

LIBROS

Julián Herbert
SUERTE DE
PRINCIPIANTE.
ONCE IDEAS
SOBRE EL OFICIO

Wilfrido H. Corral
PEAJES DE LA CRÍTICA
LATINOAMERICANA

Raúl Zurita
CANTO DE LOS HIJOS SOLOS

Mónica Ojeda
CHAMANES ELÉCTRICOS EN LA FIESTA DEL SOL

Ana García Bergua
LA ESCALERA ELÉCTRICA

Gabriel García Márquez
EN AGOSTO NOS VEMOS

ENSAYO

Pensar lo pensado

por **Atenea Cruz**



Julián Herbert
SUERTE DE
PRINCIPIANTE. ONCE
IDEAS SOBRE EL OFICIO
Querétaro, Gris Tormenta,
2024, 320 pp.

En 2020, como parte de la promoción de su entonces nuevo material, *Let's rock*, el dueto norteamericano de rock y blues The Black Keys grabó una suerte de *sketch* que consistía en un anuncio de una ficticia *master class* impartida por ellos: *'Let's rock' MasterCourse*. En el video, que todavía puede verse en YouTube, el dúo se burla de la grandilocuencia propia del formato, en la que los ponentes suelen hacer gala de su gran talento, erudición y, sobre todo, de su éxito, mismo que cualquier mortal podrá emular luego de pagar el coste del cursillo y pasar algunas horas frente al monitor, abrevando la sabiduría y experiencia

de las fuentes originales. “Luego de este curso, serás capaz de escribir música como los profesionales”, dice Patrick Carney, el baterista. “A menos de que no tengas un talento natural, como nosotros. En ese caso, en realidad no podemos ayudarte”, concluye el vocalista, Dan Auerbach, con el humor seco que los caracteriza. Aunque se trate de una sátira —o precisamente por ello—, pienso en este video como punto de partida para una pregunta que ha flotado sobre la literatura a lo largo del tiempo: ¿se puede enseñar a otro a ser escritor?

Puesto que las licenciaturas, diplomados y maestrías en escritura creativa gozan de una existencia relativamente joven, si las comparamos con otras disciplinas artísticas que rápidamente se adaptaron al modelo de la educación formal como la danza, la música o el teatro, buena parte de los saberes de las grandes plumas se ha conservado a lo largo del tiempo gracias a los decálogos, conferencias, entrevistas, manuales, correspondencia personal e incluso chismes que ellos mismos decidieron dejar por escrito. De entre las anteriores formas, el manual de creación literaria se ha convertido en un género en sí mismo: un volumen

en el que un autor —que puede estar ya consagrado o ser temerariamente soberbio— se explaya sobre lo que ha aprendido de su oficio a lo largo de los años que lleve ejerciéndolo y que tiene a bien compartir con los escritores en ciernes, a fin de que estos se ahorren unos cuantos pasos o tropezones en el largo camino de la literatura.

Desde Aristóteles hasta nuestros días han aparecido aquí y allá preceptivas, consejos, métodos rápidos o presuntamente infalibles para convertirse en escritor y Julián Herbert lo sabe: “Una peculiaridad de la rutina de la creación es que es novelizable. Al interior de la industria de la producción de novelas, poemas, etcétera, existe una pequeña subindustria del *know how*: ‘pregúntale al escritor cómo le hace.’” Su *Suerte de principiante. Once ideas sobre el oficio* no es, en definitiva, un volumen de ese tipo, o al menos no un libro para principiantes. Quien se aboque a leerlo con la intención de encontrar un recetario (perdónese me el término) o un compendio de consejos prácticos para ejercitar el lápiz —como es el caso de los decálogos de Quiroga, Monterroso y otros tantos, o *Mientras escribo*, de Stephen

King— va a topar con barda porque este es un libro para escritores.

Si bien al inicio su autor explica que *Suerte de principiante* parte de una serie de charlas “informales” sobre el oficio literario que sostuvo ante amigos y colegas en su propia casa durante 2019 y 2020 —grabadas para su transmisión y aún disponibles en línea—, los ensayos que nos presenta poco tienen de informalidad y ligereza. Dividido en once apartados, Herbert elabora sesudas digresiones sobre los que para él son los puntales del quehacer literario: la respiración, la rutina, la repetición, la pregunta, la paranoia, la dualidad, la mala leche, la emoción ideológica, la tertulia, la ermita, la vocación. Con referencias que van desde la cultura pop actual hasta Wittgenstein, Herbert entrelaza su experiencia escritora y lectora con asuntos de su vida personal que, a final de cuentas, siempre resulta determinante en la formación de cualquier lector. Sin que llegue a tratado con ínfulas academicistas, el texto de Herbert nos exige una copiosa serie de lecturas (la sola bibliografía abarca once páginas) que puede dejar fuera a diletantes y despistados. Pero esto no es de ninguna manera un defecto del texto sino, por el contrario, una invitación a una lectura curiosa y comprometida con profundizar en todas las implicaciones del acto escritural.

En cada uno de los apartados nos vemos imbuidos en la filosofía de distintas variantes del budismo, pues este se ha vuelto una manera de contemplar y ser en el mundo para el autor, al punto de que constantemente equipara los procesos escriturales con las prácticas budistas: “La primera condición para aprender a respirar es asumir que no sabes hacerlo. Para un escritor, esta me parece una tarea fundamental.” No se puede avanzar en su lectura sin empaparse, aunque sea por encima, del pensamiento oriental. Resulta simpático, por ello, el hecho de que *Zen en el arte de escribir*

habría sido un título más preciso para este libro; por desgracia para Herbert, Bradbury llegó antes a la repartición.

Sin duda, este volumen demanda ser leído de forma pausada, dejándose interrumpir por las propias ideas que vayan apareciendo conforme nos adentramos en la compleja naturaleza de la palabra, lo mismo si se la concibe desde el punto de vista filosófico que como un acto físico. Quizás el espacio de tiempo que piden estos textos para ser procesados obedece a que se originaron como parte de un ciclo, pensados para estar separados por los días suficientes para seguir dándole vueltas en la cabeza, pero no tantos como para que la mente se ocupe de lleno en otros asuntos, pues cada uno está relacionado de forma inmediata con el anterior y de manera global con los restantes. La poética personal que Julián Herbert ha ido hilando como autor y como maestro a través de los años se hace explícita, con motivos que aparecen de forma recurrente a lo largo de los capítulos.

