

LIBROS

Rodrigo Fresán
EL ESTILO DE LOS ELEMENTOS

Luis Landero
LA ÚLTIMA FUNCIÓN

Claire-Louise Bennett
CAJA 19

Nick Joaquín
LA MUJER CON DOS OMBLIGOS

Tomás Pérez Vejo
MÉXICO, LA NACIÓN DOLIENTE.
IMÁGENES PROFANAS PARA UNA HISTORIA
SAGRADA

Marta Aponte Alsina
LA MUERTE FELIZ DE WILLIAM CARLOS
WILLIAMS

Georges Rodenbach
BRUJAS (LA MUERTA)

NOVELA

Por el camino de Land

por Raquel Garzón



Rodrigo Fresán
EL ESTILO DE LOS
ELEMENTOS
Barcelona, Literatura
Random House,
2024, 716 pp.

Cuando la “tempestad de la desmemoria” se cierne sobre el mundo, alguien se empeña en recordar. El virus del olvido se llama N.O.M.E. y Land, el protagonista de *El estilo de los elementos*, desafía ese germen global rebobinando rostros, paisajes y episodios que ansía indelebles, acuñados en las tres Grandes Ciudades que lo marcaron. Son versiones de Buenos Aires, Caracas y Barcelona, los mapas vitales de Rodrigo Fresán (Argentina, 1963), padre de la criatura, escritor proustiano confeso y dichoso, que vuelve a zambullirse,

en versión monumental de 716 páginas, en algunos de los temas que lo obsesionan: la complejidad de las relaciones paterno-filiales, el vínculo entre lectores y autores, la historia y su cruce con la experiencia personal y la escritura, tan río y tanta sed todo el tiempo.

Apenas traspuesto el portal de las catorce citas que abren la novela, se nos cuenta eso que Land, mal que le pese al Nome (“abreviatura contracturada de *No me acuerdo*”), no olvidará: jamás quiso ser escritor, una vocación que sus padres, editores y fundadores del sello Ex Editors, pretendieron inocularle. Land se define como un lector. Absoluto, omnisciente, mágico y puro son algunos de los adjetivos que elige como medallas, mientras arma (y pierde) bibliotecas con curiosidad omnívora.

Emblema de esa pasión lectora es el título de la novela, que recrea *The elements of style*, manual de escritura de William Strunk Jr., remixado por E. B. White, que los padres le regalan una y otra vez al niño Land, quien lo pierde calculadamente.

Libro de voces (abundar sería desmenujar el misterio), *El estilo de los elementos* relata la educación sentimental de Land (infancia, adolescencia y madurez) con un narrador poco fiable por anfitrión, a veces observador y otras gozosamente metido en el lío. Toda la novela (en especial la tercera parte, que presenta a Land adulto, ya afincado en Gran Ciudad III) es un ejercicio soberano de estilo que crece refutando y parodiando las fórmulas de la dupla Strunk/White.

Después de *Melville* (definida como una personal historia de vampiros que entreteje las figuras opuestas y complementarias de Herman Melville, autor de *Moby Dick*, y su padre, Allan), *El estilo de los elementos* se propone como una novela de fantasmas *sui generis*. No solo porque Land se ganará la vida como *ghost writer* de autobiografías, sino también porque la novela se plantea como una partida de ajedrez con/contra el pasado a recobrar. “Ahí”, “Allá” y “Aquí”, los tres capítulos (llamarlos “movimientos” es sinfónicamente acertado: viajamos por la memoria y sus entretelas, donde nada está quieto ni fijo jamás), despliegan

recuerdos, sueños, lecturas, deseos y azares que acompañarán al protagonista de urbe en urbe.

Gran Ciudad I (Ahí) se parece mucho a la Buenos Aires de fines de los años sesenta y primeros setenta del siglo pasado signada por la psicodelia y la efervescencia cultural. Land no duerme (li-te-ral-men-te) porque sus padres y El Grupo de ruidosos amigos que acampa en su casa cada noche viven de fiesta, hamacados por LSD y otras sustancias de moda.

Cualquier semejanza con la política argentina no es pura coincidencia y el autor la trabaja desde la mirada de un niño con la libertad de su incorrección política. Entre otras referencias se asoman el Primer Trabajador (Perón, tal como la describe la marcha peronista), cuyo regreso, tras larga proscripción, se produce en junio de 1973; la izquierda revolucionaria y la necesidad de exiliarse para salvar el pellejo, cuando la represión y caza de “elementos subversivos”, orquestada por los paramilitares de la Triple A, empieza a ennegrecerlo todo. La dictadura hará del crimen un sistema.

Fresán le presta a Land episodios novelescos de su propia vida y compone un fresco que disfruta de la deriva en las panorámicas y en los primerísimos primeros planos: lo que Land piensa, sueña, escucha, intuye y teme caracteriza al personaje y, también, una época y sus consumos. De las golosinas a las lecturas (con *Drácula* como libro inaugural); desde los programas de la tele hasta el fijador de pelo azul con que pretenden domesticarle la melena. Y en paralelo, los tics de cierta intelectualidad latinoamericana, bohemia y militante. Para Land y “los hijos de...” leer será un refugio, una forma posible de resistir a la “originalidad” de sus mayores, siempre dispuestos a “abrazar el caos”.

Como mentor del chico oficiará el autor estrella de Ex Editors, César X Drill, un *patchwork* de distintos escritores reales: Oesterheld, Rodolfo Walsh, Quino y Paco Porrúa

(legendario editor español que fue pareja de la madre de Fresán). Drill, autor de *La Evanauta*, cómic superventas, será quien le recomiende a Land libros y estrategias de supervivencia. La novela desgrana sus meditaciones, casi oraculares –“Así habló César X Drill (y así escuchó Land)”–, sobre los temas más diversos: el azar, la calvicie prematura, la mentira, la ficción, el valor de un libro sin fin como *Las mil y una noches*, la relación con sus padres, el miedo a la locura... Temas que volverán en *ritornello* en distintas ciudades y momentos del relato.

Gran Ciudad II (Allá) será el “nuevo mundo” de Land, entre los once y los dieciséis años. Todo es distinto: se habla de tú y no de vos y la gente vive como si nunca hubiera conocido la tristeza. “Aquí el puesto de El Primer Trabajador ha sido ocupado por El último en Irse de La Fiesta.”

Es el tiempo de la montaña rusa del amor adolescente. Todo girará alrededor de lo que diga, calle, haga o grave Ella (una de tres hermanas chilenas que llegan a vivir a su urbanización). La palabra comodín es “vaina”, que puede significar cualquier cosa, todas y ninguna. Será el escenario de la “Big Vaina” que ahondará la vocación lectora de Land y derivará en la pérdida de su segunda biblioteca (la primera la devora el exilio cuando emigra con sus padres, amenazados “por comunistas”). También los mayores mutan: pasan de “psicobolches” a “psicobolches”. Tal vez sea esa transformación lo que festejan, piensa Land: “Ese estar fuera de toda Historia que no sea la propia historia.”

