a flor de piel y cuando jóvenes mujeres y hombres están redistribuyendo la balanza del poder, su voz narrativa de amplia tesitura y su insistencia en tratar asuntos sobre la condición femenina enfrentada a la violencia estructural del patriarcado encuentra eco en ambos lados del Océano Atlántico. Al trabajo por promover su obra que lleva a cabo la editorial Random House, se ha sumado recientemente el

de otras independientes como la madrileña Tránsito y la vasca Publicaciones Consonni. La primera sacó el año pasado su segunda novela, *La cresta de Ilión*, cuyo estilo más cercano a la poesía que a la narrativa desafía la lógica cuando el protagonista se ve paulatinamente marginado por la presencia de la cuentista mexicana Amparo Dávila, un personaje tomado de la vida real.

En *Los muertos indóciles: Necroescritura y desapropiación*, publicado por la

segunda editorial independiente, Rivera Garza se erige como una vehemente defensora de la muerte del autor que pronosticó Roland Barthes en su libro de 1967. Si el intelectual francés propone que los textos literarios no pertenecen a quienes los escriben sino a los lectores, la mexicana dirige su atención a las condiciones de producción de tales textos, con el objeto de subrayar la cualidad comunitaria de la escritura. «Si el horror [del mundo contemporáneo] nos deja paralizados, despojados hasta de la condición humana que nos vuelve otros y nosotros, las comunidades de escrituras pueden, sí, ser la compartencia que, en su mismo celebrarse, celebra esas formas fundamentales del estar-en-común: el diálogo, la mirada crítica, la práctica de la imaginación», escribe en el ensayo.

En *Los muertos indóciles* establece una poética sobre la cual se fundamentan los estilos heterogéneos de *Autobiografía del algodón* y de *El invencible verano de Liliana*, así como del libro que los antecedió, *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017), dedicado a Juan Rulfo. Allí presenta un intento de contemplar «la materia de sus días como escritor», no tanto desde su legado literario ni desde su cotidianidad, sino a partir del hombre producto de su época, el mismo que debió ejercer varios trabajos en el sector privado y en el público para mantener a su familia. Las tres publicaciones representan las apuestas más creativas en la no ficción hispanoamericana del último lustro. Subrayan, además, el paso de la autora de la ficción a la literatura testimonial. La exploración del lenguaje presente en su obra desde sus primeras novelas encuentra en su teoría sobre la comunalidad de la escritura novedosas maneras de convocar las nociones de memoria y las diferencias entre los géneros sexuales o los literarios. Lo más importante de esto es que, cuando desde este método abordó el dolor de la cruel pérdida de su hermana se encontró con que su historia personal se hacía

eco del sufrimiento ante la violencia de la nación y del mundo contemporáneo; entonces comprendió por qué desde el papel y la tinta se había propuesto desafiar la gramática del poder.

En *El invencible verano de Liliana* reconstruye los últimos años de la vida de su hermana como estudiante de arquitectura en Ciudad de México y su tirante relación con el novio que, a la postre, la asesinó. Para eso, Rivera Garza apela a las cartas de la propia Liliana y a los testimonios de sus amigos. Así, Liliana entra a su universo literario como otra protagonista de novela: vista desde su condición femenina y echando mano de la escritura, en especial de la poesía, para explicarse su situación, como hace la autora-narradora cuando recurre a los versos de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*. El objetivo de la Rivera Garza con esto es demostrar cómo buena parte de las estructuras semánticas del poder contribuyen a naturalizar la violencia machista. Por eso, lo primero que cuestiona en esta obra es al amor romántico. «¿Quién en su sano juicio estaría en contra del amor romántico?», se pregunta. Y la respuesta es categórica: «Los cientos de miles de mujeres asesinadas por sus parejas podrían responder a esa pregunta de múltiples formas inéditas». El problema, advierte enseguida, no solo es de la pareja o del hombre, menos de la mujer. El feminicidio no es un *folie à deux* con consecuencias fatales; se trata de un problema mucho más amplio cuya solución pasa por un intenso proceso de revisión de las convenciones sobre las cuales se ha construido la realidad. «Incluso ellas [las mujeres maltratadas] necesitarían lo que necesitamos todos para poder contestar a esa pregunta básica: un lenguaje capaz de identificar factores de riesgo y momentos de peligro». La obra entera de Rivera Garza se propone revelar este lenguaje; construirlo, si es necesario.

Liliana Rivera Garza puede ser para muchos solo un caso más de feminicidio —México terminó el 2020 con casi

## «En mis obras hago uso de múltiples estrategias cuyos criterios no obedecen a las clasificaciones de ficción o no-ficción. Lo mismo hago en *Autobiografía del algodón*»

4000 mujeres asesinadas de forma violenta—, pero las voces del coro con las cuales se nombra su tragedia y el dolor de quienes le sobrevivieron —esa familia que en el pasado fue «una volátil república soberana de cuatro habitantes»— representan el entramado de una nueva comunidad que ha aprendido a ponerle nombre a la violencia y, con ese gesto, singularizarla. Quizá por eso Rivera Garza sonríe mientras se arrellana en un sofá del Hotel Vincci Soho. Ella ha vivido una tragedia, sí, pero también ha sabido conjurar la alquimia del lenguaje con la cual ha dado voz a su hermana y, con ella, a muchas otras antes silenciadas por la violencia machista.

**El asunto de la condición femenina enfrentada a la violencia estructural de las sociedades patriarcales está presente en tu obra desde tu primer libro de narrativa, *Nadie me verá llorar*, el cual publicaste una década después de la muerte de Liliana. ¿De qué manera este hecho atroz ha determinado, desde el principio, tu obra literaria?**

El feminicidio de mi hermana es fundacional en mi experiencia como persona y es la historia que he intentado escribir muchas veces. He fracasado antes porque todavía estaba manejándome dentro de una definición muy estrecha de lo que es la ficción. En novelas como *Nadie me verá llorar* y en ensayos como *Los muertos indóciles* he demostrado que me interesa reflexionar acerca de cómo puedo contar historias a través de las grietas de los lenguajes hegemónicos que nos atan. Me interesa escribir so-

bre el Lado B de las historias, que en el contexto latinoamericano son las fuerzas que han dado espacio para la modernidad. Mi búsqueda comenzó con la novela *Nadie me verá llorar*, a partir de la reconstrucción de los manicomios, para lo cual puse atención a las voces de los pacientes —internos, como los llamaban entonces—, y llega hasta *El invencible verano de Liliana*, en donde a causa de la inexistencia de un expediente institucional debí recurrir al archivo personal de mi hermana. Eso me permitió contar su historia más allá del alcance del Estado y de su lenguaje patriarcal.

***El invencible verano de Liliana* aparece cuatro años después de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, en donde muestras a un Rulfo más preocupado por ganarse la vida que por concretar una obra literaria. Esto te lleva a señalar ciertas contradicciones entre sus acciones y las ideas expuestas en sus libros, lo cual generó una polémica con los miembros de la Fundación Juan Rulfo. Tacharon tu obra de difamatoria, como si la conflagración del escritor hubiera borrado la vida del hombre. Algo parecido pasa con todos los muertos: como si sus malas acciones desaparecieran con su llegada al más allá. Sin embargo, ese no parece ser tu caso porque luego de desmitificar a Rulfo te atreves a hacerlo con tu propia hermana.**

Desde *Había mucha neblina o humo o no sé qué* he estado experimentando con la ficción y he invitado a participar en mi escritura a lo que cono-

## «Sin embargo, debo decir que de chiquita me formé leyendo traducciones muy baratas de escritores rusos del siglo XIX. No todos nacemos con una gran biblioteca y a mí no me tocó. Cuando eres un ávido lector lees cualquier cosa que te encuentras por allí y todo lo que puedes: eso me pasó a mí»

mos tradicionalmente como no-ficción. Pero estas son solo etiquetas. En mis obras hago uso de múltiples estrategias cuyos criterios no obedecen a las clasificaciones de ficción o no-ficción. Lo mismo hago en *Autobiografía del algodón*. Allí utilicé documentos personales, archivos institucionales e investigaciones de campo para explicar un experimento que se llevó a cabo durante los años treinta en la frontera entre Texas y Tamaulipas, en donde participaron mis abuelos por los dos lados de la familia. Allí me referí por primera vez a la muerte de mi hermana. Ese libro abre el cauce para *El invencible verano de Liliana*. La cuestión es que una vez que mencioné la muerte de mi hermana no podía retirar lo dicho. Tenía pensado hacer una secuela de *La autobiografía del algodón*, en la cual hiciera una exploración sobre la producción de papa en el centro del país, pero el libro de Liliana se metió antes. Ese libro necesitaba existir. Fue cuestión de nombrarla, para que empezara la maquinaria a funcionar y después ya todo lo demás fue escribirlo.

**La relación entre la cultura popular y la culta o académica, así como el contraste entre las literaturas del canon y de la periferia son preocupaciones persistentes en tus obras. Al Rulfo humano de *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, se le suma el joven José Revueltas que aparece en *Autobiografía del algodón*. Es como**

**si él hubiera sido un personaje de la historia de tus abuelos o ellos los protagonistas removidos de su libro *El luto humano* (1943), inspirado en una huelga de trabajadores agrícolas que coincidió con el experimento del algodón en la frontera. Y los mismos asuntos aparecen en tus obras de ficción. ¿Tienen estas preocupaciones alguna relación con tu genealogía literaria o con tu trabajo como profesora universitaria?**

Yo diría que mi genealogía literaria es abierta, y no está para nada escondida. Son fundamentales las autoras, por su puesto. Creo que eso no es nada sorprendente. Virginia Woolf es uno de mis grandes amores, he leído completa su obra. La novela *Las olas* es, para mí, un libro fundamental. Marguerite Duras me encanta, disfruto de su fraseo corto y de su narrativa apasionada. Y, entre las escritoras mexicanas tengo en un lugar muy especial a Rosario Castellanos, a ella hay que volver continuamente, como también a la ya mencionada Amparo Dávila. Sin embargo, debo decir que de chiquita me formé leyendo traducciones muy baratas de escritores rusos del siglo XIX. No todos nacemos con una gran biblioteca y a mí no me tocó. Cuando eres un ávido lector lees cualquier cosa que te encuentras por allí y todo lo que puedes: eso me pasó a mí. De chica lo que había en las ciudades donde viví con mi familia eran colecciones muy baratas de literatura

rusa o literatura inglesa, por ejemplo. Los traductores ni siquiera aparecían en los créditos del libro, imagínate. Quién sabe quienes eran esos héroes desaparecidos de la traducción que seguramente traducían a destajo y por precios baratísimos. A esos traductores anónimos debo agradecer mi acercamiento a cierto canon occidental. Porque hay que conocer el canon antes de impugnarlo, ¿no?

**Algo de eso haces en *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Y eso fue lo que tanto molestó a los miembros de la Fundación Juan Rulfo. Allí te refieres a cómo él mismo no creía que su obra estuviera relacionada con la escritura de su época. ¿Qué perspectiva abre para el desarrollo de tu propia literatura la posibilidad de hablar de un Rulfo no canónico?**

El proceso de escritura es una práctica con otros. En mis ensayos hablo mucho de la escritura comunalista y las formas desapropiativas. Se trata de tipos de escritura material, basada en la experiencia del cuerpo y consciente de sus modos de producirse dentro de contextos mucho más amplios. No creo que la literatura sea un acto de inspiración divina o un don inexplicable y misterioso que le toca solo a ciertas personas. Por eso me importa reflexionar sobre las condiciones de producción de otros escritores. He sido una lectora devota de Rulfo, pero también una muy suspi-



Fotografía de Marta Calvo

caz, porque sospecho de cualquier hagiografía. Pertenezco al grupo que prefiere «amar con los ojos abiertos», como decía Marguerite Yourcenar. No me molesta la imperfección de mis amores, porque en eso consiste la capacidad de una relación vulnerable. Me interesaba en ese libro los contextos de la producción y las prácticas de escritura que llevaron a Rulfo a producir una obra delgada, chiquita, y, sin embargo, fundamental en la historia del siglo XX. Para mantener a su familia, él tuvo que trabajar en la Comisión del Papaloapan, [fundada en 1947,] que fue la agencia responsable de la construcción de dos presas enormes —una lleva el nombre de Miguel Alemán, entonces presidente de México—. Para construirlas fue necesario el despojo de comunidades indígenas del área. En ese proceso participó Rulfo como fotógrafo a cargo de producir las imágenes del atraso de las comunidades del área, las cuales justificaban la tecnología modernizadora y la reubicación. Este hecho complica la visión de Rulfo como un héroe indigenista siempre a favor de los desposeídos. No dudo que lo haya sido, pero también fue un hombre de su tiempo. Y él estaba de acuerdo con la ideología modernizadora de aquella época, ahí están sus escritos para probarlo. Poner este tema en el centro de la discusión sobre el centenario de su nacimiento molestó profundamente a la Fundación Juan Rulfo. La institución tiene sus razones económicas para la idealización, pero estas no tienen que ver con la labor de la literatura. La escritura es una práctica crítica y mi papel es interrogar las narrativas estructuradas que se nos ofrecen naturalizadas. Rulfo sigue

siendo un autor querido para mí, porque la admiración que le tengo va de la mano con un entendimiento crítico de su momento.

**Otro ejemplo del planteamiento que tu obra hace sobre la relación entre canon y periferia está en la novela *La cresta de Ilión*, en donde incorporas la obra de Amparo Dávila.**

Toda forma de escritura es una forma de coautoría, siempre estamos escribiendo con otros. Me parece

**«Toda forma de escritura es una forma de coautoría, siempre estamos escribiendo con otros. Me parece cuestionable la postura de los autores preocupados de que no se les noten las costuras o que les afecta la ansiedad de las influencias»**

cuestionable la postura de los autores preocupados de que no se les noten las costuras o que les afecta la ansiedad de las influencias. Mi trabajo abre un espacio para escribir sobre ciertas preocupaciones que son parte de una conversación relevante dentro de la cultura, por eso pongo atención a esas ideas. Si mi interés ha sido el Lado B de las prácticas hegemónicas de nuestra sociedad me he ido fijando en los

momentos más vulnerables de los autores, como hice con Rulfo, o en autoras que han sido cruelmente descartadas de nuestras lecturas fundacionales. Es el caso de Amparo Dávila en México, una autora de la generación del medio siglo que a mi parecer tiene una literatura inquietante y poderosa. Las nuevas generaciones la leen como a una feminista, aun cuando a finales del siglo XX se insistió mucho en que no hablaba de género porque le interesaban los temas importantes. En

*La cresta de Ilión* es el caso de Amparo Dávila y *En la muerte me da* mi coautora es Alejandra Pizarnik. En *El mal de la taiga* aparecen los cuentos de los hermanos Grimm. En *Nadie me verá llorar* son los locos de la Castañeda y sus vidas, contadas por ellos mismos. Procuero que esas mediaciones —las conversaciones, la escritura de otros, los documentos— sean parte del libro. No se trata solo de señalar mis fuentes, sino de hacerlas ejercer una función estética. Escribo en compañía y procuro que cuando nos ponemos a hacer libros en conjunto, ellas iluminen las experiencias que pasan desapercibidas como consecuencia de las fuerzas económicas tremendas que dominan nuestras vidas.

**Lo haces también en *El invencible verano de Liliana*, al incorporar los testimonios de los amigos de tu hermana para reconstruir su época de universitaria. Tal procedimiento de coautoría con fuentes vivas es diferente al que haces con las obras literarias de Dávila y Pizarnik, ambas escritoras.**

Sí, se acerca más al trabajo del periodista. Siempre me dejo guiar por lo que el material dicte. Al abrir el archivo de Liliana quise identificar sus

instrucciones. Ella, por su puesto, no dejó instrucciones literales. Pero archivar es una manera de pensar y de estructurar un mundo. Traté de ver cómo Liliana estructuraba el suyo. Ella era más sociable que yo, dependía del contacto con otros. Habría sido traicionarla representarla sin su contexto. Aparte, no creo en la existencia de un yo aislado; no creo en el [género del] *memoir* y me resisto a la biografía y a la autobiografía. Estoy convencida de que somos con otros. Judith Butler dice que cualquier historia del tú o del nosotros. No incorporar a sus amigos habría sido perderme de las múltiples Lilianas que habitaban en su corazón y en su cuerpo. Ellos fueron generosos al compartir su memoria conmigo, me ayudaron a distin-

guir a todas Lilianas de la historia, y en cada contexto específico. Ciudad de México es un ente importante en esta historia, como lo son también las fuerzas de la violencia y cómo las reproduce la cultura popular, a través de canciones, dichos o chistes. No estoy de acuerdo con el relato del yo solitario que lo vence todo y se convierte en héroe o en genio para después ver hacia atrás y enseñar lo que ha hecho. Así se cuentan las historias desde el neoliberalismo. Un libro tiene que encarnar otra manera de decirnos las cosas, porque solo así podremos luchar contra las narrativas neoliberales y contribuir a luchas más amplias. Creo en el poder de la palabra y que nombrar las cosas de otra manera nos hace cambiar nuestras condiciones de vida.

**Cuando las mujeres escritoras comenzaron a hacerse visibles en el espacio público, durante el siglo XIX, con frecuencia recurrieron a géneros de no-ficción, como las memorias o al ensayo personal. La crítica de la época denostó ese tipo de escritura atribuyéndole la etiqueta despectiva de «literatura confesional». ¿Has llegado a plantearte alguna vez el problema de ese género como literatura menor?**

Los libros que valen la pena son personales. Antes, cuando fueron escritos por mujeres u otros miembros de sectores minorizados de la sociedad, se les llamó despectivamente «literatura testimonial», porque la noción de testimonio era muy estrecha. Se creía que esa escritura era solo la impronta de lo oral que pasaba directamente a



Fotografía de Marta Calvo



Fotografía de Marta Calvo

la página, sin ningún tipo de trabajo por parte del escritor. Muchos de nuestros líderes biempensantes de las rancias élites literarias latinoamericanas, al cuestionar esos libros, eliminaron la posibilidad de que fueran leídos como literatura. Además, despreciaban los asuntos que esos libros trataron, porque en muchos casos se aliaban con causas sociales específicas como el feminismo, la Revolución cubana o la lucha de los pueblos indígenas. A la escritura personal ahora la llamamos «del yo» o «autoficción», pero toda escritura es personal. Me parece absurdo cuando se habla de la escritura de no-ficción como si no tuviera imaginación; toda escritura es de la imaginación. Svetlana Alexievich llama «los originales» a los testimonios orales que utilizó para su libro *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985). Esos originales, realmente, nunca son originales; son documentos, experiencias o artefactos que uno está trabajando con otra persona. Nunca se reproducen exactamente como salieron de quien ofrece el testimonio; si pasan por la grabadora ya hay una mediación tecnológica con la que nosotros trabajamos. No son ni siquiera materia prima. Por lo tanto, el trabajo de la escritura testimonial es como cualquier otra escritura, por lo cual requiere ser leída dentro de sus propias reglas. Se puede hacer bien o mal, pero no podemos decir que no sea escritura, y mucho menos que no sea literatura.

**En *El invencible verano de Liliana* señalas que hemos necesitado las últimas tres décadas para nombrar la violencia y apenas estamos comenzando el proceso. ¿Cuál debe ser el próximo paso?**

Las organizaciones de mujeres jóvenes nos están enseñando tres cosas: el trabajo colectivo, el cuidado mutuo y la toma de los espacios públicos. Sin esto será complicado conser-

var los logros que hemos conseguido hasta ahora. Y cualquier logro puede perderse. Este es nuestro momento colectivo y no podemos quitar el dedo de la llaga. En Estados Unidos estamos viendo una constante erosión de la discusión y del espacio público. Solo en una esterilidad semejante pudo existir el trumpismo que nos dominó durante cuatro años. Cultivar el espacio público, incluso en tiempos de pandemia, significa ocupar con cuerpos enteros, palabras y conceptos un lugar físico e intelectual. Estar allí. No debemos cejar. Las nuevas generaciones nos están enseñando muchas cosas, hay que seguirlas.

**En tu obra el lenguaje es ambiguo y en ese gesto puede leerse cierta violencia. ¿Cómo este rasgo fragmentario de tu estilo literario reproduce sobre el papel la violencia de género?**

Es fundamental quebrar el lenguaje. Cuando conversamos sobre literatura experimental o las formas de escribir que continuamente interrogan el estado de nuestro lenguaje, a veces se las toma por un regodeo estético. Sin embargo, a mí esta búsqueda me sirve para interrogar, deshacer y dinamitar —cuando se pueda— las formas establecidas del decir o del contar. Mis libros se enfrentan constantemente a la camisa de fuerza que es el lenguaje hegemónico. Mi búsqueda formal tiene consecuencias estéticas, sí, pero está condicionada por la interrogación del lenguaje. El lenguaje que nos ata y nos calla, que nos hace revictimizar a las víctimas y confirmar el estado de las cosas no ser el mismo que utilizo para contar las historias a contracorriente o aquellas cuyo objetivo es producir pensamiento y experiencia crítica. Mi búsqueda formal es concreta y material, no es una posibilidad entre otras: es la única condición que me permite escribir. Si no cuestionas al lenguaje, estás repitiendo la historia. La única

posibilidad es abrir grietas, subvertir las operaciones de los lenguajes del poder y meter por esos espacios otro tipo de historias. Mi aspiración más grande es que las historias escritas por mí desde esa búsqueda logren alcanzar la vida de los lectores.

**Es complicado construir un estilo narrativo a partir de esa premisa. ¿Cómo se trabaja en una obra así?**

No empiezo con una idea sino con una duda. Ricardo Piglia decía que al inicio siempre hay una paradoja. Esto es básico y es cierto. Todo proceso de escritura implica una investigación. Hay quienes creen que existen libros de la imaginación y otros que no lo son, como si no hubiera en estos una investigación de por medio. Para mí, esto es impensable. Todo libro requiere un proceso de investigación, entendido este de la manera más amplia posible. Ahora estamos inmersos en una discusión sobre la apropiación cultural. Me retiro de esa discusión cuando se plantea en términos de la identidad, como si tener cierta identidad te diera permiso para hablar de ciertos temas y no tenerla, te lo quitará. No creo que ser de Tamaulipas, en la frontera entre México y Estados Unidos, me hubiera dado permiso para escribir *La autobiografía del algodón*, lo que sí me dio permiso para eso fue el cuidado que tuve en mi investigación, en agitar cada fuente y hacer lo posible por tener preguntas afiladas para obtener respuestas complejas. Esa es mi metodología de trabajo. Más que ideas, lo que tengo al inicio son materiales que pueden ser copias de archivos, grabaciones o los libros que estoy leyendo al respecto. Todo se ha dicho antes; si lo puedo pensar es porque alguien más lo ha pensado. Por eso debo hacer un mapeo de qué se ha dicho, quién y por qué lo ha dicho. A veces tengo objetos también y hago un pequeño museo de cosas. Mi gran reto es cómo voy a poner los

## **«Las organizaciones de mujeres jóvenes nos están enseñando tres cosas: el trabajo colectivo, el cuidado mutuo y la toma de los espacios públicos. Sin esto será complicado conservar los logros que hemos conseguido hasta ahora. Y cualquier logro puede perderse. Este es nuestro momento colectivo y no podemos quitar el dedo de la llaga»**

materiales e ideas juntos, encontrar cuáles son los patrones de yuxtaposición que me van a permitir formular conclusiones complejas. Una vez que empiezo a pensar en eso, ya sé que estoy escribiendo un libro.

**¿De qué manera influye en tus libros el trabajo como académica que desarrollas en la Universidad de Houston, lugar en donde además de pertenecer a su Escuela de Estudios Hispánicos fundaste el Doctorado en Escritura Creativa en Español?**

A la academia le debo muchas cosas. Entre otras, le debo la disciplina. Pero también la falta de miedo a la teoría y la convicción de que escribir es un trabajo intelectual en el sentido más amplio de la palabra. Se trabaja con la sensibilidad, la emoción, la historia, la memoria y con los materiales de nuestras vidas. Leo con placer la teoría, como si fuera poesía. Los libros de teoría nos indisciplinan. Veo mi trabajo como el proceso de ir conectando los puntos de las íes de mis materiales de trabajo. El problema es que la manera de hacer esas conexio-

nes viene dictada por el mundo en el que vivimos y, si no interrogo esas conexiones, puedo terminar reforzando los mecanismos del poder. Los libros de teoría me sirven para interrogar dichas conexiones. Como la poesía, la teoría hace cortocircuito en nuestro cerebro, obliga a ver las cosas de otra manera y cambia la historia. Dirijo un programa de Escritura Creativa en Estados Unidos porque creo que la literatura es una práctica que podemos ejercitar en comunidad. Esto es algo que no podría decir alguien que crea que escribir es un acto inspirado que escapa a toda mediación. El discurso imperante es que el trabajo intelectual resulta de la inspiración. Pero a nadie se le ocurre preguntarse por qué le ha tocado siempre solo a hombres de clase media en centros urbanos. Como yo creo que la literatura es una práctica que al desarrollarla encontramos otro tipo de habilidades, estoy convencida de que como escritores debemos contribuir a crear espacios en donde podamos compartir el ejercicio de esta labor crítica para las nuevas generaciones.

SEGUNDA VUELTA

# Crónicas de España desde México

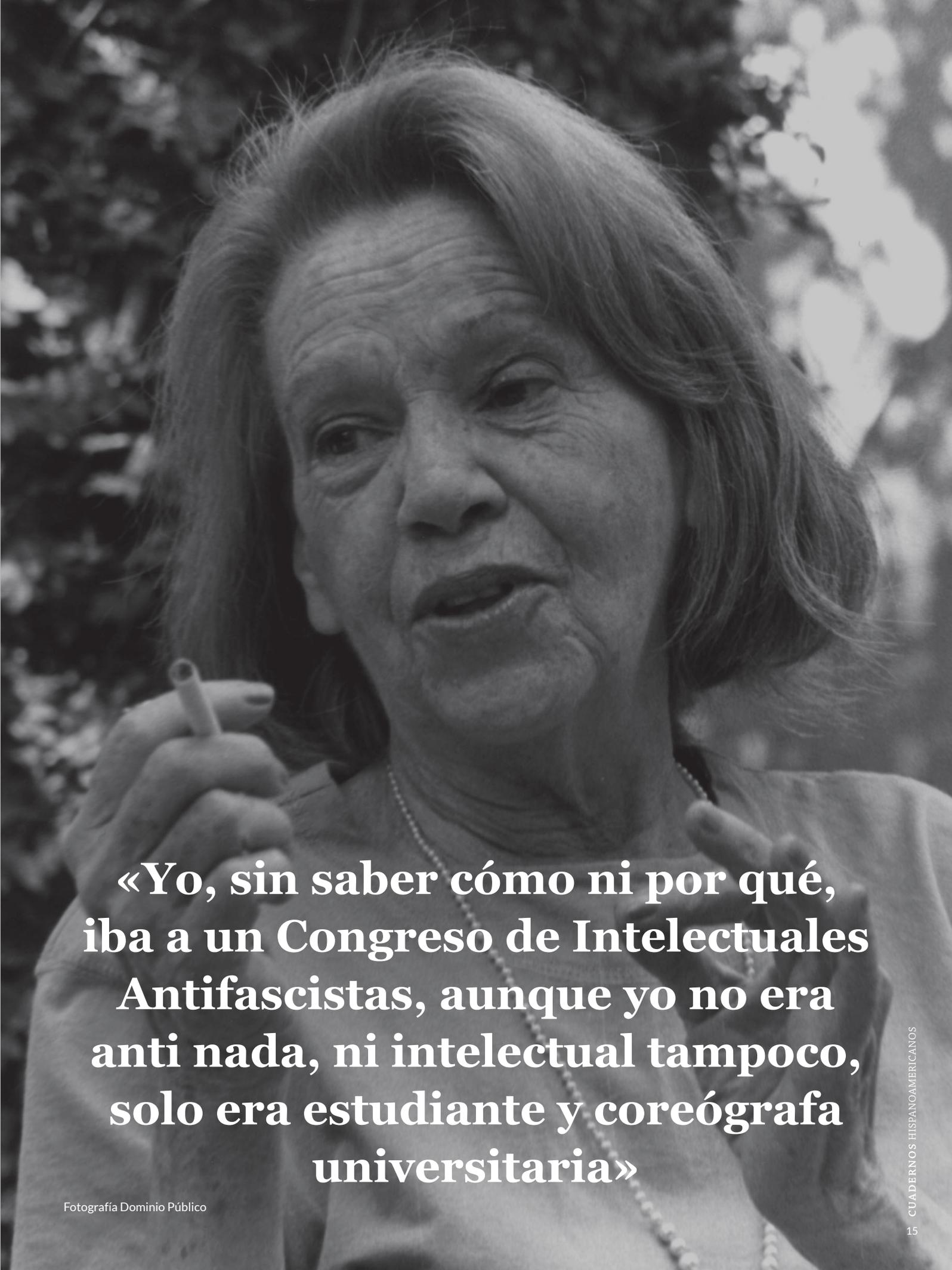
## MEMORIAS DE ESPAÑA 1937, DE ELENA GARRO

por **Mariano del Cueto**

Elena Garro es un referente de las letras mexicanas. Después de la poeta mexiquense Sor Juana Inés de la Cruz, es una de las escritoras que más apuntes han merecido por la crítica, divulgación y academia nacional y extranjera. Dos han sido las etapas de Garro que más atención han recibido: la primera, cuando aparece su novela *Los recuerdos del porvenir* —coincidente con el debut en otros géneros con una aprobación similar, como el cuento *La culpa es de los tlaxcaltecas* y la pieza teatral *Un hogar sólido*, a la postre seleccionada por Ocampo, Bioy y Borges en la reedición de la célebre antología de literatura fantástica—; y la segunda, cuando se celebraron los cien años de su nacimiento, en 2016, y hubo una relectura de su obra, junto a un interés editorial en el público hispanoamericano con los consecuentes comentarios, congresos, prólogos y demás.