Encuentro especialmente luminosos el apartado sobre la mala leche —que, además, es muy divertido—, el de la vocación y el de la rutina, en el cual se resalta el valor de esta para el oficio del escritor: ya sea por medio del consumo diario y puntual de cocaína para soltarse (método que el autor no recomienda), o bien, practicando la respiración consciente de la meditación. Este capítulo pone de realce algo que se suele dejar de lado al pensar la escritura: cómo construir, por medio de la corporalidad, un andamiaje que nos facilite entrar a una zona de concentración en la que el acto creativo pueda darse de forma cotidiana. Creo que esta última idea expone en buena medida las intenciones de este libro: pensar sobre el oficio literario no como el mero acto de poner palabras sobre el papel para contar una historia de forma efectiva, sino en algo mucho más grande: el extraordinario acontecimiento lingüístico, mental, afectivo y físico que es escribir un libro.

Sin importar si estas ideas nacieron de una plática *nerd* sobre cine con un amigo o mientras Herbert corría su dotación diaria de kilómetros por la alameda de su ciudad y por mucho que incluyan los conocidos dimes y directes poéticos entre Lope de Vega y Quevedo o referencias a *Juego de tronos*, *Suerte de principiante* no obvia el hecho de que “escribir libros es un oficio especializado. Hacerlo no digamos de manera genial, sino medianamente bien, toma años y días y horas frente a una máquina de precisión cuya técnica de manejo no viene en un manual”, como asevera Herbert casi al final. Esta máquina de precisión es un mecanismo personal, de ahí que si “quizás estamos buscando una receta mágica que nos permita perfeccionar nuestra experiencia de la escritura. Considero que no existe tal receta. Volviendo al zen y al zazen (la posición clásica de meditar sentado), diría que lo único que existe es esto: la posición de sentarse —en nuestro caso— a escribir”. Es cierto que Herbert nunca nos prometió un método, en cambio ofrece, con suma generosidad, su



experiencia, sus preguntas, sus errores para que algo aprendamos de ellos. Tal vez, como The Black Keys, *mutatis mutandis*, dijeron: si no tienes el talento, no podemos enseñarte. Pero quién sabe, el ser humano aprende imitando y qué mejor manera de aprender a escribir que aprendiendo a repensar la escritura. ~

ATENEAS CRUZ (Durango, 1984) es narradora. Su libro más reciente es *Hágalo usted misma* (An.alfa.beta, 2023).

CRÍTICA LITERARIA

Un cierto optimismo

por **Antonio Villarruel**



Wilfrido H. Corral
PEAJES DE LA CRÍTICA
LATINOAMERICANA
Madrid, Punto de Vista
Editores, 2023, 384 pp.

Pende ya sobre la producción humanística contemporánea un largo hilo de obras críticas con las recientes derivas que han tomado los estudios literarios. Tal vez hoy pueda hablarse incluso de una tradición de libros que hacen visible el malestar ante el rumbo que ha tomado la crítica, académica y academicista las más de las veces, preocupada más por posicionar una agenda política y teórica que por valorar un texto, una corriente artística, un momento en ella o una correspondencia entre las formas sensibles, digamos la literatura y el cine. Múltiples afectados concurren a la manifestación del descontento: autores arrepentidos por la abstrusa jerga que (no) se puede leer en artículos académicos, por ejemplo. Relegados o jubilados exprofesores universitarios, que han visto caducar los caminos y métodos con que evaluar la literatura, esos que ellos mismos contribuyeron

a cimentar. Biempensantes aterrados de la muerte del canon estético que regía las bellas artes, y a la literatura como madre de todas ellas. Radicales alarmados por el abanico de nuevas rebeldías, cuyos autores de referencia ni se imaginaban que podían ser causa de disgusto.

Hay que arriesgar un comienzo de esta tradición, al modo de Edward Said, que aventuraba en *Beginnings. Intentions and method* (1975) que los inicios son momentos obligados y fundamentales para comprender la separación de las tradiciones de pensamiento. Me arriesgo y propongo el brillante ensayo de Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales* (1997), como el hito donde nace el cauce de una crítica literaria que, además de ocuparse de libros, mira con recelo, tristeza, pesimismo o sorna lo que se ha gestado, usualmente desde la academia estadounidense: un berenjenal de modismos, afectaciones y nuevos conceptos que han barrido lo que siglos de pensamiento humanista, ya sea liberal, ya sea conservador, ya sea socialista, habían querido organizar. Pensamiento machista, eurocéntrico, colonialista, victimario, dicen ellos. Pensamiento sensible, emancipador, erudito, legible, razonable, responden los otros.

Así, la crítica literaria es hoy, inevitablemente y más que nunca, la crítica de la crítica. Es decir: escribir crítica y escoger referentes para esa tarea es mucho más que dedicarse a escribir lo que a uno le parece un libro. En el cénit de esta preocupación se encuentra Wilfrido H. Corral (Guayaquil, Ecuador, 1950), quien en su más reciente libro de ensayos, *Peajes de la crítica latinoamericana*, insiste en la defensa de la figura del crítico y toma el pulso a los autores y ensayistas más relevantes del continente. Corral los disecciona e intenta clasificarlos. Parece también pedir, de paso, un poco de sensatez para seguir practicando uno de los movimientos de pensamiento más

nobles: el de la escritura sobre la lectura misma.