En Gran Ciudad III (Aquí), Land es adulto y negro literario. El Nome llega de pronto, nadie sabe de dónde y se ensaña: provoca el olvido de la propia vida, pero la de los otros se recuerda con pelos y señales. Otra máxima de Drill ordenará el relato en el que reparecen “hijos de...” y personajes del pasado: “Tener una vida con estilo primero y después tener estilo para contarla. No hay más que eso. Eso es todo.”

La paternidad, comparte Fresán en la nota final, vale como invitación a volver a experimentar la película del propio crecimiento. Recordamos lo vivido a los cinco, a los siete, a los quince a medida que los hijos conquistan esas cimas. Daniel, su hijo adolescente, es el responsable de la portada del libro, que sintetiza en un lápiz bicolor (rojo para corregir, azul para escribir una versión superadora) el afán y el oficio de editar(nos). Torrencial, tierna, irónica, obsesiva, elegante, llena de literatura, de música, de cine y de fantasmas, *El estilo de los elementos* ejercita la arbitrariedad inspirada con la que el artista brasileño Bispo do Rosario componía sus inventarios del mundo. “Esto es lo que yo vi”, parece decir. “Esto es lo que me mantuvo en pie.” ~

RAQUEL GARZÓN es periodista y librera.

NOVELA

Lección estética

por **Luis Beltrán Almería**



Luis Landero
LA ÚLTIMA FUNCIÓN
Barcelona, Tusquets,
2024, 220 pp.

Esta novela de Landero, la decimo-cuarta de su catálogo y la más corta con la excepción de *Entre líneas: el cuento o la vida*, aparenta ser una comedia y así se ha publicitado. Digo aparenta porque Landero suele sorprender y sus obras, novelas o ensayos, proponen algo más que lo que se aprecia en primera instancia. En esta ocasión lo que se ve en primer plano es la biografía de dos personajes que han fracasado en sus afanes y que terminan encontrándose y descubriendo –como dice literalmente ella– que se han convertido en otros,

en personajes a la altura de sus ilusiones infantiles y juveniles. Si así fuera estaríamos ante una más de las novelas de este autor y de la industria editorial contemporánea.

Una segunda lectura, en cambio, debería fijarse en indicios, pistas de una propuesta para la que la comedia solo representa un envoltorio. El primero de esos indicios está en el título. La nota agónica –hermética– de la *última función*. El último viene dado por el capítulo final. Tras el penúltimo capítulo –séptimo de la segunda parte–, en el que presenta el final feliz de la pareja protagonista, viene un capítulo, el octavo y último, en el que los narradores –anónimos y ancianos espectadores del espectáculo– nos cuentan que todo ha vuelto a ser como era antes de la función. Nada ha cambiado. En medio, muchas otras pistas apuntan a que la banalidad del relato amoroso no es la sustancia de esta novela. Sobre todo, los atributos de los personajes vienen a anticipar que debemos esperar algo más de esta historia pintoresca y alegre. También la serie de sus fracasos vitales apunta en ese sentido.

La estructura narrativa de la novela es la clave de su lectura profunda. En su primera parte –hay dos partes–, la más extensa, la novela trenza dos relatos, el de Tito y el de Paula –él y ella– en capítulos alternos. Es pues una novela compuesta, como lo fue *Hoy, Júpiter*. Las novelas compuestas suelen ser novelas didácticas. Esto es, no se trata de hilvanar una historia simple –amorosa– sino de exponer un estado de conciencia o una lección de algún tipo. En este caso se trata de exponer la lección literaria, la estética de Landero. No es, pues, esta novela un simple pasatiempo –o solo un pasatiempo–. Tiene ese mensaje intelectual, la lección estética, que viene envuelto en una lección vital –sobre lo relativo del éxito y del fracaso vitales.

La lección estético-literaria queda concentrada en varios momentos

de la segunda parte, los relativos al argumento de la representación de la leyenda medieval titulada “Milagro y Apoteosis de la Santa Niña Rosalba”. Tal representación es concebida como un carnaval, la fiesta en la que participa todo el pueblo –disfrazado– y que reserva el papel de espectadores a los turistas. Sus mimbres combinan elementos de leyendas populares –el tiránico señor feudal que pretende abusar de sus siervas– con elementos literarios similares a los que convoca el *Fausto* de Goethe –y que también provienen de leyendas populares, el diablo, la santidad, el caballero satánico–. El argumento de la leyenda no encierra la exposición de la lección. El cambio de identidad de Paula –que pasa a ser Claudia, la actriz que incorpora a la niña Rosalba– y la resurrección de Tito –el hombre inútil habitual de las novelas de Landero, que pasa a ser el hombre-dios, el gran director de la representación– permiten completar y extender la lección. No es el argumento del Milagro un paréntesis en la novela, sino que el milagro se realiza y actualiza en él.

He mencionado al principio la otra novela corta de Landero: *Entre líneas: el cuento o la vida*. No solo coinciden estas dos obras por su brevedad. Entre ellas hay una línea de continuidad que apunta el título de la primera: la lección entre líneas de la relación entre la estética (el cuento) y la vida. Con una orientación más ensayística esta tarea la abordó el autor en otros dos libros: *¿Cómo le corto el pelo, caballero?* y *El huerto de Emerson* –algo de esto apuntaron José M. Pozuelo y Lola Thion en el dossier que le dedicó la revista *Barcarola* a Landero–. En esta entrega el foco recae sobre la estética literaria. Se trata de una estética humorística, alegre, carnavalesca, pero con una vertiente hermética: el fracaso vital, la experiencia agónica, la lucha por la vida... Y esto con la colocación moderna de la proyección del autor sobre el escenario relatado. Es lo que suelo denominar *ensimismamiento*

o, siguiendo a Stendhal y a mi colega Juan Bravo, *egotismo*.