Elena Garro nació en Puebla y creció en Iguala, Guerrero, hija de asturiano y mexicana, en un

hogar en que era común jugar, dar rienda suelta a la fantasía y leer. Lo dice en las primeras páginas de *Memorias de España 1937*: «En casa y en la Facultad de Filosofía y Letras estudiábamos a los griegos, a los romanos, a los franceses, a los románticos alemanes, a los clásicos españoles, a los mexicanos, pero a Marx, ¡no!». La infancia, para Garro, siempre fue un lugar idílico. Cuando ya siendo mayor y desdichada le preguntaron si creía en la felicidad, dijo que sí porque la experimentó de niña. Esta visión puede apreciarse parcialmente en sus primeras obras, *Los recuerdos del porvenir* y los cuentos de *La semana de colores*. Parte de ese impulso lúdico, de alguien que juega como si estuviera en su jardín cuando en realidad sobrevuelan aviones de batalla, es notorio en *Memorias de España 1937*, recuento de los días en que se celebró el segundo congreso de antifascistas en Valencia, Madrid y Barcelona, en un punto álgido de la guerra civil española. Elena



**«Yo, sin saber cómo ni por qué,  
iba a un Congreso de Intelectuales  
Antifascistas, aunque yo no era  
anti nada, ni intelectual tampoco,  
solo era estudiante y coreógrafa  
universitaria»**



## **«La inteligencia de Garro se disfraza de inocencia para hacer las preguntas pertinentes y después plasmar a los intelectuales comprometidos, no por sus actividades artísticas ni por sus vistosos ideales políticos, sino en ciertos casos, por la apostura de considerarse importantes»**

Garro recrea a una joven de 21 años cuyos acompañantes la tildan de jovencita, de pequeñoburguesa, de insensata, de inmadura, de traidora. En la voz narrativa, se palpa una voluntad juguetona al tiempo que una tragedia inminente. Una voz que, en contraste con lo que observa, toma distancia de lo solemne y lo burocrático.

Una autora tan prolífica y con una obra desigual a la que se suma el misterio de su vida privada por haber errado en varios países y haber sido irreverente con personalidades literarias y políticas de carácter a veces totémico, tiene varias piezas que quizá no han merecido suficiente atención. Una de éstas corresponde a *Memorias de España 1937*, libro que resalta por al menos cuatro razones: a) por sostener una posición política poco encasillable de un momento con tanta connotación histórica para España y para el grupo de refugiados que llegó a México y que se vinculó, entre otras esferas, con el mundo editorial; b) por su carácter de pieza autobiográfica, pues hay un morbo en torno a la vida de Elena Garro, bien por sus llamativos y polémicos dichos, bien por la gente con la que trató, pero también porque ella misma podía dar más de una versión sobre el mismo hecho; c) por realizar la crónica a través de una narradora en primera persona, con saltos temporales de hasta cincuenta años, que presenta a personajes tiempo después exiliados cuyo destino en ocasiones adelanta; d) por los retratos irreverentes y divertidos, no de intelectuales marmóreos cuya obra habla por sí sino de

personajes tiernos o irascibles, según el momento, que no bailan, que no se limpian las orejas, que no consiguen componer el encargo musical por agudas borracheras; figuras, tanto mexicanas como españolas, de algún modo protagonistas en el panorama cultural hispanoamericano del siglo XX: Silvestre Revueltas, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Juan de la Cabada, Octavio Paz, David Alfaro Siqueiros, etc.

Los hechos ocurren en 1937 y el libro, aunque publicado en 1992, apareció por fragmentos desde trece años antes. Una de las primeras veces en que Elena Garro cuenta parte de su vida fue en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en 1979, bajo el título de *A mí me ha ocurrido todo al revés*. La narradora viaja cincuenta años atrás y recrea la mentalidad de una joven que acaba de casarse y abandonar la universidad. De hecho, el viaje a España al que a Octavio Paz invitan como parte de la delegación mexicana de artistas comprometidos con la causa republicana es una razón para acelerar el matrimonio. Cuenta Garro que ella tenía examen de latín y que su futuro esposo y amigos la interceptaron para llevarla al registro civil y en trámite veloz terminar en unión. A los pocos días salen rumbo a Nueva York y de ahí, en barco, hacia España. De pronto, Elena percibe un ambiente en el que no es muy bienvenida: «Yo, sin saber cómo ni por qué, iba a un Congreso de Intelectuales Antifascistas, aunque yo no era anti nada, ni intelectual tampoco, solo era estudiante y coreógrafa universitaria».

## «Hay retratos que resultan conmovedores: Luis Cernuda bronceándose en la playa, Miguel Hernández indicándole dónde están escondidos los jugosos melones»

Mijaíl Kolstov, corresponsal soviético en Madrid que luego fue asesinado por el régimen estalinista, describió al congreso en los siguientes términos: «Al venir a la primera sesión, me he tenido que preguntar de qué se trataba en el fondo, si de una asamblea de quijotes, de unas rogativas literarias para que baje del cielo la victoria sobre el fascismo o de otro batallón internacional más, un batallón de voluntarios con gafas». Fueron días de una ferviente actividad intelectual — obras de teatro de la Barraca, un número de la revista *Hoja de España* (el cuento *Taurino López* de Juan de la Cabada y un poema de Paz aparecieron allí), conciertos y exposiciones de pintura— en que la inteligencia de Garro se disfraza de inocencia para hacer las preguntas pertinentes y después plasmar a los intelectuales comprometidos, no por sus actividades artísticas ni por sus vistosos ideales políticos, sino en ciertos casos, por la postura de considerarse importantes.

Algunos de los personajes del libro salen bien librados de unas descripciones que no vacilan en señalar detalles más bien cómicos. Hay retratos que resultan conmovedores: Luis Cernuda bronceándose en la playa, Miguel Hernández indicándole dónde están escondidos los jugosos melones, su impresión con César Vallejo («Él se dio cuenta de cómo lo miraba y me echó un brazo al cuello,

sin dejar de escuchar a los oradores. A su contacto, me invadió una corriente de bondad que nunca más he vuelto a sentir. Aquel hombre era un hombre aparte, era un poeta»), o el impacto que le produjeron Antonio Machado y su madre («¡Dios mío!, los dos parecían muy pobres, muy abandonados, muy fuera de lugar. Me impresionó el abandono de aquella casa sin esperanzas. Solo sabían que una enorme tragedia, una tragedia imprevista y sangrienta se abatía sobre ellos como sobre toda España»). También aparecen escenas bélicas, amenazas de bombardeo, huidas y retenes, pero aun en estos casos, aunque reconozca el drama, Garro no condiciona el tono desenfadado.

Respecto a México, Garro habla de su condición de «gachupina» por ser hija de asturiano. Al inicio menciona, con humor, la hispanofobia mexicana: la gente iba a la embajada para participar en la guerra. «¿En qué bando los apuntó?», preguntaban; «en el que sea, lo que yo quiero es ir a matar gachupines», respondían.

Aparte de este libro, Garro habla de la guerra civil española en su desatendida novela *La casa junto al río*, en que la narradora-protagonista llega a Cangas de Onís, Asturias, en el año de la muerte de Francisco Franco. Más que de la guerra civil, habla sobre la polarización imperante — quién era republicano y quién franquista —, y la sospecha y el recelo de los habitantes hacia ella, que tampoco (como en *Memorias*) se identificaba con ningún bando. Pero en *La casa junto al río la soledad* de la autora es manifiesta (como lo era su vida en ese periodo, salvo por la sempiterna compañía de Helena Paz Garro, su hija), a diferencia del libro aquí comentado, en que los intelectuales republicanos de todas partes del mundo eran, mal que bien, su regimiento, pese a que en ocasiones Garro fuera acusada de traidora por el simple hecho de hablar con una espía inglesa que le resultaba simpática.

Es comprensible que a la escritora poblana se le conozca sobre todo por *Los recuerdos del porvenir*, su novela más celebrada, la precursora del realismo mágico, escrita antes de que *Pedro Páramo* se publicara (de hecho, hay un halo misterioso en torno al manuscrito de Garro, terminado en 1951,







MESA REVUELTA

# **Juan Rulfo: la exigüidad literaria**

por **Toni Montesinos**

# JUAN RULFO: LA EXIGÜIDAD LEGENDARIA

por **Toni Montesinos**

## El huérfano maltratado

«Captar la singularidad ejemplar de *Pedro Páramo* requiere la inmersión atenta en sus páginas, como si al sortilegio subyugante de su estilo hubiera de unirse acentuadamente la complementaria sensibilidad del lector; pocas son las obras que, con tal intensidad, plantean la especificidad de la aventura literaria.»

Nada mejor, para empezar a hablar de la obra de Juan Rulfo, que estas palabras de Luis Izquierdo. Singularidad, subyugación, intensidad son, en efecto, algunos de los pilares en los que se asienta ese extraño magnetismo que el texto ejerce sobre el lector. En este sentido, Rulfo es la quintaesencia de la innovación literaria: escribe una obra fragmentaria influida por el montaje cinematográfico y el *flashback* —Rulfo, además de ser fotógrafo, también firmó algún que otro cortometraje— y gobernada por el deseo de mitificar la realidad. Desde la ultratumba.

Porque el protagonista de *Pedro Páramo* son los muertos, que «viven» formando un pueblo de fantasmas: «Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto ella muriera. Le apreté sus manos en señal de que lo haría; pues ella estaba por morirse y yo en un plano de prometerlo todo», dice el enigmático primer párrafo. Juan Preciado, el visitante que acude a Comala, a un Hades, a un *inferno* a ras de tierra, está ligado a las primeras leyendas: es un «joven Telémaco que inicia la contra-odisea en busca de su padre perdido», como afirmó Carlos Fuentes. El mundo que descubre el órfico Juan es idéntico al real, salvo por el hecho de que está constituido por muertos, algo además presentado con extrema naturalidad, lo cual guardaría, tal vez, una explicación social, real, que entroncaría con la tradición y las creencias populares. En el artículo «Los fantasmas de Rulfo», explica Augusto Monterroso: «En México no hay hombres-lobo, ni seres reconstruidos en una mesa de operaciones, ni vampiros. Pero abundan

los fantasmas que se pasean en los cementerios y en las calles de los pueblos perdidos por la miseria, o por la violencia de la Revolución de 1910. Y hay un fantasma que recorre la obra entera de Rulfo en forma de viento, polvo, desolación y tristeza». Todo nace de lo fantasmal, y sin embargo algunos críticos dudaron en calificar la literatura rulfiana de fantástica. No en vano, su anterior obra, los cuentos de *El llano en llamas* (1953), tenían un sesgo realista y rural, aun avanzando el clima lacónico, ni tan solo triste, sino áspero, inmóvil, polvoriento que caracterizaría *Pedro Páramo*.

¿Pero cómo nace una prosa de estas características? ¿Cuál es la formación de este mexicano que no acabó las carreras de Derecho y Filosofía y Letras y que, antes que sentirse atraído por las literaturas cercanas, prefirió como lecturas adolescentes las brumosas ficciones escandinavas, como las de Knut Hamsun, o incluso las del islandés Halldor Laxness, con el pretexto de que ofrecían un mundo más optimista? ¿Qué clase de genio era este «hombre reservado, tímido, silencioso hasta cuando lo alcanzó la fama» —tal fue la descripción de José Miguel Oviedo— que sufrió la muerte de su padre, asesinado, en 1923, y la de su madre solo cuatro años después, desgracias con las que convivió discretamente?

Rulfo niño y huérfano, maltratado en un orfanato del que arrastrará secuelas traumáticas el resto de su vida, y el primer párrafo de *Pedro Páramo* en el que la madre moribunda del protagonista le envía a que vaya por su padre... Y sin embargo, nadie ha incidido en la vida del escritor, a lo Saint-Beuve, para explicar el simbolismo de la obra junto con la intención de reflejar el caciquismo mexicano. La crítica no es capaz de adentrarse en ese texto subyugante, intenso, singular. Todo son balbuceos, murmullos, incluso en cosas tan misteriosas como prosaicas: «La exigüidad de su producción se convirtió en algo casi legendario porque, en pocas páginas, sus dos obras habían logrado la perfección en sus respectivos géneros; no hay en ella signos de aprendizaje ni de decadencia: ambas son piezas magistrales y, por lo tanto, difíciles de superar, incluso por él mismo», señala Oviedo. Dos obras maestras y se acabó. ¿La razón? Muy fácil y pragmática: el propio Rulfo dijo, en una entrevista del programa televisivo *A Fondo*, en 1981, que su empleo en el Instituto Nacional Indigenista no le facilitaba el tiempo libre suficiente para escribir; nada de la crisis creativa ni las presiones ni las excusas que muchos han propuesto.

En dicha entrevista, Rulfo atacaba con claridad esta relación, tan particularmente importante en su obra, entre lo real-biográfico y lo ficticio-fantasmal. Después de afirmar que *Pedro Páramo* era una total invención —«No puedo trabajar en base a personajes ni a situaciones reales»— e insistir en el carácter intuitivo,

**«Rulfo es la quintaesencia de la innovación literaria: escribe una obra fragmentaria influida por el montaje cinematográfico y el *flashback* —Rulfo, además de ser fotógrafo, también firmó algún que otro cortometraje— y gobernada por el deseo de mitificar la realidad. Desde la ultratumba»**

irracional e imaginativo de su protagonista, el escritor reconocía, sin ver en ello contradicción alguna, un objetivo realista al emprender la redacción de la novela, esto es, presentar la vida de un cacique en el que es hoy un páramo del sur de Jalisco y que en el pasado disfrutaba de tierras fértiles: «Veré cómo aclarar esto. La realidad está allí. Yo la conozco. Tengo conocimiento de ella, pero para escribir necesito imaginarla. Replanteármela, sirviéndome de la imaginación. Entonces la mayoría de las veces, cuando escribo, es a través de lo imaginario y termina por no parecerse en absoluto a la realidad».

Así las cosas, se preguntaba el periodista Juan E. González: ¿dónde estaban los límites entre el mundo real de los vivos y el mundo ficticio de los muertos? Y Rulfo volvía a ser transparente, mostrándose tal como le interpretó su amigo Monterroso: «No existe esa frontera entre la vida y la muerte. Todos los personajes están muertos. Es una novela de monólogos y todos los monólogos están narrados, es decir: la narración la empieza a contar un muerto a otro muerto. Es un diálogo de muertos. El pueblo también está muerto». No hay más explicación, pues esta es la propia obra, que se comenta a sí misma, que repele toda interpretación, que vive, de forma aisladamente sublime, en cada nueva lectura.

## La biografía de un ausente

A esta obra que es por sí sola un interrogante; por su brevedad e intensidad, que se hizo legendaria y provoca por siempre todo tipo de elucubraciones entre los críticos, se enfrentó Reina Roffé por medio de la biografía de un autor difícil de abordar, pues no en vano, como dice Blas Matamoro en el prólogo, se trata de «alguien que estuvo ausente de su vida o que consiguió convencer a los demás de semejante alejamiento», un Juan Rulfo que se borró a sí mismo mediante el alcohol y que diseminó mentiras sobre su vida por doquier. Dicho esto, ¿sería falso que, ante la repetitiva pregunta que se le formulaba sobre si tenía algo entre manos, se refiriera a la redacción de una novela que dio en llamar *La cordillera* (que alcanzó las doscientas páginas, aunque al final decidiría destruirla). El propio escritor acabaría dando explicaciones sobre ello: sentía que esta última novela estaba desfasada a tenor de lo que se escribía en el México contemporáneo, o no le satisfacía el resultado, o simplemente, como dijo en la entrevista referida, tenía otros deberes más prosaicos que cumplir: «La culpa no la tiene nadie. Se trata de esta, tan generalizada y simple, necesidad económica de mantener una familia», de modo que la dedicación a ese puesto que ocupó como jefe de publicaciones del citado Instituto —durante veintitrés años—, más su entrega al cine y a la fotografía, no le facilitaba tiempo libre para escribir.

Con todo, la ensayista argentina —que antes firmó otras dos obras consagradas al autor, *Autobiografía armada* (1973) y *Rulfo. Las mañas del zorro* (2003)—

con aguda psicología y muy bien amparada por las voces que trataron a Rulfo durante décadas —un gran conjunto de opiniones de amigos y colegas que contribuyen en ir moldeando la personalidad poliédrica de Rulfo— lanza su teoría al respecto: «Existía en Rulfo una pelea interna entre el impulso de continuar creando (deseo latente y poderoso que quería manifestarse en la palabra escrita) y las oscuras inhibiciones, censuras o imposibilidades que parecían ahogar ese impulso». Su elevada autoexigencia, tras un éxito

tan apabullante ya desde 1949, cuando colaboraba en revistas, podría ser pretexto suficiente para no embarcarse en la difícil tarea de volver a asombrar al mundo, ya que era casi imposible superarse. De ahí que Monterroso definiera como «un gesto heroico» el hecho de dejar de escribir.

En torno a ello hubo diversas épocas de creación o estériles, en que tenían mucho peso su estado anímico o su entrega a la bebida. De joven, totalmente aturdido ante un futuro de responsabilidades, empleado gracias a un familiar en una fábrica de neumáticos de la capital mexicana, novio ya de la que será su esposa, Clara, encuentra en el alcohol, al decir de Roffé, un «paliativo al que acudirá con mayor asiduidad para aligerar el peso insostenible de aquello que le fuera deparando el destino, ya sea para bien o para

mal». Rulfo se irá relacionando en los cafés con autores también incipientes, como remarca la autora en el apartado «El hombre más solo del mundo», porque es esa sociabilidad la que contrasta fuertemente con lo que le contará por carta a Clara y que muestra a un «melancólico que padece una tristeza espiritualizada», «un romántico tardío, anacrónico» que de niño en vez de jugar prefería refugiarse en la lectura de un

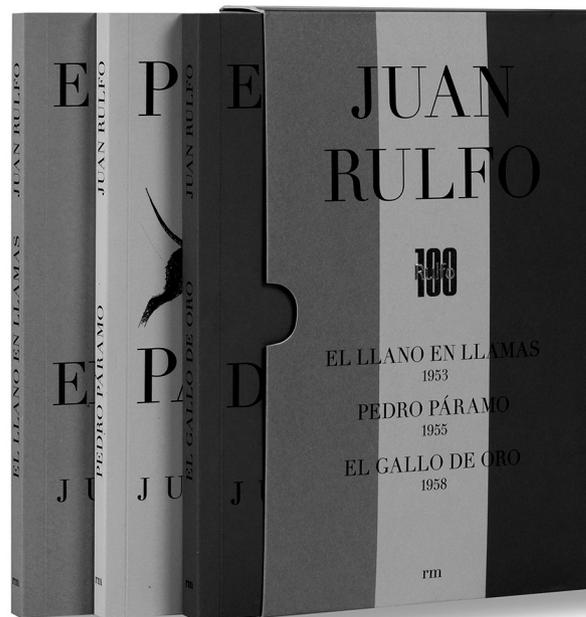
**«Su elevada autoexigencia, tras un éxito tan apabullante ya desde 1949, cuando colaboraba en revistas, podría ser pretexto suficiente para no embarcarse en la difícil tarea de volver a asombrar al mundo, ya que era casi imposible superarse. De ahí que Monterroso definiera como «un gesto heroico» el hecho de dejar de escribir»**

libro. Una sensación de soledad que, de tan interiorizada e inherente a su personalidad, siempre será su seña de identidad más señalada, hasta el punto de afirmar que él estaba más solo que los demás.

El abatimiento diario que todo ello le provoca la sumerge en la neurastenia, en la hipocondría, en el pesimismo más extremo y fatalista, que acaba por convertirlo en un hombre que «resuma una gran desesperanza y una bajísima estima de sí mismo; realmente, se creía “un pobre diablo”, una “pura nada”, como expresó en varias ocasiones». El recurso alcohólico se agudizará desde comienzo de los años cuarenta, pero según Juan José Arreola será en la siguiente década cuando el abuso se exagere; incluso llama a eso su «carrera de bebedor profesional». En sus memorias, publicadas en 1998, Arreola habló de la vez que, al irlo a buscar a su casa, «lo encontré tan enfermo que, con la autorización de su esposa Clara, solicité y obtuve el apoyo de Ramón Xirau [ensayista catalán exiliado, coordinador del Centro Mexicano de Escritores] y Amalia Hernández para internarlo en un sanatorio». En el año 2005, Juan Ascencio, en *Un extraño en la tierra. Biografía no autorizada de Juan Rulfo*, dedicará un capítulo a la relación del narrador con el alcohol y explicará cómo, en 1962, se replanteó su vida e ingresó en el sanatorio La Foresta de Guadalajara, donde sufrió un terrible tratamiento con electrochoques.

### Alcoholizado y silencioso

Era el tiempo, aquel de consagrarse a la bebida de forma abiertamente autodestructiva, centre *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, 1953-1955, cuando su mujer se desesperaba al verlo borracho aunque en casa no hubiera botella alguna y que sin que su marido saliera a la calle. (Se descubriría que el vecino de arriba, el pintor Pedro Coronel, le pasaba ron o tequila por un cordel que comunicaba las ventanas de los cuartos de baño de ambos.) Este tipo de anécdotas sobre las borracheras de Rulfo son numerosas: Juan Carlos Onetti —que afirmó lo a gusto que se sentía con él estando en silencio—, Tomás Segovia, Guillermo Samperio o Fernando del Paso comentaron escenas etílicas vividas con Rulfo, llegando a considerar el último de estos tres que fue el alcohol el catalizador de las depresiones del autor jalisciense. Al fin, según diferentes testimonios, Rulfo fue dejando la bebida a finales de los años setenta o comienzos de los ochenta, para sustituirla por coca-colas y un aumento de su consumo de tabaco, lo que incidiría en el letal cáncer de pulmón que padeció: «Todos sus amigos lo recuerdan, como Arturo Azalea, “mañana y tarde con un cigarrillo entre los labios”. El tabaco y un vaso de refresco o de agua funcionaban como parapetos que lo defendían de los demás y, a la



vez, le servían para “esconder mejor sus pensamientos esenciales o algún sentimiento imprevisible que estuviera a punto de irrumpir”», escribe Roffé.

Elena Poniatowska habló de él como de «un ánima en pena», de un sonámbulo que hacía desganado lo que la cotidianidad demandaba, de alguien que tenía otro ritmo, de ahí que la primera vez que le hiciera una entrevista, en 1954, la escritora tuviera que esperar media hora a la respuesta. Lo que poquísima gente sabrá es que poseía una de las bibliotecas más eruditas de México y una colección de música clásica completísima. No en vano, Poniatowska siempre tuvo mucho que decir sobre Rulfo, como el lector comprobará al introducirse en *Juan Rulfo. Biografía no autorizada*, con la cual fuimos rastreando las inseguridades de este hombre «cordial y caballeroso», «tímido y triste», reacio enfermizamente a hablar en público, aunque le encantara viajar y acudir a congresos literarios.

Todo lo que sabemos sobre Rulfo, pese a la amplia bibliografía escrita sobre él, no evita que su figura siga rodeada de un misterio y una leyenda que no parece que nadie vaya a descifrar: la de un talento para narrar tan portentoso como exiguo, como si a falta de otros libros que los dos únicos que escribió enfatizará su valor a través de sus silencios.



Fotografía de Nina Subin



Fotografía de Bea Fuentes



Fotografía de Estanislao Montauk

## Valerie Miles

Nacida en Estados Unidos y radicada en Barcelona, Valerie Miles es escritora, editora, y traductora. Dirige *Granta* en español desde 2003 y fundó la colección de clásicos contemporáneos en español de The New York Review of Books durante su periodo como subdirectora de Alfaguara. Es colaboradora de *The New Yorker*, *The New York Times*, *El País*, *The Paris Review*, y Fellow del Fondo Nacional de las Artes de Estados Unidos, por su traducción de *Crematorio* de Rafael Chirbes. Fue comisaria de la exposición *Archivo Bolaño, 1977-2003*, con el equipo del CCCB de Barcelona, fruto de una larga investigación en los archivos privados del escritor. Su primer libro, *Mil bosques en una bellota*, fue publicado con el título *A Thousand Forests in One Acorn* en inglés.

## Javier Montes

(Madrid, 1976) es ganador del Premio Anagrama de Ensayo y el Premio Internacional Pereda de Novela. Entre sus libros recientes destacan *Luz del Fuego* (Anagrama, 2020), *El misterioso caso del asesinato del arte moderno* (Wunderkammer, 2020) y *Varados en Río* (Anagrama, 2016). Colabora con *El País*, *Babelia*, *Artforum* y *Lit Hub* y su obra está traducida a siete idiomas. Se licenció en Historia del Arte y ha comisariado exposiciones o dictado cursos y conferencias en el Museo Reina Sofía, Museo del Prado, IVAM, CAAC o NYU. En 2001 y 2002 fue profesor de Historia del Arte en el Colegio Español de Malabo (Guinea Ecuatorial). En 2010, la revista *Granta* lo seleccionó como uno de *Los mejores novelistas jóvenes en español*.

## Estanislao Medina Huesca

(Malabo, 1990) es profesor, escritor, guionista y productor audiovisual. Ganó su primer concurso literario a los dieciséis años con *Tierra prometida*. En 2016, publicó su primera novela, *Barlock, los hijos del gran búho* y en 2017 obtuvo el primer galardón del Certamen Literario de la Academia de la Lengua Española en Guinea Ecuatorial, con una historia de hechicería titulada *Odji Nzam* (2017). Su segunda novela se publicó en 2019, *El albino Micó* (Létrame) y en 2020 la tercera, *Suspéh: memorias de un expandillero* (Diwan África). En 2021, la revista *Granta* lo seleccionó como uno de *Los mejores novelistas jóvenes en español*.

CORRESPONDENCIAS

# Javier Montes y Estanislao Medina Huesca

## ANDAR EN LENGUAS: DE MADRID A MALABO

Coordinado por **Valerie Miles**

### VALERIE MILES

Los dos han vivido una intensa experiencia en el extranjero siendo jóvenes escritores, pero a la inversa, Estanislao como escritor ecuatoguineano que pasó tiempo en España, y Javier, un español que residió en Malabo. Vamos a explorar estas correspondencias, cómo ha influido este tiempo cruzado en vuestras vidas, obras, las impresiones, la extrañeza de hablar el mismo idioma que habita realidades tan distintas.

### ESTANISLAO MEDINA

Buenos días Javier, buenos días, Valerie. Mi paso por España marcó una nueva dirección en mis textos, pues comencé a escribir mucho antes de viajar a España y ese encuentro evolucionó bastante mis creaciones, personajes, temas y puntos de vista. Ha permitido que mi expresión escrita mejore sustancialmente con algunos modismos muy peculiares de los madrileños, segovianos o catalanes, ampliando sobremanera mis registros lingüísticos y mi conocimiento sobre el pueblo español en general, para conocer

así sus idiosincrasias y compararlas con las de los guineanos a los que colonizaron de forma tan particular. Conocer la contrapartida de españoles que no sabían nada de mi país ha hecho posible la mejora de mis miras y por ende de mi trabajo. Durante el curso en que Javier estuvo en el centro escolar donde ahora trabajo, estaba estudiando en otro de la ciudad, el que llaman E Waiso Ipola.

«Mi paso por España marcó una nueva dirección en mis textos, pues comencé a escribir mucho antes de viajar a España y ese encuentro evolucionó bastante mis creaciones, personajes, temas y puntos de vista»

«Escuché por primera vez el español hablado de Guinea en el consulado guineano en Madrid, con sus entonaciones y giros particulares, a veces perpetuados en el tiempo y ya desaparecidos en el castellano peninsular. Fue un flechazo súbito por esa forma de hablar: Guinea me conquistó por el oído, y a distancia»

### JAVIER MONTES

Queridos ambos: fue hace ya veinte años. Yo estaba recién salido de la facultad y sin mucha idea sobre lo que quería hacer en la vida. Emborronaba cuartillas, pero no había publicado nada. Mi tío, Eduardo Soler Fierrez me ofreció la posibilidad de ir a dar clases en el Colegio Español de Malabo. Él mismo se encargó de la cooperación desde el Ministerio en España, y amó profundamente a este país al que dedicó varios años de su vida, libros de poesía y relatos.

Escuché por primera vez el español hablado de Guinea en el consulado guineano en Madrid, con sus entonaciones y giros particulares, a veces perpetuados en el tiempo y ya desaparecidos en el castellano peninsular. Fue un flechazo súbito por esa forma de hablar: Guinea me conquistó por el oído, y a distancia. Entonces Malabo era poco más que un gran pueblo, los occidentales éramos pocos, y yo me gané enseguida el apodo local de «blanco pequeño». Tuve malaria, pero me curé de amnesia: los españoles hemos olvidado incluso nuestro olvido de Guinea, el gran punto ciego de nuestra memoria histórica. Cuando digo que fui profesor en Malabo, en España suelen preguntarme dónde queda eso, y qué hablan allí.

También me topé con culturas fascinantes, las de las etnias Bubi, Fang o

Ndowé, con idiomas mestizos como el *pichi* o *pidgin*, verdadera koiné que funde decenas de lenguas y vocabularios. Y lugares imposiblemente hermosos: vi entre niebla los «poblados de fantasmas» al fondo del cráter de la Caldera de Luba, entonces aún por explorar; olisqueé los nidos recién abandonados de los gorilas de montaña en el Monte Alén. En Bioko, la isla donde está Malabo, hay muchos volcanes apagados y cubiertos de selva y nubes, pero mi favorito, por el nombre, era el Pico Misterio, lo veía a lo lejos y despedía el aroma de aventuras y de posibilidades futuras que siempre sentí en un país a la vez joven y ancestral. Es un buen emblema de las relaciones opacas que España mantiene con Guinea.

En Malabo, además de dar clases en el Colegio Español, monté un pequeño taller literario en el *apatam* del jardín de la misión y colegio de los Salesianos. El *apatam* es una estructura circular abierta y techada que sirve de lugar de diálogo y encuentro por toda África Occidental, y que me parece otro emblema de lo que debería ser un debate abierto entre España y Guinea sobre su pasado conjunto, tan traumático y cruel, y sus futuros posibles. Un día uno de los chicos me espetó: «Es que los blancos siempre venís a África a explicarnos cómo somos».

### ESTANISLAO MEDINA

Es bastante conmovedor para mí, leer tus palabras, Javier. La singularidad con que te enamoraste del acento español guineano, tan peculiar, tan personalizado por los matices de la lengua materna de cada una de las etnias que la conforman. Monte Alén es para quedarse a vivir una temporada muy lejos de toda humanidad. A la hora de relatar sobre Bioko, más concretamente sobre Malabo, que es la localización focal de mis obras hasta la fecha, trato de impregnar su esencia en todos los capítulos. Por eso, inevitablemente, aludo constantemente a su tiempo cambiante: tan pronto hace un sol de justicia, como en cuestión de segundos, se torna el cielo en gris y comienza a llover para marchitar semblantes. Por eso, inevitablemente tiene el pico Basilé una sincronía con la lluvia y mis personajes. Ella aparece desnuda cuando se acaban las largas horas de lluvia, en cambio se oculta cuando la trama de una novela toma un cariz más serio, enfadado o nostálgico. Por eso, inevitablemente tengo la necesidad de aflorar los sonidos de sus bosques, de sus ríos, de sus calles, de su gente. Esa a la que estoy tan acostumbrado a escuchar e imitar.