¿Hay una poética de la crítica literaria? Corral dice que sí, que esta poética ha construido sus paradigmas desde los orígenes mismos del pensamiento, larvada entre lo mejor de la reflexión occidental, agazapada entre el necesario pesimismo de que no todo lo que produce el ser humano es brillante, y la alegría indescriptible de encontrar un texto, un cantar, una reseña cuya perfección reescribe la tradición, dialoga con ella, la desmiente y la obliga a abrir nuevas sendas. *Peajes de la crítica latinoamericana* no es un libro de un conservador que añora el tiempo de las buenas cosechas críticas, cuando todavía podían leerse análisis brillantes de profesores universitarios en los periódicos o revistas culturales de los Estados Unidos. Lo reescribo de esta manera: el nuevo libro de Corral es, hasta ahora, el último intento sensato por saber qué pasó con la crítica literaria en Latinoamérica, cuáles fueron los motivos por los que esta se volvió la miel del panal de los hechiceros de la nada, de los vendedores de humo de las aulas de la universidad global.

Una idea que resulta un tanto difusa vertebra el libro: los críticos literarios han de pagar un peaje para continuar ejerciendo su oficio. El peaje ha de ser, en ocasiones, la indulgencia ante el último alarido de las teorías de moda. Otras veces, la resignada aceptación de que, en los últimos años, lo que Monsiváis llamaba “las alusiones perdidas” —el requisito de conocimiento de un mínimo de referentes indispensables de la cultura occidental— es una realidad que casi se puede palpar y, en consecuencia, lo que hoy se publica es una reiteración —una revisión, en el mejor de los casos— de lo que autores canónicos ya habían expresado en sus obras seminales. Es en esta tupida y enredada coyuntura que la crítica ha de abrirse paso. Es este el bosque donde los nuevos escritores depositan sus obras. Mientras todo esto sucedía y sucede, la academia global, formada

a modo de la universidad estadounidense, se ha encargado de acaparar los espacios de gestación de formas de producir crítica, y al mismo tiempo, de trasladar sus más urgentes necesidades, sensibilidades, preferencias políticas y miedos al terreno de las humanidades.

Así pues, aparecen en este compendio de ensayos, que el autor ha revisado y desarrollado luego de sus primeras versiones, varias aproximaciones a la cuestión de la hegemonía estadounidense en la crítica de la literatura latinoamericana. Corral toma libros de autores formados en los Estados Unidos y los lee pensando en el panorama académico y cultural de estos días, donde la teoría en boga se valora más que la erudición, y donde la complejidad –a veces, ilegibilidad– de los textos cuenta más que sus referentes o la pertinencia de los argumentos. Además, escribe perfiles intelectuales del mexicano Christopher Domínguez Michael, del venezolano Josu Landa, del estadounidense Anthony Oliver Scott y del argentino César Aira. En una sección dedicada a los novelistas como críticos, asoman José Balza, Enrique Serna, Leonardo Valencia, Patricio Pron y Enrique Vila-Matas. Nombrarlos es de alguna manera no hacerles justicia a las decenas de escritores y críticos a los que el autor acude, enciclopédico, detallista y comparatista como él solo, con Mario Vargas Llosa retratado como el intelectual, el crítico y el novelista modélico, el arquetipo, pues, a partir del que el autor calibra sus juicios y lee a los más jóvenes. Después de una introducción y un prólogo algo nebulosos por su escritura, Corral incluye en *Peajes* una versión en español de la introducción de *Theory's empire* –coescrito con Daphne Patai–, esa imperecedera compilación de aproximaciones sobre y de la más reciente crítica literaria, que prueba que hoy en día el valor real de la teoría para acercarse a un texto literario no es sino una sucesión de modas que resultan en el envío expedito de las ínfulas especulativas al

tacho del olvido. Solo por este ensayo el libro ya valdría la pena, pero Corral, quizá como ningún otro crítico latinoamericanista, contribuye cuantiosamente a entender la historia de la crítica literaria en el continente y a tener un estado de la cuestión multivariable, complejo, aunque inevitablemente fascinante.

El resultado de este examen no alcanza para lanzar petardos. Tampoco para desfallecer de tristeza. Las últimas décadas de crítica literaria en América Latina no pueden prescindir de las guerras culturales, los enamoramientos con las sucesivas olas de teoría literaria que se ponen de moda, la censura de la izquierda liberal, los modales neopuritanos y la cantidad ingente de recursos que tiene la academia estadounidense. Tampoco con el arrinconamiento de la crítica hacia lo que parece ser el último lugar donde se la practica, la universidad. La circunstancia feliz que aparece en este horizonte aparentemente desolador y que matiza el pesimismo es la propia obra de Corral, referencia a la que hemos de regresar, una y otra vez. ~

ANTONIO VILLARRUEL es crítico literario e investigador posdoctoral.

POESÍA

Recuérdalos tú también

por **Cruz Flores**



Raúl Zurita
CANTO DE LOS HIJOS
SOLOS
Santiago de Chile, Cuneta,
2023, 64 pp.

No podemos entender la práctica de Raúl Zurita (Santiago, 1950) exclusivamente desde un pragmatismo plástico o literario. Su obra, desarrollada en diversos medios y soportes, aunque

siempre con el lenguaje y la escritura lírica como centro neurálgico, congrega manierismos, formas y estilos de la poesía, la escultura, el *body art*, el *land art* y el arte conceptual. A pesar de esta diversidad, la solidez que transpira, la claridad que muestra en su postura estética, hacen que su obra no se sienta como un licuado de las prácticas artísticas contemporáneas, sino que cada una de sus elecciones es premeditada, y construye un proyecto de largo alcance, cuyas principales motivaciones son la denuncia y el testimonio. Por ello, su trabajo en solitario (contrario, por ejemplo, a lo que sucede con su práctica desde el Colectivo de Acciones de Arte en los años setenta) siempre es enmarcado desde la poesía: al pensar en Zurita, pensamos, primero que nada, en el poeta.