El *egotismo* de *La última función* tiene un aspecto curioso. Aparte de la referencia a 1958, hay otra fecha que solo aparece una vez, 1994, como el momento del suceso en San Albín, el pueblo de la sierra madrileña. No existe tal pueblo. El nombre parece tomado de una calle o plaza del Alburquerque natal de Landero. Pero volvamos a 1994. En esta novela llaman la atención las referencias a múltiples motivos de las primeras novelas del autor. El primero es el afán, motivo central de *Juegos de la edad tardía*. Los narradores observadores también aparecen en esa novela. El papel del maestro es relevante en *Entre líneas...* Las alusiones a García Lorca salpican muchas de las novelas y de los discursos de Landero. Tito se apellida Gil, como el personaje de *Juegos de la edad tardía*, Gil Gil Gil. Incluso la gestoría que abre Tito se llama Gestoría Gil y Gil. Tito se hace acompañar en su aventura artística por Rufete y Galindo, que recuerdan al mencionado Gil de *Juegos...* y a los músicos de *El guitarrista*. Y el paréntesis en las vidas del pueblo, e incluso de Tito y Paula, tiene un precedente en la aventura empresarial de *El mágico aprendiz*. El motivo del cambio de identidad es el motor de *Juegos...* y *Caballeros de fortuna*. Tal vez todo esto se deba a que esta novela resulte de la nueva redacción de un proyecto abandonado hace treinta años, aunque la presencia del conflicto paterno-filial lo desmiente. Ese conflicto no está presente en las primeras novelas de este autor. En cualquier caso, lo relevante es que Landero ha concentrado en esta novela lo esencial de su lección estético-literaria y la ha adornado de motivos y figuras esenciales de su ya magna obra. ~

LUIS BELTRÁN ALMERÍA es catedrático de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad de Zaragoza. En 2021 publicó *Estética de la novela* (Cátedra).

NOVELA

El nacimiento de una escritora

por **Aloma Rodríguez**



Claire-Louise Bennett
CAJA 19
Traducción de Laura Wittner
Barcelona, Malas Tierras,
2024, 222 pp.

Los títulos de los capítulos, desiguales en longitud, de *Caja 19*, primera novela de la escritora Claire-Louise Bennett –“Una tontería”; “Chispazo”; “¿Puedes meter los pájaros, por favor?”; “Hasta la eternidad”; “Las cosas bonitas”; “Éramos el drama” y “Mujer salida de la nada”– no dan pistas demasiado concluyentes de lo que vamos a encontrar, pero sí dan una idea del tono de la novela y del tipo de escritora que es Bennett: más del estilo que de la trama, incluso cuando en esta novela se cuentan cosas fundamentales para la narradora sin nombre. Como no tiene nombre, se hace escritora y, al igual que Bennett, es inglesa pero está instalada en Irlanda, el atajo del pensamiento nos lleva a creer que es una novela autobiográfica. Es irrelevante. La novela lleva ese título porque es el puesto que ocupa la narradora en el supermercado de su ciudad, en el que trabaja en verano y otros periodos festivos, la caja 19. Desde ahí, inventa historias para personas que pasan por su caja, pero que bajo su boli y anotados en un cuaderno, se convierten en personajes. A este juego, el de escribir, ya se dedicaba la narradora desde pequeña, usaba las últimas hojas de los cuadernos de clase, por ejemplo, o cuartillas, como las que un día rompe un novio que tiene.

Caja 19 es el relato de la construcción de una voz. Pero hay algunas particularidades. Una es que la novela se construye con la reescritura de cuentos que la narradora ha ido escribiendo. Es decir, se repasan esos cuentos, que se incluyen y se comentan, se

reelaboran o se explican. La ficción del relato escrito se mezcla con las lecturas de la narradora, que son tan importantes (o más) como las peripecias vitales. El capítulo tercero es ejemplar en ese sentido, y es en sí mismo una especie de caja china: es un cuento inserto en la novela, que a su vez contiene un ensayo. “Parece que al volver a contarlo me he dejado llevar. Pero es que desde entonces he leído y escrito tanto que no es de extrañar que en este tiempo ciertas ideas relacionadas con la potencia de la palabra escrita, basadas en experiencias directas y radicales, se hayan ido desarrollando dentro de mí y encuentren la manera de salir –aunque un poco trilladas, con un vago recuerdo de Hermann Hesse revoloteando cerca–.” Estas reelaboraciones incluyen lo leído y cuándo, cómo se va construyendo su itinerario lector –hay una época en que lee a muchos hombres porque quiere entender cómo piensan, en otra le seducen las aventuras, después, se cansa y pasa a leer sobre todo a escritoras–, que es su formación como escritora también. Aunque tal vez no lo diga de manera explícita, queda clarísimo que para la narradora/ensayista (¿Bennett?) leer y escribir si no son la misma cosa, al menos parece que van siempre juntas, una alimenta a la otra.

Podemos distinguir la cronología vital de la narradora como estructura temporal de la novela, que se remonta hasta el inicio de la pasión lectora, que se da con *A start in life*, de Alan Silitoe [no con la novela de Anita Brookner, como se encarga de aclarar], del que recuerda que le resultaba atractiva la idea del narrador de que no hacer nada es en realidad complicado. “De hecho, estar ocioso es todo un arte. Exacto, todo un arte, y hay muy pocas personas con las agallas y la fortaleza como para lograrlo. Leer al aire libre una tarde de verano. Cuando hay una seguidilla de semanas de días cálidos y soleados uno detrás del otro. No existe nada igual. Era lo que más nos gustaba.” Los profesores del pasado

conviven con compañeras (Natasha), amigos (Dale) y novios, todos conviven en su memoria con personajes de las ficciones que lee, con los escritores que va descubriendo y con los personajes de su propia invención; reales o inventados, todos están en su cabeza. La narradora dialoga con *Una habitación con vistas*, de E. M. Forster (la lectura de la novela la lleva a hacer un viaje a Italia; la lee años después y su percepción del libro cambia, por ejemplo. Y en la escritora de Brighton Ann Quin, autora de *Berg*, con la que la narradora teje conexiones más o menos azarosas que redundan en esta idea de mezclar literatura y vida.

He dicho que podemos ver un cierto orden cronológico, pero no es del todo lineal, hay como bucles, que tienen que ver con que la narradora dilata lo que quiere contar: utiliza las lecturas y los comentarios para envolver y proteger la confesión que va a hacer y que tiene que ver con una violación. Ella misma no sabe cómo ha de reaccionar: “Claro que una participa, claro que no existe eso de no hacer mucho, no se puede desconectar el cuerpo, ¿cómo no lo sabía? ¿Como algo? ¿Tal vez una tostada con queso? ¿Te encuentras mal? ¿Es para tanto? ¿Vas a llorar? ¿Sí o no? ¿O vas a obligarte a llorar porque te parece que tendrías que llorar? ¿De verdad ha sido tan horrible o solo desagradable? Hay que tomar una decisión y atenerse a ella, ¿vas a sentirte mal por eso o no?” Esa dilación es también una manera de desviar el foco, de no convertir ese episodio en el centro de la novela.

“Estudiábamos literatura pero no leíamos para ser inteligentes y aprobar los exámenes con las notas más altas; leíamos para cobrar vida. Nos perdía detectar metáforas, símbolos, analogías, presagios..., en libros y en nuestras realidades inmediatas. Confundíamos vida y literatura y cometíamos el error de creer que todo lo que pasaba a nuestro alrededor nos señalaba algo, algo sobre nuestras pequeñas existencias, nuestros corazones subdesarrollados y,

más importante, sobre lo que vendría”; escribe Bennet hacia el final del libro. *Caja 19* es una novela que es ensayo a la vez y cuya apuesta de estilo es rotunda y coherente pero no asfixiante; es juguetona, huye de la victimización y cuenta de un modo apasionado la enfermedad de leer. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2023 publicó *Puro glamour* (La navaja suiza).