Malabo, al ser la capital, es la ciudad más ecléctica de todas, donde conviven prácticamente todas las etnias de Guinea Ecuatorial. Cuando escribo historias

que ocurren en Malabo es imperativo anotar también la fusión de sus lenguas. La lengua *fang* es la predominante, puesto que casi el 90% de la población guineana es de esa etnia, y es una de las lenguas que más utilizo en mis trabajos, aunque no la que más; esa es el *pichi* que podría definir como la lengua oficial de Malabo. Una lengua que nos permite interactuar con los extranjeros anglosajones de toda África. Una lengua que al principio de mi existencia en esta vida se asociaba a personas de dudosa ética, de dudosa capacidad cultural. Actualmente es la lengua que hace de puente entre todas las demás lenguas, incluso más que el español.

Las demás lenguas que cohabitan en Malabo aparecen asiduamente en mis textos, según la etnia de los personajes. Eso me permite hacer giros diversos en las temáticas y los puntos de vista. Es una gozada cuando tienes nociones de la lengua y al mismo tiempo conoces las formas y maneras de las personas de estas etnias.

---

## JAVIER MONTES

Sí, el *pichi* es fascinante porque es casi un estudio en tiempo real de cómo se forma una lengua orgánicamente, impulsada por millones de hablantes a los que no mueven políticas oficiales (francofonía, hispanidad, etc.) ni obsesiones de pureza identitaria sino la pura y simple necesidad y ganas de comunicarse con el vecino y el no tan vecino, en una *lingua franca* que pertenece a todos y a ninguno, de Nigeria a Gabón o Benín, de Guinea a Camerún o Congo Brazza.

Es muy interesante lo que me cuentas sobre tu uso de ese «nuevo» idioma y sobre cómo poco a poco va convirtiéndose en lengua oficiosa y/o oficial, perdiendo las connotaciones de «baja cultura» que tenía al principio. Cuando yo viví allí aún

se percibía así. Quizá pronto, si es que no existe ya, habrá una Gramática, un Diccionario, y, con el tiempo, ay, dios nos libre, una Real Academia de la Lengua Pichi, unas Ayudas a la Traducción al Pichi, unas políticas lingüísticas étnicas o nacionalistas, etc., y en ese momento, quizá, el *pichi* empiece a morirse y sea sustituido por nuevos idiomas que al principio serán «invisibles», aunque los hablen millones.

Me pregunto (y te pregunto) si ya hay una literatura oral o escrita en esa nueva ur-lengua, del mismo modo que hay una riquísima tradición oral *fang* o *bubi*, recopiladas y vertidas por escrito, o del mismo modo que la tradición literaria en castellano pueda servirte en un momento dado de referente y combustible entre otros muchos. Yo creo que todo escritor serio es omnívoro y «come de todo» idiomática y culturalmente. Yendo más lejos, sueño con el día en que un Gran Pichi Planetario, mestizo, impuro, irreprimible, hijo de todos y propiedad de nadie, será la lengua elegida por todos los seres humanos para comunicarse.

---

## ESTANISLAO MEDINA

Son muy pocos autores guineanos los que incluyen palabras en *pichi* o en otras lenguas guineanas en sus textos. Si acaso lo hacen, no hay un consenso. Soy muy optimista con que en un futuro no muy lejano se establezcan parámetros que permitan la inclusión de estas lenguas en los libros de los artistas más jóvenes, quienes comprenden la importancia de dejar por escrito estas lenguas que hasta hace muy poco habían sido únicamente orales. A pesar de la aceptación cada vez más notoria del *pichi*, sigue habiendo un vacío importante en la grafía, al igual que con otras lenguas. Por el momento, no existe una literatura escrita. En lenguas como el *fang* o el *bubi* sí existe, tanto la oral como la escrita.

## VALERIE MILES

La tensión literaria no es solo en esta lengua mestiza, sino también hay una amalgama de creencias, antiguas y nuevas, con fuertes elementos poéticos, mágicos. Javier, en tu novela, *Luz de fuego*, vemos el catolicismo reinventando rituales muy antiguos en Brasil. En España perviven elementos pre-cristianos que fueron absorbidos por las tradiciones actuales, es un país a menudo curioso por sus extravagantes festividades.

---

## ESTANISLAO MEDINA

La problemática existente en las creencias antiguas y nuevas es que imposibilita que un padre comprenda que, a su hijo autista, no le ha poseído un demonio que lleva azuzando a su familia por generaciones. No hace muchos años la gran mayoría de guineanos vivía en zonas rurales donde la educación no había llegado y en las que este tipo de pensamiento era lo más recurrente para explicar asuntos que no entienden ni comprenden. Al trasladarse a las grandes urbes, siguen auspiciados por sus familiares, por lo que no es fácil abandonar esa forma tan arcaica de pensar que solo se cura con educación y viajando a lugares menos embotellados mentalmente.

---

## JAVIER MONTES

Te entiendo muy bien, Estanislao. Es muy difícil deslindar lo mítico, lo supersticioso y lo científico, en cualquier sociedad humana, por «moderna» y «avanzada» que se crea: mira cómo se ha afrontado la crisis del coronavirus, tenemos otro caso de estudio en tiempo real y global: gobiernos y colectivos antivacunas, negacionistas, conspiranoicos, y también a quienes a pesar de estar vacunados sienten miedo y reclaman normas represivas.

«Son muy pocos autores guineanos los que incluyen palabras en pichi o en otras lenguas guineanas en sus textos. Si acaso lo hacen, no hay un consenso. Soy muy optimista con que en un futuro no muy lejano se establezcan parámetros que permitan la inclusión de estas lenguas en los libros de los artistas más jóvenes»

La enorme riqueza de tradiciones orales y escritas de Guinea y de toda África Occidental tiene mucho que enseñarnos. El pensamiento mágico puede ser destructivo, pero también es una raíz que ata a formas de imaginar y representar nuestra presencia en la tierra, a una visión más holística de la actividad humana. Somos seres finitos que aspiran a dotar de sentido su existencia en la tierra concreta, africana, europea o en mi caso adoptivo, brasileña. Cuando escribí *Luz del Fuego*, en efecto, quise enlazar al personaje histórico brasileño, Luz de Fuego, en una red más vasta de figuras arquetípicas femeninas y primigenias que fueran un antídoto frente a la figura heteropatriarcal de Eva (o Pandora o tantos otros mitos) como la causante de todos los males: el protorrelato de la desgracia que espera a la mujer que ose acceder al conocimiento reservado a los varones. Para mí fue fundamental un intercambio con Pélagie Gbaguidi, una *griot* contemporánea procedente de Benín, que me habló de una deidad primigenia femenina, Mami Wata, representada como una danzarina desnuda entre serpientes colosales, presente en muchos cultos sincréticos del Golfo de Guinea y luego, tras la colonización de América, en todo el Caribe y las comunidades afrodescendientes norteamericanas. Fue una revelación fulminante, un impulso definitivo para

escribir mi libro representando a la bailadora con serpientes brasileña, Luz de Fuego.

---

#### ESTANISLAO MEDINA

Tengo que decirte Javier que mis ganas de leer tu novela, *Luz del Fuego*, han emergido con toda mi naturaleza curiosa. En cuando me las pueda apañar con el tráfico logístico entre Guinea, España y el Covid, no perderé mucho tiempo para hacerme con una o dos copias. Tengo que insistir en lo que decía antes sobre la cura de la educación sobre los pensamientos mágicos en mi tierra. La identidad cultural de Guinea es confusa, muy confusa, puesto que una gran mayoría de su población desconoce su propia historia. Una historia bastante breve en comparación con otros países africanos, americanos y occidentales. Allí saben más de lo que se tiene a escasos metros, aquí no. La educación debe erguirse antes que ninguna otra parcela. Desconocer el «yo» no ayuda a conocer al «yo» ajeno. Si acaso, origina una crisis de personalidad (y hablo de la particularidad guineana).

Ahora mismo, las creencias, mitos, leyendas, tabúes y pensamientos de cada una de las etnias de Guinea atraviesan

por una complicada situación en las que se abandonan, se entremezclan entre todas, o se alejan inexorablemente. Falta una identidad homogénea, que incorpore a cada una de ellas. Falta un sentimiento de patriotismo con la certeza de formar parte de un solo todo, falta esa unificación, ese bloque sólido en el que reconocerse, que aglutine a nuestra familia, nuestro pueblo, nuestras etnias. El pensamiento mágico guineano es confuso, tiene multivisiones y eso hace que, a la hora de proporcionar ayuda a un hijo con autismo, por ejemplo, no se sepa con claridad cómo hay que funcionar. No se sabe buscar otras vías de ayuda reales. No digo que después esta multivisión de nuestra realidad no sea hasta positiva en ciertos aspectos. Pero a día de hoy, a sabiendas de que el pensamiento mágico es inherente al ser humano, sea de donde sea ese ser humano, y que, gracias a este tipo de pensamiento poético aplicado a la literatura hayamos disfrutado de obras maravillosas: muchas de ellas las hemos calificado de ciencia ficción.

---

## JAVIER MONTES

Llevé un diario durante mi tiempo allí y está llenos de anécdotas, de observaciones y detalles tomados de esta realidad. Recuerdo los cacaotales españoles abandonados en Sampaka y trenes comidos por la maleza en Batete, las casas hacinadas de Elá Nguema. Atesoro muchas páginas en las que apuntaba lo que Benedita nos contaba, la señora que venía a casa para ayudarnos a mí y a otra profesora: las expresiones en su español jugosísimo, el *gossip* y las historias que cada mañana corrían como la pólvora por todo Malabo y que eran fascinantes, llenas de giros melodramáticos, de brujerías, envenenamientos, adulterios, resurrecciones, castigos ejemplares, premios a la virtud. Alguna saga, como la de un par de amigas famosas en todo Malabo por su descaró y su atrevimiento, aún la recuerdo. Algún día me gustaría escribir todo eso: las mil y una noches de Malabo. Benedita era una mujer divertidísima, inteligentísima, a la vez una especie de red social de carne y hueso, de periodista y reportera, de Scheherezade local y de ancla o toma de tierra con una realidad cotidiana que Estanislao conoce mucho mejor pero que no fue tan fácil comprender y penetrar al principio, siendo blanco y recién llegado. Y recuerdo particularmente un aula, de pocos alumnos, unos diez, unos chicos y chicas tan despiertos, tan constructivos y propositivos, que era un placer y contaba las horas hasta que me tocase con ellos.

## VALERIE MILES

En el texto que escribiste para *Granta*, Estanislao, usas la palabra *congósá* para describir ese *gossip*, y ambientas la historia en el barrio de Elá Nguema, donde está la escuela en la que enseñas ahora y Javier enseñó hace veinte años, y tratas la sombra de la cárcel más temida de África, Black Beach.

## ESTANISLAO MEDINA

*Congósá* es una palabra que utilizamos mucho en Malabo para referirnos al cotilleo que corre por todas partes en cuestión de horas (ahora, en segundos por el WhatsApp) y dura varios días o semanas, el vaivén de las conversaciones en los barrios pequeños, en los más grandes y en los más apartados, siempre con la hiperbolización. Nací en Elá Nguema y la conozco como la palma de mi mano; es un barrio singular, el único que desde varios años después del *Golpe de Libertad* tiene un centro de enseñanza donde un montón de jóvenes hoy pueden atestiguar que su vida habría sido muy distinta sin su presencia. Durante varios años, fue el único lugar con una zona de agua potable que abastecía a todo el municipio, acogía a diferentes personas que se trasladaban hasta ahí desde todas partes para coger un poco. La gente de Elá Nguema tiene un montón de historias que contar, es amable, humilde, llena de alegría (aunque sea por no llorar). Ayuda su gran eclecticismo cultural, y allí es más difícil distinguir entre los *fang*, *bubi*, *ambo*, *ndowe* o *criollo*.

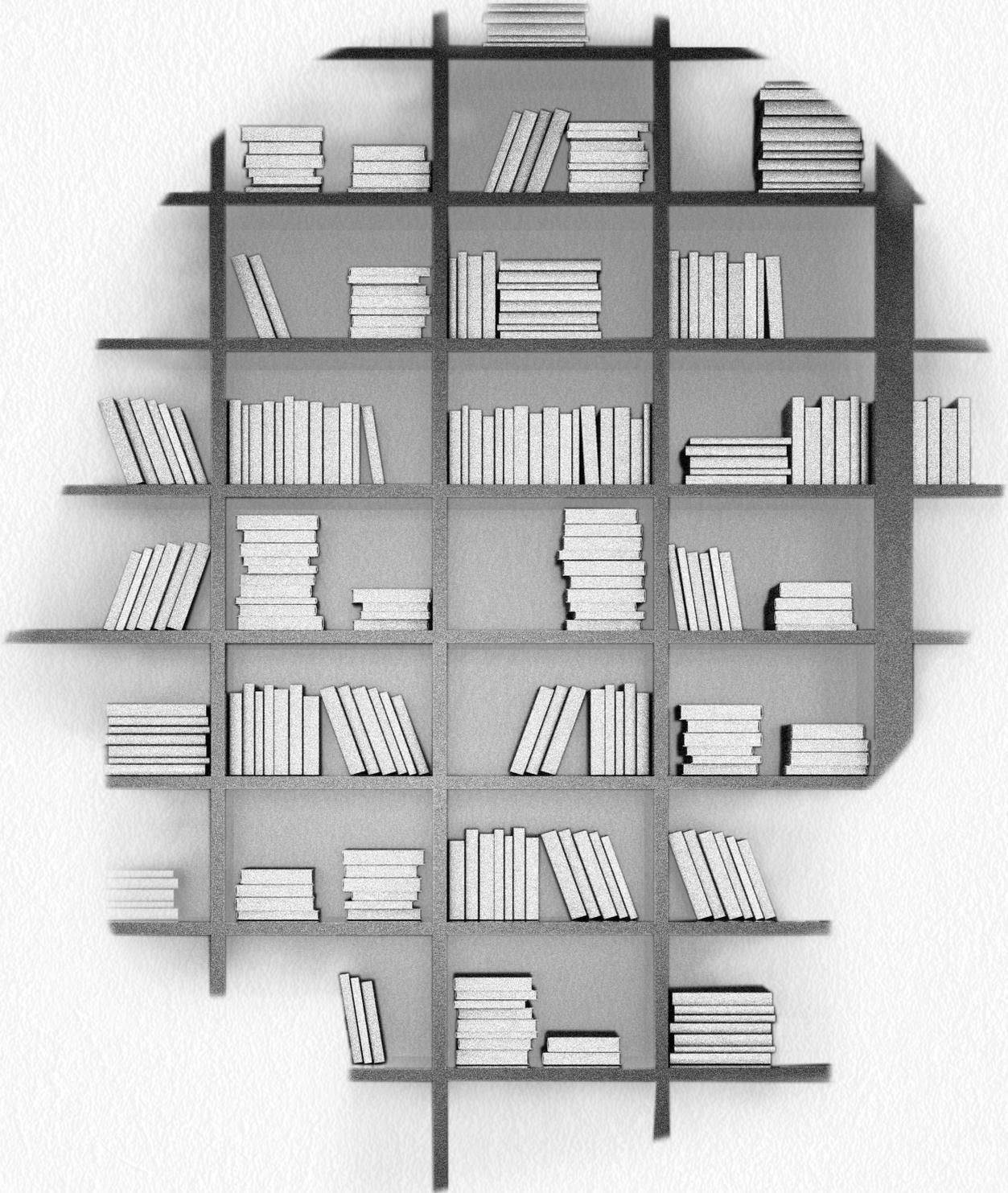
Los temas sociales asolan mi país. Padres que no entienden que reproducirse no es el único fin, o las faltas de comprensión de las autoridades competentes, etc. Las carencias de estos chavales son tan grandes que faltarán muchísimos años para que se recuperen psicológicamente y muchos ni siquiera lo saben. Pero en los últimos años la lectura y la escritura se han desarrollado con más notoriedad. Internet ha abierto puertas, derribado muros y conectado a muchos escritores y lectores. Actualmente hay varios grupos de jóvenes que se juntan para leer y debatir sobre literatura en plazas, escuelas, calles, parques, etc. Algo que hasta hace bien poco no ocurría. Hay asociaciones que impulsan los trabajos y animan a los más jóvenes a participar en concursos y a recibir clases de escritura creativa. Este cambio de paradigma se

puede ver en la asociación LPC (Locos Por Cultura), del que soy colaborador, que alberga a varios jóvenes con diferentes enfoques literarios y culturales.

Hay escritores talentosos como Isabel M. Rope, Trifonia Melíbea, Eladio Andreu Cámara, Juliana Mbengono, Óscar Nchaso, Fumilayo Johnson Sopale. Estar en la selección de *Granta* es para mí un gran estímulo para seguir trabajando desde este rincón de África que trato de mostrar al mundo. Un impulso para el resto de colegas guineanos que pensaban que nuestras letras no podían tener voz fuera de nuestra burbuja y un gran aliciente para sentir eso, que algo estoy haciendo bien. Y sobre la sombra de Black Beach, solo digo que no está en la sombra, está muy a la luz del día y todos, absolutamente todos, saben qué ocurre ahí y que no es la solución para estos chicos, pero decirlo, no lo dice nadie, por lo menos no a viva voz. Nuestra particularidad es muy rara la verdad, pero aún así, no dejamos de soñar.

## JAVIER MONTES

¡Óscar Nchaso fue alumno mío! ¡Qué alegría! Salúdalo de mi parte, Estanislao, por favor. Era uno de los de ese curso tan brillante que os decía. Las dudas son parte del oficio y a esa edad particularmente se agradecen esas luces de posición que orientan el camino. La lista *Granta* fue hace ya diez años en mi caso, y fue un apoyo valioso en los inicios de mi carrera, casi un *coming of age*. Os mando un abrazo y ojalá pronto, Estanislao, tenga ocasión de saludarte en persona.



# LA BIBLIOTECA OLVIDADA

Ahí están: polvorientos, subrayados y ya casi olvidados, el centenar de libros que ha sobrevivido mis múltiples mudanzas y mi terco deseo de llevar mi biblioteca a todas partes. Me encuentro en el cuarto de mi adolescencia. Luego de dos años de aislamiento hemos regresado a Puerto Rico a visitar a mis padres. El bebé corretea tumbando todo lo que encuentra y los libros no son la excepción.

Me agacho a recoger lo que ha tumbado. Quiero ver la cosecha que va acumulando. Un viejo ejemplar casi arruinado de *Paradiso* de Lezama Lima, una copia escolar de *El amigo manso* de Galdós, mi ejemplar bien anotado de *La náusea*. Tomo la novela de Sartre en mano y leo la primera oración: «Lo mejor sería escribir los acontecimientos cotidianamente». Sobre los márgenes alguien, lo más probablemente yo, ha escrito: «Exacto». No logro reconocer ni la caligrafía ni esas primeras líneas.

Lo mismo me pasa con muchísimos de los libros que silenciosos me miran desde la estantería. Recuerdo en muchos casos dónde estaba al momento de su lectura e incluso cómo me sentí al leerlos, pero no recuerdo sus argumentos. He olvidado las tramas pero he guardado el recuerdo de la emoción que produjeron en mí: esa sensación inaugural de estar adentrándome en un terreno arriesgado. A esos libros les debo mis primeros e ingenuos tanteos literarios.

Aun así, han sido ellos los que he decidido dejar atrás, los que por alguna razón no puse en la maleta cuando comencé los viajes que al cabo del tiempo terminarían por ubicarme al otro lado del Atlántico. Han sido ellos los que tampoco me llevé en los múltiples viajes de regreso a casa. Fueron ellos los que decidí dejar atrás, el residuo que quedó de un comienzo que parece ya lejano.

Es esa, pienso, la paradoja de las primeras lecturas: marcan el comienzo de todo, pero están allí un poco para luego ser superadas, olvidadas, enterradas en un viejo cuarto que raramente se visita. Me basta mirar las estanterías para entender en muchos casos por qué fueron esos los libros que dejé atrás. Allá están, bien dispuestos en una esquina, los libros del existencialismo que en alguna vez me atrajo. Los libros de Sartre, De Beauvoir, Kierkegaard. Junto a ellos, las obras de teatro de Camus. Apenas recuerdo que estaban llenas de rusos y que yo me pasaba noches enteras leyéndolas, sin entender muy bien hacia dónde iba todo, pero a sabiendas de que me adentraba en algo nuevo. Más abajo ubico el ejemplar de *Rayuela*, el libro adolescente por excelencia, el libro de la iniciación a la cofradía literaria. Cortázar fue el primer gran descubrimiento. Lo leí completo y cuando me cansé de él, lo cambié por Bolaño. Cerca de *La náusea* ubico un ejemplar de *Agua Viva* de Lispector en la edición de Siruela. Me extraña verlo allí, olvidado entre tantos otros, cuando fue ese libro el que tal vez más me enseñó, el que me mostró que escribir también podía ser otra cosa, una expresión alegría.

Mientras el bebé corretea y el desorden se acumula, empiezo a intuir que de alguna manera siempre seguimos escribiendo desde ahí: desde la biblioteca de adolescencia que luego pretendemos olvidar. Más allá de influencias o de modas, siempre regresamos a ese cuarto en el que a modo de ruinas se acumulan los libros que nos demostraron, hace ya mucho, que la literatura era una forma de vida. De ese cuarto no se escapa, por más que uno intente.



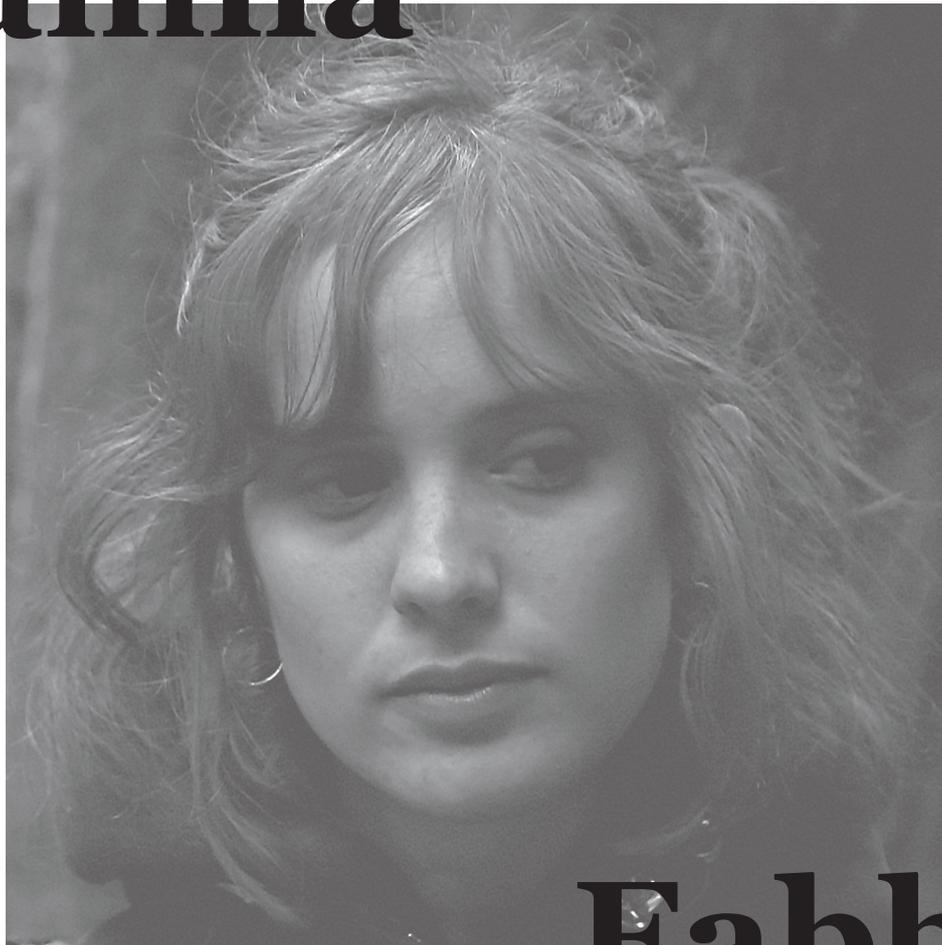
## Carlos Fonseca

Costa Rica, 1987

Carlos Fonseca es un escritor costarricense-puertorriqueño nacido en 1987. Es autor de las novelas *Coronel Lágrimas* (Anagrama, 2015) y *Museo animal* (Anagrama, 2017), al igual que del libro de ensayo *La luz de mi ope* (Germinal, 2017). Es catedrático y fellow del Trinity College de la Universidad de Cambridge.

Fotografía de Rodrigo Ruiz

# Camila



# Fabbri

Fotografía cedida por la autora

Camila Fabbri nació en Buenos Aires (Argentina). Es escritora, directora y actriz. Fue nominada al premio Cóndor de Plata como actriz revelación por la película *Dos disparos*, de Martín Rejtman. Escribió y dirigió las obras teatrales *Brick*, *Mi primer Hiroshima*, *Condición de buenos nadadores*, *En la alto para siempre* (con Eugenia Pérez Tomas) y *Recital olímpico* (con Eugenia Pérez Tomas). Ha escrito para *Inrockuptibles*, *La Agenda Buenos Aires*, *Vice* y *Culto*. *Los accidentes* (Emecé, 2017) fue su primer libro de cuentos, su segundo es la novela *El día que apagaron la luz* (Seix Barral, 2020). Algunos de sus textos han sido traducidos al inglés y al francés.

# «Tengo la sensación de que ninguna época, previa a esta, fue más amable o sencilla para ejercer el oficio de escribir, específicamente para una escritora»

## ¿Cuándo y por qué empezaste a escribir?

No sé con precisión cuándo es que empecé a escribir. Sé que en algún momento de la infancia empezó la fascinación por los libros. No necesariamente con la escritura en sí, pero sí con el objeto. Me gustaba ahorrar la plata que me daban para los cumpleaños y para cualquier situación similar (hablo de cuando tenía entre ocho, nueve años) y me dedicaba a gastarla en la Feria del Libro infantil de Buenos Aires que se llevaba a cabo, casi siempre, en la Rural. Era muy curiosa yo. Me gustaban los sellos editoriales, los ilustradores, los autores, las autoras, los fondos editoriales.

## ¿Cuáles son tus preocupaciones temáticas?

Creo que en mi escritura siempre vuelve algo acerca de los niños, las niñas, los animales, los peligros. Algo de lo silencioso, de lo que no se puede nombrar pero está ahí sucediendo o a punto de suceder. Ese instante silencioso previo al accidente o a la catástrofe, sea enorme o pequeña. Ese silencio tan cargado de sentido que tienen los animales, esa manera lateral de comunicación que tiene mucho de la infancia, ahí donde las personas todavía no aprendieron a decir eso que deben decir pero igualmente lo atraviesan como pueden. Algo del cuerpo y la mente, de esa disociación. Eso también me inquieta y me obsesiona.

## ¿Cuáles son los autores de cabecera: quiénes te influyeron más en tus comienzos?

Hacia mi adolescencia empecé a leer una colección del diario *Página 12* que tenía mi madre en su biblioteca. Esa

típica colección de clásicos, con tapas azules y doradas, que contienen esos títulos que debe leer una persona que dice querer leer. Mi madre me lo sugirió de esa manera y para ese entonces, yo ya tenía una práctica cercana a la lectura con mi infancia fanatizada con los sellos editoriales y todo lo que los rodeara. Por supuesto empecé leyendo a Julio Cortázar y sus cuentos, después seguí con las novelas, y entonces entré de lleno hasta que pasaba tardes enteras leyendo la colección que ofrecía el diario dominical. Pasé de Edgar Allan Poe a Silvina Ocampo y de Jorge Luis Borges a Carlos Castaneda, Emily Brontë, Jane Austen, Ricardo Piglia. Armé mi propio *ranking* y por todos esos autores y autoras fue que empecé a escribir, de nuevo, mis propias historias. Eso que había abandonado ya, como un juego de la infancia, retornó después de todas esas horas que le dediqué a la lectura.

## Como autora de narrativa, ¿qué innovaciones encuentras en los libros editados en los últimos años: qué tendencias te interesan más?

Últimamente me interesan mucho los géneros híbridos. Esos autores o esas autoras que se vuelcan en un registro que aparenta ser un diario personal de viaje pero a la vez está cruzado por líneas de datos duros que indicarían cierta fidelidad con el ensayo y a la vez con la poesía, porque esa prosa tiene un trabajo detallado y bello, elegante, limpio. Me atraen mucho esas novelas que en sí parten de registros autobiográficos y que se van degenerando en el recorrido, pasando por un registro que termina siendo tal vez un ensayo sobre los faros del mundo (como el caso de Jazmina Barrera) o, por

ejemplo, la historia del color celeste en la historia del arte pictórico. Esos movimientos que veo últimamente en la literatura me interesan mucho.

## ¿En qué época y país te hubiera gustado ser escritora?

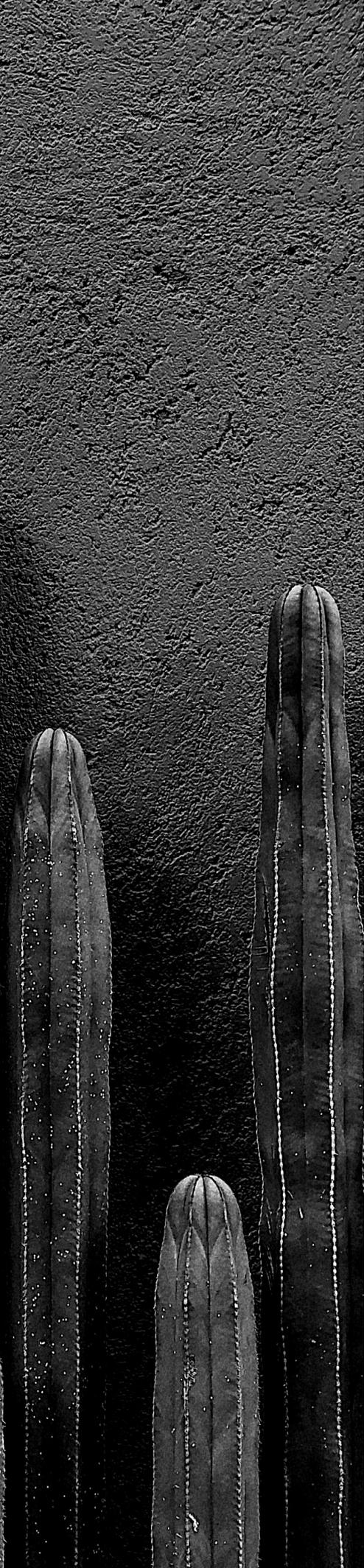
¡Qué pregunta difícil! Tengo la sensación de que ninguna época, previa a esta, fue más amable o sencilla para ejercer el oficio de escribir, específicamente para una escritora. En este sentido no tengo melancolía o anhelo por otros momentos o regiones, creo que este es precisamente un instante en el que se está equilibrando el espacio entre escritores y escritoras. Se está echando luz sobre algo que estuvo ahí siempre, todos esos libros hechos por mujeres que se invisibilizaron durante décadas.