Sin embargo, la trayectoria literaria de un poeta como Zurita no es la usual acumulación de libros que se conjuntan en un solo proyecto delimitado, constituido. Más bien, regresa una y otra vez al mismo libro, a la misma frase, la misma palabra, la misma imagen, y la deconstruye y manipula a lo largo de un discurso múltiple y complejo, enmarcado en diversas publicaciones. Si en el proyecto delimitado entre su trilogía inicial, conformada por *Purgatorio* (1979), *Anteparaiso* (1982) y *La vida nueva* (1994), y la suma total aparente de *Zurita* (2011) existe, como bien ha indicado Eduardo Milán, una intención de circularidad, “un amague (de la obra del autor) con el gesto de cerrarse sobre sí misma”, *Canto de los hijos solos* (2023) se presenta como una esquirola de ese proyecto; un pedazo de iceberg que, aislado del resto de la obra (aún sin dejar de pertenecer a ella), se permite cobrar otros sentidos, explorar otras intensidades, y tomar su propio rumbo.

Para entender cómo funciona esto, es importante entender la obra de Zurita como un ejercicio conceptual de recurrencia, la manifestación de un “yo” que construye su decir desde la relocalización y el recentramiento

de materiales anteriores. “Canto de los hijos solos”, el poema, aparece por primera vez en *La vida nueva* y alterna algunas de las palabras más cerradas, crispadas, hirientes del poeta con algunos testimonios de personas que han perdido a sus familiares durante la dictadura. Al imbricarse el testimonio y la poesía, la realidad y la interpretación, la intensidad del acto poético se hace más dura y concreta, más total. Pero este texto es solo una parte pequeña de una obra en construcción, por lo que su presencia se disuelve dentro del mar que es el gran proyecto de Zurita. En cambio, *Canto de los hijos solos*, el libro, es una apuesta por desvincular un texto breve del proyecto que lo enmarca, haciendo más poderosas y evidentes tanto sus denuncias como sus cualidades.

Esto es posible, en gran medida, gracias a las virtudes editoriales de Cuneta, una de las muchas editoriales independientes chilenas que resaltan por el cuidado de su producción. Esta edición de *Canto de los hijos solos* es un libro breve, con páginas blancas (donde se exponen los testimonios de familiares de personas asesinadas por la dictadura de Augusto Pinochet) y páginas negras (donde se transmite, con una gran elección tipográfica, el poema de Zurita). La intención de hacer inmediatamente distinguible la diferencia entre testimonio y texto lírico, comunicada así, permite que los fragmentos del poema se entiendan como una especie de hilo dramático, en el que la voz lírica se convierte en una destilación del dolor que cruza e interconecta cada testimonio. Esto, en cierto modo, articula la búsqueda de Zurita en todo su proyecto: ser la voz que canta en el desierto, proyectar, desde un “yo” disuelto en el discurso, el dolor de toda una nación y toda una historia.

•

Si ser la voz que canta en el desierto, proyectar, desde un “yo” disuelto en el discurso, el dolor de toda una nación

y toda una historia es el proyecto lírico de Raúl Zurita, ¿cómo podríamos definir su proyecto conceptual? Digo que “proyecta el dolor de una nación” en su poesía porque, para ella, la geografía de Chile, la dictadura y la experiencia vital dentro del país son fundamentales: como sus contemporáneas Cecilia Vicuña, Elvira Hernández y Diamela Eltit, el poeta enraiza su práctica dentro del espacio que conoce mejor, y parte de ahí a otros lugares. Incluso en poemas como los de *Sueños para Kurosawa*, que, por el título, se pensarían como un juego de identificación con el autor japonés, la presencia del territorio, la historia y la violencia en Chile son fundamentales, y la identificación es más un ejercicio desfamiliarizante que un experimento de proyección en el otro (“La represión ha sido feroz y han arrojado los cuerpos / sobre el mar y las montañas. Al levantarme observé / que no podía mover mis brazos encostrados bajo / la nieve. Kurosawa, le dije, yo era un simple vendedor / de máquinas de escribir y ahora estoy muerto y nieva”).

No hay posición más solitaria que ser la voz que canta en el desierto. Ver los designios, entender, como el ángel de la historia benjaminiano, la continuidad de las catástrofes del pasado mientras se abalanzan las del futuro, y no poder hacer nada más que gritar, es acaso la posición más pesadillesca posible, y Zurita la ha cultivado con conciencia y esmero: como dice en una entrevista con Silvina Frieria en *Página/12*, “todo el arte es el espacio que media entre nuestra infelicidad real y el vislumbre del paraíso”. Reconocer el sufrimiento y esperar su solución, el paraíso, es la constante general de su práctica, y acaso, puede apreciarse de forma más prístina en su obra de corte conceptual. *El mar del dolor*, la instalación que presentó en la Bienal de Kochi 2016, es un gran ejemplo de esto: compuesta en memoria de Amin y Galip Kurdi, niños sirios que huían con su familia

hacia Turquía y murieron ahogados, la obra consiste en una serie de preguntas, un pasillo inundado con cuarenta centímetros de agua, y un poema final, que explicita el propósito de la obra. Al contacto con el agua, y leyendo las preguntas, los espectadores entran en un estado particular, pensado como un espacio de empatía con la situación de los migrantes y como un lugar de enunciación que desnuda la forma en la que uno mismo interactúa con la violencia.

Un proceso conceptual muy similar se encuentra al fondo de esta edición de *Canto de los hijos solos*. Publicado a cincuenta años del golpe militar, el libro se siente como una peregrinación de la memoria, un encuentro con los nombres, las historias y las vidas de algunas de sus víctimas, y también como un trasunto por un pequeño grito de una voz colectiva mucho más amplia. El efecto de la obra de Raúl Zurita puede, entonces, localizarse en su cuerpo, en su habitar, en las alusiones geográficas e históricas a su patria, pero al construir una propuesta visionaria, algo que, en palabras de Milán, refleja “un más allá como desdibujo de los límites espaciotemporales pre- visibles para la escritura poética”, trasciende al propio autor e incluso al medio de la escritura lírica: Zurita (la obra) ya no es Raúl Zurita (la persona), sino algo mucho más abarcador, capaz de atravesar cualquier espacio y sentir cualquier sufrimiento.

