

LIBROS

Roger Bartra

ECOS DE LA MELANCOLÍA.
UN VIAJE MUSICAL

Elisa Díaz

Castelo

MALACRÍA

María Inés Olaran Mígica

GRANDES FAMILIAS
HISPANOAMERICANAS
EN FRANCIA. PARÍS-BIARRITZ

Luigi Amara

FETICHES ORDINARIOS

Hiram Ruvalcaba

LOS INOCENTES

Julio Trujillo

DETRÁS DE LA CIUDAD Y ANTES DEL CIELO

ENSAYO

Una oda a la escucha

por Yael Bitrán Goren



Roger Bartra

ECOS DE LA MELANCOLÍA.
UN VIAJE MUSICAL
Barcelona, Anagrama, 2024,
208 pp.

africano las negras y corcheas regulares de una pieza musical parecerían más bien aburridas.”

El caso es una muestra de lo que significa la escucha, que, aunque se lleva a cabo físicamente por nuestro aparato auditivo, está siempre histórica y culturalmente situada, siempre mediada por nuestra vivencia humana: étnica, cultural, de género. Lo que oímos significa más allá de los sonidos, más allá de las palabras. Más adelante volveré a esto.

Conocí esta anécdota en el relato que de la misma hace Christopher Small (1927-2011), músico y educador neozelandés, en su delicioso libro *Música, sociedad, educación* (1977). Small escribe lo siguiente respecto al oyente de música: “no participa en modo alguno en el proceso creativo; su tarea se reduce a contemplar el producto acabado de los esfuerzos del artista, a responder interiormente ante él, sin ninguna demostración exterior ni reacción física [...]. La obra se le ofrece completa y terminada, como el producto de un proceso de fabricación. [...] La idea de que el compositor esté separado tanto del ejecutante, por una parte, como del público por la otra se relaciona con otra idea que

nos parece natural, pero que en realidad es peculiar de la música posrenacentista: la visión del compositor como un héroe, un hombre que –con frecuencia pagando un alto precio por ello– tiene la vivencia de un dominio de la realidad psíquica y quiere dárnosla a conocer; una visión en que la música es una especie de comunicado que viene de Allá Afuera, y en que, de hecho, la idea de la música como tal es la de una expresión o comunicación de la experiencia o de la personalidad de un individuo.”

En *Ecos de la melancolía*, Roger Bartra reta esta noción pues postula que el individuo que escucha logra traspasar la torre de cristal y llega a hacer suya la obra y comunicar lo que piensa y lo que le hace sentir y que, gracias a esa interpretación, se vuelve parte de la semántica misma de la obra. La obra musical, así, no es solo ejecutada por el músico o la música, sino por el oyente que adquiere un papel activo al dotar de significado personal, o interpersonal, a aquello que escucha. Bartra, el máximo experto en el tema de la melancolía en idioma español, se ocupa en este libro de un estado de ánimo, sentimiento, o incluso enfermedad, que

Curt Sachs (1881-1959), musicólogo alemán, relata en su libro *Los manantiales de la música* de 1962: “Yury Arbatsky me contó en 1953 una anécdota: En una ocasión, en Belgrado, había llevado a un excelente músico popular albanés a escuchar la *Novena sinfonía* de Beethoven. Al preguntarle si le había gustado, el hombre dudó y al final, después de un par de ademanes, dio la sorprendente respuesta: ‘Bien, pero muy, muy sencilla (*lepo ali preprosto*)’.” Sachs agrega: “El albanés no era ni arrogante ni incompetente. Simplemente tenía un criterio diferente. El ritmo unificado, excesivamente simplificado y divisivo no podía satisfacer sus oídos orientales, exactamente igual que ‘para un

se ha denominado melancolía y su representación en obras de la música de concierto; de una manera profunda, extensa y sistemática a lo largo del tiempo, desde la Edad Media hasta prácticamente la actualidad. El autor construye una extensa oda a la escucha, que se vuelve una invitación a adentrarse en las obras utilizando como guía este libro. Bartra, sin ser músico, es un melómano profesional, permítaseme el oxímoron, que denota un amplísimo conocimiento musical, además de un amor a la música; sus reflexiones se dirigen a enriquecer la escucha, primero la suya y luego la del lector o lectora.

El autor toma primordialmente obras donde la melancolía o *malinconia* está explícitamente presente: en los títulos, en partes o movimientos o como indicación de carácter. Para Bartra el compositor expresa su propio sentimiento, o bien busca que quienes escuchan lo sientan, y agregaría yo también quienes las interpretan la sientan; o puede ser también que la obra describiera o representara esa sensación melancólica. Y confiesa que hay obras que no se ajustan a ninguna de estas tres.

El texto se sustenta en el principio de que la música de concierto, considerada abstracta por muchas personas dentro y fuera del ámbito musical, comunica estados de ánimo y sentimientos que pueden ser compartidos. Hay una “simpatía”, en el sentido etimológico de la palabra, en la experiencia. Se parte del principio de lo que llamaríamos intersubjetividad, entendida como la capacidad de compartir experiencias, y en este caso sensaciones, sentimientos y estados de ánimo, con los y las demás, a través de la escucha de una obra musical. De algún modo propone romper el solipsismo en el que nos encontramos cuando escuchamos, ya sea en la soledad de nuestras casas, o en las aulas o incluso en las salas de concierto; recordemos que fueron construidas para que las y los asistentes miren

al espectáculo, pero no se miren entre sí. Escrito con una exquisita prosa que fluye y envuelve, el libro se lee sin tropiezos y, como si fuera una buena novela, cuesta dejarlo una vez que una lo empieza.