## Si tienes algún proyecto entre manos, ¿podrías hacer un avance de lo que estás escribiendo?

En este momento estoy en plena etapa de corrección de un libro de cuentos que, muy probablemente, se publique el año que viene. Son catorce cuentos que escribí entre el 2017 y el 2021, inclusive. Estuve conversándolos con mi agente literaria y con una colega escritora. Estoy en ese instante de edición estructural, definiendo el orden de los cuentos, tal vez una de las cosas más interesantes en un libro compuesto de varias partes. Me gusta pensar a los libros de cuentos como álbumes de música, que ese último cuento sea la coda, la canción que quedará sonando durante un tiempo y que esa primera canción sea la que marque la tónica: la que inaugurará el sonido de todo el libro.



MÉXICO  
MI AMOR



DOSIER

# México: la inspiración inevitable

**Conversaciones sobre  
las heridas que no se curan**

por **Brenda Navarro**

---

**Después de Tolstoi  
viene Toscana**

por **César Tejeda**

---

**Malcom Lowry, un «mexicano»  
entre el fuego y el mar**

por **Toni Montesinos**

# CONVERSACIONES SOBRE LAS HERIDAS QUE NO SE CURAN

por **Brenda Navarro**

**Todo principio no es más que una continuación, y el libro de los acontecimientos se encuentra siempre abierto a la mitad.**

Wisława Szymborska

## Otoño

En una conversación que tuve con la periodista mexicana Daniela Rea a finales de 2020, hablamos sobre lo que significaba la palabra justicia. No desde su etimología, pero indudablemente nos acechaba ahí como un contexto del que no podíamos huir: *iustitia* en latín que viene de *ius* -derecho- y significa *lo justo*. Daniela me expresaba sus inquietudes respecto a cómo posicionarse ante las injusticias que se viven en un país donde según las estadísticas oficiales se cometen diez feminicidios al día: «Si el Estado es el principal agresor, ¿cómo vives con eso, cómo te sitúas ante eso? (...) ¿Qué será lo que buscamos, será realmente la palabra justicia? Porque pienso que podemos encontrar algo más que esto y tener un posicionamiento político claro para arrojar toda la energía ahí e imaginar otras cosas. Ya no quiero seguir hablando de justicia en términos de una justicia de Estado».

Pensé mucho en estas palabras cuando la vi en una foto en la conmemoración de la marcha de la Ciudad de México el ocho de marzo de 2021. En sus manos llevaba un cartel que decía: *Liliana Rivera Garza, asesinada en 1990. Justicia*. Ese mismo día en un tuit de Cristina Rivera Garza, aparece una fotografía de una de las hijas de Daniela Rea al lado del cartel. Me imaginé a Daniela tratando de contarle lo que significaba públicamente que ellas nombraran a una mujer que no conocieron. Pasado y presente. Porque la búsqueda de justicia (o de esa otra cosa que

todavía no tiene nombre) se escribe en un continuo tiempo-presente aunque hablemos del pasado. Dos momentos que se unen perpendicularmente: una línea hacia el futuro, otra hacia el pasado que en un punto se enredan, se detienen, se enlazan y se sostienen hasta ser un punto, el punto de partida.

En aquella conversación, Daniela me expresaba su preocupación sobre cómo transmitir a sus hijas que nadie tenía derecho a hacerles daño: «Les digo que nadie tiene derecho a hacerles daño, ni yo, que soy su mamá, y para mí es importante decírselo porque me pregunto qué opera en ellas al escuchar y ver estas contradicciones. ¿Qué les enseñó yo con mis propias formas y acciones? (...) Pero apelo a la confianza, porque la confianza es un acto de voluntad, una decisión. Es algo que tú otorgas a otra persona aunque a veces no sea recíproco».

Y eso es lo que hace Cristina Rivera Garza en su libro *El invencible verano de Liliana*, confía. En 298 páginas, abre la posibilidad de la intersección, del punto que inicia y que une dos líneas: 1990 y 2021, para concretar un universo que nos muestra los símiles y disímiles que existen en la búsqueda de la palabra justicia. Esto pasó hace más de treinta años, pero también pasa hoy. En ese acto de voluntad, confía no solo en su capacidad literaria, sino en esa voz propia que está dispuesta a nombrar, y a que otras mencionen el nombre completo de su hermana, para problematizar desde la literatura la palabra justicia:

«Estoy segura de que ella nos contesta. Y que la oímos. Por primera vez no tengo vergüenza de estar aquí, a tu lado. Liliana. Por primera vez sé que puedo pronunciar tu nombre sin caer de rodillas. Hay otros. Hay tanto más. Esta es la palabra justicia y acabamos, sí, de salir del Mictlán. Un eco y tantos otros. Uno más. Y, éste, el abrazo que siempre nos recibió dentro de tu pecho. El aire de tu nombre completo: Liliana Rivera Garza. Tú misma». (Pág. 44)

Ese párrafo me recordó algo que me dijo Daniela Rea en otoño de 2020. «A lo mejor es más fácil otorgar la confianza cuando sientes que estás con un par, con una colega, con un igual... La confianza puede ser una guía para construir otro concepto de justicia».

## Invierno

Lilian Chapa Coloffon, analista en políticas de seguridad pública con experiencia en México, Honduras y Colombia, y que actualmente se desempeña como investigadora senior del World Justice Project (WJP), ante mi pregunta respecto a por qué era necesario defender la seguridad estatal en un país donde todas las personas desconfiábamos del Estado, me respondió con otro cuestionamiento: «¿Estaríamos mejor si la función de proteger la vida y las libertades de las personas no la desempeñaran los gobiernos, sino que estuviera a cargo de particulares o de empresas privadas? Porque ese es el otro lado de la moneda. Y en mi reflexión, la respuesta es siempre que no. Nos enfrentaríamos a un sinfín de intereses privados incompatibles con la noción del bien común; a la ley del más fuerte. Dominarían el sector quienes más armas o poder político concentren,

# «Porque la búsqueda de justicia (o de esa otra cosa que todavía no tiene nombre) se escribe en un continuo tiempo-presente aunque hablemos del pasado»

y no serían otros que dueños de fortunas o todo tipo de organizaciones criminales bien estructuradas. O una combinación de ambos. ¿Qué idea de seguridad y de acceso a la justicia tienen estos grupos? ¿Cómo se les vigilaría o llamaría a cuentas? No habría cómo».

Esta otra posibilidad de Estado que me explica Chapa Coloffon, para la investigadora Rita Segato ya existe y la menciona en su libro *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* (2014), en donde afirma que no hay un lenguaje jurídico que hable de estas nuevas guerras porque no se nombran en las legislaciones aunque en el día a día, tanto en México como en muchos países de América Latina, las mujeres vivamos esa realidad. De acuerdo con Segato, esta informalidad/impunidad puede desplegarse en un espacio que podemos caracterizar como para-estatal, justamente porque son las corporaciones armadas con franca participación de efectivos estatales y para-estatales. Y que, tanto violaciones y tortura sexuales así como los feminicidios deberían de considerarse como crímenes de guerra porque «son formas de la violencia inherente e indisoluble de la dimensión represiva del Estado contra los disidentes y contra los excluidos pobres y no-blancos» (pág. 62).

Por eso, es que no sorprende la desconfianza ante las instituciones mexicanas. En el caso de los feminicidios la impunidad es avasalladora, en el 2019 el porcentaje alcanzó el 51.4 % en México, de acuerdo al informe de la organización Impunidad Cero titulado: *Impunidad en homicidio doloso y feminicidio: Reporte 2020*. Pero, además, se sabe que muchos de los asesinatos de mujeres se clasifican como dolosos, y ahí el porcentaje aumenta al 89,6%. ¿Cómo posicionarse o pedir justicia en estos términos, desde dónde, en quién se confía?

Daniela Rea dice: «Seguimos en una especie de estado de shock. Me cuesta entender cómo podemos posicionarnos ante esa mentira o contradicción que es la pro-



# «Los poetas cuestionan la necesidad de separar a la literatura de la vida misma. Como si fuese una especie de esfera autónoma. Y profundizan en la idea de que la literatura no puede actuar de forma correcta»

tección del Estado, porque no nos protege y hay evidencia de ello. A mí me faltan herramientas políticas para salir de este atolladero, ¿cómo le das vuelta a esa mentira? Antes, por ejemplo, mi trabajo estaba enfocado en construir el fortalecimiento de las instituciones dentro del marco de los derechos humanos, pero hay una parte de mí que ya no cree en eso, ¿cómo asumes que quien debe de protegerte es quien te violenta?».

Por su parte, Lilian Chapa Coloffon afirma: «Nuestros problemas de seguridad no son los mismos en todo el país y las percepciones de la población también varían mucho. Por ejemplo, en diciembre de 2020, en Mérida, Yucatán, solo 2 de cada 10 personas consideraban que vivir en su ciudad es inseguro. En La Paz, BCS y en Saltillo, le pasa a 3 de cada 10. Pero en Ecatepec, Estado de México, esta cifra se eleva a 9 de cada 10. Son datos de la encuesta trimestral del INEGI de seguridad pública urbana (ENSU). (...) Abogo por que repensemos cómo se hace la policía en nuestro país, cómo se recluta, cómo se les forma, en qué se les forma y qué objetivos se les encomienda cumplir».

De lo dicho por la especialista, retomo la encuesta del INEGI y busco Azcapotzalco, lugar donde hace treinta años Liliana fue asesinada. En 2020, el 73% de la población consideraba que vivir en su ciudad era inseguro. ¿Era seguro cuando Liliana vivía ahí y estudiaba la universidad? ¿De qué hablamos cuando hablamos de confiar en la seguridad que nos proporciona el Estado? ¿Cuánta de esa responsabilidad cabe en la ciudadanía? ¿De qué violencia estamos hablando?

Chapa Coloffon responde: «Cuando hablamos de violencia en México el referente con más popularidad es el

narcotráfico pero esa visión deja fuera la conflictividad entre vecinos, o la violencia que ocurre al interior de los hogares. He hablado con jefes de policía de ciudades con altos índices de homicidio y de ciudades con los niveles más bajos. Sin embargo, en ambos tipos de ciudad, ellos identifican a la violencia en el hogar y contra la mujer como la causa número uno de las llamadas de emergencia que atienden diario. Aun así, no es prioridad pensar en estrategias para este tipo de problema».

«Los sobrevivientes suelen culparse a sí mismos, a su negligencia o a su ceguera, con una dureza inaudita. No protegieron lo que más querían; no notaron lo que debió haber sido claro ante sus ojos; no detuvieron al depredador. (...) Las familias se fugan hacia adentro, escondiéndose hasta de sí mismas. ¿Con qué derecho pueden exigir justicia al Estado cuando no fueron capaces, ellos mismos, de guarecer a los suyos, a la suya, del peligro?» (Págs. 276-277).

De acuerdo a la Organización de las Naciones Unidas (ONU) durante el confinamiento de 2020, la violencia doméstica incrementó y para finales del invierno, la Fiscalía General de Justicia mexicana reportó un aumento del 7,2% de hombres detenidos por violencia intrafamiliar.

## Primavera

En un texto escrito por Wendy Trevino, Juliana Spahr, Tim Kreiner, Joshua Clover, Chris Chen y Jasper Bernes, en respuesta a la publicación del artículo escrito por la también poeta Amy King, titulado *What is Literary Activism? (¿Qué es el activismo literario?)* y publicado en la página web de la Poetry Foundation, fundada en Chicago en 1912, los poetas cuestionan la necesidad de separar a la literatura de la vida misma. Como si fuese una especie de esfera autónoma. Y profundizan en la idea de que la literatura no puede actuar de forma *correcta*. Además, hacen énfasis en que no hay vida justa dentro de lo literario, y que de existir un activismo, sería para abolir la prisión en la que viven la mayoría de las personas que sufren opresión y no para cuidar las salas de lectura.

Dichos poetas aluden a los diversos esfuerzos por estetizar y desactivar movimientos sociales y dan un ejemplo poderosísimo: «los políticos y la policía ayudan a organizar manifestaciones y protestas de poesía para evitar que estallen protestas disruptivas, disturbios y rebeliones en las calles»<sup>1</sup> siempre en pos de *reconocer* la cultura y propiciar un diálogo que no termina nunca y que sustituye cualquier intento de reforma o cambio social dentro de las políticas estatales.



Estos poetas estadounidenses escriben de forma colectiva que cualquier «activismo literario» necesita de las luchas sociales y que las reivindicaciones en torno a representación de género o racismo en la esfera literaria ganaron fuerza por rebeliones como la de Baltimore y Ferguson. Y finalizan diciendo: «sugerimos que estas luchas sociales incluyen en sí mismas el activismo literario, ya que son la base de cualquier cambio real en la literatura: luchas políticas que buscan trascender las demandas de representación y las reasignaciones de recursos, cada vez menores, y que avanzan hacia la abolición de la prisión y el fin de la falsa separación de la esfera literaria».<sup>2</sup>

Esto es lo que los ojos de Cristina Rivera Garza han podido ver por y desde la literatura. Y se ha propuesto ser el punto de partida para que colegas y lectoras se sientan parte de un colectivo que usa la voz para exigir que los feminicidios dejen de verse como algo privado y sean tan públicos como sea posible: Aquí, allá, en México, España, Estados Unidos, Azcapotzalco, Toluca, etc. Les habla a

sus iguales, confía en ellas, ellas confían en Cristina para que desde la literatura se pueda abolir la prisión en el que muchas mujeres se encuentran y así, poner fin a la falsa separación de la esfera literaria con la vida de las mujeres. Las conversaciones ya estaban y ella las retoma y les da forma a través de su propia experiencia.

## Verano

El verano, por supuesto, se está escribiendo y será invencible.

---

1 Traducción de Brenda Navarro.

2 Traducción de Brenda Navarro.

# DESPUÉS DE TOLSTOI VIENE TOSCANA

por **César Tejeda**

## 1. Las bicicletas

He llegado a esa edad en la que comienzan a avergonzarme los fanatismos literarios. Quiero decir: está bien tener veinte, tal vez treinta años, y decir que eres un lector apasionado, ferviente, entusiasta de un autor, imaginen ustedes al que quieran. Pero con el paso del tiempo he comenzado a sentir pudor imaginándome como un colegial infatuado por una persona que, en efecto, existe. Con la que podría encontrarme por allí y que no tiene más mérito que escribir de forma sugestiva. He decidido que es tiempo de mesurar mis elogios, el entusiasmo de mis recomendaciones, y he comenzado a extrañar, también, esos días, no muy lejanos, en los que podía decir sin ambages que era un lector devoto de David Toscana.

Aquello empezó en el año 2009. La escritora Mónica Lavín me dio la novela *Duelo por Miguel Pruneda* y dijo Este libro te va a gustar. Me gustó. Mucho. Reía a carcajadas provocando la curiosidad de mi novia, recostada a mi lado. Trataba de explicarle de dónde habían surgido la risa y ella me miraba, a veces, con cierta conmiseración: mi relato carecía de la genialidad de su autor; otras, lo hacía de forma reprobatoria: el pasaje que le había contado era, a sus oídos, una incorrección política, por decirlo suavemente. Me daba lo mismo entonces. La incorrección política de los personajes de Toscana, de acuerdo con mi humilde opinión, era solo una parte de ese influjo de palabras que me hipnotizaba, una consecuencia de los universos en donde se desenvolvían. Eran historias desprovistas de moral. O amparadas por la caprichosa moral de la escritura y sus propósitos flexibles.

David Toscana era un autor óptimo para embelesarse. Había publicado entonces seis novelas y estaba por publicar la séptima, pero, por algún motivo inexplicable, era poco leído entre los lectores mexicanos, lo que me daba la oportunidad de descubrirlo para las personas que me rodeaban. Quién sabe cómo ocurrió, les decía, pero un ingeniero industrial del Tecnológico de Monterrey se convirtió en el mejor novelista de México.

Me di a la tarea de encontrar sus novelas descontinuadas. Un amigo, que se dedicaba a conseguir libros de viejo, las encontró casi todas, con excepción de *Las bicicletas*, la primera

que Toscana publicó. Todo parecía indicar que el mismo David no se encontraba del todo satisfecho con ese libro, que había desaparecido incluso de sus semblanzas. Me gustaba imaginar que llegaba a convertirme en un editor influyente que, por azares del destino, conocía a Toscana, y entonces le decía Pienso publicar tu primer libro cueste lo que cueste. No he encontrado la novela todavía, pero su calidad era un hecho, tal vez lo sea todavía, incuestionable para mí.

Dedicaba algunas horas a descubrir en qué consistía el original estilo del autor. No terminaba de decidir si sus novelas, de acuerdo con las leyes de los géneros dramáticos, eran farsas o tragedias fársicas o comedias quijotescas. Sus personajes, casi siempre marginales, periféricos, inobjetablemente tristes, suelen emprender proyectos descabellados con una solemnidad que los reviste de heroísmo. Adultos que llevados a ciertos límites deciden desprenderse de la realidad, cualquier cosa que signifique «realidad», para comenzar un juego en sus cabezas que termina incidiendo en sus vidas. Sin embargo, nunca estaba satisfecho con mis intentos de desentrañar aquel universo por medio de las herramientas del ensayo. Trataba de imitarlo entonces como narrador y fracasa nuevamente. Uno de sus personajes, el bibliotecario protagonista de *El último lector*, detesta los paréntesis, y entonces decidí que desecharía los paréntesis de mi escritura. Algo, lo que fuera, tenía que llevarme de la obra de David Toscana, así fuera el desprecio por los paréntesis. Su estilo, inimitable para mí, era el misterio que más me había intrigado como lector y como escritor.

## 2. El azar

Si tuviera que elegir algún pasaje de la obra de Toscana, elegiría, tal vez, uno de *Santa María del Circo*. Ocho miembros de un circo que se desintegró deciden fundar una ciudad al norte de México, en el desierto: el mago, la mujer barbuda, el enano, el hombre musculoso, entre otros, deben organizarse en aras de saber quién se dedicará a hacer qué cosa en servicio de los demás. Discuten, en realidad saben

hacer muy poco. Uno de ellos, Mandrake, improvisa un discurso convincente.

«El azar es la fuerza más poderosa del universo. Eso lo sabemos todos. En cualquier democracia, las minorías se rebelan a la voluntad de las mayorías; por el contrario, ante el azar, cualquier persona, pertenezca a los más o a los menos, a los fuertes o a los débiles, acepta lo que le venga sin chistar», dice.

Los ocho miembros del antiguo circo toman tres papeletas, escriben oficios que consideran imprescindibles y los arrojan en el sombrero de Mandrake. Lo que ocurre a continuación es desopilante y terrible. Cada uno toma una papeleta y el azar convierte al enano en cura; a la mujer barbuda en médico; a otro en militar, y así, sucesivamente, hasta que Hércules, el hombre musculoso, recibe el oficio de prostituta, que en adelante deberá ejercer.

O elegiría, tal vez, un pasaje de *Evangelia*. Una novela que parte de la siguiente premisa: María concibe como su primo-

génita a Emanuel, una mujer, y no a Jesús, un hombre, algo que no estaba en los planes de Jehová. En algún momento de la historia, el Señor de los cielos lamenta la pobre narrativa de las Sagradas Escrituras y pone como ejemplo la apertura de las aguas del mar Rojo, narrada en un párrafo escueto, carente del ingenio que el mismo pasaje habría tenido en manos de los grandes poetas griegos. En varios versos, en vez de cuatro líneas, los poetas griegos habrían descrito peces moribundos de distintos colores y tamaños, «temerarios delfines que salían disparados desde una pared de mar y se clavaban en la otra», personas curiosas que decidían tocar los muros de agua y mujeres fabricándose dijes con los corales que iban encontrándose en el camino, que no habría podido ocurrir, como decían las escrituras, en un solo día.

O podría escoger también un breve fragmento de *La ciudad que el diablo se llevó*; es decir, una Varsovia recién destruida por la Segunda Guerra Mundial, cuyos personajes tratan de



Fotografía de Juan Rodrigo Llaguno

hacer, de nuevo, un lugar habitable. Eugeniusz, uno de ellos, entra en una iglesia en ruinas cuyo confesionario no acaba de ser restaurado aún. Ingresa en el lugar del cura y, por casualidad, una mujer ingresa al puesto de los penitentes. Cuando ella comienza a hablar, Eugeniusz la interrumpe: «Cualquier cosa que hayas hecho ponla en un poema. Si tus versos son apenas buenos, estarás a la derecha del padre; si son maravillosos, es porque el demonio habita dentro de ti».

O tal vez otro, que podría elegir en esta arbitraria selección de pasajes que encuentro subrayados en mi relectura, pero que no sé cómo demonios cifrar en un párrafo legible para el amable lector que ha seguido estas líneas. Me siento igual que años atrás, cuando trataba de explicarle a mi novia el motivo de mi risa y terminaba arruinando las escenas de Toscana en vez de haciéndoles justicia.

### 3. Escuela toscaniana

Hace algunos años, cuando trabajaba como editor en la Universidad Nacional Autónoma de México, recibí un manuscrito que leí absorto en un par de horas. Su autor, que pertenece a mi generación, nacido en los ochenta, había escrito una novela con múltiples guiños y homenajes a la obra de David Toscana.

Algunos días después me reuní con el autor para hablar de su libro. Nos sentamos en una inmensa mesa rectangular y le dije, con admiración y envidia, Desentrañaste el secreto de Toscana. Él me miró admitiendo su influencia, pero sin entender si era buena o era mala. Es algo bueno, le dije, sin darle tiempo a que me lo preguntara. Él, a su manera, iba a permitir que cumpliera con un sueño que me había propuesto años atrás. Tal vez no podía publicar la primera novela de David Toscana, pero sí podía publicar la primera novela abierta, descarada y orgullosamente toscaniana: *La Reina Valera*, de Enrique Ángel González Cuevas. Enrique me dijo que entonces todo estaba muy bien, salvo por el hecho de que no estaba seguro de que su libro fuera el primero adscrito en esa escuela. Lo es, le dije, amparado, más que en una convicción, en un presentimiento: De otra forma tu manuscrito no habría llegado hasta mis manos.

### 4. Un libro es algo que nos ocurre

Dice David Toscana que, en la calle Degollado, en la ciudad de Monterrey, donde creció, a un lado estaba el hospital de maternidad y al otro lado estaba el cementerio: con esa metáfora aprendió, de niño, que todos íbamos a caminar de un lado a otro de la calle. Que cuando era niño los únicos libros que había en su casa eran los de la Enciclopedia Británica que compró su padre. Que, como buen regiomontano, estudió ingeniería y trabajó en los negocios familiares manteniendo su vocación literaria a raya; a los 30 años, la necesidad de escribir lo rebasó. Dice que los temas de sus novelas salen de

él con una vocación religiosa. Que para un autor la literatura debe ser lo sagrado y estar por encima de todas las cosas. Que cuando quiso hacer un homenaje a su abuelo, en *Duelo por Miguel Pruneda*, no pudo escapar de lo grotesco. Asegura que lo han amenazado con romperle el hocico por algo que escribió, pero que de todas maneras piensa que las novelas deben ser amorales. Dice que la escritura de una novela es un capricho de la imaginación que convertimos en palabras. Busca ser más seductor que verosímil, y pone el ejemplo de un sujeto que es seducido por una mujer por medio de

**«Le interesan los personajes trastornados, locos, o que tengan cualquier motivo para ser insensatos; personajes que, a través de sus locuras, puedan enseñarnos un mundo que es mucho más ecuánime que el mundo que llamamos racional»**

mentiras: aunque no le creas, quieres continuar con ella hasta donde te lleve la aventura. Dice que Cervantes es el origen de prácticamente todo lo que escribe. Suele pensar en las novelas como asociaciones de palabras y no sabría qué hacer con un argumento. Le interesan los personajes trastornados, locos, o que tengan cualquier motivo para ser insensatos; personajes que, a través de sus locuras, puedan enseñarnos un mundo que es mucho más ecuánime que el mundo que llamamos racional. Dice que, cuando escribe, piensa en un lector que se parezca mucho a él: aunque suene mal, puede decir que le gustan sus novelas. Nunca ha separado la ficción de la realidad: «leer un libro es algo que nos ocurre»; algunos libros lo han marcado más que las personas que viven en su casa. Considera que, si un lector se ríe de lo que él escribió, es debido al carácter, y a la mente, del lector. Piensa que el

cosmopolitismo es algo que los escritores latinoamericanos llevamos dentro de manera natural: somos periferia, y la periferia siempre trata de inscribirse en lo universal; los países del centro, en cambio, no salen de sí mismos. Su mayor orgullo no es haber sido traducido a catorce idiomas, sino haber sido traducido a catorce idiomas sin haber agotado una primera edición. Siempre le ha gustado que, en las librerías donde los libros se ordenan alfabéticamente, después de los de Tolstoi estén los libros de David Toscana.

## 5. Premio Poniatowska

Una tarde llegó hasta mi casa un amigo, escritor, que se presentó sin avisarme. Tengo que hablar contigo, dijo, mientras caminaba hacia el estudio con una seriedad preocupante. Se sentó en el sillón, le pregunté si quería una cerveza y respondió que no: estaba de paso, se iba en unos minutos. Luego, sin muchos rodeos, dijo Perderás el premio Poniatowska. Lo primero que sentí, mientras me sentaba frente a él, fue extrañeza. Era cierto: meses antes había publicado una novela y la había inscrito en ese prestigioso premio. Sin embargo, lo había hecho solo por no dejar de hacerlo, para gastarme los ejemplares que la editorial me había regalado, sin demasiadas esperanzas. Y la premonición, porque a eso sonó, de mi amigo, me sumió en el desconcierto: yo había decidido no contarle a nadie que aspiraba al premio por pudor. Soy jurado, dijo. De acuerdo con su versión, él y otros dos dictaminadores habían elegido mi novela y *Olegaroy*, de David Toscana, como finalistas. Él se había decantado por mí; los otros dos, por Toscana. Y no había nada que mi amigo pudiera hacer a esas alturas para revertir el fallo.

Pensé muchas cosas entonces: sentí empatía por mi amigo, que se había tomado la molestia de hacer una visita para que conociera la noticia de primera mano y de forma anticipada. Tristeza, desde luego, y no porque hubiera tenido esperanzas de ganar, insisto, sino porque el premio otorgaba una gran cantidad de dinero al ganador: 25,000 dólares. Luego pensé que, en realidad, yo no había tenido oportunidades, y que lo del finalista había sido una invención piadosa de mi amigo, que, entre muchos otros libros, había recibido el mío para valorarlo, y que entonces había decidido inventar aquel segundo lugar, inexistente, para mí. Por último, pensé en David Toscana: en sus libros, en las muchas veces que los había leído y recomendado, en su extraño influjo indescifrable y seductor. Segundo lugar, dije. La situación, de repente, me pareció muy toscaniana: en adelante, el segundo lugar del XI Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska solo existiría en mi cabeza, y tal vez en la de mi amigo, que ya se había levantado del sillón. Decidí continuar con el juego. Me levanté, entonces, con la solemnidad que ameritaba el momento. Y, mientras le extendía la mano, dije: Cuando veas a Toscana, dile que perdí ante el mejor.



# MALCOLM LOWRY, UN «MEXICANO» ENTRE EL FUEGO Y EL MAR

por **Toni Montesinos**

**H**abía una vez un autor que compartió con su pareja un alcoholismo suicida llamado Malcolm Lowry, que se tragó cincuenta comprimidos de somníferos mezclados con alcohol en 1957, en Chalvington with Ripe (en Sussex), donde había alquilado una casa junto a su mujer Margerie. Un psiquiatra le había advertido a esta que su marido acabaría por suicidarse o hacer daño a alguien, dada su adicción. Y en efecto, se produjeron las dos cosas: en el fragor de una disputa, Lowry rompió la botella de ginebra que acababa de beber e intentó golpear a Margerie, que consiguió huir a casa de una vecina. A solas, el escritor entonces pondría fin a su vida a los cuarenta y siete años, dejando una obra marítima, ebria, viajera, *latinoamericana* también, que aún despierta sorpresas de líneas inéditas.

Lowry dejó huella en México, donde se habituó a beber mezcal, un potente aguardiente que le dijeron elaboraban los salvajes de las tierras de Oaxaca por primera vez en 1937. El escritor había dejado Cuernavaca y estaba a la busca de material de lo que acabaría siendo *Bajo el volcán*; asimismo, Jan Gabriel, su mujer, había volado hacia Los Ángeles por problemas migratorios y tal vez por problemas matrimoniales, de modo que Lowry tenía mucho que olvidar, y por lo tanto mucho que beber.

«Había estado en la cárcel, vuelto a salir y vuelto a entrar, acosado por los grupos de derecha por borracho y por vivir sin pasaporte. Usted no es escritor, le dijeron», recrea en un artículo Óscar Ci de León. «Hemos visto sus escritos y usted no es escritor. Usted es un espía, inglés, “y en México, a los espías, lo matamos”, y de aquí las noches espantosas, relató una tarde, ya lejos del país, a su amigo James Stern. “El día de navidad dejaron salir a todos los presos, menos a mí”».

Esa adicción a la bebida que iba mucho más que la tentación de un borracho común, un desorden vital sólo aparente, pues entre sus cartas y pensamientos literarios se esconde un ser de una inteligencia y sensibilidad superiores, la sensación de fracaso —sobre todo relacionada con que el lector

no asimilara de manera completa la secreta simbología de su obra *Bajo el volcán* (1947)— y perplejidad ante el éxito, pues esta obra sería pronto objeto de culto, serían algunos de los apuntes que se podrían hacer de la personalidad de Lowry. Un hombre que buscó en la naturaleza, la natación y el golf el paraíso perdido que nunca tuvo en sus orígenes provincianos cerca de Liverpool.