•

Canto de los hijos solos es, como toda la obra de Zurita, un libro sobre el dolor personal y colectivo en un tiempo y espacio determinados. Sin embargo, al ser leído, al ser atendido propiamente, trasciende esa determinación y se convierte en un objeto estético que penetraría cualquier época. ¿No podrían esos testimonios, acaso con algunas variaciones de palabras y modismos, con otras referencias geográficas, haber venido de México en los últimos años? Los sobrevivientes

a la prolongada y cruenta acumulación de desapariciones, guerras, masacres y violencias que vemos en el mundo, ahora, ¿no se hacen las mismas preguntas al pensar en sus seres queridos? (“¿Recuerdas su rostro? / ¿Recuerdas su boca? / ¿Recuerdas su voz? / ¿Recuerdas sus dientes?”); las personas que se ahogan buscando refugio o alimento, las infancias que tienen hambre, las que han visto sus casas destruidas, ¿no podrían incluirse también en la voz de Zurita, que abraza y abarca, que duele, que está atormentada por la historia?

“La historia es una pesadilla de la que estoy intentando despertar”, dice Stephen Dedalus en el segundo capítulo de *Ulyses*. La historia moderna, la de las grandes narrativas y los destinos unívocos, la que se sostiene por “verdades” determinadas y por un “deber-ser” continuo y próspero, lleva décadas desmoronándose. Se desmoronó en las trincheras, en las cámaras de gas y ahora la vemos desmoronarse cada día en un video de YouTube o en una historia de Instagram, dondequiera que encontramos, en tiempo real, los indicios de la barbarie. “Ese es delirio de los que hablan desde ‘la’ verdad, ignorando que la verdad no es sino la cara más cruel y sanguinaria de la mentira. / La verdad creó Auschwitz, la verdad creó Hiroshima, la verdad se llama hoy el horror, la masacre, el genocidio del pueblo palestino”, dice el poeta en un post en X, haciendo inequívoca su posición sobre las masacres en Gaza.

Al leer *Canto de los hijos solos* en estos primeros meses de 2024, aislando el libro del resto de la obra de su autor, o acompañándolo de ella, no puedo sino pensar en esa violencia, en el legado histórico de la violencia, y en nuestra responsabilidad alrededor del mismo. ¿De qué manera nosotras, las personas que hemos nacido y crecido en la cosmovisión occidental, que llevamos la práctica de una “verdad” precaria, basada en el crecimiento continuo y en la acumulación,

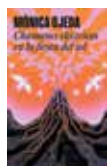
podemos expiar el grado de nuestra culpa ante la masacre? ¿Podemos quitarnos, de alguna manera, la manchita de sangre que tenemos en las manos, mirarnos al espejo sin vergüenza de nosotras mismas y de nuestro mundo? No lo sé, quizás no. Quizás lo nuestro de aquí para adelante sea la inmovilidad, la excusa banal, el silencio. Quizás Theodor Adorno tenía razón y ya llevamos casi un siglo pretendiendo que podemos escribir poesía y solo unos cuantos, como Raúl Zurita, tienen la capacidad de seguir haciéndolo. Que su voz nos acompañe siempre. Que nos recuerde la existencia de los otros, de su sufrimiento, de sus voces. Que nos ayude en el proceso de, al menos, atrevernos a nombrar las cosas por su nombre, de decir los nombres de las víctimas, de recordarles. ~

CRUZ FLORES escribe poemas y ensayos. Su primer libro, *Fracción continua*, fue publicado por el FOEM en 2022.

NOVELA

El movimiento de lo quieto

por **Lola Ancira**



Mónica Ojeda
CHAMANES ELÉCTRICOS
EN LA FIESTA DEL SOL
Ciudad de México,
Literatura Random House,
2024, 288 pp.

Cantar, contar y bailar. Estos tres verbos podrían describir a cabalidad la obra más reciente de Mónica Ojeda, *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*, una novela coral de casi trescientas páginas dividida en siete secciones cuya trama narra una travesía por la mística cordillera de los Andes y sus volcanes.

La historia oscila entre el año 5540 y el 5550 del calendario andino; un futuro cercano que, en el calendario occidental, sería poco después de 2030. Si bien en un inicio los hechos parecieran

ocurrir en un sitio alejado de lo conocido, basta adentrarse en ese mundo de ficción para saber que emula al nuestro: presenta una vida gobernada por la muerte, amenazada constantemente tanto por la naturaleza como por el narcotráfico y la violencia, la injusticia y la pobreza, donde la autodefensa barrial es lo único que puede ofrecer un poco de seguridad; violencia real que obligó a la autora a dejar su país, un “territorio deshecho” donde “toditas las ciudades estaban enfermas de tanto espanto”, lo que habla a su vez de la vulnerabilidad experimentada debido a la hostilidad del espacio.

Nicole es la joven protagonista de esta historia quien, junto con Noa, su mejor amiga, realizará un recorrido entre montañas y volcanes buscando escapar de la realidad a través de estados alterados de conciencia. A la par, Noa tiene otro objetivo: encontrar al padre que la abandonó de pequeña. Una particularidad de Noa es su ausencia de voz, solo la conocemos a través de narradores testigo, como su propio padre.

Ambas asisten por primera vez al festival Ruido Solar, donde los rituales y la poesía “tecnochamánica” generan alucinaciones colectivas y atraen a los desaparecidos que no vuelven a sus hogares pero sí a esa fiesta año tras año. En palabras de Nicole, “fuimos llamadas al Ruido por una voz geológica: la erupción del Sangay”. Un desastre natural convoca a esta fiesta, donde solo está presente la furia de la tierra, que, a diferencia de la del hombre, no es cruel. El festival dura siete días, por lo que deben acampar ahí. En el camino encuentran a otros personajes que ofrecerán su compañía y reflexiones, como el Poeta postapocalíptico, Mario, Pamela y Pedro.

La experiencia musical detonada por los “Chamanes Eléctricos que, además de tocar guitarras, bajos y teclados, usaban quenenas fabricadas con alas de cóndor” estará acompañada de alcohol, narcóticos y una sexualidad exacerbada. El cuerpo puesto al límite

en búsqueda del éxtasis o “el rapto”; un arrebato.