NOVELA

Barroco filipino

por **Alberto Penadés**



Nick Joaquin
LA MUJER CON DOS OMBLIGOS
Valencia, Pre-Textos,
2023, 284 pp.

Nick Joaquin (1917-2004) es el autor filipino en lengua inglesa más importante de su tiempo. La crítica filipina mantiene este juicio pese a que escribía contra la corriente: se le consideraba un escritor hispanófilo. También un nostálgico de la vieja Manila, de la colonia. Ambas son impresiones muy parciales. Perteneció a la primera generación de filipinos escolarizados en inglés, que hablaba con acento y redactaba con maestría. Autodidacta desde muy joven, vivió de su pluma, que dio interesantísimos relatos, como los escogidos para esta antología, teatro, poesía, ensayos, un par de novelas y un número indeterminado de productos periodísticos y de ocasión. Amaba el jazz y la cerveza –se le recuerda con una San Miguel en la mano–, era simpático y tuvo amigos de todas las persuasiones políticas; era profundamente religioso, de comunión diaria, amaba las viejas iglesias y la devoción popular. Nunca se casó. Cuando uno de sus sobrinos, autor de una breve biografía, narró la temprana muerte del padre de Joaquin,

transmitió el diálogo, por verosimilitud, en castellano: *papá ha muerto*. Esta muestra de sus escritos es, salvo error, la primera que se imprime en esta lengua.

Puede leerse a Joaquin como a un noventayochista al otro lado del espejo del “desastre” en el que se miraron los escritores españoles, desastre postergado que para él se consumó en 1945, con la brutal destrucción de Manila. El medio siglo transcurrido desde el 98 aparece en su obra como un tiempo de fracaso que se desvanece sin fruto, que discretamente deplora como indigno. Cuando parece escribir con nostalgia de su querida Intramuros no le conmueve tanto su propia memoria como la de sus padres. Cuando busca en el pasado no es porque este fuera español, sino al contrario, lo español le interesa porque Manila un día lo fue. Se proponía entender qué significaba ser filipino cuando los Estados Unidos cedieron por fin la soberanía a las islas. De forma herética para los indigenistas, decidió que Filipinas no era nada antes de Legazpi; contra los aduladores de la modernización estadounidense, que la esencia del país era el catolicismo popular: aquello que había sobrevivido al anticlericalismo de los nacionalistas y al protestantismo de los ocupantes.

Luis Castellví, esmerado traductor, y Paula Park, que añade una útil introducción, seleccionan ocho piezas: seis cuentos y leyendas del periodo español y dos extensos relatos de posguerra. El vano entre ellos es el de la obra de Joaquin. Solo conozco un cuento del tiempo intermedio, uno que ampara la sospecha de indecencia: “Tres generaciones” (1940), una historia de estupro y violencia familiar. Pero el pasado reciente no está borrado, aparece como recuerdos de sus personajes, que se hacen vivos en el trato con ancianos tristes y ambiguas mujeres maduras, como en el relato que da título a este volumen (de 1949) o en su gran obra teatral *Retrato del artista filipino* (1951).

Al leer “La mujer con dos ombligos”, que muchos juzgan como su mejor cuento, hay que pensar en el

hecho, casi tan fantástico como la historia, de que cuando lo escribía Joaquin era postulante en el monasterio de San Alberto de Hong Kong: un relato donde dos mujeres, madre e hija, compiten para seducir a un hombre, donde hay adulterio, un padre opiómano y música de jazz con un inolvidable “sonido bambú”. La historia, muy bien compuesta, transcurre en esa ciudad, durante un solo día en la vida de un grupo de filipinos de la diáspora, inquietado por la visita de unos turbulentos personajes manileños y por los recuerdos que evocan.

Por la originalidad y dificultad del asunto destaca “El progreso del peregrino yanqui” (1952). Los actores son una pareja de manileños, los Camacho, relacionados con una familia de Nueva Inglaterra con negocios en Filipinas, y un joven soldado estadounidense, tercera generación de aquella, al que terminada la guerra agasajan con una natural combinación de amabilidad, curiosidad e interés por mantener las relaciones. El joven solo aprecia interés y cree que la esposa se le insinúa, se ofende y los avergüenza profundamente. Más adelante el joven reexamina los hechos y sospecha haberse equivocado. Los Camacho se anticipan e intentan evitarle ese mal trago de una disculpa, solo que, al hacerlo, con su conducta de nuevo confirman la presunción de inmoralidad.

Aparenta ser un roce entre la mundanidad y el infantilismo de “querer ser tratado solamente por lo que uno es”, como “un bebé”. Pero en realidad los Camacho están en un plano moral igualmente profundo que el puritano, aunque “profundo” representa exactamente lo que quieren evitar en su trato, habiendo perdido a sus hijos bajo las bombas, habiendo “vuelto a la normalidad” con una consciente repugnancia por el retorno “a la corrupción de siempre”. Joaquin nos hace asistir a una desavenencia doméstica, fina, sin retórica política, entre cierta arrogancia moral ligada a lo que se llamó “sajonismo” y esa especie de latinismo

oriental que para él es el cuño religioso de Filipinas.

Las seis leyendas y narraciones de asunto sobrenatural de este libro se han descrito como “gótico tropical”. Ese fue el título de un volumen de 1972 que las incluía a casi todas. Sin embargo, en la literatura gótica el catolicismo es un decorado grotesco (el culto a los muertos, las figuras sangrantes, las reliquias...) y su tono es en general displicente, mientras que para Joaquín la devoción y los misterios son majestuosos y admirables. Aunque aparezcan serpientes enojadas, anillos sumergidos, espejos mágicos y espíritus de ultratumba, tanto por el tono como por el tiempo específico que evocan los cuentos aquí representados son menos “góticos” que barrocos. Que diez años después compilara su teatro con el título de *Barroco tropical* lo interpreto como una revisión. Las ruinas de Manila no adornaban ningún jardín. En su teatro, como en “La mujer de dos ombligos”, oprimen el corazón de sus personajes y les obligan a mirar hacia otro lado. ~

ALBERTO PENADÉS es ensayista y profesor de sociología en la Universidad de Salamanca. En 2016 publicó *La reforma electoral perfecta* (Libros de la Catarata), escrito junto a José Manuel Pavía.

HISTORIA

La historia patria como religión civil

por **Rafael Rojas**



Tomás Pérez Vejo
MÉXICO, LA NACIÓN
DOLIENTE. IMÁGENES
PROFANAS PARA UNA
HISTORIA SAGRADA
Ciudad de México, Grano de
Sal/Secretaría de Cultura/
INAH, 2024, 376 pp.