Lowry quiso ser Kafka, quiso ser Melville, y en cierta manera consiguió ambas cosas extrayendo de sus dos iconos literarios lo necesario para que su talento echara a navegar. En una carta de 1940 hablaba de la siguiente aspiración con respecto a su obra magna: «Albergo la esperanza de que el libro pueda compararse favorablemente con libros como *El proceso* de Kafka; pero sé de sobra que los libros como *El proceso* raras veces son un éxito de ventas. De hecho, la primera condición para que se vendan bien es, al parecer, la persecución y la muerte del autor». Y aunque en efecto la veneración por su obra se amplió tras su muerte, en su momento obtuvo un gran reconocimiento, aun no asumiéndolo de buena gana, como se lee en el poema «Tras la publicación de *Bajo el volcán*»: «El éxito es como un terrible desastre».

En referencia al autor de *Moby Dick*, cuya adaptación al cine por parte de John Huston le pareció desastrosa —precisamente este llevaría a la gran pantalla *Bajo el volcán*—, hizo lo que el autor norteamericano al escribir sobre la ballena blanca, es decir, basarse en experiencias marítimas propias.

## **Bajo el volcán ebrio y dantesco**

En su propia definición de *Bajo el volcán*, que apareció en el prólogo a la edición francesa, escribía: «Puede ser considerada como una especie de sinfonía, como una ópera, o como una película de vaqueros. Yo quise hacer música hot, un poema, una canción, una tragedia, una comedia, una farsa, y así sucesivamente. Es superficial, profunda, distraída, pesada, según los gustos. Es una profecía, una advertencia política, un criptograma, una película cómica, un absurdo, una frase sobre el muro».

Todos sus libros responden a una intención similar. Por supuesto, sus *Selected Poems* (1962) están llenos de referencias al alcohol y a la soledad, como en *Sin tiempo a pararse a pensar*, que empieza: «La única esperanza es el próximo trago», y en otros muchos textos desoladores. Por su parte, los seis relatos reunidos con el título *Señor, desde el cielo, tu morada* (1968), evocan una antigua oración de los pescadores de la irlandesa isla de Man, donde solía Lowry veranear con su familia, mientras que *Oscuro como la tumba en la que yace mi amigo* (1968) presenta a un personaje que actúa de claro *alter ego*, Sigbjørn Wilderness, escritor fracasado que visita Oaxaca con su mujer y que está siempre bebido, como permanecía el mismo Lowry en esa localidad cuando se quedó solo después de que Gabriel, a la que conoció en Granada en 1933, se separara de él.

Esa época es la más turbulenta y creativa de Lowry, como recalca Carmen Virgili en la edición de la correspondencia del autor, *El viaje que nunca termina* (2000). Su costumbre de beber, adquirida en sus años universitarios de Cambridge, se vuelve alarmante, y sin embargo, en uno de los textos de su libro *Vidas escritas*, Javier Marías hablaba de la aparente alegría de vivir de Lowry, a pesar de sus borracheras, sus tendencias pirómanas, sus ingresos en psiquiátricos y las tentativas de asesinar a su mujer, así como de su macabro humor: «Cuando algo le horrorizaba divertía a todos haciendo

el gesto de dispararse en la boca o ahorcarse con una soga».

Estas bromas eran, de hecho, una advertencia de lo que era capaz de hacer con su distraída impaciencia: «En una ocasión, casi de modo experimental, como si dijéramos sin premeditación, se cortó las venas de una muñeca, y otra vez, en Acapulco, se adentró nadando en el Pacífico hasta no poder regresar. Su muñeca fue curada y las olas no colaboraron». En México había engrandecido su absoluta indiferencia por la vida, pero este pasotismo ya residía en él desde sus años de estudiante en Cambridge, cuando en una ocasión un «homosexual joven lo amenazó con matarse si no le hacía caso. Lowry bajó a un pub y lo contó a otros compañeros, los cuales dijeron: “¡Que se muera el cabrón!” Fuera por Lowry o no, el joven se quitó la vida aquella noche en que el escritor se quedó en el pub».

Desde luego, para un hombre que coqueteaba con darse muerte y parecía indiferente a la ajena, la elección de un país que vive y convive de manera tan estrecha y celebratoria con todo lo mortuorio no puede ser casualidad, así como tampoco que *Bajo el volcán* suceda en un día muy concreto dentro del calendario de festividades mexicano, lo cual marca una clara intención alegórica.

Lowry alude a ello, en el prólogo a la edición francesa de la novela, para expresar sus complejos propósitos a la hora de escribir esta historia, que le ocupó desde los veintiséis hasta los treinta y cinco años: «El relato [...] se abre el Día de Muertos, en noviembre de 1939, en un hotel llamado Casino de la Selva, “Selva” significa “bosque”, y quizá no sea inútil mencionar que el libro fue concebido al principio, de un modo un tanto pretencioso, sobre el sempiterno modelo de *Almas*

*muertas*, de Gógol, y como la primera parte de una especie de *Divina comedia* ebria. El Purgatorio y el Paraíso debían seguir a continuación [...] El tema del bosque sombrío, indicado aún otra vez en el capítulo 7 cuando el cónsul entra en una lúgubre cantina llamada El Bosque, se resuelve en el capítulo 12, aquel que relata la muerte de la heroína, donde el bosque se convierte en realidad y fatalidad».

Una cita como ésta señala un grado de gran perfeccionismo y autoexigencia estética, una autoexigencia a prueba de bomba con un libro que,

por otro lado, era repetidamente rechazado. En *Detrás del volcán*, donde se recogen las cartas más importantes relacionadas con ese periodo frustrante para Lowry, en medio de una serie de voces que se daban cita para ilustrar tal periodo, hallábamos a Margerie dirigirse al agente literario Harold Matson, al cual, y mostrándose consciente de que toda gran obra de arte se abre paso con dificultad, aseguraba que «el *Volcán* es uno de esos libros: un referente tanto para el pasado como para el futuro». Y es que Matson opinaba que la novela necesitaba «una gran cantidad de trabajo para reducirla a un tamaño y una proporción dentro de los límites de su propio valor». Y todo, tanta lucha, tanta defensa, para nada, por así decirlo, pues, como recordaba Patricio Pron en el prólogo a esa edición, «*Bajo el volcán* fuera publicada por Cape poco después y sin gran cambios».

## «Desde luego, para un hombre que coqueteaba con darse muerte y parecía indiferente a la ajena, la elección de un país que vive y convive de manera tan estrecha y celebratoria con todo lo mortuorio no puede ser casualidad»

## «En definitiva, todo está contado, como dijo Cabrera Infante en un artículo de significativo y mexicano título – «*Bajo el volcán o la vida vista desde el fondo de una botella de mescal*» – con pura prosa metafórica»

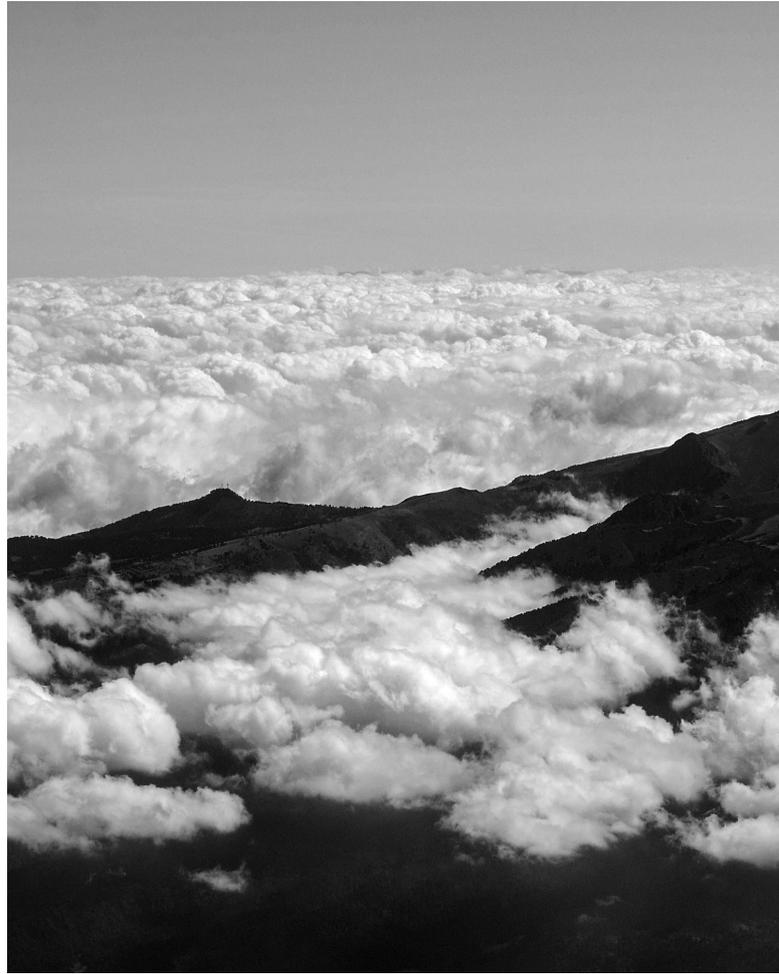
### La alegría idiota

*Bajo el volcán* bebía, tal era su grado de simbolismo, de la Cábala, la magia, la alquimia, en fin, de cuanta literatura y doctrina ocultista o esotérica le cayó a Lowry en las manos. Se ha solido decir que el autor debió mucho a las corrientes vanguardistas de inicios del siglo XX, y que le influyeron mucho el primitivismo, el surrealismo, o sus vínculos personales con artistas como el escritor estadounidense Conrad Aiken, que tanto debió a las tesis freudianas del inconsciente, o al pintor surrealista Edward Burra, que adquirió notoriedad por sus acuarelas sobre la noche mexicana después de llegar al país en los años treinta y también quedar impresionado por el Día de los Muertos.

Al periodista del *New Yorker* Jon Michaud, el cónsul Firmin-el personaje de la novela de Lowry-, con su discurso e indignación sobre la Cábala, que desarrolla en un momento dado, le recordó «a uno de los excéntricos eruditos y conmovedores de Samuel Beckett: Murphy, por ejemplo», que también se encuentra en una especie de tierra de nadie, con sus circunstancias íntimas.

Por su parte, Anthony Cronin, en una biografía más reciente traducida al español de Beckett, se hizo eco del momento en que el productor escénico Donald McWhinnie le preguntó al autor irlandés si había leído *Bajo el volcán*, asegurándole que era un gran libro. «Beckett se limitó a corroborarlo de inmediato: “Sí, un gran libro”», contestó.

En la bibliografía de las últimas décadas, no son pocas las páginas que acaban relacionando a ambos escritores, que parecen tener un aliento común de alejamiento del mundo *consciente*, de estar atraídos por ese mundo interno demente, alcoholizado, solitario, quién sabe. Incluso idiota, por recurrir a un término que usa el filósofo francés Clément



Rosset, para él sinónimo de simple, particular, único, no duplicable, y para el que el hecho de hacer frente a la idiotez es evocar lo real, como explica en *Lo real. Tratado de la idiotez*.

Precisamente en el arsenal de conversaciones que *The Paris Review*, durante siete décadas, divulgó en su serie llamada «Writers at Work», que devinieron un testimonio excepcional del proceso creativo de docenas y docenas de autores de la literatura universal, Guillermo Cabrera Infante realizó una muy particular alusión a la demencia, a la idiotez, a propósito del encargo que recibió de escribir un guion a partir de la novela: «Acabe en manos de loqueros, o lo que en Londres se conoce con el nombre de *manicomio*. La fuerza de dieciocho electroshocks, que prácticamente destruyeron todo lo que yo utilizaba para escribir, salvo mi máquina de escribir (me refiero a mi memoria), me sumió en una depresión diagnosticada como tal, una enfermedad insidiosa que ha durado años».

Frente a tamaña afirmación, el entrevistador le preguntaba si en realidad quería decir que escribir el guion de *Bajo*



*el volcán* lo volvió loco. Y la respuesta del escritor cubano exiliado que obtuvo la nacionalidad británica, siendo ciudadano de Londres, en 1978, fue: «Digamos que fue la última fase de un proceso».

Un día, su agente le preguntó si él conocía un libro titulado *Volcán*. «Le dije que había oído hablar de él cuando aún se titulaba *Bajo el volcán*», le contestó. Cabrera Infante no había leído la obra, y aprovechó un viaje en avión a Roma para hablar con Losey, que fue inicialmente el encargado del proyecto, para leerlo: «Me quedé tan cautivado, tan fascinado por el personaje del cónsul Firmin, que enloquecimos juntos. No ocurrió en el avión, sino en Londres, mientras escribía el guion, una palabra que desde entonces suelo pronunciar como el “terror”. Cuando me tiente el suicidio, lo llamo simplemente la “cripta”».

Al final, el guion de Cabrera Infante sería profusamente elogiado; tanto, que Douglas Day, el biógrafo de Lowry, afirmó que era superior a la novela, algo que modestamente negó el autor de *La Habana* diciendo que *Bajo el volcán* «es

una de las novelas verdaderamente mágicas del siglo veinte y, en algunos momentos, aguanta la comparación con las grandes escenas trágicas de Tolstói o de Dickens», y, en el plano más contemporáneo, lo colocaba en la misma categoría que algunos libros de Faulkner y que *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch, e incluso en esa comparación salía beneficiado al sostener que era más sencillo de leer que esos dos últimos autores.

Es en parte cierto al compararlo con las intrincadas novelas del autor americano o la del austriaco, pero a la vez resulta innegable que el libro presenta dificultades y que tiene una lectura entre líneas que nos llevaría a facetas dantescas y ocultistas, además de la intrínseca complejidad, a efectos de ritmo narrativo, que implica seguir las veinticuatro horas de un personaje, alcoholizado para más señas. En definitiva, todo está contado, como dijo Cabrera Infante en un artículo de significativo y mexicano título —«*Bajo el volcán o la vida vista desde el fondo de una botella de mescal*»— con pura prosa metafórica.

CRÓNICA

# El cirquero más triste del mundo

## CRÓNICA DE UN CIRCO DURANTE EL COVID-19

por **Daniela Rea**

«Les acababan de informar que, debido a la contingencia sanitaria por covid-19, la ciudad, el país, el mundo entero debía entrar en confinamiento. Eso significaba que el circo, que tenía apenas un par de días con sus puertas abiertas, debía cerrar. No había opción»

La última noche de invierno del año 2020, el cirquero Jorge Cassio se despidió de las familias que acudieron a ver la función del circo África, esperó a que se fueran los últimos visitantes, apagó el micrófono y las luces, soltó la cortina de la carpa, se sentó en la orilla del escenario y dejó caer su cabeza.

Les acababan de informar que, debido a la contingencia sanitaria por covid-19, la ciudad, el país, el mundo entero debía entrar en confinamiento. Eso significaba que el circo, que tenía apenas un par de días con sus puertas abiertas, debía cerrar. No había opción.

Entonces esperaban un cierre temporal, de algunas semanas. Era muy pronto y sabíamos tan poco de ese virus, como para advertir que un año después las carpas seguirían caídas, los cuerpos de los acróbatas atrofiados por la inmovilidad y la voz de don Jorge atorada en la garganta.

Don Jorge Cassio se define como la voz del circo África; es el presentador, el cronista del espectáculo, el que pide los aplausos y conduce el estado de ánimo de los asistentes, de la risa al asombro, al suspenso. Una voz es una certeza, una convocatoria. Pero una voz es también una especie de conciencia.

Pero desde hace más de un año don Jorge perdió su voz.

En el estacionamiento de la Feria de las Fresas, don Jorge pasa solitario el día entre tráilers, casas rodantes y juegos mecánicos aparcados. El hombre que solía recorrer pueblos y ciudades a lo largo de todo el país, ahora difícilmente se mueve más allá de los 9 metros entre su casa rodante y la de su hermano, otro de los integrantes del circo. Frente al suyo está el campamento de los feriantes y los mecánicos, aquellos que operan los juegos mecánicos, pero a don Jorge poco le interesa socializar con ellos.

\*\*\*

El circo África, la casa de Jorge Cassio, surgió a inicios del siglo XX en Torreón, Coahuila, una ciudad en medio del desierto. Su primer trabajo dentro del circo fue ser ayudante de sus abuelos, que instalaban juegos de azar afuera de la carpa. A Jorge le tocaba ayudar a armar y desarmar los juegos, les daba las llaves, las pinzas, la herramienta, los cables para los focos. Por ese oficio le pusieron «El balastras» de apodo. Una balastra es una pieza que en la electricidad ayuda a mantener el equilibrio y la intensidad de la luz.

Más tarde, cuando se hizo adolescente, comenzó a entrenar para ser un trapecista. «Nadie nace sabiendo hacer las cosas», me dice don Jorge, «y yo tenía que entrenar diario, como un niño que comienza a caminar». Lo más difícil fue atreverse a soltar el trapecio antes de saltar al vacío.



«Cada mes y medio don Jorge y su circo levantaban anclas y se dirigían a su siguiente destino: un descampado cerca de un manglar, un baldío en medio del desierto, un llano frente al mar. Pero llevan ya un año sin andar»

Cuando llegó a los 30 años se sintió poco ágil y dejó los trapecios y se hizo lanzador de cuchillos. Le hago la pregunta obvia ¿alguna vez le clavó uno a alguno de sus compañeros? «clavar, clavar no, pero sí pegarle, sí, pegarle de costado, de lado, de perfil, pero así de pico, no, nunca», me responde. Cuando llegó a los 40 sintió que su tiempo había pasado y había que darle espacio a las nuevas generaciones. Así que dejó los cuchillos y tomó el micrófono. El próximo año cumplirá 50 años.

Otras pestes habían llegado antes al circo, pero ninguna como esta pandemia.

Hace poco más de una década el virus de la influenza H1N1 obligó a bajar las carpas de los circos de todo el país y el circo África estuvo tres meses sin funciones. Por eso cuando se les avisó de la pandemia por covid-19 pensaron que se trataría de algo similar, que en tres meses estarían de nuevo con las carpas levantadas y los trapecios oscilantes en lo alto del escenario. Pero nadie estaba preparado para este virus, para este encierro, para esta soledad. Menos un circo. Menos los habitantes de un circo, de una feria, los feriantes.

En el año 2015 en México se prohibió el uso de animales de exhibición en los circos y la familia Cassio se despidió de una llama, un elefante y un tigre, que fueron enviados a un zoológico. Poco se sabe qué pasó con los 2,000 animales contabilizados en todos los circos del país pero un par de años después se les había perdido el rastro a casi dos terceras parte de ellos. Los cirqueros, que fueron acusados de maltrato animal, denunciaron la falta de espacios, albergues, zoológicos para recibir a los animales y muchos fueron sacrificados.

«Nos pegó en el corazón, eran parte de nosotros, fue como si nos arrancaran a un hijo, a un compañero», me dice con su voz gruesa, parsimoniosa. A veces me da la sensación de que hablo con el eco de la voz de don Jorge, con el fantasma de algo que fue y no alcanzo a imaginarme su materialidad, aunque estamos frente a frente, sentados en medio de una decena de casas rodantes vacías, de llantas ponchadas por el desuso, de juegos mecánicos que comienzan a oxidarse.

Reinventarse después de la salida de los animales fue muy duro. Más para un circo que se llama África, donde se espera que tras las carpas aparezcan leones, tigres, elefantes. Fue difícil asumirse. Con el tiempo, porque sí, porque el tiempo lo cura todo o al menos nos advierte que la vida continúa y que no nos espera; con el tiempo la familia Cassio asimiló la pérdida y se reinventó. En lugar de animales salvajes domesticados, tras las carpas los visitantes del circo encontraron dinosaurios gigantes de fierro, cartón y esponja, un King Kong, un robocop y transformers.

«Y la gente volvió a vernos».

\*\*\*



Jorge Cassio vive en el estacionamiento del lugar donde la primavera de cada año se monta la Feria de las Fresas, en el pueblo de Irapuato, en el centro de México. Desde la primavera del 2020 los feriantes y cirqueros hacen vida en este lugar. Las llantas de sus casas rodantes ya están desinfladas, en los focos delanteros algún pájaro ya hizo nido, los perros que viajaron con los feriantes ya tuvieron camada.

Don Jorge se despierta todos los días a las 12, se prepara un café y busca una sombrita para estar a lo largo del día, esperando que den las 7 de la noche y llegue la luz eléctrica que les da el municipio. ¿Para qué levantarse más temprano, si no hay nada qué hacer? ¿Salir a caminar? ¿Organizarse con los otros feriantes que esperan también la posibilidad de salir del encierro? ¿Conocer la ciudad? Nada de esto le entusiasma a don Jorge. El desánimo es tan grande que incluso entre la familia poco

se hablan. Su hermano vive en otra casa rodante, con su esposa e hija. Jorge me dice que estas dos horas de conversación que llevamos él y yo es lo más que ha hablado con alguien en todo un año.

Cuando llega la luz, se encierra en su casa rodante a ver televisión, siete, ocho, nueve, diez de la noche, media noche, dos, tres de la madrugada. Se ha convertido en un noctámbulo, autómatas y sedentario pegado a la televisión. «Al menos así descansa mi cabeza de tantas angustias» dice. Así se vacía su cabeza de preguntas sin respuestas ¿cuándo acabará este encierro? ¿qué vamos a hacer? ¿cómo vamos a sacar los gastos de reparar los tráilers parados durante un año?

Los seres más nómadas de nuestros tiempos son ahora unos sedentarios. Un año sin avanzar, sin cambiar de paisaje, de hogar. Cada mes y medio don Jorge y su circo levantaban anclas y se dirigían a su siguiente destino: un descampado cerca de un manglar, un baldío en medio del desierto, un llano frente al mar. Pero llevan ya un año sin andar. «Sin manos, me siento sin manos, como desprotegido», dice don Jorge cuando hablamos sobre la sensación de estar pegado a la tierra sin poder andar, sintiendo el cuerpo de cartón mientras sobre la cabeza el día se hace noche y se hace día y así por los tiempos hasta esta primavera del 2021, cuando cumplen un año del encierro. «Me siento como una persona normal, como normal».



Normal, como yo, con una vida más o menos definida, con el mismo paisaje todos los días por la ventana, las mismas personas, casi los mismos problemas.

«Ahorita en la actualidad que vivimos hay gente que no conoce el mar», me dice don Jorge mientras yo sigo pensándome como una persona normal. «¿Se imagina, no conocer el mar? ¿Habrá infortunio más grande que unos ojos que nunca han visto el mar?», insiste. Cada uno seguimos en paralelo nuestros pensamientos, yo mi vida normal, él yéndose de este lugar con esas olas imaginarias. «Yo he estado en la orilla del mar, donde el agua nos llega, el agua del mar en la puerta de mi casa y eso es muy bonito».

Nos quedamos en silencio, empieza a bajar la luz del sol, el cielo pasa del azul al rosa, anaranjado, rojo intenso típico de los atardeceres del centro de México. Una parvada de unas mil aves sobrevuelan nuestra cabeza. Volteo al cielo, los miro. Estas parvadas son el recuerdo de mi infancia, me regresan a un lugar de certezas, de que todo estará bien. Yo crecí en esta ciudad y volví, treinta años después, por la pandemia Se lo comento a don Jorge: «A mi me gustan mucho los atardeceres de aquí de Irapuato, sus parvadas». A don Jorge no le hace gracia mi comentario, a él no le gustan los atardeceres rojizos, ni las parvadas de aves.

Le recuerdan que tiene un año bajo este cielo.

Que no puede moverse.

\*\*\*

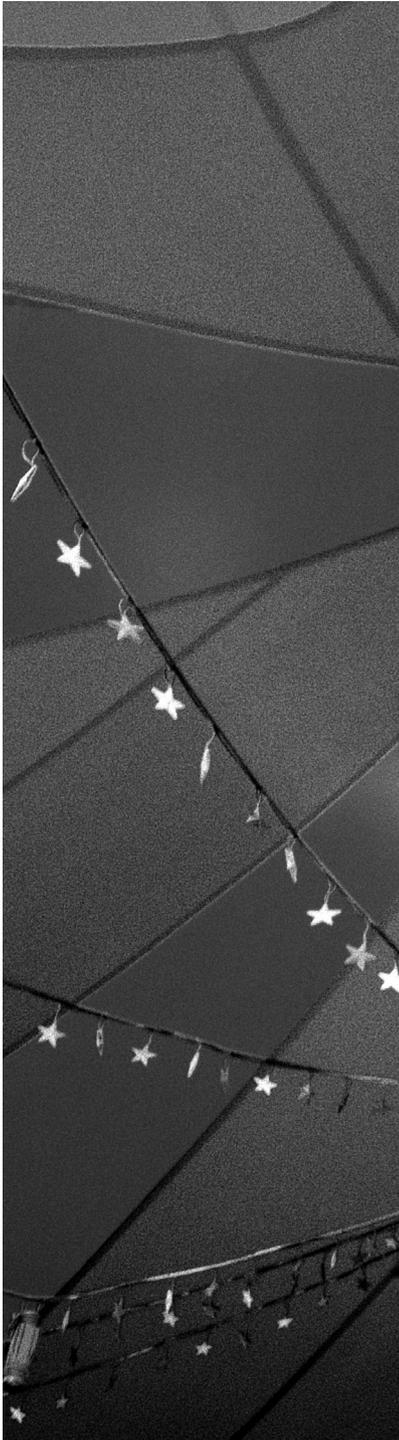
Cuando llegó la pandemia y el circo África tenía una semana de instalarse, los cirqueros y feriantes pensaron que todo sería cosa de unas semanas. Lo pensamos todos en la ciudad, en el país, en el mundo. Lo pensamos con entusiasmo de hacer una pausa en este mundo de horror y que volveríamos con nuevos bríos, siendo mejores personas.

Pero pasaron los primeros días en calma.

Pasaron los días y las semanas y se acabaron los ahorros y la paciencia. Los cirqueros y feriantes salieron a las rancherías aledañas a vender las golosinas del circo: palomitas, algodones de azúcar, manzanas caramelizadas. Al inicio les iba bien, pero al poco tiempo se saturó el mercado o se acabó el dinero y dejaron de comprarles. Don Jorge se ofrecía como mecánico, soldador, carpintero y así fue consiguiendo algunos pesos. «Sé hacer muchas cosas porque me gusta oír a la gente y aprender, porque me gusta vivir. No soy una persona que diga ‘eso ya lo sé’, si creemos que sabemos todo se acaba nuestra vida».

Pasaron los días y las semanas y los meses y el gobierno de la ciudad que les había permitido conectarse a la electricidad todo el día, se las cortó y les permitió solo a partir de las 7 de la noche. Eso significó no

«Cuando llegó la pandemia y el circo África tenía una semana de instalarse, los cirqueros y feriantes pensaron que todo sería cosa de unas semanas. Lo pensamos todos en la ciudad, en el país, en el mundo»



tener pila en sus teléfonos, refrigerador, parrilla para cocinar. Y, sin luz, emocionalmente quedaron en el limbo. Entonces la familia de Jorge decidió volver a Torreón y él se quedó solo aprendiendo a vivir con esta incertidumbre. «He sido muy vulnerable, la crisis se prolongó mucho, mucho, mucho, mucho tiempo. Me volví loco, se me vino el mundo encima».

Don Jorge empezó sintiéndose mal físicamente, tenía dolor de cabeza, de espalda, insomnio. Y cansancio, mucho cansancio. «Yo ya quería correr, ya quería aventarme de un puente. Quería ya, quería buscar la salida más cómoda. Salto de un puente, me quito la vida y ya. Yo, al menos yo, ya no sufrí».

—Don Jorge, usted fue trapecista y mientras lo escuchaba con la intención de saltar de un puente, imaginé el vértigo de estar arriba de un trapecio y no saber qué va a pasar si cae.

—Fíjense que cuando uno está en el trapecio eso no le pasa por la mente. Los artistas queremos ser los mejores del mundo. Y queremos que la gente nos aplauda. Recibir un aplauso es algo que no toda la gente del mundo tiene idea de qué se siente.

—¿Y qué se siente?

—Es algo maravilloso, es algo bonito, bonito, bonito.. es una explosión de gusto, de sentirse halagado, de que a la gente le está gustando lo que uno está haciendo. ¿Sabe usted lo que se siente hacer feliz a las demás personas?

Sí, a veces lo he sentido, pienso mientras don Jorge sigue hablando. A veces las personas de quienes he escrito se sienten contentas con mi trabajo, con ver su historia ahí, nombrada, ocupando un lugar más allá de sus propios cuerpos. Sabiendo que, de alguna forma, su historia importa.

—Creo que no todos lo saben en la vida, lo que se siente hacer feliz a alguien, y nosotros los del circo sí. Esa es una fortuna. Por eso ese pensamiento que usted dice del vértigo, de aventarse y no saber qué va a pasar, no, no pasa. No pasa. ¿Y sabe por qué? Porque quiero ser el mejor. Yo no tengo en la mente estar pensando ¿y si me caigo? No, jamás. Estoy arriba, arriba del trapecio y ...

—... Y desde ahí solo existe una posibilidad: volar—, completo la frase de don Jorge. Y, aunque no nos vemos las bocas detrás del cubrebocas, ambos sabemos que sonreímos.

Sonreímos en medio detrás de los cubrebocas, en medio de las casas rodantes vacías, del silencio del estacionamiento. Sonreímos en medio de una pandemia.

\*\*\*

Don Jorge me pide que piense en los artistas, acróbatas, que no han podido entrenar, en sus músculos y sus huesos deteriorados por la falta de movimiento. Me habla del artista que hace el espectáculo de «el globo de la muerte», esa esfera metálica que recorre a bordo de su motocicleta, dando piruetas. El chico le ha dicho a don Jorge que tiene miedo de volver a empezar. ¿Quién no tiene miedo de volver a empezar? Aunque nuestro cuerpo está marcado de experiencias, aunque guarda memoria de lo que no somos conscientes, el miedo a volver a empezar quizá se enfrenta no solo al salto al vacío de nuevo, sino a la incertidumbre de cuántas veces más tendremos que volver a empezar. Y eso, con el tiempo, puede ser agotador. Saber que no hay un lugar al que llegar, una orilla donde posarse y rendirse y no tener que luchar.