Los instrumentos musicales que orquestan el festival son peculiarísimos: “La flauta es el primer instrumento de la historia, nos dijeron, fue hecha con hueso de bestia, ¿cachai? La vida y la muerte del animal silban por estos agujeritos, oigan y vean”; artefactos legendarios, instrumentos hechos con cadáveres de animales para “hacer sonar a la muerte”, pues los músicos “eran místicos del ritmo, excéntricos que elegían pensar el arte como una forma de magia que los salvaría de los desastres”. Lo animal y lo humano vinculado a través del sonido, de entonaciones, percusiones y vibraciones específicas. La música como un lenguaje otro para transmitir lo incommunicable, “la música hace presente al ausente, [...] levanta a los muertos, llama a quien no está” porque “el oído es una puerta a lo que no es de este mundo”.

Los saberes ancestrales de los pueblos precolombinos, sin lo “endiaablado” de los españoles, transmitidos mediante la tradición oral tienen un lugar primordial en esta novela, así como la adoración a los elementos naturales. El gótico andino en todo su esplendor: lo sobrenatural de la magia, sus rituales y hechizos. El canto que conjura. El canto que calma a la tierra. El canto que trae de vuelta a los muertos. Palabras en quechua, leyendas incas y mitos antiguos se intercalan de forma natural con lo contemporáneo. La leyenda de la Siguanaba, del Árbol de los Relinchos, del cóndor, de los gagones, la de las sirenas andinas Quesintuu y Umantuu o la de Manchay-puito –instrumento de música fúnebre– son algunas de las historias tradicionales entretejidas en estas páginas.

El motivo literario de la búsqueda del padre ofrece, como complemento, la propia voz de este mediante notas fragmentarias y poéticas en los Cuadernos del Bosque Alto. El hombre vive en la casona familiar

heredada por su madre, de quien además recibió el gusto por apreciar la muerte. “Al igual que los ciervos, las palabras tiemblan y corren si se las apunta con un rifle. Son veloces. Cuando las escribo puedo domesticarlas, hacerlas una casa”, afirma en uno de sus apuntes. La casa embrujada como arquetipo del terror y el contraste entre este espacio cerrado y el escenario abierto de la cordillera; el arquetipo de la bruja –específicamente andina–, mismo que la autora ha trabajado en obras anteriores (en especial en su libro de cuentos *Las voladoras*, 2020), se representa a través de la abuela de Noa, madre de Ernesto, a quien Noa conoce gracias a un cuaderno de canciones, rituales, conjuros y recetas y con quien se identifica al grado de encarnarla.

En esta fiesta del sol con “música tradicional y moderna, popular y astronómica”, combinación perfecta de antigüedad y actualidad, “cada quien lleva a cuestras su mal y lo danza. Cada quien se mueve con el peso de lo suyo”. La música hace bailar a cada cuerpo, es “la excitación como resistencia a la muerte”: el movimiento, la agitación como manifestación de la vida que se resiste a ceder, a silenciarse. A ser silenciada.

Presentes están también el *yachak* o chamán, guía entre el mundo espiritual y el natural, quien busca el equilibrio, quien “habla la lengua secreta que une a los hombres y a los animales con el mundo de arriba y el mundo de abajo”. Más específicamente, chamanas como Nina Simone o Chavela Vargas, “cantoras que soltaban criaturas de aire por la boca”. Las *warmis* (mujeres) cantoras que encantan allá arriba, en la montaña, lejos de Choneros, sicarios y balaceras, de los colgados y decapitados que proliferan abajo, en la otra realidad; que se multiplican y crecen porque al virus del crimen no hay quién ni qué lo detenga. Solo queda huir, escalar montañas y llamar a lo más sagrado a través del poder del canto y del baile.

Como contraste, lo discreto. Lo desapercibido. Los significados del silencio, preludio a lo atroz. Mónica Ojeda se enfoca en el movimiento de lo aparentemente quieto –la roca–, en lo imperceptible, para describirlo de forma acertada, para diseccionarlo y comprender cada elemento que lo integra, por mínimo que sea. Ojeda demuestra que ningún sistema vivo conoce la quietud, que ni en el mayor silencio existe la calma. Concibió una oda a los volcanes, “lagrimales de la tierra”. Un ritual que conjura lo animal y la naturaleza, la naturaleza de lo animal; una canción donde la pulsión de vida y la pulsión de muerte danzan al unísono y ascienden en una espiral que se disipa en lo más elevado, pues “la música ama la muerte porque la vence y ama la vida porque la eleva”.

La voz se estimula con el canto, el cuerpo se activa con el baile, la mente se excita al contar. El cuerpo entero se configura con esta literatura. Ojeda maga, chamana, nos hace bailar con su lírica al son de la montaña. ~

LOLA ANCIRA (Querétaro, 1987) es escritora. En 2023, Paraíso Perdido publicó la segunda edición de su libro *Tristes sombras*.

VARIA

Humor tejido a crochet

por **Myriam Moscona**



Ana García Bergua
LA ESCALERA ELÉCTRICA
Monterrey, Attica/UANL,
2023, 196 pp.

Cuarenta y siete piezas engarzadas con hilo fino y humor cortante conforman el libro más reciente de la prolífica Ana García Bergua (Ciudad de México, 1960). En esta reunión de textos que va a caballo entre el ensayo,

la crónica, el artículo, la elucubración personal, la microficción, se asoma la brevedad de un Julio Torri y la malicia de un Salvador Novo suavizado.

La primera pieza ejerce una función metonímica al contener elementos que el resto del libro colorea con eficacia y seducción. Esa “parte por el todo” vibra en su amplio espectro. En su segundo párrafo leemos: “Me gustaría que la antorcha olímpica se pasara en los cafés, en las calles, en las oficinas, en los sembradíos, las playas y los desiertos, y que la gente viera pasar la antorcha olímpica mientras ejecutaba sus labores cotidianas, como quien ve pasar volando a un pájaro muy raro y apreciado. Y que tanto quienes llevan la antorcha como quienes los observan estuvieran realmente preocupados porque no se fuera a apagar la antorcha, sobre todo en los lugares muy fríos o con mucho viento, y que a la hora de correr bajo la lluvia con la antorcha olímpica los corredores y quienes los siguieran se viesen obligados a protegerla con alguna especie de paraguas o techos portátiles.”