Me resulta iluminadora la interpretación de la melancolía de los músicos románticos que hace el libro como “la expresión nacionalista de una nostalgia por las tradiciones populares autóctonas y en otros casos el intento de comunicar la soledad del propio compositor o su añoranza por tiempos idos”. Este en el caso de Edvard Grieg, o bien César Franck, cuya melancolía, comenta el autor, emanaba más bien de su fe católica. Bartra se pregunta: “¿Por qué se mantuvo ese hilo negro [de la melancolía] a lo largo del siglo XX?” Y su respuesta es dolorosamente iluminadora: “Me parece que la melancolía como forma de depresión patológica fue alentada por la gran catástrofe y la extrema barbarie en las que cayó Europa, cuyas dos grandes guerras mundiales dejaron secuelas muy hondas de muerte, dolor y tristeza. La Guerra Fría que siguió no alivió las tensiones profundas de una cultura que se había hundido en las profundidades más amargas de la destrucción y el odio.” La noción de melancolía, nos muestra el autor, va cambiando históricamente en la música, como en general en la cultura, pero el concepto ha sido sumamente resiliente.

Propongo ahora algunas reflexiones y preguntas, y vuelvo a la anécdota del músico albanés al cual le pareció aburrida la *Novena sinfonía* de Beethoven, considerada el culmen de la música de concierto occidental. El episodio se refiere a la escucha culturalmente mediada. Creo que nadie dudaría de que quien crea, quien interpreta y quien escucha la música transmiten y sienten emociones: ¿Cómo las transmiten y sienten personas de distintos contextos históricos, geográficos y socioculturales? ¿Qué tan factible es universalizar la transmisión y percepción de emociones?

Viene a cuento lo que la teoría decolonial y la teoría feminista han llamado la interseccionalidad; que se pregunta por la identidad de género, por la etnicidad, por la posición socioeconómica de quienes componen, pero también de aquellos que interpretan y de quienes escuchan la música, en su contexto histórico y geográfico. En este caso, la música de concierto que tiene un estigma, cierto o no, de ser un género elitista.

Se ha considerado, por ejemplo, que la homosexualidad en compositores como Schubert, Chaikovski, Poulenc, Britten, Samuel Barber o Aaron Copland, entre otras y otros, no solo se ve reflejada, sino que constituye parte de la estructura misma de sus obras, en tanto una condición indisoluble de su construcción como personas, frecuentemente reprimida en el ámbito público. Así podríamos nombrar compositoras como Ethel Smyth, u otras que tuvieron que ocultar a cal y canto su preferencia sexual, y de cómo esto influyó, no solo en las carreras que hicieron, en las decisiones que tomaron, sino, sin lugar a dudas, en la música que compusieron. Lo mismo sucede con cuestiones de raza o etnográficas como se ha estudiado, por ejemplo, en el caso del compositor brasileño Carlos Gomes, en el siglo XIX, cuya ópera *Il Guarany* tuvo un éxito enorme en La Scala de Milán en 1870, pero cuya sangre negra e indígena fue siempre un factor tanto en su autopercepción como compositor, como en la recepción de su obra por el público europeo. El blanqueamiento al que se ha sometido a las personas notables de diversos ámbitos en los retratos en América Latina a partir del siglo XIX es un fenómeno que puede observarse en todos los ambientes sociales, producto de la mentalidad de castas que heredamos del periodo colonial, y que se ha comenzado a estudiar también en el campo musical.

El bastión en el que se había mantenido separada, purificada, a la música de concierto fue sacudido por la

llamada nueva musicología (ya no tan nueva pues inició en los noventa del siglo pasado) que ha estudiado y teorizado respecto a la música, como producto cultural, una tela compuesta de todos los hilos que atraviesan lo social y económico, desde su concepción hasta su ejecución y difusión. Tomando en cuenta lo que se estudia como *performance* y *reception practices*. Por ejemplo, la creación de la música de concierto fue un privilegio de los hombres y un campo en el que las mujeres tuvieron dificultad para ejercer y figurar; y si componían era muy poco probable que pudiesen escuchar sus obras ejecutadas en un concierto. Por eso no me parece casualidad que pocas compositoras hayan explorado el sentimiento de la melancolía; acaso, es un lujo afín a los varones; ¿qué sería la melancolía para las mujeres?, ¿quizás ellas sientan más abandono, desesperación, pasión, que melancolía, y sea esta la que expresan en sus composiciones musicales, en diversas circunstancias históricas? El libro también me puso a pensar en la melancolía en la tradición del pueblo judío, en sus canciones rituales, por ejemplo, en la liturgia jasídica, el “aiaiai” de una lamentación que se enraíza en la destrucción del templo en Jerusalén, y que se escucha también en la música klezmer. O en identidades regionales como el “quejío flamenco” o la música de los Balcanes, cuya melancolía se levanta y endulza con ritmos contagiosos y bailables, pero cuyo eco se siente en sus armonías.