Don Jorge también tiene miedo de volver a empezar. Tiene un año sin anunciar una función. Le pregunto si ensaya, me dice que no, que no le da la mente para eso. Le pido a don Jorge que me deje escuchar la presentación que hace del circo, cerrar los ojos y escuchar su voz e imaginarme bajo la carpa oscura, con luces, con la emoción de lo que vendrá después del redoble de tambores. Yo también quisiera irme un poco de este encierro, a donde la voz de Jorge me pueda llevar. Pero así como los músculos del motociclista están atrofiados, la voz de don Jorge también lo está.

-Don Jorge me gustaría escucharlo presentar el circo.

-No.

-¿Por qué?

-Porque me daría mucha tristeza no poder y me quedaría muy mal. O sea, si yo ahorita lo intento y no puedo, usted se va y para usted no pasará nada. Pero yo y mi depresión nos iremos hasta el suelo. Por eso no quiero ni intentarlo. Ya ve que hay una canción que dice 'yo tenía un chorro de voz, solo me queda un chisguete'. Así me pasa por la cabeza. Ojalá me equivoque, ojalá y viendo ya el circo armado, mi autoestima se suba hasta las nubes y, por si sola, mi voz salga emocionada solo de ver el circo.

Ese es el sueño más recurrente de don Jorge en esta pandemia: que un día abrirá los ojos y la carpa del circo estará montada y entonces su voz va a salir, solita, sin necesidad de ensayos.

«Ojalá no me equivoque», dice.

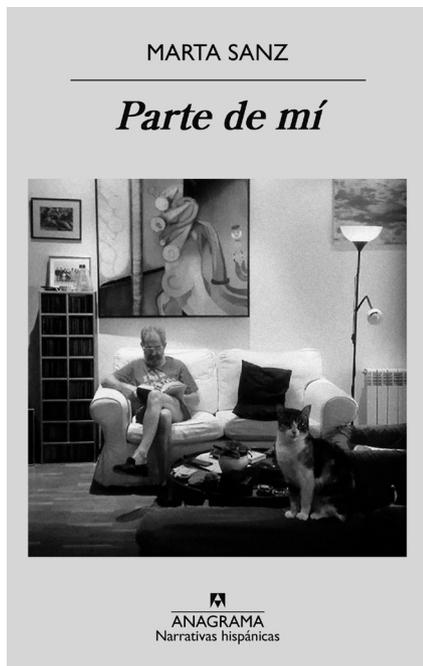
Ojalá no.

«¿Quién no tiene miedo de volver a empezar? Aunque nuestro cuerpo está marcado de experiencias, aunque guarda memoria de lo que no somos conscientes, el miedo a volver a empezar quizá se enfrenta no solo al salto al vacío de nuevo, sino a la incertidumbre de cuántas veces más tendremos que volver a empezar»



# BIBLIOTECA





# Coser la vida con palabras

Marta Sanz  
**Parte de mí**

Anagrama  
227 páginas

La escritora Marta Sanz (Madrid, 1967) es una militante convencida del poder transformador de la palabra. Lo ha manifestado con énfasis en diversas ocasiones. Sus textos abonan sus buenas razones. La autora, una de las voces más firmes y consolidadas de la narrativa española contemporánea, practica juegos malabares con el lenguaje. Pasión y tesón se aúnan en su oralidad y escritura. Ha conseguido un sello, una imprenta propia, un estilo reconocible. Doctora en Filología, Marta Sanz posee una variada obra, que incluye novelas, ensayos, poemarios y la exploración de nuevos formatos, como su último libro, *Parte de mí*.

«La palabra sirve para poner orden al dolor y para dañar la sociedad podrida», ha declarado. Los vocablos deambulan en sus obras por esos dos planos, endógeno y exógeno, la mirada hacia dentro y hacia fuera. La escritura rica, rápida, culta y trabajada de la autora no es mero envoltorio de celofán. Los términos escogidos expresan con crudeza y/o con dulzura un posicionamiento perso-

nal, social y político frente al mundo en el que le ha tocado vivir.

Cuando estalló la pandemia y se declaró el estado de alarma en España, la escritora madrileña acababa de depositar en las librerías su último trabajo, pequeñas mujeres rojas. Con él completaba una trilogía -junto a *Black, black, black* y *Un buen detective no se casa jamás*- de novelas policíacas protagonizadas por el detective Arturo Zarco. En la despedida, Paula Quiñones ocupa el primer plano, para ahondar en la historia de una fosa común en tiempos de la Guerra Civil. Se trata de una novela denuncia que pone el altavoz en boca de las muertas para, una vez más, señalar que importa y mucho cómo se nombran las cosas a la hora de construir un relato y depositar la memoria.

En su nuevo libro, la autora, atenta a las noticias inciertas de un mundo repleto de enfermos y de UCIs saturadas, pendiente de sus padres y sus seres queridos, confinada en su piso de Malasaña con su marido Chema y su gata Calabardina, aprende a descubrir lo que luego denominará «do-

méstica felicidad perfecta». Le acompañan sus libros, las películas, las postales y objetos que habitan en las estanterías. «La cultura propició una reconexión con la vida», ha señalado recientemente sobre aquellos días de encierro en nuestras casas.

Desde la tierra firme de su vivienda decide abrir una ventana al mundo exterior. La mueve su deseo de recuperar el contacto con los lectores, de retroalimentar el diálogo. Necesita rescatar a *pequeñas mujeres rojas*, evitar que caigan en el olvido. Mediado abril de 2020, Marta Sanz, que vivía hasta entonces, sin actividad en las redes, crea una cuenta de Instagram. Empieza cautelosa publicando una imagen de la caja de los hilos de su abuela. Ese costurero, señala, «forma... parte de mí».

Una sola frase para identificar ya el estilo Sanz, donde los puntos suspensivos cumplen su misión. Alargan, nos arrastran hasta el final de la frase que concluye con fuerza. Punto. La narradora utiliza los recursos lingüísticos que tiene a su alcance para movernos por las páginas y transmitir

con fuerza su mensaje. Cuando coge carrerilla, parece que lo haga casi sin respirar.

Antes de tender al lector el hilo que surge de una de las bobinas del costurero de la abuela y así establecer ya el vínculo, Sanz ha escogido con tino las palabras del hashtag. *Parte de mí* es claro, conciso, tiene recorrido y su repetición en los sucesivos post redundará en la firmeza de la fibra tendida. Sabemos desde el principio que Sanz practicará escritura del yo. La lectora o el lector pueden desconfiar que a base de entradas de Instagram se pueda construir un libro. Pero esperen a llegar al final. El último post corresponde al último día del año 2020. Acaba el año, finaliza el libro y es entonces cuando las páginas e imágenes que hemos ido recorriendo conforman un cuerpo literario donde el yo personal y profesional de la autora es el protagonista.

Marta Sanz es una trabajadora de las letras. Vivaracha y mordaz, descarada y cautelosa, resuelve sus propios temores haciéndolos frase. «Como me dedico a una modalidad extraña del realismo y de la literatura del yo, solo puedo confesaros que en cualquier momento mi casa, igual que mi cuerpo, se puede desmoronar», escribe en *Parte de mí*.

En este particular diario de pandemia algunas fechas llevan a la evocación de la vida de antes, a tal día como el que marca el calendario. En otras aparecen los recuerdos de una infancia y de unos familiares que están en el ADN de la escritora. Sanz se reafirma desde su opción feminista de izquierdas. Un fino humor matiza el relato y suaviza las formas. De nuevo en todas las direcciones, empezando por la mirada en el espejo. Cuando las restricciones de confinamiento empiezan a relajarse y la movilidad está permitida, inicia su itinerario por distintas ciudades españolas para hablar de *pequeñas mujeres rojas*. La autora

lleva unos años de aquí para allá disertando y compartiendo sus libros en librerías y foros: «si algo nos caracteriza es vivir dentro de una *road movie*».

¿*Parte de mí* participa de la impudicia exhibida habitualmente en las redes? Sí. ¿Aprovecha la autora para promocionarse y vender su/s libro/s? Sí. ¿A pesar de todo ello estamos hablando de literatura? Sí, también. Este es el logro de este volumen autorreferencial donde era muy fácil caer en un espectáculo vacuo. La frontera era sutil pero se impone la maña de la escritora. Como ella misma ha declarado, «el medio me canibaliza pero yo también lo canibalizo a él y hago cosas imprevisibles». Instagram como canal, para proclamar desde el encierro del confinamiento ‘esta soy yo, esta es mi gente y estos son mis libros, quiero salvarlos a todos’.

*Parte de mí* enlaza con un trabajo anterior de Sanz, *Clavícula*. Podríamos decir que son obras hermanas. Retomamos en el primero el ambiente de confidencias a corazón abierto que allí latía. En aquel volumen acompañábamos a la autora en otro tiempo incierto, el de los males físicos y psíquicos, el de los miedos que atenazan («escribo para purgarme y le tengo fe a la posibilidad catártica de la escritura»). Éramos testigos de su deambular por los consultorios médicos, de su cara a cara con la menopausia.

Quizá sin saberlo, estaba tanteando un formato textual que cristalizaría después en las redes con *Parte de mí*. En *Clavícula* aparecen ya algunas imágenes acompañando los textos, poemas, correos electrónicos y hasta un cuento, *Buscamos una amapola que no se marchite* -sincronicidad conceptual con el campo de amapolas de la portada de pequeñas...-. Un libro remite a otro, y este a otro, anterior o que está por venir. Su propio universo.

En 2008 Marta Sanz publicó en RBA *Lección de anatomía*, una novela autobiográfica, que años más tarde

volvería a editar en Anagrama, su actual casa editorial, revisada y actualizada con un extenso prólogo de Rafael Chirbes. La escritura en primera persona que bucea en el cuerpo y en el alma ya está en esta obra con la misma intención que la ha movido después a practicarla: que de lo personal surja lo social, que el yo se convierta en nosotras, la casa en la plaza pública.

Sanz publicó su primera novela, *El frío* (Debate) en 1998. Desde entonces su producción ha ido creciendo. Ha conseguido premios y reconocimientos. Fue finalista del Premio Nadal 2006 con *Susana y los viejos*. *Daniela Astor y la caja negra* obtuvo los premios Tigre Juan, Cálamo y Estado Crítico. En 2010 *Farándula* le valió el Premio Herralde de Novela. Fue una inflexión en su trayectoria, que desde entonces tiene mucha más visibilidad y reconocimiento.

Mujer de su tiempo se retrata a sí misma defendiendo en las calles las causas en las que cree. En 2016 había visto la luz *Éramos mujeres jóvenes* (Planeta), un reportaje en primera persona del singular y del plural de una generación de mujeres, la suya, sobre los usos amorosos y sexuales de una España que había transitado de la dictadura a la democracia. En 2018 escribió un pequeño ensayo en la colección Cuadernos Anagrama. *Monstruos y centauros* es una reflexión sobre los lenguajes del feminismo en tiempos del #Me too.

Cuando algunos hablan de un agotamiento de la fórmula de la literatura del yo, Marta Sanz demuestra que sigue siendo una buena vía para conectar con el lector. En *Parte de mí* ha respunteado un relato que quedará como testimonio de un tiempo excepcional de pandemia.

por **Mey Zamora**



# El ruido y la furia de María Fernanda Ampuero

María Fernanda Ampuero  
***Sacrificios humanos***

Páginas de Espuma  
144 páginas

Ruido y furia. Eso puede quedar en la cabeza al acabar el nuevo libro de María Fernanda Ampuero. Un estallido inicial, un grito y, después, ese desorden de animal grande entrando en un almacén de porcelana. La violencia contada principalmente desde la mirada y la voz de las víctimas, o de testigos muy cercanos.

Para quienes hayan leído su primer libro de relatos, *Pelea de gallos*, Ampuero (Guayaquil, Ecuador, 1976) vuelve a la arena para un segundo round. Ahonda en la violencia del machismo y la desigualdad, el abuso contra la mujer y los niños, la discriminación sobre las migrantes. Reafirma así un sello de identidad que, ahora desde la ficción, y antes desde la crónica y el ensayo, la destacan en el panorama de la literatura latinoamericana.

La lacra de la violencia que describe Ampuero deja millones de seres humanos en el camino, sin que apenas recordemos uno solo de sus nombres. Y ahí está quizá la intención a la que apuntan algunos cuentos de la autora ecuatoriana: dotar

de un nombre a millones de niñas o mujeres destrozadas por la violencia. Un combate a degüello que se prolonga en nuestra memoria de lectores: el nombre de las víctimas o el de los verdugos; la historia personal de las que sufren o el ruido y la furia que las agrede. ¿Qué perdura más?

La nueva narrativa de la violencia, escrita por autoras latinoamericanas, como Ampuero o su compatriota Mónica Ojeda, ha tomado el relevo y ganado terreno a esa profusa tradición desde el José Eustasio Rivera de *La vorágine* hasta el Vargas Llosa de *La ciudad y los perros*, o el Bolaño de *2666*. La necesaria y más que justa novedad es que ahora las voces son de ellas.

Y en medio de todo, el terror. Salpican estos cuentos algunas escenas que recuerdan películas del género, como si aún estuviera narrando la niña de *Monstruos*, un relato de su libro anterior, quien alquilaba en un videoclub los clásicos de terror para verlas con su hermana. En esas películas podemos predecir, a veces, lo que

va a ocurrir. Será inútil gritar desde adentro a la protagonista: «¡No subas esa escalera; no abras esa puerta!». Al final, lo hará. Pero por predecible que sea, el terror siempre nos toma por sorpresa.

En *Biografía* o *Lorena*, dos de los nuevos cuentos de Ampuero, intuimos desde el principio su desenlace, como lo intuye la propia voz narradora de *Biografía*, desde que le abren la puerta de una casa, en el norte de un país que parece España. Ella, una escritora migrante, sin papeles, y sin éxito en la búsqueda de otros empleos, pone este anuncio: «¿Crees que tu historia es digna de un libro pero no sabes cómo contarla? ¡Llá-mame! ¡Yo escribiré tu vida!».

Lo que sucede a continuación compendiará varios de los temas de la obra de Ampuero: la injusticia y el abuso contra la mujer, niños y niñas; la discriminación contra las migrantes; o el clasismo y la desigualdad contra las más vulnerables que, en algunos relatos, son empleadas domésticas, por ejemplo. Por ello es un

acuerdo de edición situar este cuento a la cabecera, sin que necesariamente sea el más logrado.

En *Biografía*, la narradora encarna a miles de mujeres migrantes. Esa conciencia de arquetipo hace que apele directamente al lector: «Véanme, véanme». Nos grita a lo largo del cuento. No nos pide que la veamos solo a ella, sino a ella como representación de «las que se comieron las hormigas, las que ya no parecen niñas sino garabatos, las desnudas sin vello púbico, las despellejadas...».

¿Servirá de algo? Desde otra perspectiva, la narradora ya advertía, al principio del cuento, que en sus circunstancias «escribir es la cosa más inútil del mundo». Más tarde, señalará que todas las víctimas a las que alude pidieron alguna vez «ayuda a dios, al hombre, a la naturaleza», sin resultado. Ella no tiene a nadie más que al futuro lector de lo que cuenta. Y al final, a pesar de estar atrapada en algo parecido a una escena de Psicosis, huye, escoltada por las sombras de las que no pudieron escapar.

Hay algunos relatos cuya voz narradora es la de una niña o un niño, lo que amplifica por contraste, la violencia descrita. Otros destacan por un estilo diferente, como el último, *Freaks*, narrado en infinitivos, o *Sacrificios*, escrito enteramente en forma de diálogo breve e intenso, que podría funcionar también como guion de cortometraje. Una pareja que se pierde en un gran aparcamiento, convertido en laberinto, busca desesperadamente su automóvil. Discuten y afloran rencillas. Se quedan sin luz y se sienten cada vez más perdidos. El relato termina siendo una fábula del laberinto de engaños y violencia en el que se convierte cualquier pareja en un momento de la relación.

No se sabe si las historias, o los personajes, surgen antes que los temas. Si es así, Ampuero no evita que

se muestre su voluntad de representación de los mismos. En *Biografía*, por ejemplo, mientras la protagonista huye, escucha a sus hermanas de migración susurrando: «cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia, cuenta nuestra historia».

Escribir con la conciencia de ese compromiso exige una doble responsabilidad: con la causa, por un lado, y con una literatura que esté a la altura de esa causa, por otro. En el terreno meramente literario, la herramienta más poderosa de Ampuero consiste en la agilidad de sus frases limpias y breves, que permiten una lectura muy fluida. Esta cualidad hace que la lectura se sobreponga a algunas costuras que se entrevén, como la inclinación excesiva, en ciertos momentos, a las enumeraciones y paralelismos, aunque constituyen una marca estilística. Evita que algunas metáforas manidas, o los pocos momentos en los que se fuerza la búsqueda de frases impactantes o grandilocuentes, estorben ese flujo narrativo.

Pasa lo mismo cuando la autora asume el riesgo de mostrar las costuras del tema elegido en el cuento y su tratamiento. Parece que se va a acercar al filo en que la escritora interviene y desea guiar nuestra lectura. Por suerte, solo parece, y gana la historia, es decir, la literatura.

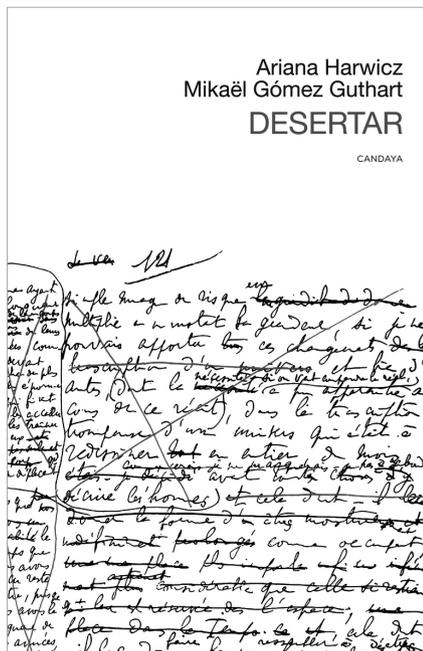
Ampuero ofrece en *Sacrificios humanos* una forma de mirar y de escribir que, sin duda, exige un dolor, para el que no siempre habrá catarsis. Patricia Highsmith recordaba que, a diferencia de otros oficios en los que hay que endurecer el caparazón para lidiar con los golpes emocionales, el de la escritura requiere un caparazón más fino para captar, sentir, comprender y trasladar las emociones.

El horror deja miles de víctimas y desconcierta nuestra memoria. Ponerle orden y nombres es una tarea que puede parecer inútil, como la del memorial de las mujeres desapa-

recidas de Santa Teresa en el 2666, de Bolaño. Sabemos, como se dijo de aquella novela que «en el epicentro del mal, nada puede parar el horror», pero la escritura supone un contrapunto, inútil quizá, para el recuerdo de la dignidad y la belleza.

Necesitamos y seguiremos necesitando las voces de quienes sufren la violencia y de sus testigos cercanos. La impresión que dejan los cuentos de Ampuero es que algo, alguien, un animal ha roto lo que era sagrado, que ha rasgado violentamente los velos del templo. No es fácil contarlo. María Fernanda Ampuero se atreve.

por **Javier Sancho Mas**



# Pérdidas culturales, réditos literarios

Ariana Harwicz  
y Mikaël Gómez Guthart  
**Desertar**

Candaya  
91 páginas

No resulta sencillo determinar categóricamente el asunto o tema de este libro. El título nos invita a relacionarlo con el abandono del hogar y de la lengua materna para incrustarse en una sociedad lejana, más o menos hostil: frente a la inserción de llegada, la deserción de partida. La imagen de cubierta, en cambio, nos anima a pensar que estamos ante un libro con mucha presencia de Proust -y tampoco andaríamos desencaminados-. El motivo sobre el que más páginas de *Desertar* se extienden es el de la traducción. Y la idea de lo espectral o fantasmático está también muy presente en esta obra, firmada a dos o cuatro manos por la escritora argentina Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977), radicada en Francia desde hace tres lustros, y por el escritor y traductor Mikaël Gómez Guthart (París, 1981), que residió en Argentina y España durante varios años. Una obra construida como una conversación, un intercambio de mensajes o misivas que fluctúa por todos esos énfasis o intensidades temáticas antes apuntados, y que tiene en su ex-céntrico -en el sentido de desplazado

del centro- modo textual de armarse uno de sus principales atractivos.

Ya en el mismo nombre de los autores es posible ver tensiones antecesoras, ancestros disímiles, raíces trenzadas, equilibrios culturales, deslizamientos, que conllevan un rápido acostumbamiento del lector al tema de la deserción del hogar para insertarse -desertarse- en un lógica cultural y lingüística diferente, distante. Por ese motivo, quizá, el tema de la traducción es omnipresente en la obra. *Desertar* puede verse -también- como un ramillete de esquirlas ensayísticas y anecdóticas sobre la experiencia de ser traducido, sobre el gesto aventurado de traducir, sobre la escritura como traslación y sobre la traducción como escritura, en un diálogo engarzado donde Harwicz y Gómez Guthart van, a su vez, traduciendo sus ideas, afinándolas, volviendo en ritornelos tensos sobre las mismas ideas, para explicar y explicarse. Y, pese a su buena voluntad, no llegan a ponerse de acuerdo. En varios pasajes, la novelista argentina, sufridora de versiones de sus obras a otros idiomas, se muestra

como partidaria decidida de conservar a toda costa en la traducción el trabajo original del escritor sobre el lenguaje, la operación discursiva. Gómez Guthart, traductor profesional y agresor o ejecutor de versiones, da por hecho que parte del esfuerzo primigenio consiste en perder sentido por el camino, sin que importe al lector -ni al traductor- no entenderlo todo. Para él, resulta básica al traducir la necesidad «del misterio, del secreto» (p. 74), mientras que para Harwicz «escribir tiene que ser tener una relación única con la lengua» (p. 62), una especie de extranjería redactora que debiera mantenerse más o menos incólume en la lengua de llegada. A Harwicz le interesa la ganancia residual. A Gómez Guthart parece interesarle más la pérdida. Harwicz podría estar de acuerdo con Mariano Peyrou, quien, en su novela *La tristeza de las fiestas* (2014), escribió que «La traducción es una actividad que debería estar regulada por el código penal». Gómez Guthart, por su lado, ve la versión literaria como el gesto cultural y civilizatorio por excelencia, como la forma de introducir la

humanidad en la literatura, al insertar la incertidumbre en el mensaje: un modo de poner en riesgo su comprensión, con tal de asegurar su alcance. Harwicz se muestra reacia, Gómez Guthart se entrega. A nosotros, como lectores, lo que nos interesa es la continua pugna entre las dos voces, donde a veces las cesiones argumentales de una y otro acaban pareciendo formas endiablidamente complejas de resistencia inflexible.

Ernesto Sábato decía en *Heterodoxia* que «trasladar un texto literario a otro idioma es empresa tan melancólicamente ineficaz como la de esos millonarios americanos que imaginan poder traerse los viejos fantasmas de un castillo escocés reconstruyendo el castillo en Wisconsin. Las únicas traducciones rigurosamente posibles son las de la ciencia, porque sus expresiones son lógicas y sus palabras unívocas. [...] En cambio, las traducciones literarias son una temblorosa tentativa de interpretar un mensaje de signos equívocos mediante otro conjunto de signos equívocos». En esa equivocidad, en ese malentendido permanente, es donde anidan los espectros convocados de continuo por Harwicz y Gómez Guthart, cuyo sentido es polisémico y varía a lo largo de su conversación. A veces lo fantasmal es lo que se deja atrás, lo que abandona Harwicz al mutar Argentina por Francia, o Gómez Guthart al huir de París para instalarse en Buenos Aires; a veces lo fantasmagórico es lo traducido, o incluso lo escrito, que parecen existir en forma de pura inexistencia, como algo que ya no está cuando vamos a buscarlo. En la parte final del libro, lo espectral cobra dimensiones existenciales, «de combatir nuestros espectros, de ver nuestros fantasmas» (p. 91), con lo cual estaríamos rozando las ontologías hauntológicas de Derrida o Mark Fisher, mezclando la discursividad con el autorreconocimiento. No pocas veces pensamos, mientras leemos *Desertar*, que el ver-

dadero fantasma somos nosotros, los lectores, presentes a hurtadillas en una conversación en la que Harwicz y Gómez Guthart no pueden vernos en ningún momento.

Uno de los grandes aciertos del libro, además de la brillantez argumental de los participantes o contendientes, procede de la libertad expresiva de la que han querido dotarse Harwicz y Gómez Guthart: el diálogo es a veces tal, y en otras consiste en la exposición alterna de pequeños monólogos, que no se contestan, sino que vertebran las ideas respectivas de manera fragmentaria y turnada, como dos actores que hablan sobre la escena en idiomas diferentes, y quizá así sea: dos castellanos diferentes, dos voces, dos timbres y dos registros, que se entienden, pero que a la vez se distancian, como ya se distanciaron sus enunciadores de sus respectivas lenguas maternas para probar la experiencia nómada. Dos castellanos que a ratos podrían precisar perfectamente de un traductor para entenderse, de distantes que se vuelven. Este diálogo proteico entre Harwicz y Gómez Guthart fluctúa también entre lo escrito y lo coloquial, una mezcla que rinde a pleno funcionamiento para el lector y que le otorga agilidad y riqueza a la conversación, sin quitarle un ápice de rigor.

En ambos autores se respira un respeto vigoroso, si bien no reverencial, por la tradición. Las referencias de Harwicz son literarias y musicales, en especial pianísticas, que dejan alguna página espléndida (20 y 21, por ejemplo). Las de Gómez Guthart se refieren a la literatura, pero especialmente a la historia de la traducción, rama en la que demuestra ser un experto. Sus repasos a diversos casos de traducciones especialmente logradas o especialmente infelices son divertidos y eruditos. Sin embargo, llama la atención que Harwicz, más conocida como escritora, diserte -deserte- tanto sobre traducción, y Gómez Guthart, reconocible más como traductor que

como prosista, se explaye tanto sobre la experiencia de escribir literatura. Quizá porque ambos, especializados en huir de las comodidades hogareñas, se muestren duchos y hábiles al entrar en territorios pantanosos. Y ese, me parece, es otro de los encantos de este pequeño gran libro, ver a dos personas amantes de la literatura y la cultura que no temen meterse en jardines, procurarse lechos espinosos, dinamitar el terreno ya pisado. En cierta forma, ¿acaso no consiste la literatura en eso, sentarse para sentirse incómodo?

Tras estas reflexiones, quizá el lector de esta reseña sienta que no tiene demasiado claro el asunto de este libro. Tampoco parecen tenerlo los autores: «Mientras estamos escribiendo este diálogo sobre traducción -que en verdad es más sobre otra cosa que tampoco sabemos qué es-» (Harwicz, p. 25). Si me obligan a la fuerza a sintetizar, faltando irremediablemente a la verdad, diría que *Desertar* es una reflexión archipelágica, dialogante, fractal, tensa, reluctante, fraternal, sobre el abandono voluntario de los esquemas culturales heredados. Un despiece de la experiencia extraterritorial y de la traslación lingüística como tramoya de una insatisfacción excéntrica, inconsolable, hacia lo entregado de nacimiento como propio. Un modo de tomar y renunciar a la vez. Y por eso, y porque la mejor cultura ha consistido siempre, en buena medida, en eso, *Desertar* es un libro tan valioso.

por **Vicente Luis Mora**



## ¿Hay alguien ahí?

Alan Pauls  
***La mitad fantasma***

Literatura Random House  
320 páginas

¿Quién es el Otro? La pregunta imposible. La X que no se puede despejar. El juego amoroso despliega esta ecuación. El amante accede al Otro o por el goce o por la palabra. Y en ambos casos es un acceso difícil, como una carretera secundaria y averiada. Ambas cosas. Y querríamos que fuera la principal y estuviera asfaltada. Pero es el Otro. En la sociedad digital, el misterio del Otro parece intensificarse. Cuerpo y palabra se *afantasma*n. La pregunta ya no es solo quién es el Otro sino si hay alguien ahí, sea quien sea ese alguien.

Savoy es un hombre de mediana edad. Visita casas en alquiler que no va a alquilar, ni siquiera va a mudarse; las visita con la excusa de buscarles casas a amigos o conocidos, pero lo que hace es acceder a la dimensión desconocida, a ver lo que hay del otro lado. En las visitas, no pone el foco en las casas, mira a los otros: ¿por qué se mudan?, ¿qué conflictos familiares desatan la ruptura del hogar y la necesidad de poner en alquiler la casa?, ¿cómo habitan los otros una casa?, ¿qué comen, a qué huele, qué miran en la televisión?

Esta especie de pasatiempo que encuentra Savoy responde a su deseo de estar como un fantasma, pero estar en carne y hueso, habitando lo ajeno. Acceder al Otro. Savoy es el protagonista de *La mitad fantasma*, la última novela de Alan Pauls publicada por Literatura Random House.

Después de la trilogía de la «historia del...» (*Historia del llanto*, *Historia del pelo*, *Historia del dinero*), Pauls vuelve a la narrativa con una novela que nos habla de lo ajeno, del Otro, del fantasma. Si a la pregunta, que de alguna manera se puede extraer de la trama, «qué hay del otro lado» podemos responder «otro», la siguiente pregunta ya sería si hay alguien allí. Porque quizá el mundo se haya convertido en una historia de fantasmas. Si ya no hay sujetos sino usuarios, si ya no hay personas sino perfiles, quizá ya no haya palabras sino emojis, quizá ya no haya cuerpos sino fantasmas.

Además de meterse en las casas en alquiler que jamás va a alquilar, Savoy encuentra otro modo de colarse en las vidas ajenas. A través de una plataforma de comercio electrónico que ven-

de «lo que se te ocurra», comienza a comprar compulsivamente cosas que no necesita -y ante las cuales es difícil hasta imaginar a un Otro que pueda necesitarlas- solo para acceder a la ajenidad y no al producto. ¿Quién está detrás de ese shampú, de ese taladro, de esa lámpara de pie, de esas baratijas? ¿Hay alguien ahí? El fantasma que antes se paseaba en el mundo analógico de las casas, ahora surfea en el mundo virtual de Internet. Alquileres, compras... la transacción económica siempre posibilitando acceder a un intercambio en el mundo. ¿Pero qué se lleva Savoy de esas compras además de una postal o una viñeta de la vida ajena? Un alivio. Un pretexto para aplacar la ansiedad con la compulsión. Una regulación a su economía libidinal. La oportunidad de salvar algo del vacío, del fantasma, en la transacción.