En “Arte, modernidad y nacionalismo (1867-1876)” (1967), pionero artículo de Jorge Alberto Manrique en *Historia Mexicana*, se sostenía que el

arte mexicano posterior a la Reforma había sido fundamentalmente cristiano y clasicista. En contra de lo que cabría esperar de una modernización liberal y laica, los pintores mexicanos, la Academia de San Carlos y los propios coleccionistas —también coleccionistas de arte prehispánico como Felipe Sánchez Solís y Gumersindo Mendoza— cultivaron una idea del arte heredada de las antiguas Grecia, Roma y el Renacimiento italiano, y temáticamente volcada a la historia sagrada.

Esto fue así hasta un momento preciso, cuando “Cuauhtémoc desplazó a Cristo”, como narra con elocuencia Tomás Pérez Vejo en su libro *La nación doliente. Imágenes profanas para una historia sagrada*. Entonces, sin mayores alteraciones del canon estético clasicista, la trama de la pintura de fines del siglo XIX comenzó a girar en torno a la historia indigenista y patriótica, como se observa en la obra de artistas como José Obregón, Rodrigo Gutiérrez, Tiburcio Sánchez de la Barquera, Luis Coto, Félix Parra y Leandro Izaguirre.

Hasta un liberal resuelto como Justo Sierra llegaría a afirmar que, con sus grandes lienzos religiosos, la llamada “escuela mexicana” de pintura no hacía más que confirmar la “actualidad del cristianismo”. Esa búsqueda de una antigüedad propia conduciría a la idealización del pasado prehispánico, facilitada por la temprana lectura oficial de la independencia como recuperación de una soberanía perdida con la conquista. Desde el Plan de Iguala se repetía que una nación preexistente, llamada América Septentrional, Anáhuac o México, tutelada durante tres siglos por España, había recuperado su independencia originaria.

A diferencia de otros estudios sobre las narrativas históricas nacionales del liberalismo o el conservadurismo en el siglo XIX, como los de Enrique Florescano y Enrique Krauze, este de Tomás Pérez Vejo no se concentra en la historiografía sino en la pintura. Unos noventa cuadros del siglo XIX son leídos aquí como documentos visuales que

transcriben relatos de la nación mexicana con las mismas pautas de los grandes textos históricos de Ignacio Manuel Altamirano, Justo Sierra o Vicente Riva Palacio.

Pérez Vejo siguió la ruta de cada lienzo desde su contratación por el Estado o por particulares. Luego reconstruyó su recepción en la prensa escrita y en la muy incipiente crítica de arte profesional. El historiador también se tomó el cuidado de observar cuáles de aquellas pinturas fueron a exposiciones universales como las de Filadelfia en 1876, París en 1889 o Chicago en 1893. Este ángulo le permitió medir el grado de circulación mundial que alcanzaron algunas de aquellas piezas, tradicionalmente interpretadas desde claves demasiado locales.

Así, Pérez Vejo recuerda que pinturas religiosas de Santiago Rebull, José Salomé Pina, Ramón Sagredo y Joaquín Ramírez viajaron a Filadelfia en 1876, cuando se conmemoró el primer centenario de la revolución de independencia de los Estados Unidos. Allí, en el hogar de Ben Franklin, el México juarista de la República Restaurada estuvo representado por telas atestadas de figuras bíblicas: Jesús y Moisés, Abraham e Isaac, Sansón y Dalila.

También recuerda el historiador que *El suplicio de Cuauhtémoc* de Izaguirre fue encargado para la Exposición Universal de Chicago, en 1893, coincidiendo con las celebraciones del cuarto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América. Ese y otros cuadros anteriores, como *El descubrimiento del pulque* (1869) de José Obregón y *El senado de Tlaxcala* (1875) de Rodrigo Gutiérrez, contratados por Sánchez Solís, se convertirían en verdaderas artes poéticas de la pintura histórica mexicana y alcanzarían su plena canonicidad política y estética en el porfiriato tardío.

A la vez que se perfilaba aquella imagen negativa de la conquista española, en el consenso liberal-conservador

del porfiriato, Pérez Vejo observa la emergencia de un patriotismo pictórico en cuadros de Primitivo Miranda, Atanasio Vargas, Tiburcio Sánchez de la Barquera, Luis Coto, Natal Pesado y Antonio Fabrés. Todavía en *El héroe de Iguala* (1851) de Miranda, poco después de la guerra del 47, aparecía un Iturbide digno y tricolor. Ya para fines de la centuria, el centro de la iconografía liberal lo ocuparía el cura Hidalgo, que en la versión de Fabrés estaría casi levitando, junto con el pendón de la Guadalupe, después de la batalla del Monte de las Cruces.

Sostiene Pérez Vejo que, en aquella transición hacia una pintura patria como religión civil del Estado liberal mexicano, tuvo lugar una superposición de misterios. A los “misterios gozosos” de la representación de la Arcadia prehispánica se contrapusieron los “misterios dolorosos” de la espada y la cruz, que Félix Parra captaría como ninguno en *Fray Bartolomé de las Casas* (1875) y *La matanza de Cholula* (1877). A estos últimos se impondrían los “misterios gloriosos” de un imaginario de la guerra de independencia como gesta anticolonial y nacional, que la historiografía académica ha revisado seriamente en las últimas décadas.

Pero, como apuntábamos más arriba, el tema de este libro no es la historiografía sino el mito y, tal vez, la memoria, en el sentido originario de Simónides de Ceos y la historiadora inglesa Frances Yates. Es decir, la memoria como la disposición de la imagen para la retención y el reconocimiento por parte de una comunidad. En este sentido, la conclusión del libro de Pérez Vejo pareciera inobjetable: hacia 1910, cuando se conmemora el Centenario de la Independencia, la religión civil del nacionalismo mexicano ya estaba construida en sus imágenes centrales.

La Revolución habría transformado la liturgia y sus rituales, pero no necesariamente la trama narrativa heredada de la pintura académica del siglo XIX. Los últimos intentos de reinventar

una historia oficial y reactivar la iconoclastia nacionalista encuentran en este libro una refutación anticipada. Todo parece haberse intentado ya en ese viejo hábito de dibujar el dolor de la nación y hacer de su pasado un inventario de héroes y traidores, verdugos y víctimas. ~

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Su libro *Breve historia de la censura y otros ensayos sobre arte y poder en Cuba* se encuentra ya en circulación bajo el sello de Rialta Ediciones.

NOVELA

El pozo y el agua fresca

por **Carmen Simón**



Marta Aponte Alsina
LA MUERTE FELIZ DE
WILLIAM CARLOS
WILLIAMS
Barcelona, Candaya,
2022, 208 pp.