De aquí se desprende su metamorfosis. Escuchamos a Italo Calvino ponerse de pie mientras García Bergua habla del “lado oscuro de la antorcha” y el lector, sin darse cuenta, va leyendo con labios estirados, casi sin asomar los dientes. Como todo humor tejido a crochet, deja huecos para que, en pleno goce, se haga un lugar la reflexión. Al igual que la obra de algunos poetas que buscan tratar con humor, ironía o nostalgia los acontecimientos de la vida diaria (piénsese, entre nosotros, en Antonio Deltoro, en Luis Ignacio Helguera, en Fabio Morábito o en Alicia García Bergua, su hermana poeta), Ana te obliga a parar el paso un segundo antes de subir por la escalera. Te deja, si así lo eliges, inmóvil en el ascenso y en un cerrar de ojos ya estás en el siguiente piso. Este mecanismo de musculatura eléctrica tiene otra respiración y quizá por ello le haga lugar al pensamiento.

De todas las narradoras mexicanas, tratándose de humor, ella levanta el puño en lo alto del podio. En la cuarta de forros, Paola Tinoco destaca “el humor negro con que nos deleita una de las mejores escritoras mexicanas del género cuentístico”. A pesar de su obra diversa, García Bergua quizá sea más reconocida por su destreza como cuentista, el género de la respiración vigilada donde los sobrantes no tienen sitio. Con impulso similar se construye su reunión de brevedades. Podemos atestiguar la trenza de distintos hilos de esta *varia invención* que, si bien recoge una buena parte de lo que ha publicado en sus columnas periódicas, consigue, en su conjunto, explorar dentro de una poética la observación de la vida cotidiana. Sabe de la eficacia de frases epigramáticas que cortan y enriquecen el ritmo. Podría decirse que hay una influencia del poema en prosa en su escritura, así se trate de los temas de apariencia banal (“los calcetines son, en realidad, nuestra pata de león, una parte del animal que fuimos y recuperamos disfrazando los pies”) o de elucubraciones sobre la edad y la forma que tenemos las mujeres de calzarnos. Así define con gracia a los botines que muchas hemos usado como “el triste paso del baile a la ortopedia”.

Otra coincidencia con el libro de poemas es que, al abrirlo en cualquier sitio (aunque no se logre la misma visión panóptica que leyéndolo en su acomodo original), podremos hacernos de una impresión, con aire autónomo, que no exija subir escalón por escalón a la arquitectura discursiva como ocurre con la novela. Igual que en un edificio, el libro de crónicas o de poemas puede estar construido de modo que toda su parte interior se pueda ver desde un solo punto. Ni todos los edificios son así, ni todos los libros de poesía o de crónica logran tal postura.

La pasión urbana de *La escalera...*, profusamente explorada en el conjunto, va desde el edificio Basurto hasta el comportamiento del grafiti a lo largo de los siglos. “Se diría que en todas las

ciudades los ‘graffiti’ son los mismos, pero ahí radica su encanto; yo diría que sus trazos corren, de siglo en siglo, de ciudad en ciudad. Son nuestro grito desconcertado y nuestras ganas de permanecer.”

A pesar de la propuesta visual de la edición y de su tipografía amable al ojo, además de una portada alegre con un recuadro *op-art* que produce movimiento en el ojo (como las crónicas del libro), la edición está plagada de erratas. En los títulos de las crónicas hay una que parece y no lo es (Gatilondo en vez de Gabilondo), un pellizco a Cri-Cri, maestro transfigurador de animales. Ojalá todas las erratas tuvieran su vuelta de tuerca, pero cuando llegamos, por ejemplo, a un tren descarrilado de hasta tres palabras: “yopasábamoregularmente”, sabemos que no va por allí. Da la impresión de que nadie revisó la que pudo haber sido una edición bella sin tanto “gazapo errático”. Prevalece la fuerza del estilo. En la solapa se destaca una frase de José de la Colina que el lector encontrará en el disfrute de esta prosa “realista, humorística y fantástica, un triple mestizaje que en pocos escritores suele ser afortunado y que en ella sí lo es”. Basta citar dos hallazgos: “el tiempo de los sueños es chicloso” o ese otro donde nos habla de los huevos de madera “que nuestras madres y abuelas usaban para remendar los calcetines, tan bonitos y surrealistas que bailoteaban por el costurero como si fueran los hijos inmortales de una gallina de mármol!”. ~

MYRIAM MOSCONA es escritora. Acantilado acaba de publicar la edición española de su libro *León de Lidia*.



NOVELA

La última isla

por Federico Guzmán Rubio



Gabriel García Márquez
EN AGOSTO NOS VEMOS
 Ciudad de México, Diana, 2024,
 144 pp.

En agosto nos vemos está destinado a decepcionar a dos clases de lectores: a los inocentes que esperaban una novedad a la altura del mejor Gabriel García Márquez y a los maliciosos que auguraban un desastre escandaloso, idóneo para darse golpes de pecho, pontificar contra la mercantilización de la literatura y recordar que la pureza artística solo sobrevive en ellos. Eso es lo de menos. Lo importante es que aquellos que se acerquen sin expectativas gloriosas o funestas a la última obra del nobel encontrarán en ella lo esencial que se le puede pedir a la literatura: un buen libro.

No es la mejor obra del autor, pero tampoco la peor: la rotundidad musical de su estilo está presente, aunque disminuida; el encanto sensorial característico de sus escenas seduce la mayoría de las veces, si bien otras es acartonado; el adjetivo certero aún tiene la fuerza para coronar la frase como si fuera inevitable, pero en otras ocasiones es redundante; el humor se manifiesta a través de múltiples procedimientos, pero uno sospecha que el chiste es viejo; los breves diálogos son ingeniosos y certeros, por más que a veces parece que los personajes imitan a los de obras previas, y, leída con descuido, *En agosto nos vemos*, con su título anodino, podría verse como un breve compendio de las obsesiones del colombiano que nada agrega al conjunto de su obra. Pero no es verdad.