Volvamos al juego amoroso. Hagamos memoria. En el mundo analógico conocíamos a alguien en un bar, por ejemplo. Todo dependía de una buena conexión, de que hubiera onda. Esto no nos garantizaba el acceso al Otro -siempre hay que lidiar con el

cuerpo y con las palabras; siempre el amor pero también el estrago- pero nos garantizaba estar con el Otro en el mismo tiempo y espacio. Su hemisferio era el nuestro, su horario también: ambos en verano o en invierno, en ese bar, a tal hora. Era un mundo tridimensional. En ese mundo, Savoy, que va a ver un piso en su rol fantasmagórico -el disfraz del anonimato solo para pasar de puntillas por vidas ajenas que también son anónimas- conoce a una mujer en uno de esos «juegos» y se enamora. Duermen juntos varias noches, se establece una relación. Pero ella va a dejar de estar, ella misma será el fantasma. Un día se va porque se dedica al *house sitting*, es decir, a moverse por el mundo habitando casas ajenas que quedan vacías cuando sus dueños salen de viaje, para cuidar a las mascotas, las plantas, o hacer algún otro tipo de tarea de mantenimiento o cuidado. Savoy, de pronto, se ve inmerso en una relación amorosa que pasa de esa tridimensionalidad a la dimensión de una pantalla plana. La conexión tridimensional de ellos que comienza en una casa ajena para ambos continúa por Skype, en un plano bidimensional que también depende de la buena conexión (a Internet) que se da a través de las ondas (viajeras, como Carla). Si Savoy entraba a las vidas ajenas para llevarse una imagen, una postal, una viñeta, Carla entra en la vida de Savoy para convertir el encuentro en un recuadro o rectángulo similar: los límites de la pantalla. Lo que queda fuera está en un fuera de campo que solo sabe hacer enloquecer. ¿Cómo va a acceder él a ella cuando ya no haya cuerpo ni tridimensionalidad? ¿Qué posibilidad de comunicación, de palabras, da Skype? ¿Qué posibilidad de satisfacción? ¿Es eso suficiente en el amor? ¿Alivia el encuentro virtual, o enloquece? ¿Tranquiliza o produce ansiedad? ¿Quién es ella? ¿Hay un perfil en Internet donde poder espiarla? ¿Qué relación hay entre

los perfiles de Carla en Internet y la Carla que durmió con él? ¿Quién hacía el amor, quién hace el estrago? ¿Hay alguien ahí?

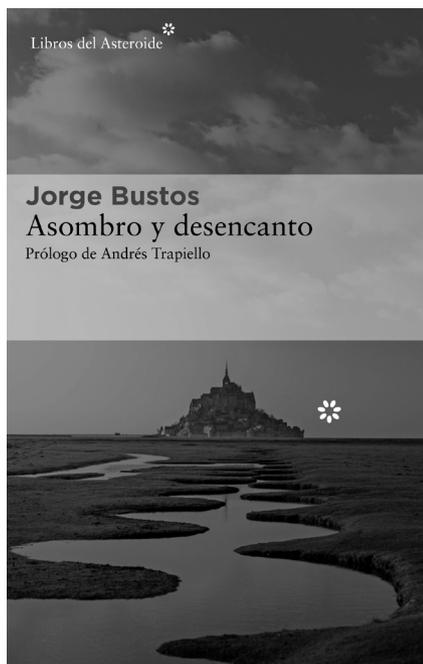
Carla modifica la vida de Savoy, lo atraviesa. Le hace regalos materiales y uno de ellos, el primero, como un don, es un kit de piscina para que él vaya a nadar. El segundo regalo también es sumergible, para usar en la piscina. De hecho, Savoy empieza a practicar ese deporte con mucha constancia. Se consigna el precio que Carla paga por todos los productos (en pesos argentinos, que es donde ambos conviven y de donde es Savoy). Lo primero que compra él en el comercio electrónico es un champú para el pelo; lo que le llama la atención de Carla, cada vez que se conectan en Skype, es por qué ella siempre parece tener el pelo mojado; lo que encuentra un día pegado en los azules del vestuario de la pileta es «un chorizo de pelo humano de unos diez centímetros de largo»: Piscina/Pileta-Pelos-Plata/Pesos. Tres elementos de la vida de Savoy que nos recuerdan a la trilogía ya mencionada (en *Historia del llanto* el narrador cuenta su infancia en las piscinas con su padre, en *Historia del pelo* el argumento se trenza alrededor de él, en *Historia del dinero* el elemento a través del cual se retrata una época y una familia es la plata y los pesos argentinos). Carla es mucho más joven que él, entiende el amor con los códigos propios de su generación. Sabe pasar de la dimensión real a la virtual con la velocidad de los nuevos tiempos. Mientras del lado de Carla está todo el dinamismo y la movilidad de lo jovial, del lado de Savoy queda la quietud y el arraigo, como si se tratara de una pared, de una cuarta pared ante la cual transcurre la escena de la vida digital. Carla no echa raíces, Carla va suelta de equipaje. Savoy, que necesitaba ubicar al Otro, ahora lo tiene difícil con Carla.

El neo-anglicismo *ghosting* se refiere a una nueva modalidad de acabar una relación amorosa. Hacer *ghosting* es

desaparecer abruptamente de la vida del Otro, sin dar explicaciones ni señales de vida. Donde antes había un Otro ahora hay un vacío. Nunca más responderle una llamada o un mensaje, incluso bloquearlo de redes sociales... es hacerse fantasma, *afantasmarse*. Si el desamor siempre fue un duelo, cabría preguntarse si en el duelo de una relación amorosa que transcurrió mayoritariamente en lo virtual no nos preguntamos quién se murió. ¿O esa pregunta ha estado siempre?

*La mitad fantasma*, esta última novela de Alan Pauls, cuestiona este mundo virtual, las relaciones de pareja, la media naranja y la otra mitad fuera de campo, la otredad, la ajenezidad y hasta la *extranjeridad* (el Otro siempre es extranjero). La pregunta de quién es el o la que está ahí, si es que hay alguien.

por **Florencia del Campo**



## El turista filósofo

### Jorge Bustos *Asombro y desencanto*

Libros del Asteroide  
224 páginas

Decía Fernando Pessoa que los viajes son los viajeros y que lo que vemos no es lo que vemos sino lo que somos. Quizás este adagio podría resumir el libro de Jorge Bustos, en el que más allá de los itinerarios castellanos y franceses por los que transitan estas páginas descubrimos también la mirada de ese viajero que como en un selfi se cuela necesariamente en cada uno de los paisajes que retrata. Mira y se mira a la vez, así como nos deja observar no solo en sus periplos geográficos, sino también en los mentales. Sus digresiones a lo largo del camino nos llevan a territorios de la literatura y el arte, la filosofía o la reflexión histórica. En sus itinerarios nos cruzamos con Flaubert y con Leonardo, con María Antonieta, Montaigne, De Gaulle y Quevedo. Bustos es el perfecto compañero de viaje, loquaz y entretenido, con el que no falta nunca la conversación ni la anécdota curiosa, pero tampoco el humor que deposita sobre rotondas y catedrales y también sobre sí mismo, recono-

ciéndose como un turista que no acaba de ser del todo Ulises.

El libro se divide en dos geografías y dos tiempos: La Mancha de 2015 y la Francia occidental de 2019. Entre ambos viajes han pasado cuatro años en los que percibimos también en la mirada de este viajero una transformación, lo que el mismo llama cierto «afrancesamiento». El asombro y la exuberancia barroca desde los que contemplaba la meseta castellana dan paso a una contención más escéptica y también más desencantada. Los viajes nos transforman, ¿para qué, si no, viajamos? El autor concluye «para volver de nuestro destino con alguna prueba en contra de aquel que éramos antes de nuestra partida».

El primer viaje surgió del encargo de El Mundo de seguir las huellas del Quijote por tierras castellanas para conmemorar el cuarto centenario de la segunda parte de la novela. Es este un ejercicio meta-literario en el que el autor recorre la misma

ruta que trazara Azorín en 1905 en sus crónicas para El Imparcial y que publicaría después en *La ruta de Don Quijote*. Así mismo Bustos retoma y amplía los textos escritos para su periódico recogidos en este libro donde relata su particular «road movie cervantina» como él mismo la llama. A diferencia del hidalgo manchego nuestro héroe cabalga ahora un volkswagen y esgrime una afilada ironía para capturar, cuatrocientos años después, esos lugares que aparecen en la novela y que ahora se han convertido en pasto de turistas japoneses y de *merchandising* del caballero de la triste figura.

Bustos contempla con estupor tanto la abundancia de rotondas dedicadas al hidalgo y a su escudero como las ventas que en sus reclamos aseguran que allí pernoctó Don Quijote. Concluye que en estas tierras manchegas se diluyen las fronteras entre realidad y ficción y así uno puede alojarse en la casa de Dulcinea, pero también visitar la cueva donde Cer-

vantes estuvo cuatro meses preso y probablemente escribió parte de la novela. Rastrea también el periodista las leyendas y los seres reales que dieron lugar a algunos de sus personajes, como aquellos dos locos que vagabundeaban por la región armados de ballesta y espada a finales del siglo XVI y de los que muy probablemente oyera Cervantes.

También tropieza el autor en su andadura con personajes quijotescos que, aunque reales, parecen salidos de la novela. Conversa con un Alonso Quijano del siglo XXI, derrotado por la vida y la silla de ruedas en la que desde hace 57 años está atrapada su hija, y que maldice al vecino que pretende echarlos de su casa para ampliar sus posesiones, así como a los políticos que siguen el juego a los poderosos. ¿Quizás los molinos fueran en realidad gigantes?

Como en una conversación con más de un siglo de intervalo, Bustos también dialoga con el Azorín de 1905 y sus reflexiones sobre la sociedad española de entonces y la de ahora se entrecruzan. Ambos observan La Mancha como una sinécdoque que les lleva a otras épocas y otros territorios. Retoma así Bustos esa idea noventayochista de identificar «la campal desolación» castellana con la esencia española y de ahí el título de esta primera crónica: «Honda es Castilla». Haremos espeleología en esas infinitas capas de historia de las que acabarán aflorando a la superficie de algunos párrafos abundantes reflexiones sobre el país en el que ahora vivimos.

Cuando en la segunda parte del libro Bustos cruza la frontera con Francia, tampoco pierde de vista a España como un horizonte con el que no deja de comparar al país vecino. Si en La Mancha se preguntaba si quizás nos habían sobrado aventureros y faltado pensadores, porque el prestigio «aquí lo dieron antes los

cojones que los sesos y la posición antes que la cultura», en tierras galas contrapone el patriotismo francés al individualismo de Don Juan y del Quijote, como los mitos que mejor definen el carácter español, ya que ambos «pretenden imponer su yo irreductible por la fuerza».

Otro de los protagonistas del libro es también sin duda la escritura, sobre la que Bustos reflexiona abundantemente, abordando tanto el significado del periodismo y de la columna de opinión en estos tiempos de twitter y noticias que se convierten en *shows* televisivos como, en un contexto más amplio, reivindicando la palabra frente a la omnipresencia de las imágenes. La literatura es por tanto objeto de disquisición constante a lo largo de estas páginas mientras acompañamos al autor por los parajes manchegos y nos deslumbramos junto a él por los castillos del Loira y el sabor -y los precios- de las ostras. Nos cruzamos así en estos dos viajes con Borges, Nabokov, Goethe, Galdós, Keats o Hemingway y nos detenemos un rato a conversar con ellos con la excusa de la influencia que Cervantes dejó en su obra. Así Bustos alude al texto de Kafka en el que Don Quijote surge de la mente de Sancho o al parentesco entre Emma Bovary y el ingenioso hidalgo, ya que, ya fuera el melodrama romántico o las novelas de caballería, fue la literatura la que les hizo perder el juicio a ambos y perseguir aventuras más o menos domésticas.

Insiste también el autor en hacer de su libro un compendio de las leyes fundamentales del «turista filósofo» que, frente a la imposibilidad de ser viajero a falta de años sabáticos con los que recorrer el mundo, se resigna estoico a acudir a lugares invadidos por las hordas de visitantes que fotografían la Mona Lisa o recorren las abarrotadas callejuelas del Mount Saint Michel. «Toda belleza que en

tiempos de internet permanece ignota es que no es tal belleza» sentencia el autor, mientras disecciona con sarcasmo a las criaturas que se encuentra a su paso, desde los *influencers* que se fotografían bajo aguaceros con la urgencia de alimentar su Instagram a «los *chirucos* que calzan botas de montaña y viven adheridos a su mochila como caracoles bípedos comprometidos con el cambio climático».

Estas reflexiones en torno al turismo acaban irónicamente en una coda nostálgica, escrita ya en agosto de 2020, cuando el panorama apocalíptico de la pandemia nos hace añorar aquellos tiempos donde no hacía falta pasaporte COVID, ni mascarillas, y las bullas de turistas no significaban una amenaza letal. Bustos se pregunta melancólico -como todos hacemos- si alguna vez podremos volver a viajar «sin más prevenciones que las impuestas por el presupuesto y por las entrañables trampas de la publicidad hotelera». Su libro es sin duda una celebración de aquellos viajes en los que el asombro y el desencanto, frente a lo que vemos pero también frente a lo que somos, nos transforman, nos convierten en alguien un poco distinto. Como Ulises y como el Quijote uno viaja para volver descreído y sabio a casa.

por **Cristina Colmena**



# Atravesar el espejo

Enrique Lynch  
***Ensayo sobre lo que no se ve***

Abada Editores  
287 páginas

Vivimos rodeados de imágenes, millones de imágenes. Nuestra convivencia con ellas nos ha habituado a considerarlas algo trivial, en lo que no es necesario pensar. Si un día lo hacemos, descubrimos que pocas cosas hay más difíciles de explicar que la pulsión que lleva a producirlas. ¿Qué indujo al ser humano a duplicar lo natural, a representarlo y, de esa manera, apropiárselo simbólicamente?

Enrique Lynch sostiene en *Ensayo sobre lo que no se ve* que la creación de la imagen fue el primer gesto técnico de la humanidad, un gesto que tuvo de hecho más trascendencia incluso que la creación de «instrumentos y herramientas», pues estas también las hacen otras especies animales, mientras que únicamente el hombre produce imágenes. ¿No se revela acaso en dicho gesto el conjunto de la cultura entendida como programa encaminado a sustituir el mundo natural por un mundo artificial?

Esta es la hipótesis central del libro de Lynch, ambiciosa y meritoria investigación sobre la naturaleza de las imágenes que, digámoslo claramente

desde el principio, trasciende el ámbito del arte y la estética. Aunque se trata de la culminación de una vida dedicada a la enseñanza de ambas disciplinas, no estamos ante un libro de «arte». El propio autor previene del error de dicha lectura. El cacareo teórico sobre el alcance de las obras de arte, tan habitual hoy, distrae a su juicio de las dos cuestiones fundamentales que ellas plantean (y que se abordan seriamente en este libro): qué hace que una obra de arte se destaque o diferencie del resto de las cosas y cuál es la razón que lleva a producir este tipo de objetos.

Para responder a tales cuestiones hay que retroceder hasta la prehistoria, reconstruir de alguna manera el proceso. Las pinturas rupestres son las primeras imágenes de que disponemos. Existen diversas teorías que intentan explicar su origen, pero ninguna logra aclarar por qué fueron hechas en lugares inaccesibles, sin iluminación, tan escondidos que resulta imposible no pensar en una especie de temor reverencial. ¿Qué animó a nuestros antepasados a em-

prender una tarea tan extravagante y superflua como representar lo real, pero de modo que nadie pudiera percibirlo fácilmente? No lo sabemos. Lo único seguro, a la vista de los espacios donde suelen encontrarse dichas pinturas, es que debió de ser para ellos algo parecido a una transgresión, a un sacrilegio. ¿Será casualidad que lo que convierte a una cosa en obra de arte no sea nunca nada esencial, eterno o definitivo, sino su retirada de su contexto habitual, su sometimiento a cierto proceso de extrañamiento?

En nuestro mundo las imágenes no se ocultan, todo lo contrario, están por todas partes. Para llegar desde las pinturas rupestres a los simulacros actuales han tenido que suceder antes muchas cosas. Las etapas decisivas en dicho proceso pueden identificarse, según Lynch, por el tipo de imagen preponderantes en ellas: ídolo, icono, obra de arte, simulacro. A esto dedica la primera parte del libro, titulada «Lo que se ve».

La existencia del ídolo, cuya aparición coincide con la historia propiamente dicha, pone de manifiesto una

relación con la imagen distinta de la que se observa en el mundo prehistórico. La imagen ya no se oculta, sino que queda a la vista de todos, aunque a menudo en lugar sagrado, un lugar especial donde ser adorada. Nuestros antepasados tratan al ídolo como una cosa que es, a la vez, otra. He aquí la base de cualquier operación simbólica.

En una segunda etapa, se descubre que la imagen revela algo a la mirada (lo visible), pero también remite a algo que no aparece en ella (lo invisible). Si el ídolo era al mismo tiempo un trozo de piedra o madera pintada y un dios, el icono constituye otra cosa. Lo que se ve no es lo mismo que lo que no se ve, aunque es necesario a fin de entrar en conexión con ello. Esto es lo que los iconoclastas rechazaron, sin éxito en el mundo occidental.

Lynch defiende con muy buenas razones que la doble naturaleza del icono hizo posible el surgimiento de la obra de arte, entendida como representación de lo que no se puede ver, pero puede ser hecho visible. Nada es más característico de la obra de arte que su pretensión de desentrañar lo que permanece oculto. El supuesto sobre el que descansa tal convicción es que nuestra mirada nunca agota lo que ve. La limitación de la experiencia es la cortapisa contra la que se rebela la práctica artística. Esta función, sin embargo, entraría en crisis con la fotografía. Si «el ídolo es el dios, el icono es su persona, la pintura es la representación de una dimensión divina que está ausente (...) la foto es el objeto mismo». La fotografía sustituye la copia del objeto por su huella -la huella que deja en el dispositivo. La realidad se refleja ahora como en un espejo. ¿Hemos alcanzado finalmente la realidad?

La idea de que la realidad queda siempre más allá de las apariencias entró en crisis en la época moderna. A nadie debería extrañar que el idealismo filosófico, con su descubrimiento

de la importancia del sujeto en la configuración de la experiencia, surgiera a la vez que el Barroco, un movimiento artístico que decidió prestar tanta atención al objeto como a su representación. Con el barroco «el arte se descubre a sí mismo como un medio que no refiere nada fuera de sí», dice Lynch. Perdida la antigua función de poner a la vista lo que no se ve, la imagen se convierte en protagonista absoluta de la representación. El arte abandona su función trascendente. Entre la imagen y la realidad no hay ya en rigor diferencia. Se trata de engañar al espectador. La afición en esta época al trampantojo es sintomática. No obstante, las ambiciones barrocas no alcanzarán su culminación hasta la época contemporánea, y no solo en el ámbito de la pintura, también en el de la fotografía, la cual ya no se conforma con hacernos ver la realidad, sino también el espejo en el que la realidad se refleja.

De esto trata la segunda parte del libro, «Lo que no se ve», consagrada en buena medida al análisis de *Picture for Women*, la célebre fotografía de Jeff Wall. Lo extraordinario de esta foto es que su autor consigue transportar a la imagen la mirada de la cámara y, de esta manera, lleva el arte de la fotografía a su plenitud. Claro que las fotos de Wall son analógicas. La aparición de la fotografía digital lo está cambiando de nuevo todo. El objeto ya no es ni siquiera necesario. Hoy es posible hacer aparecer objetos (reales o imaginarios) con la ayuda del cálculo de un ordenador. Esto no significa solo un cambio en la forma en que se producen las imágenes, sino también en el modo en que son conservadas, manipuladas o transmitidas. Por eso, piensa Lynch, no debería hablarse ya de imágenes, sino de simulacros. «La imagen no se consigue como resultado de la impresión de fotones de luz sobre una superficie sensible, sino que es una matriz de números calculados por el

ordenador a partir de instrucciones programadas».

El tránsito de la imagen-huella a la imagen-matriz tendrá consecuencias impredecibles en la concepción del sujeto, del objeto y de la imagen misma. El mundo de la representación, de las apariencias, está cambiando aceleradamente porque, debido al nuevo orden numérico, el sujeto ha perdido su función de vértice. «Hemos atravesado el espejo», escribe Lynch evocando a Alicia. Pero: ¿qué pasa entonces con la realidad? A esto no responde el *Ensayo sobre lo que no se ve*. El estudio de la evolución de las imágenes apunta al eterno e irresoluble problema de la filosofía. Haber conectado clara y sabiamente ambas cosas convierten a este libro en la obra maestra de su autor.

por **José María Herrera**



# De mapas y tumbas: bosquejo de un rostro futuro

Valeria Luiselli  
***Papeles falsos***

Sexto Piso  
112 páginas

*Papeles falsos* fue el libro con el que se dio a conocer la mexicana Valeria Luiselli en 2010, y que ahora reedita Sexto Piso para conmemorar su décimo aniversario. En la década transcurrida desde su publicación, Luiselli ha ganado el American Book Award (2018) gracias a *Tell me How it Ends*, y el Fernanda Pivano (2020) y el Dublin Literary Award (2021) por su novela *Lost Children Archive*. Entre medias, ha lanzado también las novelas *Los ingrátidos* (2011) y *La historia de mis dientes* (2013), siempre de la mano de Sexto Piso. Entre todos estos títulos hay una serie de hilos y temas en común que, al echar la vista atrás, revelan sin duda un proyecto compacto, cultivado a partir de las semillas plantadas en *Papeles falsos*. Se trata de un universo literario poblado por fantasmas del pasado que acechan el presente (el de Gilberto Owen, por ejemplo), y por presentes que se diluyen en medio de crisis personales y familiares, y que desencadenan interrogantes sobre otros tiempos y otros lugares. Una obra habitada también por las víctimas de ayer y de

hoy: los pueblos nativos americanos masacrados y confinados; los niños adolescentes forzados a arriesgar sus vidas para tratar de cruzar la frontera sur de Estados Unidos y amenazados luego con la deportación, de vuelta al infierno de las maras... Esa «mirada que ve el mundo desde la perspectiva de los muertos» propia de Benjamin, y que Luiselli no deja de arrojarnos a la cara desde la indignación, como una bofetada acusadora al futuro que estamos construyendo colectivamente.

Dos ejes fundamentales parecen estructurar el itinerario que propone la autora en *Papeles falsos*: el tiempo y el espacio. Como si, en una especie de giro kantiano, quisiera recordarnos que espacio y tiempo son las condiciones de posibilidad de toda experiencia humana (las intuiciones puras a priori que determinan nuestra relación con el mundo). Sin embargo, la aproximación que despliegan los rezagos que componen este libro parecen estar más cerca del pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari, de las nociones de cartografía, de territorio y desterritorialización de *Mil*

*mesetas* y *Diferencia y repetición*: un pensar que fluye sin coagularse y que se juega en el devenir.

Si en *Los niños perdidos* o *Desierto sonoro* los espacios transitados atraviesan Estados Unidos, desde Nueva York hasta Arizona, hasta llegar a Centroamérica, los puntos de fuga que delinea la autora en *Papeles falsos* atraviesan Venecia (donde arranca y donde se detiene el libro) y la Ciudad de México, aunque también pasean por las calles de Madrid, de París y de Lisboa. En las manos de Luiselli, estos topos se transforman a veces en lugares líquidos, o en espacios áridos, o en ambas cosas a la vez, como en el capítulo titulado «Mancha de agua», estructurado en torno a los cursos de agua del DF (el río Churubusco, el río Ameca, el Tucubaya...), que nos habla de una Temistitan o Tenochtitlan desaparecida, de una Venecia americana que hoy es ciudad-mancha, ciudad sin rostro, sin referencias, porque ha hecho «tierra un lago desierto, cuajado de tiempo y polvo de ríos que ahora son solo avenidas de cemento y palabras baldías.

*Papeles falsos* es pues, antes que nada, un deambular por el espacio-tiempo. Afirma Luiselli que «un mapa es una abstracción espacial: el espacio que un plano cartográfico despliega ante nosotros -silencio y quietud de un territorio abstracto-espolea la imaginación» porque «solo sobre una superficie estática y sin tiempo puede andar la mente a sus anchas». Y, sin embargo, desde la primera página, el tiempo es también dueño y señor de las observaciones a través de las que va desplegándose la ligera densidad del libro. El recuerdo, la memoria y el olvido. La soledad: la propia -«estar solo no es equivalente a estar con uno mismo», nos insiste Luiselli- y la ajena («las posibles soledades de los otros»). La presencia y la ausencia (la nostalgia, la *saudade*, la tiricia); los encuentros buscados. Las multitudes y el anonimato (el anonimato de Brodsky al mirarse en los espejos de los hoteles en los que habitó, el anonimato del Brodsky muerto, de su tumba sin señalar). El nacimiento («nacimos llenos de algo»), la infancia y la vejez («una cara que se va arrugando es cada vez menos anónima»). El trayecto, también, de la casa a la tumba, y de una tumba a otra: del cementerio que inaugura el libro al que lo cierra. La muerte y la existencia, porque «si la voluntad y la vida son dos cosas imposibles de separar, la muerte y el azar lo son también». Hay tiempo incluso para preguntarse por la posibilidad de trascendencia, haciendo eco a Unamuno. Pero todo ello desde una profunda, tranquila inmanencia y una especie de modestia vital.

Tiempo, pues, y también espacio. Y junto a los mapas, al tránsito, al nomadismo existencial (Luiselli es hija de diplomático), aparece la cuestión de la frontera. «En el fondo, un anatomista y un cartógrafo hacen lo mismo: trazar fronteras ligeramente arbitrarias en un cuerpo cuya naturaleza se resiste a los bordes determinados, a las definiciones y límites precisos»,

escribe la autora. La frontera es aquí «ese gran vacío». Por eso el libro no puede dejar de abordar también el «problema de la identidad»; la «enfermedad de la ciudadanía»; la figura, también, del desplazado, del exiliado. Del migrante. Y Luiselli hace suya la frase de Sebald según la cual el emigrado es «aquel que busca a los suyos, por donde quiera que vaya».

En la cosmovisión de la autora, estos temas conectan a su vez con otro fantasma, de ecos kafkianos: la burocracia. No en vano los capítulos de su siguiente ensayo, *Los niños perdidos*, llevarán por título «Frontera», y «Corte» (y «Casa», y «Comunidad»). Al final, la mirada de Luiselli retorna siempre a los papeles: esos papeles falsos que dan nombre a esta pequeña joya.

Y es que, por encima, o por debajo, o por entre los vericuetos de todas aquellas ciudades, lo que la autora transita (y con ella quien la sigue en su viaje a través de este centenar de páginas de prosa acerada, cuidada e incisiva) son ante todo las palabras, los libros, la escritura. También los libros son territorios, y también sobre los libros pasa el tiempo («pesan los años sobre el papel»). «Volver a un libro se parece a volver a las ciudades que creímos nuestras, pero que en realidad hemos y nos han olvidado». Por eso, el cementerio de San Michele visto desde el aire es «un enorme libro de tapo dura». Por eso, para Luiselli, «los paseos que hacemos a lo largo de las lecturas trazan los espacios que habitamos en la intimidad», y por eso sus verdaderos compañeros de viaje son Duras, T.S. Eliot, Pessoa, Beckett, Walser. Y Brodsky, el errabundo.

*Papeles falsos* podría estar en la esfera de algunos de los ensayos de Vila-Matas, pero con menor afán por la erudición y más emoción. Es una recopilación de destellos de lucidez casi ininterrumpida, muchos de los cuales podrían ser por sí mismos epigramas o aforismos cristalinos, pero que a la vez es mucho más que una mera

yuxtaposición de fragmentos. Se ha hablado de la herencia de Alfonso Reyes. También hay quien lo considera de algún modo precursor de un tipo de ensayo literario más abierto, que otros autores como Jorge Carrión o Miguel Albero (*Enfermos del libro*, *La orgía callada*, *Esto se acaba*) también han explorado con asiduidad a lo largo de la pasada década, y que recientemente títulos como *El infinito en un junco* habrían consagrado como fenómeno de masas en España. Pero por encima de todo, *Papeles falsos* es una ventana: una «lámina imantada de llamadas y respuestas», como decía Octavio Paz. Una ventana al mundo, una ventana a nuestras propias inquietudes, y una ventana privilegiada al resto de la obra de Valeria Luiselli. O como diría ella misma sobre su cara: «bosquejo de un rostro futuro», «líneas de una historia que comprenderé después».

por Sergio Colina Martín



## Pron por Pron

Patricio Pron  
***Trayéndolo todo  
 de regreso a casa***

Alfaguara  
 413 páginas

En *Trayéndolo todo de regreso a casa*, Patricio Pron (Rosario, Argentina, 1975) nos presenta una selección de sus cuentos ordenados cronológicamente. El título resume a la perfección la finalidad de su propuesta, cuyo carácter revisionista conjuga un proyecto literario muy personal con una inteligente estrategia editorial. A través de esta recopilación de sus cuentos, Pron se plantea echar la vista atrás con una finalidad introspectivo-literaria en un momento en que su trayectoria es lo suficientemente nutrida como para tener una relativa visión de conjunto. Ya desde la cita de Dylan que abre el libro («*You can always come back/ but you can't come back all the way*») queda subrayada la intención que preside esta antología tan personal: visitar (para revisar) la propia producción cuentística comprendida entre 1990 y 2020 (lo redondo de las fechas justifica el proyecto) desde su posición de autor consolidado en el campo cultural del momento.

Resulta particularmente revelador de la naturaleza de su propuesta

el hecho de que Pron acompañe sus cuentos de una nota con información de carácter editorial en la que explicita los criterios de edición y el proceso de corrección al que ha sometido su narrativa breve. Según él mismo aclara, en los textos de la primera etapa, que desde el presente siente demasiado ajena, ejerce con su narrativa breve una labor de corrección que se plantea como una suerte de psicoanálisis literario. Además, indica detalladamente la procedencia de cada uno de los cuentos que ha seleccionado, la mayoría de ellos ya publicados en revistas, antologías u otros volúmenes, aunque también ha incorporado piezas inéditas hasta el momento y otras escritas al hilo de sus recientes vivencias en el inspirador marco pandémico.