La travesía inesperada que Marta Aponte Alsina (Cayey, Puerto Rico, 1945) hubo de realizar cuando hurgó en la biografía del poeta estadounidense William Carlos Williams y descubrió que la madre de este, Raquel Hélène Hoheb, había nacido en Puerto Rico, al igual que ella misma, y su madre, y su abuela, y su bisabuela, es el motivo de esta novela titulada *La muerte feliz de William Carlos Williams*. Casi como en un naufragio feliz, las lecturas de la autora en torno a la vida de este poeta —en particular del libro *Yes, Mrs. Williams. A personal record of my mother*—, a las que sumó sus propias investigaciones, la sumergieron en las profundidades del “pozo” y del “agua fresca”, profundidades que supo reconocer conforme escribía su libro y que emergen con renovada fuerza y claridad. “Fermina Díaz López se llamaba mi abuela materna —cuenta la autora—. Hace poco

desperté sabiendo que le debo un recuerdo.”

Novela de búsqueda interior, de justicia para la madre del poeta, una pintora sobresaliente ahora olvidada; para su abuela Fermina, para su madre, incluso para la madre patria, y que se extiende y se universaliza hacia la mujer. Justicia que clama por ese postergar obligado de las aspiraciones de las mujeres para deberse al matrimonio, la casa, el marido, los hijos. Todo ello nos lleva a armar un cuadro que no por común deja de estre-mecernos: mujeres sometidas que han de bajar la cabeza al tiempo que destripan su corazón para no desear pintar, ni escribir, ni decidir su futuro. “Mientras imaginaba al marido explorando afluentes del Amazonas [...] Raquel acostumbraba el oído a los acentos y movimientos de quienes se acercaban al pueblito como lo había hecho ella, sin más premeditación que la de seguir al hombre que le prometió matrimonio con una mirada de cielo frío en día claro. De cómo se transformó la muchacha traviesa con manos olorosas a trementina y aceite de linaza en madre de una familia de locos recluidos en las oscuras noches invernales y administradora del presupuesto doméstico es una pregunta que ya no se hace en el cuartito donde su hijo la retiene [...] Le tomó un tiempo asesinar a la muchacha de orejas grandes y risa fácil que empezaba a ganar medallas por la ejecución de cuadros notables.”

El proceso de las lecturas despierta en Marta Aponte esos recuerdos que piden ser contados, y entre pulsiones y deseos experimentados en el proceso de la escritura, destaca la figura de Fermina, su joven abuela muerta. También la madre, que “es la única de mis mayores que queda de un mundo donde viví casi siempre” y que experimenta en su ancianidad las “cavernas negras”, esas mismas por las que la memoria de Raquel navegaba en sus últimos días. La autora siente, igual, que Puerto Rico se encuentra

moribundo. “Antes era un país ajeno y desde hace unos años es un país frágil, de olvidos que no les hacen justicia a las sensaciones vividas, a las muertes que fuimos dejando por el camino.”

Desde esta visión, Aponte Alsina encuentra la manera de construir un lugar, una suerte de entierro, desde el cual honrar a su abuela materna. Esto significa que la vida de la pintora y la de su hijo, dentro de la novela, son la nave que conduce a Aponte hasta el pozo y el agua fresca, sepulcro de la abuela. “Despertó sonriente y dijo, soñé que me encontraba en el pozo y el agua estaba tan fresca. Soñó, entonces con la sombra dulce de una muerte risueña.” A diferencia de Raquel, la abuela Fermina muere joven, deja huérfanos a sus pequeños, entre ellos a la madre de la autora. Aun así, Aponte es optimista y da la vuelta y escudriña en el bosque no solo la muerte feliz sino también los rastros de que “a ratos, por qué no, Fermina fue feliz”. Como Raquel en “sus años más venturosos”, los tiempos del “apartamento de Ludovico y de Alice Montsanto” y la Exposición Universal en el Champ-de-Mars, y el mozo “anunciándole un obsequio ‘de la casa’ y dejándole en los oídos unas palabras ruborizantes”. “Ni haberlos parido a ustedes, mis amores –cuenta Raquel en voz de la autora–, se compara.”

Conseguir esa muerte feliz para la abuela, para la madre; para ella misma, ¿por qué no? La misma muerte feliz que carga el poeta torturado por haber “entregado” a su madre. Raquel, una madre demasiado presente, que también desprecia a su nuera y que, a su vez, es despreciada por su suegra, Emily, la bruja. Un hijo maltratado por el padre, enamorado de la madre –trataba a Flossie, su esposa, peor de lo que su padre trató a Raquel– y asediado por la abuela bruja. “Flossie no lo sabe, pero su marido, de adolescente, soñaba que poseía a su madre hasta borrarle la arruga del entrecejo y hacerla gozar. Despertaba con los pantalones húmedos, el muslo pegajoso en el lugar del

bochorno. En aquellas mañanas parecía que la abuela Emily lo adivinaba todo, porque al verlo triste le acariciaba ese lugar que según ella era solo suyo. Lo besaba en el cuello. El lugar marcado por el beso de la abuela.”

La novela mantiene un ritmo sincopado, aunque cede la entrada a algunas páginas de mayor aliento. Desde el primer fragmento, apuesta por romper la linealidad para transitar de modo alternado entre distintos momentos. Presente, pasado y futuro, juego de tiempos que da lugar a una narración viva, que fluye sosegada yendo y viniendo, sin picos. Desenlaza, pues, los enlaces caribeños, visita el futuro, regresa a los nudos del pasado, a los del presente, sin sufrir merma. Mediante un despliegue generoso en imágenes, el lector sigue el eco de los territorios recorridos: Mayagüez, París, Nueva York, Rutherford y el bosque exuberante de Raquel en la sierra de Cayey. Su tono contrastado, ácido y tierno, resulta en momentos hasta divertido por el empleo de metáforas, digamos, ásperas, en contraposición de otras dulcísimas: “aquí suelta un pedo con tufo a carne fermentada que las muchachas reconocen con maldiciones y risas”.

La “zurrapa” –la insignificante, la nadería, el residuo– es el mote de Raquelita. “Lista, alegre, menuda de pies, pero pobre, difícilmente encontraría marido.” Meline, su madre viuda, cree en ella, en su talento, y la impulsa; paga trabajosamente sus lecciones de pintura y de piano, y con “un retazo de seda negra de primera calidad” cose el vestido que usará en París, anunciando a su hija: “Irás a París porque es tu patrimonio, y porque eres artista.” Y todo ello se va cumpliendo hasta que su hermano Carlos le encuentra marido en un amigo suyo

de dientes podridos “dotado del temple necesario para amansar los nervios de Raquel. Está loco por ti”. Con el matrimonio le fueron arrebatados los lienzos, las pinturas, la trementina, y los tiempos para el milagro de la creación. Hasta que murió su marido, y con el “territorio liberado” viró a *miss R. Hélène Hoheb*. “A veces era feliz.”