Cabría referirse también a los compositores latinoamericanos, y españoles en el exilio, cuya presencia es fugaz en el texto. Me parece que sería un tema riquísimo pues habría que entrar precisamente en aquello que Bartra mismo ha estudiado en otros libros sobre la identidad latinoamericana. Por ejemplo, “la sensación de extranjería”, trabajada por el autor en su autobiografía intelectual, *Mutaciones* (2022), que tantos

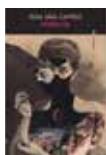
músicos españoles del exilio proyectaron en sus obras. Puedo imaginar a los compositores mexicanos, desde el siglo XIX a la fecha, atravesar por *La jaula de la melancolía* (1987): construyendo y deconstruyendo “lo mexicano”, melancólico, desde sus propias composiciones –Ernesto Elorduy, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Mario Lavista, Joaquín Gutiérrez Heras, entre muchos otros–. Nadie mejor que Roger Bartra para pensar no solo cómo se produce la melancolía en música sino cómo se escucha la melancolía *en* y *desde* México y América Latina. Bartra ha señalado contundentemente que la idea de identidad nacional está ligada a la melancolía. Y, claro, ello atraviesa la música. Me temo que vamos a solicitar al autor un volumen dos. ~

Yael Bitrán Goren es investigadora en el Cenidim-INBAL y profesora en la Facultad de Música de la UNAM.

NOVELA

La poesía que la poesía no es

por **Federico Guzmán Rubio**



Elisa Díaz Castelo
MALACRÍA
Ciudad de México, Sexto Piso, 2025, 266 pp.

Una novela en la que dos de los protagonistas son el lenguaje y una feroz perrita salchicha en andadera ya va de gane. Y es que una de las muchas cualidades de *Malacría*, la primera novela de Elisa Díaz Castelo (Ciudad de México, 1986), es la de fusionar elementos aparentemente irreconciliables con completa naturalidad. *Malacría* es una novela intimista y también una fantástica, explora los vínculos afectivos pero también la construcción de la propia identidad,

deja espacio para la calidez y para la desolación, construye una narración eficaz que no rehúye las rupturas vanguardistas y lo mismo recurre al humor que a la sordidez. Si ya la fusión de aparentes contrarios es interesante, el hecho de que cada uno de ellos no sea solamente una simple etiqueta al uso la dota de mayor complejidad. El lenguaje, por ejemplo, podría haberse contentado con regodearse en ese lirismo discreto cada vez más frecuente en la narrativa contemporánea, pero se aleja de ese facilismo al interrogarse permanentemente a sí mismo, y Valeriana, la perrita salchicha, podría haber sido solo un simpático adorno, pero no lo es gracias a su mal aliento, su carácter odioso y su olfato para buscar a su dueña desaparecida, en este mundo y en otros.

El disparador de la trama –hacia el futuro y hacia el pasado– lo constituye la desaparición de Perla. Célebremente, Ricardo Piglia afirmó que los dos modos básicos de la narración eran la investigación y el viaje, acciones a las que se abocan Ele y Jeni, la hija y la novia de Perla respectivamente, quienes emprenderán su búsqueda. Ambas mujeres irán siguiendo pistas y armando un rompecabezas disperso e incompleto con el fin de averiguar qué pasó con Perla, aunque la figura que reconstruirán con mayor nitidez será la de un pasado que hasta entonces había permanecido oculto y que explica el origen de Perla y por lo tanto de Ele, si es que los traumas y las heridas se heredan de generación en generación, dilema central de *Malacría*. La investigación las llevará a hacer un breve viaje –al menos en apariencia– de la Ciudad de México al lago de Tequesquitengo, transformado de pronto de un destino de fin de semana a un sitio fantástico en la acepción más fabulosa del término. En este viaje –iniciático y definitivo– encontrarán la resolución al misterio, que lo mismo puede residir en la violencia sufrida por Cecilia –la madre de Perla–, en la existencia de un mundo

fantástico idéntico al nuestro salvo en un detalle o en ambos. Será el lector quien decidirá si leer *Malacría* como una novela intimista y familiar, como una fantástica o como ambas, como es mi caso, bajo el entendido de que la existencia de otros mundos no anula el interior, sino lo potencia, como lo confirma la existencia de la literatura.

Y ya que hablamos del lector, hay que aclarar que *Malacría* es una novela exigente, no por un oscuro barroquismo sino por lo opuesto: el estilo de Díaz Castelo es hospitalario y claro, de una falsa sencillez que resulta casi traicionera. Hay que leerla con atención, antes que nada, para disfrutar de su prosa, pero también porque cierta información crucial puede pasar desapercibida, oculta tras la metáfora y la elipsis. El lector, al igual que Ele y Jeni, tiene que identificar los indicios, seguir las pistas y confiar en su intuición para, él también, rescatar la trama de los silencios, vacíos y sobreentendidos a los que la habían recluido la genealogía de tres mujeres.

Además, por fortuna, la narración no es lineal, pues aparte de los *flashbacks* hay rupturas lingüísticas que configuran con mayor exactitud el mundo recreado por Díaz Castelo y también le brindan cierta extrañeza. Me refiero a las listas insertadas sobre algún personaje, como las “Cosas que Ele conoce de corazón” (vale la pena leer en esta misma revista el ensayo de la autora sobre Sei Shōnagon, la creadora de las listas literarias), al cuaderno de la abuela o a los textos en recuadro que describen una escena en primera persona. Pero incluso la narración en tercera persona omnisciente, en apariencia la más tradicional, está atravesada por la extrañeza, por ejemplo, en el español traducido literalmente del inglés con que se expresa Jeni, de origen estadounidense. El cuestionamiento lingüístico es tal que incluso la tercera persona se pone en duda, con una extraña afirmación que se hace al inicio: “En algún punto, Ele perdió a la primera persona, olvidó

cómo habitarse y aprendió a verse desde afuera. Se miraba desde otro sitio como quien ve llover. Su cuerpo. Títere de angustia y armazón de manías. Verbo sin sujeto que se viste de negro.” De esta forma, con delicadeza, Díaz Castelo logra dotar de misterio a la transparencia y reivindica la secreta complejidad de las palabras más sencillas.