Se trata de la obra más sutil de quien es célebre por su uso de la hipérbole y el mito, de la obra más delicada y ambigua de quien narró con la infalibilidad de quien cuenta una leyenda repetida durante generaciones y certifica la resolución de un destino. Es, para decirlo de una vez, otro García Márquez. Esto pone en duda que el agotamiento de un estilo sea tal, pues está empleado para un fin diferente. La diferencia radica en la oposición que se establece con la marca de la casa, el realismo mágico, que aquí no solo brilla por su ausencia, sino que incluso se le contradice.

Ana Magdalena Bach viaja todos los 16 de agosto a una isla perfectamente caribeña para visitar la tumba de su

madre. En la única noche que dura el periplo, apenas tiene tiempo para colocar flores en la tumba y descansar y prepararse para la larga travesía en el lento transbordador. Todos los años el viaje es el mismo hasta que, en una de esas noches calcadas una de la otra, conoce a un hombre del que ignora hasta el nombre y se acuesta con él. Se establece así un nuevo rito en que Ana Magdalena —felizmente casada por lo demás en su ciudad de tierra firme— agrega un amorío nocturno, clandestino y fugitivo a sus fúnebres visitas. Cada año el amante es distinto, tan improbable como puntual. Lo que parece una casualidad o un talento notable para conseguir amantes de ninguna forma despreciables se torna, a partir de una revelación ocurrida en el cementerio, como un probable premio otorgado por la madre muerta por la fidelidad de la hija, como una tentación para ponerla a prueba desde el otro mundo o como un capricho para entretenerse durante los largos días y noches de su muerte isleña. Sea como sea, el hecho es que se abre la posibilidad de lo fantástico.

Pero justamente lo fantástico es solo una posible lectura, al revés de lo que sucedía con los niños que nacían con cola de cerdo o con los dictadores que vendían y desaparecían el mar Caribe. Aquí es solo una interpretación de Ana Magdalena Bach y del lector, quienes deben decidir si esos amantes pertenecen a este mundo o a otro. La novela puede leerse perfectamente en clave realista, aunque no es la lectura que la protagonista hace de su propia vida; tan es así que es justo esta aceptación de lo fantástico la que la lleva a tomar la decisión con la que culmina el libro. De allí surgen la sutileza y la ambigüedad a las que aludía en el párrafo anterior: a que lo fantástico es una invitación que el lector puede o no aceptar. Si el realismo mágico se definió como un mundo atiborrado de acontecimientos fabulosos tan contundentes como naturalizados, entonces *En agosto nos vemos* huye discretamente de él, pues lo fantástico es un tenue quiebre de la realidad, tan leve que Ana Magdalena no sabe si tomarlo como un milagro, una maldición o una casualidad y que requiere de la complicidad del lector para concretarse. Asimismo, con este quiebre, García Márquez confirma la obviedad de que el realismo mágico fue una elección estética, no una fatalidad geográfica, y que fue su forma de releer la literatura universal en clave personal, que es la única manera de hallar la originalidad.

No es casual, por otra parte, que Ana Magdalena, lectora empedernida, elija para sus trayectos anuales una selección de toda clase de literatura fantástica, de *Drácula* a *Crónicas marcianas*, pasando por la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy. Porque esta *nouvelle* es también un homenaje al fantástico rioplatense, que García Márquez siempre reivindicó, incluso en los tiempos en que se veía mal leer a Borges en los círculos más comprometidos de izquierda. De hecho, creo que *En agosto nos vemos* forma una perfecta trilogía con *Crónica de una muerte anunciada* y con *El coronel no tiene quien le escriba*, no solo por

el género al que pertenecen las tres obras, sino porque una es una reescritura de Sófocles; otra, de Kafka, y la que nos ocupa, de Borges. Todo cabe en el mar Caribe si quien escribe es García Márquez.

No obstante, a diferencia del coronel que está condenado a esperar perpetuamente su pensión o de la muerte anunciada desde la primera línea de Santiago Nasar, Ana Magdalena toma su destino en sus manos y el desenlace sorprendente, con su impactante imagen, responde únicamente a su voluntad. El final es abrupto, como coincidieron los lectores instantáneos de Goodreads que reseñaron la novelita unas cuantas horas después de que fue publicada, pues Ana Magdalena, enamorada de la vida en todas sus manifestaciones, renuncia de pronto a ella y establece una implacable vuelta al orden, en el que la fantasía queda desterrada en esa isla sin nombre, de pronto prohibida para siempre. En estas líneas finales, las últimas que escribió García Márquez, más que una reprimenda moralista, no puedo sino leer su propia despedida del mundo y de la literatura antes de perderse, sin remedio, en el laberinto sin salida de la demencia, la senilidad y la muerte.

Visto así, y visto de cualquier forma, el final es tristísimo. No digo que sea la forma en que se deba leer la *nouvelle*, pero sí que es una de las posibles: la de la renuncia y la derrota. En todo caso, *En agosto nos vemos*, con su construcción perfecta, su fantasía delicada y su entrañable protagonista —quien no necesita perder 32 guerras para resultar memorable—, brilla por sí misma y dialoga de manera elocuente con el resto de la obra de García Márquez. A mí, para terminar, no deja de sorprenderme la fidelidad que el colombiano mantuvo con su obra al tiempo que la cuestionaba y buscaba nuevos caminos; sus libros comparten el mismo paisaje estilístico inconfundible, pero cada uno es distinto en su forma y planteamiento. *En agosto nos vemos* no es la excepción, y me emociona que así sea: García Márquez se despidió como vivió siempre: siendo el mismo y siendo otro. ~

FEDERICO GUZMÁN RUBIO (Ciudad de México, 1977) es narrador, crítico y cronista. Su libro más reciente es *El miembro fantasma* (Los Libros del Perro, 2021).



Síguenos
en X

@Letras_Libres

LETRAS
LIBRES