También a Fermina la apuran con “voz de mando, expresiones de reproche. Fermina, mujer, que no has prendido la leña. Fermina, no recogiste la leche. Fermina, ven acá”. Pero su nieta, la autora, lanza un suspiro optimista. “A ratos, por qué no, Fermina fue feliz. No imagino la infelicidad de una niña de temperamento alegre si hay abundancia de leche, de agua, de mieles; si la luz que ondula del verde casi negro al amarillo verdoso enciende árboles cargados de flores blancas o rosadas y traspasa de fulgor las ramas de un árbol seco.” Con la muerte de su suegra consigue un alivio, casi una liberación. Casi.

En *La muerte feliz de William Carlos Williams* la autora hace confluír material literario y documental, y memoria familiar, para construir la novela del pozo y del agua fresca, y aunque Fermina, que pilaba café, nunca se paseara del brazo de Ezra Pound, es la voz que nos permite escuchar a las mujeres borradas. Diez páginas, más irrupciones, dan sentido a la esloira extendida de la nave de la diada: “Tiene que haber sido feliz alguna vez, y detrás de esa felicidad, que solo es auténtica cuando aprende a convivir con el dolor, voy yo.” ~

CARMEN SIMÓN es escritora e imparte talleres. Su último libro publicado es *Todo va a estar bien* (Atlantis, 2015).

LETRAS
LIBRES

suscríbese



El rostro en la ciudad

por **Liliana Muñoz**



Georges Rodenbach
BRUJAS (LA MUERTA)
Prólogo y traducción de
Cristian Crusat
Cádiz, Firmamento,
2023, 152 pp.

Es *Brujas (la muerta)*, de Georges Rodenbach (Tournai, Bélgica, 1855-París, 1898), una novela que no vacilaría en calificar de perfecta. Ya en el momento de su publicación, en 1892, despertó el interés de la crítica: fue la primera *nouvelle* en la que tanto el texto como la imagen—en este caso, las fotografías de la doliente Brujas—jugaban un papel primordial. No obstante, su mérito no reside en los aspectos meramente formales del libro, sino en otras cuestiones que me parece fundamental discutir en este texto: el modo en que el sentido se acerca y nos elude, la manera en que los significantes dialogan entre sí, se trenzan, se desplazan, se desdican y nos hablan de una novela plural, en el sentido barthesiano del término. Así, la ciudad, las voces, las campanadas, la imagen de la mujer, el amor-pasión o la muerte son vehículos para hablarnos de algo más, para aproximarnos, como diría Borges, a la inminencia de una revelación que no se produce.

Primero, lo evidente: es de agradecer la finísima labor editorial llevada a cabo por Firmamento. Como en pocas editoriales, se observa en ella la intención de erigir una línea editorial fundada en el *gusto* del editor, algo que pareciera casi extinto en los tiempos que corren. Por eso, cada libro es una declaración de principios, un catálogo de las obsesiones personales del editor Javier Vela, y a la vez una búsqueda de renovación, modernidad y vitalidad

literarias. Que, en la actualidad, una editorial se mantenga de espaldas a las modas y se centre en la conformación de un *catálogo*, al más puro estilo de Calasso, representa una bocanada de aire fresco para los lectores que no leen de acuerdo con un sistema de pensamiento.

Aproximarse a *Brujas (la muerta)* es acercarse a una serie de *topos* literarios: por un lado, la imagen de la mujer—que obsesiona a Nerval, a Rodenbach, a Bioy Casares, pero también a cineastas como Alain Resnais, Alfred Hitchcock o Céline Sciamma—; por otro, la ciudad como protagonista, que encontramos en Thomas Mann (*La muerte en Venecia*), Leopoldo Alas “Clarín” (*La Regenta*), W. G. Sebald (*Los emigrados*) o Juan Rulfo (*Pedro Páramo*), por mencionar algunos ejemplos. Y, sin embargo, aunque estos dos grandes temas tensionan la trama, en un sentido casi dialógico, hay otra cuestión, igual de importante, que se planta frente al lector: la de la novela misma y su construcción, la de los engranajes que urden una historia para contarnos otras.

En *La importancia de la novela*, Karl Ove Knausgård discute algunos de los ensayos de D. H. Lawrence, entre ellos “Why the novel matters”, y explica: “Para Lawrence, la vida era una oleada, ingobernable, imprevisible y en constante cambio. Todo lo que impedía el cambio, es decir, lo acabado, lo definido, lo categorizado, lo absoluto, iba en contra de la vida. De manera que toda rutina, todo plan, todo sistema ordenado era una especie de muerte en vida.” En *Brujas (la muerta)*, Hugues Viane, un viudo gris y desolado, incapaz de sobrellevar la muerte de su mujer, decide instalarse en Brujas para regodearse en su dolor, para hacerse uno con la ciudad, para fundirse con las calles solitarias y las beguinas piadosas que todo lo miran y todo lo juzgan. Ahí conoce a Jane, una mujer idéntica a la muerta, un espejismo que poco a poco se asoma y se disuelve gracias al influjo

de Brujas. En el fondo, lo que señalan Knausgård y Lawrence se aproxima a lo que parece decirnos Rodenbach en este libro: *Brujas (la muerta)* es la historia de una ciudad muerta y una novela llena de vida; una ciudad *definida* y *categorizada* que se le impone a Hugues y carga contra él con toda la fuerza del absoluto, y una trama que se le escapa al lector, que rehúye de una sola interpretación estableciendo una serie de analogías y cajas chinas. Bajo la sensación de orden y contención, el lector descubre pronto el *movimiento* de la novela: no solo vemos al protagonista dando largas caminatas por las calles o atravesando los puentes, sino también dudando de sí mismo, retractándose, cediendo a sus impulsos, rehuyendo de la unanimidad que gobierna a la ciudad. En el fondo, Brujas es un reflejo del alma distorsionada de Hugues, un individuo que anhela un amor que se ha extraviado para siempre pero cuya esencia, así sea adulterada, busca preservar a toda costa. El rol de la ciudad no es pasivo; Brujas no es observada: observa. Y también opina, critica, se escandaliza, intenta moldear la conducta de Hugues. Mientras más cerca está él de experimentar la felicidad, aunque sea una felicidad envilecida—porque la naturaleza de Jane es vil y codiciosa—, más fuertemente se percibe la presencia de Brujas.