Parecería que, al tratarse de una novela intimista y fantástica, con una apuesta centrada en el lenguaje, *Malacría* dejaría fuera toda cuestión social. No es así. La apuesta de Díaz Castelo es decididamente contemporánea, en el sentido de que incluye las principales preocupaciones de su generación: la sororidad, la violencia machista, la salud mental, las familias que se apartan del modelo tradicional, la labor de cuidados, la naturalización de las relaciones homosexuales, el apego con las mascotas y el rescate de los animales maltratados. Estos temas no se tratan con un afán de denuncia ni se reflexiona sobre ellos explícitamente, sino que se presentan como una cuestión dada, concluida. Es natural que una autora comparta el ideario de su tiempo y que su obra lo resuma y lo refuerce, como todas las novelas generacionales –y *Malacría* aspira a serlo– lo han hecho, de *Se está haciendo tarde* a *Los detectives salvajes*. Que el conflicto principal no se centre en uno de estos temas, sino que estos pertenezcan al universo de la obra, podría tomarse como una victoria: ya no es necesario denunciar o reivindicar determinadas luchas, pues –con todas las cuestiones pendientes– estas ya forman parte del sentido común. Más que como un manifiesto generacional, *Malacría* puede leerse como el asentamiento de una forma de percibir el mundo y como uno de los primeros textos donde una generación, tras el fulgor de la juventud, se resigna a la madurez, al igual que le sucede a Ele.

Porque más allá de este trasfondo generacional, el conflicto de Ele es

uno de los más enraizados en la literatura, en especial en la novela de formación, a la que también *Malacría* pertenece a su manera: el de la revelación de la propia identidad a costa de abandonar y quizás traicionar un pasado. Elisa Díaz Castelo encontró la forma exacta de tratar este viejo conflicto según la trama que plantea, y tan es así que el estilo de la novela –sutil y delicado– se encuentra en las antípodas del de su celebrada poesía. Después de todo, como afirmó Pasolini, “la prosa es la poesía que la poesía no es”, y Díaz Castelo es consciente de que cada historia necesita encontrar su poesía particular, en el género y el mundo que sea. ~

FEDERICO GUZMÁN RUBIO (Ciudad de México, 1977) es narrador, crítico y cronista. Su libro más reciente es *Sí hay tal lugar* (Taurus, 2025).

HISTORIA

El mundo de ayer, una evocación

por **Otto Granados Roldán**



María Inés Olaran Múgica
GRANDES FAMILIAS
HISPANOAMERICANAS
EN FRANCIA.
PARÍS-BIARRITZ
Madrid, Montejasso, 2024,
612 pp.

Probablemente ya se ha dicho hasta la saciedad que en medio de un escenario incierto, volátil y sombrío ha llegado a su fin el relativo orden internacional levantado desde fines de la Segunda Guerra. Parece un pronóstico pesimista, pero lamentablemente suele ser cierto que, salvo en el arte, la música, la arquitectura y poco más, en casi todos los órdenes de la vida unos cuantos años son suficientes para destruir lo que, con todas sus imperfecciones, ha costado muchas décadas construir. A ratos parece el mundo desgarrado de

Stefan Zweig, la nítida representación de “la más terrible derrota de la razón y del más enfervorizado triunfo de la brutalidad de cuantos caben en la crónica del tiempo”. De alguna manera, la investigación de la historiadora española María Inés Olaran Múgica en su reciente libro *Grandes familias hispanoamericanas en Francia. París-Biarritz* es un retrato de ese mundo de ayer donde, según el propio Zweig “todo ocupaba su lugar, firme e inmutable”.

En las últimas décadas, la historiografía mexicana ha sido discreta, por llamarla de algún modo, en la documentación de la vida de las familias mexicanas que, por diversas razones, emigraron a Francia a finales del siglo XIX y principios del XX, en especial porque ese colectivo incluye élites latifundistas, conservadoras, monárquicas, y por supuesto, entre ellas, la cohorte que acompañó a don Porfirio en sus años parisinos después de la Revolución, magistralmente reconstruida en *El exilio. Un relato de familia* (1993) de Carlos Tello Díaz.

María Inés Olaran ha hecho una exploración muy detallada y cuidadosa para seguir un enfoque centrado básicamente en la genealogía y la nobiliaria sin entrar en otros terrenos como las relaciones de poder político construidas por esas familias mediante alianzas de todo tipo, sino más bien orientada a la forma en que conducían su vida social, sus hábitos y costumbres, las tradiciones o las actividades de mecenazgo, mientras se ocupaban, unas con más éxito que otras, de sus actividades empresariales en Europa y en América.

Con ese instrumental, el libro aborda el ambiente parisino durante la segunda mitad del siglo XIX y el florecimiento de Biarritz como lugar de veraneo de la alta sociedad europea y por extensión de los hispanoamericanos que fueron llegando a Francia. Una segunda parte relata cómo vivieron unos y otros la Primera Guerra Mundial desde una zona más o menos segura, y luego viene el relato

de las familias llegadas de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Cuba, México, Perú y Venezuela, sus notables, sus círculos sociales y culturales, sus ricos acervos pictóricos y de artes decorativas y dentro de esa atmósfera cómo, en la intimidad y en el entorno social, había una especie de mímisis de los recién llegados con los linajes o la aristocracia del país de acogida. Para ello ayudaron varios factores.