Este prurito explicativo, que en numerosas ocasiones encontramos como marca dentro de la propia narrativa de Pron, es fruto de un perfil de autor muy característico (autorreflexivo, intelectualista, académico) que lo lleva a someter su propia obra a un proceso más propio de un filólogo

que de un escritor: presenta al lector el material literario acompañado de su propia exégesis. El síntoma más destacado de este revisionismo tan obsesivo es la clasificación por etapas y subetapas que encuadran su propia obra en una taxonomía que, lejos de ser rigurosa, se revela subjetivísima. De cualquier manera, el distanciamiento irónico desde el que Pron se ordena y explica ante sí mismo y sus lectores ayuda a que su propuesta no sea interpretada como algo demasiado serio. Cierra esta nota preliminar una nómina de agentes del campo literario en el que se ha movido el autor durante estos 30 años, a quienes este, como en una letanía laudatoria, enumera en señal de agradecimiento. En definitiva, todas estas estrategias más o menos conscientes configuran un calculado *self-fashioning* a través del que Pron consolida su imagen autoral e inaugura un periodo de madurez (literaria y vital) en su trayectoria.

La apuesta por una ordenación cronológica resulta arriesgada, pues conlleva situar en primer lugar los cuen-

tos de juventud, cuya calidad literaria puede suponerse inferior. Y en efecto, aunque Pron en la nota preliminar contempla la posibilidad de que el lector piense que ese «otro Pron» es mejor escritor que él, los cuentos de esta primera parte quedan algo deslucidos en su inserción en el corpus global. Pertenecen a una etapa que el autor subarticula en dos grupos con matices no demasiado alentadores («el periodo de la existencia como escritor inédito» y «los esfuerzos en relación con un segundo libro») que funcionan como sendas advertencias que el lector acaba viendo corroboradas. El interés de estos textos, sin embargo, radica en que constituyen el germen de algunos de los rasgos más característicos de la narrativa posterior del autor. Así, en cuentos como «Brüder Karamazov» o «El vuelo magnífico de la noche» ya se perfila ese regusto borgiano que, más elaborado, planeará en relatos posteriores. Por su parte, «Gombrowicz» o «La ahogada» están trazados desde unos planteamientos fabulísticos que revelan una enorme personalidad literaria. Este enfoque fantástico queda más tamizado en «El relato de la peste» o «Mineros», en los que, sin embargo, se hace presente la relevancia del relato dentro del relato, que tanta importancia cobrará en esa singular dimensión metaliteraria de la narrativa de Pron. En cualquier caso, en todos estos relatos de juventud se aprecia una enorme inteligencia en el uso del lenguaje, con frecuencia sometido a recursos experimentales que apuntan a la conexión con otros géneros («Alemania, provincia de Salta»), un prodigioso manejo de la ironía y un incipiente intelectualismo, que acabará configurando uno de los rasgos más distintivos de la prosa del autor.

La segunda parte de la compilación se abre con el reconocido y justamente celebrado «Es el realismo», un cuento largo que nos avisa de que nos adentramos en el territorio del verdadero Pron (el propio autor había reconocido

no identificarse en ese protoPron, a quien ni tan siquiera se atreve a corregir). Sin embargo, «Las ideas» parece más deudor de la etapa anterior, pues plantea un ambiente distópico, de reminiscencias oníricas, que invita a leer la historia en clave de alegoría. En su gusto por la experimentación lingüística, Pron se atreve a narrar en segunda persona logrando dos de los mejores relatos de la selección: «Tu madre bajo la nevada sin mirar atrás» y «Un jodido día perfecto sobre la tierra». Además, en esta segunda parte se afianza la presencia de lo metaliterario, tanto a nivel formal como conceptual. En este sentido, «*Salon des refusés*» constituye uno de sus más atinados experimentos. Sin embargo, la virtuosa sucesión de enmiendas y recusaciones que se propone en este texto va en detrimento del interés del lector, que acaba desencantándose con el desarrollo de la historia, vuelta por completo artificio. En una línea similar, podemos encuadrar los más amables «Como una cabeza enloquecida vaciada de su contenido» o «El cerco», en los que Pron experimenta con una estructura similar basada en la progresiva concatenación de personajes y circunstancias vinculados a un motivo central común. En relación con esta vertiente metaliteraria, cabe destacar aquellos cuentos que, bien por el uso de la primera persona, bien por la aparición en ellos del propio autor como personaje («P» o, directamente, «Pron»), remiten a lo que parece su experiencia personal en el mundo literario. Con el citado enfoque irónico, aquí exacerbado hasta un sutil sarcasmo, el narrador logra una desmitificación que puede leerse desde un espacio de autoparodia. Además, en algunos de estos relatos Pron incluye referencias a sus propias obras, como es el caso de «Algunas palabras sobre el ciclo vital de las ranas», «Diez mil hombres» o el desopilante «Este es el futuro que tanto temías en el pasado», en el que incluso se nos muestran las propias costuras del relato.

La última parte del libro la conforman los cuentos más recientes, inéditos todos. El gusto por lo lúdico del autor se vuelve rayuelístico en «Índice de primeras líneas ordenadas alfabéticamente» y performancístico en el diálogo con la computadora de «Decir que entendemos algo tal vez sea una exageración por nuestra parte», dos propuestas que retoman el universo ya planteado en algunos textos de la segunda etapa. La literatura está más presente que nunca en estas últimas obras de Pron, siempre tratada desde esa perspectiva irónica que conlleva el doble movimiento de tomarse el hecho literario muy en serio a la vez que muy en broma. «El peso de la noche» o «Un reino siempre demasiado breve» son buenos ejemplos de una sutil decantación de estilo, estructura y tono, y demuestran su soltura en el uso de los procedimientos narrativos: Pron conoce bien su mundo y nos lo ofrece sublimado. Mención aparte merece «El accidente», un cuento en el que una vaca filosofa mientras ve cómo dos coches (cada uno en un sentido) se le aproximan. Probablemente en él queden recogidos muchos de los temas tratados en el libro: lo fabulístico, lo metafísico, lo irónico y lo literario.

En definitiva, con *Trayéndolo todo de regreso a casa* Patricio Pron pasa revista a su propia literatura corta desde una posición lo suficientemente acreditada como para que sus lectores podamos leer sus cuentos de juventud como prodigiosos ensayos elaborados por ese otro Pron en el que ya asoma la genialidad de este.

por **Tania Padilla Aguilera**



## Exilios melancólicos

Carlos Manuel Álvarez  
**Falsa Guerra**

Sexto Piso  
248 páginas

El escritor cubano Carlos Manuel Álvarez publica una segunda novela a la vez realista e imaginativa, que se mueve dentro de las tensiones de llegar a un sitio para escapar de otro del que en el fondo no se quiere escapar; de irse porque no hay otra opción, aunque con ello se pierda un pedazo de sí. Quizás estas afirmaciones suenen en exceso dramáticas. *Falsa Guerra* no lo es. Este ejercicio de ficción melancólica flota por encima de un dramatismo desbordado y vive en un presente como cualquier otro, a veces doloroso, a veces lleno de goce.

«No seas más un hombre molesto, me dije. Sé un hombre normal. Pero yo era un hombre triste, un hombre genuinamente devastado», dice la voz en primera persona de quien, en cierta medida, es el Virgilio que a la vez guía y canta la *Falsa Guerra*. El personaje, que tarda un buen rato en adquirir un nombre, inicia este viaje con su llegada a Miami desde el D.F., de donde fue expulsado por el terremoto de 2017. Exiliado cubano, reflejo adulterado del autor en varios momentos del texto, este personaje sin

nombre abre la telaraña de historias cruzadas que componen *Falsa guerra*.

Un barbero del primer éxodo cubano en una colonia de migrantes en Miami; una mujer que trabaja en una veterinaria, luego en un hotel, luego vendiendo obras de arte en una galería; un cocinero desesperado porque el gobierno le confiscó su horno; dos chicos que planean un atraco misterioso; un gringo en Cuba, huyendo de su pasado; dos hombres que solían salir a tocar juntos instrumentos sin nombre y ahora se mandan cartas separados por el mar... Historias que convergen solo en sus bordes, personajes que hablan como de pasada de los otros y que solo se «arman» con la lectura.

*Falsa guerra* apela a los pequeños misterios para enganchar. ¿Quién es ese personaje que enuncia desde el yo en los apartados que se titulan «Falsa Guerra»? ¿Será uno de los tres pillos de otra sección recurrente, «Sospechosos habituales»? El orden de la historia se vuelve una labor detectivesca. Pequeños momentos de satisfacción vienen cada vez que

se entreteje una historia con la otra. Incluso actos mínimos, como asignar un nombre al narrador en primera persona, descubrir su pasado y añadirlo a su presente en primera persona, resultan en la satisfacción de hilvanar historias que con frecuencia se adelantan y retroceden, que desafían moviendo los planos temporales y los lugares. *Falsa guerra* es uno de esos libros que requiere involucrarse no solo emocionalmente, sino como parte activa de la narración.

Los fragmentos son un encuentro con una vasija que se rompió en pedazos y que se va componiendo con ternura. ¿A dónde pertenece cada pieza? Ni reconstruida por completo es la misma. Parecen decir que el exilio es así: aunque un pueblo entero se encontrara en un sitio común, padres, madres, hijos, amigas, la doctora, los maestros, no sería nunca el mismo porque el viaje del exilio deja rajaduras de aire.

Aun así, los estados emocionales de los personajes se narran desde la medida y con el alejamiento de la metatextualidad. *Falsa guerra* es una

ficción consciente de sí misma, que se delata como tal mediante distintos mecanismos: la fragmentariedad, los personajes repetidos entre saltos temporales, y, especialmente, mediante una tercera persona que nombra a los personajes a partir de cierta característica: el Barbero (de los migrantes), el Instrumentista (de un instrumento que nadie conoce), el Cliente (del Barbero), la Chica del cabello rojo (que tiene, bueno..., el cabello rojo), el Gringo (que lo es), el Adolescente (con cara de eterna juventud, aunque ya no sea tan joven).

Este elemento metatextual sale por completo del clóset ya avanzada la novela cuando en narrador le cuenta a un amigo que está escribiendo una, y, ante la insistencia de éste, le pone un título, como si no diera más, como de pasada: «Falsa Guerra». A ratos el tono recuerda al de *Slaughterhouse Five*, de Kurt Vonnegut. Así como el autor norteamericano crea una fábula del estrés postraumático de un soldado luego de la Segunda Guerra Mundial mediante una tercera persona que inventa cuentos -¿imposibles?- de áliens y tiempos fracturados, *Falsa Guerra* parece insinuar mediante su lejanía y ruptura todo aquello que no puede enunciarse. También aquí, entre las dislocaciones temporales y las idas y venidas, se cuela algo similar al TEPT del soldado, pero a la manera de la melancolía que Sara Ahmed reclama de vuelta para los migrantes (Sara Ahmed analiza en *La promesa de la felicidad* la figura del migrante melancólico, a quien se le exige entrar de lleno a la retórica del multiculturalismo, aquella que dicta que para ser feliz el primer paso es adaptarse a la cultura de llegada, pues nadie más infeliz, parece ser, que un migrante que no encaja, que se mantiene anclado a su pasado).

Los personajes exiliados de *Falsa Guerra* tienen ese ojo en el pasado, y especialmente, viven como el Otro. Un Otro que aprende a existir de nuevo, que se inventa profesiones y

amores, y encuentra en ello disfrute y angustia. Forma, pues, una nueva existencia donde no la había, pero siempre bajo la consciencia de que tuvo que formarla. El narrador-escritor ensaya en distintos puntos sobre el tema: «No perteneces a un lugar hasta que no lo desprecias. Ese tipo de conexión íntima, irrevocable, me ofrecía la posibilidad de convertirme en un sujeto entero a partir de la rabia. Alguien, un exiliado, que iba germinando en el mundo a través de la semilla de la ira. Si llegaba a experimentar ese horror en todas partes, era señal de que había diluido la patria, pero también de que la había vuelto absoluta. El exilio era la extensión de un país, no su renuncia, y el odio pasaba a ser una devoción errante. La rabia venía de la derrota, naturalmente, y la derrota, al contrario del triunfo, no podía sino mostrarse tal como siempre era, tal como había terminado siendo a pesar de sí».

Contradicciones y furia, la imposibilidad de relacionarse desde un lugar pulcro, como es la exigencia del que ya llegó a un lugar «mejor», al espacio al que se anhelaba como una promesa.

Los personajes de *Falsa guerra* buscan un equilibrio. Tienen trabajos que apenas los sostienen, viven la realidad aparte en que habitan los exiliados. Habitan y aman entre sí. Triunfan y se hacen ricos. Se drogan. Se besan. Hacen el amor y luego se dejan. Existencias como muchas otras, pero que caminan sobre una tela bien tensada que, aunque da la impresión de ser estable, a veces parece rasgarse. El tejido está hecho de las palabras que no se dicen, fibras rotas y otras aún fuertes que soportan las partes dañadas.

*Falsa guerra* es un libro rompecabezas. Casi se podría pensar que es un escenario cuyos personajes entran uno por uno, pero se cruzan al salir de escena. En el centro, el exilio a Estados Unidos, y su contraparte, que es la vida en Cuba. Una lectura llena de

ironía y metáforas plásticas, originales, casi tangibles.

La prosa juega y no se resigna a la seriedad mortecina: «El estómago de Barbero crujió como una rama que se quiebra sin que nadie la toque». «Sintió que algo entre él y su amigo se estiraba en ese momento como un elástico y que eso que se estiraba le pegaba en la cara».

A pesar de la agilidad y la variedad de recursos que posee Álvarez, se detecta cierta ralentización hacia el final del libro, cuando algunas escenas o reflexiones, si bien sustanciosas, resultan demasiado largas y caprichosas. Pero ¿qué es un buen libro sin un capricho por aquí y por allá?

Álvarez guía la reflexión por medio de historias desprovistas de edulcorantes o aspavientos dramáticos excesivos. *Falsa guerra* es, principalmente, una gran obra literaria con exoesqueleto.

por **Aura García-Junco**



## Formas de narrar el olor a espíritu adolescente

Rodrigo Hasbún  
***Los años invisibles***

Literatura Random House  
160 páginas

En el marco de la tan interesante como pertinente colección «Mapa de las Lenguas», iniciativa promovida por las editoriales Alfaguara y Literatura Random House desde la que se pretende dar mayor visibilidad intercontinental a un seleccionado grupo de escritores (entre ellos, la argentina Selva Armada, la colombiana Pilar Quintana, la uruguaya Fernanda Trías, la chilena Nona Fernández, el mexicano Emiliano Monge, el español Sergio del Molino..., y así hasta veintiún países hispanohablantes representados) mediante la publicación simultánea de algunas de sus obras tanto en España como en Latinoamérica, es posible encontrar esta magnífica novela del boliviano Rodrigo Hasbún (Cochabamba, 1981) de título *Los años invisibles* (2019). Seleccionado en su día por la revista *Granta* como uno de los mejores narradores jóvenes en español y autor hasta la fecha de novelas como *El lugar del cuerpo* (2007) y *Los afectos* (2015) y libros de relatos como *Los días más felices* (2011), la literatura de Hasbún ofrece en esta su última creación una suerte

de perfección formal de incómoda madurez que –como también ocurre con la literatura de Andrés Barba o Patricio Pron– podría dar lugar a ver en ella cierta frialdad, de tan esculpida que se presenta su escritura, pero que sin embargo no altera en ningún momento la capacidad de transmisión de las indudables emotividades que el texto contiene. Hay de hecho unos cuantos pasajes absorbentes en *Los años invisibles* que, además de gastar eso que algunos críticos denominan «calidad de página», terminan introduciendo al lector en toda una hondonada de verdaderas sensaciones. Los diálogos son por otro lado portentosos, de lo más rítmicos, demostrando Hasbún un fino oído para ellos.

Es probable que la indudable cuestión generacional sobre la que pivota esta novela, protagonizada por un grupo de adolescentes de clase pudiente en la Cochabamba de mediados de la década de 1990, genere mayor identificación en según qué lectores. Dicha identificación no vendrá desde luego por las escuetas (aunque vívidas) refe-

rencias ambientales que aparecen en el texto (ese *grunge* que suena –que se vive aunque no suene–de fondo...) sino por la increíble capacidad que tiene Hasbún de llevarnos a través de la palabra a ese punto exacto de la memoria colectiva que la gran mayoría comparte sobre aquellos turbulentos años de formación (ese primer acto de amor, esa primera fiesta salvaje...). Hay en todo caso un amago de cántico (entre amargo y heroico) al período histórico, como puede leerse en la página 62, donde Hasbún pone en boca de uno de sus personajes, ya adulto: «Nosotros fuimos la última generación que creció sin internet ni celulares, ¿te das cuenta? Por eso somos una generación tan enferma de nostalgia». Y ciertamente es palpable cierto halo nostálgico en *Los años invisibles*, cuyo título se conecta con esos más que comunes procesos defensivos de vaciado de memoria que tantos jóvenes se han visto alguna vez obligados a realizar sobre determinados hechos vitales del pasado, tan contundentes y definitorios como dolorosos de recordar. Quiero pensar

aun así que las coordenadas de tiempo y lugar en las que se mueve la historia aquí narrada se desdibujan ante la universalidad de las sensaciones que se describen, al igual que ocurre en otras novelas recientes –y me vienen ahora mismo al recuerdo, por ejemplo, las espléndidas *Autopsia*, de Miguel Serrano Larraz, que vio la luz en 2013 gracias a la editorial Candaya; y *Arena*, de Miguel Ángel Oeste, publicada el año pasado en Tusquets– que han lidiado con una intensidad similar variantes equivalentes de juveniles (de)formaciones sentimentales.

Destaca en *Los años invisibles* su estructura, amparada en una alternancia temporal de relatos que muestran, en primer lugar, troncalmente, el pasado de la pandilla protagonista y sus vivencias mientras que, desde la óptica presente, dos de sus miembros se reencuentran en Estados Unidos más de veinte años después para hablar de lo anterior. Uno de ellos, Julián, ha escrito una novela precisamente sobre aquellos «años invisibles» –fragmentos de la cual conformarán los capítulos de la novela de Hasbún que lidian con el relato pasado–, que es leída ahora en el tiempo presente por una de sus amigas de antaño, testigo de excepción de los hechos sobre los que se basa lo allí narrado. Dicho así de enrevesado, soy consciente de que podría estar transmitiendo una imagen incorrecta de las pretensiones formales de la novela, que no trata en ningún momento de pasar por un experimento metaliterario, todo lo contrario. Pero la forma en *Los años invisibles* importa y mucho a efectos narrativos, pues es justo la conjunción de un relato con el otro lo que aporta vida a la historia que aquí se nos cuenta. De hecho, en un detalle aparentemente nimio pero que ayuda sin duda a dar corporeidad a la verosimilitud del elocuente juego de voces propuesto, Hasbún decide que las identidades de todos los componentes de la pandilla (salvo la de Julián) se ofrezcan camufladas, gracias a

su conversión en personajes por parte del escritor. Así, la amiga que leerá la novela de Julián será identificada en todo momento como «la que llamo Andrea», pues Andrea será el nombre con el que aparecerá en la ficción que aquel ha escrito. En esta decisión formal de identificación late de fondo un interesante debate acerca de las verdades que pueden alcanzar los textos narrativos basados en experiencias biográficas, ya que por más que se asuma que la realidad de la que nacen no será nunca pura, pues se encontrará ya lógicamente deformada no solo por el paso del tiempo sino por la inevitable subjetividad del que escribe, quedará en todo caso demostrado que lo que late en las páginas escritas por Julián, donde tantos silencios han quedado quizás por primera vez verbalizados, sigue resultando igual de incómodo que entonces, al menos para sus protagonistas, al menos para la que aquí se llama Andrea.

Qué duda cabe que tras la «invisibilidad» de los años a los que Hasbún hace referencia en el título de su novela se esconde un momento fundacional del trauma colectivo que, a modo de vórtice, ha ido arrastrado hacia su interior todos los recuerdos asociados al mismo, anegando por completo lo que debiera ser el recuerdo inmaculado de una adolescencia si no plenamente feliz al menos sí vivida en plenitud. De este modo, mientras que la novela de Julián es, al menos en sus inicios, aparentemente elusiva con esos hechos, la contralectura que le ofrece Andrea a partir de lo que ve en el manuscrito permitirá al lector no solo ir rellenando los huecos que faltan en la historia sino detectar ciertas falsedades (así como sus motivaciones) incorporadas por Julián al relato de ficción. Al final, por desgracia, todas las cartas quedarán puestas boca arriba sobre la mesa, en una extraña decisión estética que quizás sea lo único verdaderamente cuestionable dentro de una novela tan precisa, pues tras haber planteado el

conflicto con tanta delicadeza narrativa, el desvelamiento sin paños calientes de los sucesos que dieron origen al drama comunal, demasiado truculentos para la historia en clave menor que Hasbún elegantemente proponía, termina por explicitar de forma un tanto artificiosa los procesos de transformación que sufrirán a posteriori algunos de los personajes.

*Los años invisibles* se presenta en cualquier caso como una novela sólida en tanto que solidifica una propuesta literaria singular como es la de Rodrigo Hasbún, que aquí desde luego transmite la sensación de entregarse a cada página con talento, profesionalidad y fruición.

por **Fran G. Matute**



# Más de un Siglo de Oro para el mito melancólico

Roger Bartra  
***Melancolía y cultura: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro***

Anagrama  
 317 páginas

Corren tiempos propicios para la melancolía: vivimos presos de miedos irracionales, lamentamos el pasado perdido y nos angustia el futuro incierto. Sin embargo, el tedio por la vida manifiesto en el delirio furioso de quienes protestan en las calles o en la tristeza sosegada de aquellos aislados en sus casas no comenzó cuando la Organización Mundial de la Salud declaró al Covid 19 una emergencia sanitaria ni meses después, cuando decretó la pandemia. La historia del abatimiento es tan antigua como el humanismo. El antropólogo Roger Bartra (Ciudad de México, 1942) recorre tan lejano pasado en *Melancolía y cultura: Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro* (2021) para explicar cómo durante la época de Lope de Vega, Tirso de Molina y Miguel de Cervantes se construyó el mito de la melancolía, cuya influencia se extiende hasta el presente. Sus conclusiones permiten ver a la tristeza menos como una patología contemporánea que como una herramienta de la identidad española para

aceptar el paso del tiempo y la condición mortal de los seres humanos.

El origen de nuestras nociones sobre la melancolía se encuentra en la tradición hipocrática de los humores -enriquecida con la sabiduría de musulmanes y hebreos- según la cual las enfermedades resultan de un desequilibrio entre los cuatro fluidos constitutivos del cuerpo humano: sangre, flema, bilis amarilla o bilis negra. En esa estructura, el temperamento de la gente triste correspondía al exceso de bilis negra. Hoy, tales ideas causan risa, pero el punto enfatizado por Bartra es que, con todo y su precaria conexión a la realidad, la teoría humoral sigue vigente como metáfora líquida de la tristeza. Recuerda que Sigmund Freud, en el *Manuscrito G* (1895) explica la melancolía como desviaciones e inhibiciones de flujos de tensión sexual, «extraños procesos que tienen una realidad tan metafórica como los cuatro humores clásicos». Otro ejemplo es *Galen's Prophecy. Temperament in Human Nature* [La profecía de Galeno: Los tempe-

ramentos en la naturaleza humana] publicado en 1994 por Jerome Kagan de la Universidad de Harvard. El autor fallecido el 10 de mayo del 2021 compara en ese libro la teoría humoral con las especulaciones de los psiquiatras sobre la posibilidad de que la esquizofrenia pueda explicarse como un exceso de dopamina y la depresión como una falta de norepinefrina.

Para Aristóteles, la melancolía se encontraba entre las características de las personas excepcionales. A esto se refiere en el *Problema XXX*, obra que Acantilado publicó en 2007, traducida por C. Serna, con el título *El hombre de genio y la melancolía*. No es seguro ni interesa aquí si el autor del texto fue el filósofo griego o uno de sus seguidores de la escuela peripatética, lo importante es establecerlo como el punto de partida, en el siglo III a. C., de aquello identificado por Bartra como «el mito de la melancolía»: una estructura simbólica capaz de perdurar en el tiempo, con inmenso poder metafórico para explicar el dolor y enlazar las explicaciones científicas con las cotidianas.

«Lo que vuelve fascinante el caso de la melancolía es su doble condición: además de contener la estructura simbólica de un mito, se refiere también a las consecuencias trágicas de la soledad, la incomunicación y la angustia ocasionadas por la siempre renovada diversificación de las experiencias humanas», escribe Bartra: «La melancolía se convierte en una red mediadora que comunica entre sí a seres que sufren o intentan comprender la soledad y el asilamiento, la incompreensión y la dislocación, la transición y la separación». En la melancolía, la humanidad codifica todo su sufrimiento.

Como en tiempos de Aristóteles, el Renacimiento identificó la condición melancólica con el estado reflexivo sobre el cual se levanta el humanismo. La idea llegó hasta el siglo XIX, cuando el Romanticismo construyó el contraste entre el sabio del recogimiento y el delirante genio creativo, una reinterpretación de la dicotomía barroca entre melancolía y frenesía. Hacia 1880, la histeria y otras enfermedades de los nervios como la neurastenia ya eran males psiquiátricos. Para la década siguiente, Freud comenzó a sentar las bases de sus principales teorías sobre el inconsciente y la represión. El psicoanálisis nació en un contexto que privilegió la interpretación de la tristeza como patología. Bartra no la considera una enfermedad, sino una condición de la existencia; por eso, en *Melancolía y cultura* no solo estudia cómo se representa en las obras del barroco español, sino por qué su mito es el eje cultural del Siglo de Oro. «El modelo de la melancolía», escribe: «fue un conjunto estructurado de reglas y conceptos que explicaban los fenómenos morbosos y permitía la amplia comunicación entre todos aquellos interesados en el funcionamiento del cuerpo humano. Pero su correspondencia con la realidad es precaria, en el mejor de los casos, y nula la mayor parte de las ocasiones».

La falta de conexión con la realidad no fue obstáculo para el desarrollo de una enorme estructura cultural asociada a la melancolía durante el Barroco. No se debe esto solo a la vigencia de la teoría humoral, sino también a la cosmovisión católica imperante. Aquella mentalidad y el poder político de la Iglesia romana perpetuaron las interpretaciones negativas de la tristeza provenientes de las supersticiones de la Edad Media. En consecuencia, la melancolía era considerada una enfermedad del alma asociada a la acedia o a su contrario, la frenesía, así como también al aburrimiento y al morbo erótico; pecados a los cuales es menos propenso alguien cualquiera del pueblo que individuos excepcionales como monjes, nobles o enamorados. Un caso especial es el de la tristeza atribuida a los judeoconversos, aquejados por la nostalgia de la religión que abandonaron y el acoso de la Inquisición.

Las fuentes intelectuales desde las cuales el cristianismo asimiló el mito melancólico provienen de los opuestos de la demonología y el misticismo. La intensa lucha entre el bien y el mal librada en cada alma predisponía a los adoradores de los placeres mundanos -incluso a esos que lo hacían en silencio- a la posesión demoníaca; así emergió como un aspecto de melancolía, el arrebató furioso llamado frenesía. Mas, en tiempos de férrea moral católica, no solo los apasionados estaban a merced del pecado. Dentro de los monasterios era fundamental la lucha contra la terrible parálisis anímica que con frecuencia acompaña la contemplación, como advierten las obras de san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús. Se trata de la acedia, un lejano antecedente al pecado capital de la pereza.

El religioso mercedario Tirso de Molina ofrece un ejemplo de cómo la vida en la corte aburre y entristece en *El melancólico* (1611), comedia donde tomó como modelo a Felipe II, apo-

dato «el rey melancólico» pues pasó su última década de vida postrado en una cama en el palacio de El Escorial. Y, en *El Príncipe Melancólico* (circa 1590), Lope de Vega se refiere al tema en el contexto de los enredos cortesanos habituales en sus obras. Incluso *La Celestina* (1499) podría estudiarse desde su tratamiento de la melancolía. Bartra explica que en tiempos de los Reyes Católicos se creía que el exceso de bilis negra predisponía a la obsesión con el sexo. Como la alcahueta de Calisto y Melibea creada por Fernando de Rojas, la cura propuesta para el morbo erótico desafiaba la moral conservadora. «Desde antiguo, uno de los remedios contra la melancolía erótica que recomendaban los médicos fue el coito que permitía expulsar los humores excedentes, [y] eliminar ideas fijas», escribe Bartra. La misma receta contra el morbo erótico prescribe el médico y sacerdote italiano Marcilio Ficinio en su obra *Sobre el amor* (1452).

El personaje que mejor sintetiza a cabalidad cómo España eleva a lo más alto el mito melancólico es el Caballero de la Triste Figura. Don Quijote de la Mancha es una afirmación de libertad, un punto de inflexión en el mito por representar a la vez tiempo locura y salud, así como «un modo de ser moderno imitando -e incluso criticando- a los antiguos». El libro de Bartra recuerda que aun desde la parodia, Miguel de Cervantes muestra en la congoja de Alonso Quijano y en los delirios del Quijote nuestra capacidad para arrojar una mirada esperanzadora sobre el mundo. Y en ese gesto convierte en alegría a la tristeza.

por **Michelle Roche Rodríguez**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Para suscribirse, enviar por correo electrónico a [suscripción.cuadernohispanoamericanos@aecid.es](mailto:suscripción.cuadernohispanoamericanos@aecid.es) o a Administración. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. AECID, Avenida Reyes Católicos, 4. 28040. Madrid. España (Tlf. 915827945), la siguiente información:

Don / Doña \_\_\_\_\_

Con residencia en \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

CP \_\_\_\_\_

País \_\_\_\_\_

DNI/Pasaporte \_\_\_\_\_

Email \_\_\_\_\_

Se suscribe a la revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS a partir del número \_\_\_\_\_

## PRECIO DE SUSCRIPCIÓN (IVA no incluido)

### ESPAÑA

Anual (11 números): 52 euros  
Ejemplar mes: 5 euros

### EUROPA

Anual (11 números): 109 euros  
Ejemplar mes: 10 euros

### RESTO DEL MUNDO

Anual (11 números): 120 euros  
Ejemplar mes: 12 euros

## AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en Ley Orgánica 372018, de 5 de diciembre 2018 de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros de titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, denominados "Publicaciones", cuyo objeto es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que eso conlleva.

Para el ejercicio de sus derechos o para realizar consultadas relaciones con protección de datos, por favor, consulte con el Delegado de Protección de Datos de AECID en esta dirección de correo electrónico: [datos.personales@aecid.es](mailto:datos.personales@aecid.es)



Precio: 5 €