En *Brujas (la muerta)* es fundamental el juego de espejos y fantasmagorías: cuando Hugues decide instalarse en la ciudad tras la tragedia, el narrador afirma: “Se estableció una ecuación misteriosa. A la esposa muerta debía corresponderle una ciudad muerta [...]. Él precisaba de un silencio infinito y una existencia tan monótona que apenas le diera la sensación de estar vivo.” Pero el protagonista no está muerto: la suya es solo la apariencia de la muerte. La de Jane, en cambio, es la apariencia de la esposa viva; la de Brujas, la de la esposa muerta: “Brujas era su muerta. Y su muerta era Brujas. Todo se reunía en un destino idéntico.” El

romance tortuoso y accidentado que sostiene con Jane alude al delicado “sentido de la semejanza” que menciona el narrador, semejanza que lo lleva a obsesionarse con ella. Su paulatina transformación, por tanto, no solo contamina la visión que Hugues tiene de Jane, sino la que tiene de la ciudad misma. A medida que Jane se aleja de la imagen de la muerta, emerge la de Brujas en toda su terrible analogía, recordándole que el rostro de la muerta no está en la nueva amante, sino en la propia ciudad, y que, si de un espectáculo de prestidigitación se trata, Brujas es el espejismo verdadero.

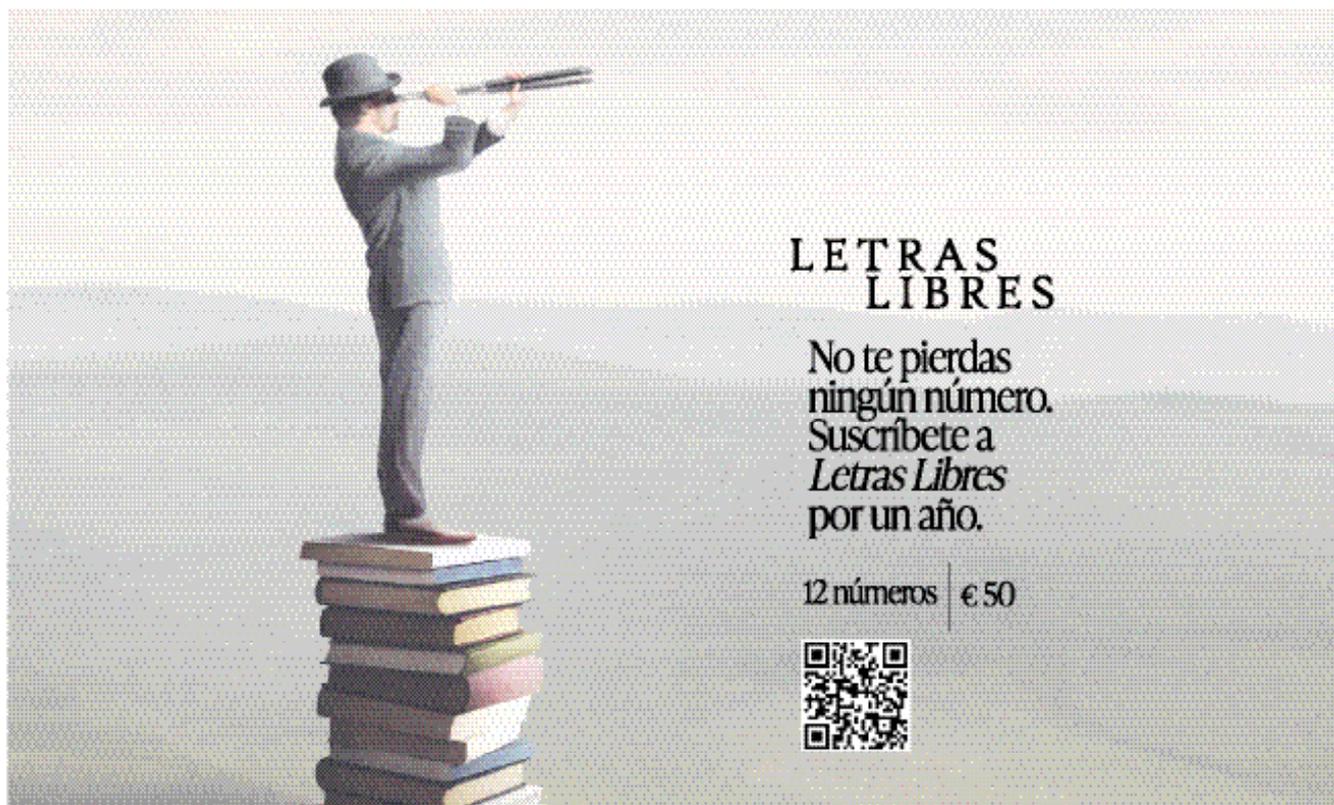
En “El arte de narrar”, Walter Benjamin recordaba una historia relatada por Heródoto: la de Samético, el rey egipcio que fue tomado prisionero por Cambises, rey de los persas. Para humillarlo, Cambises hizo que Samético admirara la entrada triunfal de los persas, observara a su hija convertida en sirvienta y viera cómo su hijo era conducido junto con otros para ser ejecutado. En todo momento, el rey

permaneció impasible. No obstante, cuando reconoció entre los prisioneros a uno de sus criados, un hombre viejo y empobrecido, se golpeó la cabeza con los puños y dio muestras del más profundo dolor. ¿Por qué el rey se conmueve solo al ver al sirviente? Según Benjamin, Heródoto no lo explica, o no lo suficiente. No hay respuesta porque todas son posibles, y esa es la clave, no solo del arte mismo de narrar, sino de lo que ocurre en este libro. Las posibilidades de sentido de *Brujas (la muerta)* son ilimitadas: si nos remitimos a Hans Mayer, cabría pensar que “lo femenino fatídico es imposible de domesticar” y que, por tanto, Jane podría unirse a Dalila, Judit, Galatea u Ofelia, mujeres paradigmáticas que trastocan la idea cristiana de *lo femenino*, encarnada por la esposa muerta; otra lectura podría sugerir que hay una suerte de tensión entre la mirada masculina y la mirada de la ciudad, y que la mirada femenina ocupa en todo caso un papel secundario; otra podría plantear que Hugues, desbordado de amor, solo podía asir la ausencia de la amada,

su recuerdo, y no a la amada misma, y que por tanto Jane no era ni memoria ni resurrección de la carne, sino algo a medio camino que solo contribuía a cristalizar su desconsuelo. No creo que ninguna de esas lecturas sea capaz de abarcar la pluralidad de este libro: como en el relato de Samético, la novela no se explica ni se traduce, sino que se mueve en el terreno de la ambigüedad, de la complejidad de los significantes, del infinito del lenguaje.

Brujas (la muerta) es una novela que no se cierra nunca: es un duelo entre la ausencia y la presencia, entre el cuerpo de la amante viva y la memoria de la amada muerta, entre la incisiva Brujas y el atormentado Hugues. Más que una historia sobre el amor más allá de la muerte, este es un libro sobre la ciudad como prolongación de la pasión amorosa. A fin de cuentas, como indica el narrador, “toda ciudad es un estado del alma”. ~

LILIANA MUÑOZ es editora, ensayista y crítica literaria. Edita la revista de crítica *Crítica*.



LETRAS
LIBRES

No te pierdas
ningún número.
Suscríbete a
Letras Libres
por un año.

12 números | € 50