Uno es que esas familias hispanoamericanas eran a un tiempo conservadoras, católicas, tradicionalistas; muchas habían estudiado en colegios europeos, y les seducía la monarquía, ya fuera como forma de gobierno, como régimen político, como idea o como estilo de vida. Otro vínculo, y muy poderoso, fue de carácter económico. La nobleza local atravesaba por malos momentos y los hispanoamericanos, en cambio, tenían tierras, liquidez, experiencia en negocios y ambición por invertir. Y como la necesidad es la madre de la virtud, armonizar una cosa y otra fue relativamente sencillo: “la solución se encontraba en la unión de dos sociedades: una aportaba el honor y la otra el dinero”, según las crónicas de la época recogidas en el libro.

De allí surgió un tercer elemento casi automático: si ya ensamblaron los negocios y las alianzas, había que ocuparse en otras cosas lucidoras como la diplomacia que a su vez tuviera cierta influencia política en el país receptor y en sus países de origen. Influencia que, como recuerda la autora, hizo que algunas familias mexicanas trataran de ejercerla para “restablecer la religión y la monarquía en México”, al menos hasta que, con la guerra de 1914 y la crisis de 1929, aquella vida bucólica empezó a languidecer y, señala María Inés Olaran, las familias “fueron perdiendo su esplendor, dispersándose o extinguéndose hasta no quedar apenas memoria de ellas”.

El libro, como mencioné previamente, es muy rico en hechos que, en

clave social y política, pueden pasar inadvertidos, pero tienen relevancia. Uno tiene que ver con la verdadera percepción que la alta sociedad parisina tenía en el subconsciente respecto de los hispanoamericanos. Les interesaban por supuesto los negocios y las alianzas, pero ese sentimiento no iba más allá, que tocara una fibra más personal o más afectiva. E inversamente, para los hispanoamericanos ese sentimiento era recíproco.

Por ejemplo, Domingo Amunátegui, un rector de la Universidad de Chile de principios del siglo XX, se quejaba de que la “buena sociedad francesa” desconfiaba de los hispanoamericanos por las revoluciones, asonadas y guerras civiles en sus países, o porque no pagaban sus deudas. El caso es que don Domingo concluye adolorido que resienten la “frialdad (y) la condición de un chileno o americano en París se asemeja a la de un paria”. Según la autora, sin embargo, ese no era un sentimiento compartido, pero sí ayuda a explicar algo del temperamento chileno de hoy y algo más: su insularidad o el hecho de que como el país no tuvo propiamente una reforma agraria, salvo un intento en los años sesenta del siglo pasado que no fue exitoso, allí resida el origen de la muy acentuada estratificación social que se observa hasta la fecha o de que las élites económicas actuales (y una que otra política) siguen estando compuestas más o menos por los mismos apellidos que los del siglo XIX parisino.

Las familias mexicanas (Errazu, Béistegui, Landa, Escandón, Yturbe y por supuesto Díaz), en cambio, fueron bien conocidas en los salones parisinos pero con el tiempo casi desaparecieron socialmente en su país y su peso económico disminuyó de forma clara. Es posible que, a diferencia de la chilena, la reforma agraria mexicana, que fue un fracaso económico y productivo pero un relativo éxito político y con cierta capilaridad social, contribuyera a evitar una estratificación rígida como en ciertos países sudamericanos y a

construir el corporativismo que estuvo en la base del régimen del partido hegemónico.

Entre los mexicanos citados en el libro hay un personaje—político, diplomático, ministro—muy atractivo, José María Gutiérrez de Estrada, que encabezó la misión mexicana que viajó a Europa en 1863 para ofrecer la corona imperial a Maximiliano. Tras décadas de inestabilidad de un país sin rumbo, Gutiérrez de Estrada, en su origen un desencantado liberal ilustrado, concluye, según cita Edward Shawcross, que “el problema de fondo del Estado mexicano era el republicanismo”, una forma de gobierno ajena a sus tradiciones, y que recomponer la “máquina social de México” requería una monarquía con un “príncipe europeo de sangre real”. El resto es historia conocida.

Haciendo historia contrafactual, ¿qué habría pasado si las cosas hubieran ido por otro lado? No lo sabemos, pero la idea de la monarquía siguió volando por mucho tiempo en México en algunas cabezas... incluso liberales. Por ejemplo, el gran historiador del liberalismo mexicano, don Jesús Reyes Heroles, en sus años de plena militancia política y partidista (los setenta) califica con desdén a Gutiérrez de Estrada como un anacrónico “profeta menor” pero tanto en su plenitud académica (basta ver sus tres volúmenes de *El liberalismo mexicano*) como en sus últimos años de trabajo intelectual y de vida (los ochenta) se dedica a conseguir por medio mundo toda la documentación habida de Gutiérrez de Estrada, a estudiarlo con pasión, con una intensidad y profundidad que van más allá de la mera investigación histórica y que roza con la admiración, “no para justificarlo, sino para comprenderlo”, dice condescendiente Eugenia Meyer. Y la otra curiosidad procede de un artículo de Enrique Krauze de 2005 donde evoca la frase que Octavio Paz le confió alguna vez casi en secreto: “Méjico nunca se consolará suficiente de no haber sido una monarquía.” Apunta Krauze: “Sus palabras tenían

un dejo de melancolía, la convicción de una posible pero malograda historia imperial.”

¿Los caminos de la historia también son insondables e inescrutables? Eso parece. ~

OTTO GRANADOS ROLDÁN es consultor, escritor y especialista en temas de educación, políticas públicas y desarrollo regional. Su libro más reciente es *En qué creer y otras historias heterodoxas* (Cal y Arena, 2024).

ENSAYO

La complejidad de lo cotidiano

por **Liliana Muñoz**



Luigi Amara
FETICHES ORDINARIOS
Ciudad de México, Random House, 2025, 320 pp.

No es Luigi Amara un fetichista ordinario. Sus fetiches, como sus fijaciones, sus amuletos, sus caprichos, las imágenes que pueblan su poesía, los tanteos que habitan sus ensayos, son la materia de este libro, que encarna un viaje de ida y vuelta por su universo literario. Abre *Feticches ordinarios* un preámbulo en el que Amara recuerda el consabido ensayo de Virginia Woolf titulado “Rondar las calles”. En él, la autora decide vagar sin rumbo por la ciudad de Londres en busca de un lápiz, algo que culmina en “el desfase del yo”, el abandono del mundo conocido y el enfrentamiento con el mundo exterior y los objetos que lo conforman. Tras esto, Amara explica que, en este libro, busca trazar un camino inverso al de Woolf: “en vez de salir a la intemperie en pos de lo desconocido, he querido que la polilla de la atención revolotee alrededor de los objetos comunes”.

El caso de Luigi Amara (Ciudad de México, 1971) es singular por muchos

motivos: primero, porque el autor persiste en sus obsesiones, pero no las transforma —como suele suceder muy a menudo— en variaciones incesantes del mismo tema: ya convertidas en señas de identidad, orbita en torno a ellas, las examina, vuelve sobre sus pasos, las mira con asombro y perplejidad, y al final las desafía. Segundo, porque a lo largo de los años, y pese a las tendencias y modas editoriales, ha sabido mantenerse fiel a sí mismo: con humor, con perspicacia, con ese carácter libreco que tanto lo define, con esa metódica capacidad de observación, Amara ha construido una obra que es a la vez ligera y erudita, amena y penetrante. En una maniobra sutil pero brutal, rehúye de lo *light* mientras acerca al lector a un territorio familiar, un territorio donde la complejidad de lo cotidiano encuentra su feliz habitación. Tercero, porque a Amara le interesa lo infraordinario, lo mundano, pero también, sobre todo, el vaivén, el *movimiento* de lo ordinario a lo extraordinario, del adentro hacia el afuera, de la afirmación a la negación, y viceversa. Y es justo ese desplazamiento, esa

**EL COLEGIO
MÉXICO**

VENTA ESPECIAL
REGRESO A CLASES

Gran venta de libros y revistas
de El Colegio de México

Obsequios y descuentos
de hasta 70%

**19, 20 y 21
de agosto, 2025**
10 a 19 horas

Instituciones invitadas



obcecación por encontrar la grieta, lo que lo vuelve uno de los escritores más originales de la literatura mexicana contemporánea.

Ya en “El sonido del lápiz” (*El cazador de grietas*, 1998), Amara escribía: “Casi con el placer de reencontrar un dedo / hace tiempo perdido / entre el pulgar y el índice, / escucho el canto del grafito, / la extraña melodía / que ignoraba al pensar.” Pero ese mismo lápiz, que en este poema se vincula con el fósforo y el papel, lo lleva en *Feticches ordinarios* a una indagación sobre los enseres y objetos que nos rodean, desde la cobija y la maceita hasta el papel de baño y la botella de agua, desde la música de las tuberías hasta el encanto de las baratijas. En realidad, en cada libro Amara modifica y tergiversa los elementos del juego, mueve las fichas del tablero de ajedrez; por eso vuelve a ellos con frecuencia: para ilustrar su carácter insólito y cambiante, para descubrir una cara que había permanecido en las sombras, para poner en tela de juicio los significados que a veces damos por sentado.

Aunque los textos reunidos en *Feticches ordinarios* (2025) fueron publicados a lo largo de cuatro años en una columna del diario *La Razón*, quizá su germen más evidente sea *El peatón inmóvil* (2013). Si en “La promiscuidad de los encendedores” (2002, 2013) Amara sometía a estos a escrutinio, aduciendo que “la promiscuidad de los encendedores es entonces la única manera de practicar la lujuria pública”, en “Voracidad del fuego” (2023, 2025), explicaba, a propósito de las llamas: “Su baile desmelenado,

su crepitar incierto, rico en colores y figuras cambiantes, nos provoca una admiración antigua, elemental e íntima.” Lo que cambia, entonces, no es solo la dimensión del fuego –que en ocasiones se extiende a las llamas, a veces al encendedor, a ratos al fósforo y a la vela–, sino la naturaleza misma del deseo: como en su poesía, a Amara le obsesiona la piel del mundo, los pliegues de la realidad, la esencia de los objetos y su reverso: lo que muestran y lo que ocultan. Por ello, sus devaneos ensayísticos no son un mero capricho de paseante que juega a extraviarse entre los laberintos de la conciencia, sino una tentativa por agotar las posibilidades de la imaginación, del mundo visible e invisible.

La mirada de Luigi Amara es poliédrica y escurridiza: le interesan todas las aristas, todas las caras posibles de las cosas, ya desde una óptica personal, ya desde una visión filosófica o antropológica. En su obra palpitan las preguntas: ¿cuáles son los límites de la observación?, ¿dónde comienza y dónde acaba el deseo?, ¿cómo observar aquello que no se ve? El temple del escritor varía de lo contemplativo a lo paranoico, del asombro a la pesadilla: si en *A pie* (2010) descubríramos el deambular de la voz poética por las calles de la Ciudad de México, que se le revelaban como un descubrimiento, en *Nu)n(ca* (2015), la voz poética intenta descifrar la imagen de una misteriosa figura femenina que se encuentra de espaldas, dilucidar el misterio que esconde, fatigar sus posibilidades de lectura.

Porque Amara, hay que decirlo, se lleva al límite en cada uno de sus libros; sus ensayos y poemas son una inmersión en los rincones más remotos de la mente, pero también del cuerpo, como evidencia sobradamente *Historia descabellada de la peluca* (2014), en donde traza, sin pelos en la lengua, un audaz recorrido por la historia de la humanidad a través de la cabellera y las pelucas. Baste señalar, también, *La escuela del aburrimiento* (2012), en el que el autor decide encerrarse durante cuarenta días en una habitación pascaliana para intentar aprehender la sustancia de la que está hecho el tedio; o *Los disidentes del universo* (2011), mezcla de ensayos y biografías ficticias sobre seres abyctos, liminares, como John Connish, adicto a las colas, o Thomas Lloyd, con un régimen alimenticio a base de papel de libros, personajes encerrados en manías particulares que, en el ejercicio de sus pulsiones, revelan algo vedado de nosotros mismos: lo prohibido, el tabú, la delicada frontera entre el placer y el horror.

En una entrevista a propósito de *La escuela del aburrimiento*, Amara sosténía que el ensayo trataba “del horror a uno mismo a través de evasiones de todo tipo”. En este sentido, su obra entera es una declaración de principios: a la manera de un *performance* literario, Amara coloca al yo en el centro y lo enfrenta con lo otro, lo desnuda, se regodea en esa pugna que es, por un lado, una inmersión y un escape de lo conocido y, por otro, una excursión al túnel de lo desconocido, de aquello que produce asombro, aunque se esconda bajo la máscara de lo cotidiano. En *Feticches ordinarios*, a propósito de “La melancolía del polvo” (2022, 2025), afirmaba: “el polvo nos sorprende cuando ya ha cubierto con un velo gris todas las superficies, incluidos los rincones menos visitados de nuestra mente”.

Quizá uno de los ensayos mejor logrados sea “La fiebre del papel de baño” (2020, 2025), no solo por la proximidad temporal con el peculiar

LETROS
LIBRES

BUSCA TODOS LOS
NÚMEROS PASADOS
EN NUESTRO ARCHIVO DIGITAL.

WWW.LETRASLIBRES.COM



fenómeno pandémico que nos puso a todos de cabeza (no deja de resultar curioso que, a las puertas de un escenario apocalíptico, una de nuestras prioridades más urgentes fuera “limpiar la zona que no conoce el sol”), sino porque este objeto tan baladí nos obliga a mirar hacia adentro y a la vez hacia afuera, a desdibujar los contornos que separan lo público de lo privado, a controvertir la distinción entre lo personal y lo colectivo. En el encierro, en ese recogimiento forzado, terminamos por descubrir, a través de un rollo de papel, que no éramos tan diferentes del vecino que nos saludaba desde el otro lado de la calle. En esta búsqueda del yo, nos encontramos con el otro.

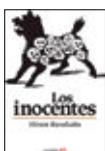
Libro agudo y feliz, *Fetiche ordinarios* es un laberinto, un gabinete de curiosidades y un sendero que se bifurca. Paseante de lo íntimo, Luigi Amara nos revela, una vez más, que lo extraordinario no es lo que escapa a la mirada, sino lo que permanece frente a ella. ~

LILIANA MUÑOZ (Mérida, 1989) es editora, ensayista y crítica literaria. Edita la revista de crítica *Criticismo*. Ha colaborado en diversas revistas y suplementos, como *Confabulario de El Universal* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

CUENTO

El cuento y la navaja

por Alejandro Arras



Hiram Ruvalcaba
LOS INOCENTES
Ciudad de México, Ediciones Era, 2025, 160 pp.

Hace unos años apareció un libro de cuentos llamado *Padres sin hijos* (2021) y corrió el rumor de que era magnífico. Había ganado la primera entrega del Premio Nacional de Cuento

José Alvarado y fue publicado por la editorial de la UANL. El nombre de su autor, Hiram Ruvalcaba, era repetido por una minoría, digamos *dealers* literarios de confianza, que insistían en su entusiasmo. Lo leí y, al igual que ellos, quedé asombrado. Cuentos dolorosamente disfrutables. El eje de todas las historias: el fracaso de la relación padre-hijo. Y no se trataba del primer libro de cuentos de Ruvalcaba sino del cuarto. Sus otros trabajos habían aparecido en distintas editoriales y uno, ganador del Premio Nacional de Cuento Joven Comala 2018, *La noche sin nombre*, formaba parte de la colección *Tierra Adentro*, hoy escombros de una casa armoniosa que funcionó bien y que en el pasado había publicado brillantes primeras ediciones (*Principia* de Elisa Díaz Castelo, *La Biblia Váquera* de Carlos Velázquez, *Vidas de catálogo* de Liliana Blum, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, por mencionar algunas).

Padres sin hijos, poco a poco, hizo dar el salto a Hiram Ruvalcaba al reconocimiento de los lectores de todo el país. Esto dio fruto a un segundo título en la editorial de la UANL, *De cerca nadie es normal* –Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez 2021–, y hasta una primera novela con Random House titulada *Todo pueblo es cicatriz* (2023).

Ahora es Ediciones Era quien publica el sexto libro de Hiram Ruvalcaba, *Los inocentes*, cuyo irónico título recuerda al de un relato de Inés Arredondo. Nueve cuentos en los que asistimos al descalabro de la angustia. ¿Cómo intentar explicar este sentimiento? Imaginemos que tenemos un hijo que un día, tras no verlo en mucho tiempo, toca la puerta de nuestro hogar cargando un cadáver en su coche. ¿Qué se hace ante una situación así? ¿Quién ha fracasado? ¿El hijo o su progenitor? Tal tragedia sucede en “Finales felices”, el segundo cuento de la colección. Ruvalcaba inventa impresionantes angustias y, conforme avanzan las páginas, las recalienta. El padre medita y se dice:

“Perder el control por un rato no debería ser motivo para condenarte toda la vida. Pero lo es. Repítelo. Esas son precisamente el tipo de acciones que condenan a cualquiera. Porque tú sabes que todos los criminales son hijos de alguien. Los hijos amados de alguien. Endurece tu rostro. Aspira profundamente. Sal del cuarto. Pregúntate qué hiciste mal.” Más adelante el tono sube: “La noche ha soldado sus perros, que ahora recorren tu sangre a toda velocidad.”

En otro de los cuentos (“Los cachorros”) vemos una comunidad destruida por el crimen organizado. Jóvenes, casi niños, desamparados que ríen y juegan a la delincuencia. En ese relato el despliegue verbal, los diálogos de los “cachorros” reclutados por el narcotráfico, es de una transparencia, o realismo, que puede incomodar a los lectores *descafeinados*, como debió de haber sucedido al aparecer la prosa de un narrador como José Agustín y que hoy sirve como testimonio del habla de una época. En “Los cachorros”, un grupo de sicarios lleva la noticia de que alguien de los suyos murió en una balacera contra el grupo contrario. Al llegar a la casa del difunto lo único que reciben es el desprecio y la humillación de una viuda cargando a un bebé.

Como en los cuentos de Inés Arredondo, pareciera que los de Ruvalcaba batallan o, más bien, chispean entre el lector y el texto, en ese *en medio* donde el cuento ejerce su fuerza y en cada lector golpea distinto. Nunca sucede lo predecible o lo teatral, en el mal sentido de la palabra, en estas veloces escenas derrapadas con freno de mano. La construcción narrativa camina todo el tiempo a disposición de escenarios claros y reales, despejados de confusión. No contienen ese lirismo, como en los mejores narradores del medio siglo (Arredondo, García Ponce, Melo), que de pronto lo vuelve todo neblinoso y provoca que el lector se haga constantemente la pregunta de

dónde está parado. No hay tampoco construcción de ambientes múltiples, sino un espectador que observa una sola acción. La rapidez de estas historias, que es una virtud, funciona por la efectividad de las escenas y sugerencias que provocan. ¿Qué haría uno en tal situación? ¿Acontecerá lo que estoy imaginando? Es más que evidente que el sello de la paternidad fallida aparece hasta el momento en toda la obra de Ruvalcaba. Hay que agregar que publicó, además, un libro de crónicas –con otra importante medalla: el Premio Nacional de Crónica Joven Ricardo Garibay 2020– en donde la relación padre-hijo es fundamental.

En otro de los relatos, “Blanco como porcelana”, un pobre individuo

se enfrenta a la burocracia de los muertos tras acudir a recoger los restos de su hija ante una bola de ineptos médicos que no ven el amor familiar, sino huesos útiles para la ciencia forense. En el quinto cuento, “El truco del sombrero”, un padre divorciado asiste obligado a la fiesta de cumpleaños de su hijo y las cosas se salen de control. Al igual que en un relato de Eduardo Antonio Parra, titulado “Intimidad”, aquí el protagonista se va emborrachando conforme la acción crece. En las últimas páginas, la prosa se siente “mareada”, la narración truena y “los segundos se vuelven de vidrio”. Eduardo Antonio Parra (maestro declarado de Ruvalcaba y a quien está dedicado *Los inocentes*) ha dicho varias veces

que estamos ante “el mejor cuentista de su generación”, lo cual, me parece, quiere decir que Hiram es el mejor cuentista de cierta forma y estilo del cuento, y la frase se puede entender en el sentido de que Ruvalcaba es el mejor heredero de Parra –ni más ni menos– y Parra lo es de escritores como Jesús Gardea o Daniel Sada. ¿Esto quiere decir que Ruvalcaba es una continuación de la llamada “narrativa del desierto”?

Los inocentes es un libro navajeado de principio a fin. El filo corta por todas las páginas y su inventor adjetiva agarrándola del mango: “los árboles son una procesión de navajas que cortan el paisaje”, “los faros del auto eran dos navajas clavadas en la oscuridad”, “conforme grita blande uno

LIBRO DEL MES

POESÍA

Un gran poema póstumo

por Antonio Rivero Taravillo



Julio Trujillo
DETRÁS DE LA
CIUDAD Y ANTES DEL CIELO
Valencia, Pre-Textos, 2025, 76 pp.

Julio Trujillo (Ciudad de México, 1969-Cornualles, 2025) fue jefe de redacción de *Letras Libres*, director editorial de *Newsweek en Español*, de la dirección general de publicaciones de Conaculta y de la filial mexicana de Alfaguara. En sus últimos años de vida fue también articulista (siempre escribiendo sobre literatura) en el periódico *La Razón*. Como poeta, raíz de su trabajo, comenzó con *Una sangre* (1998), Premio de Poesía Joven Elías Nandino cuatro años antes, libro al que siguieron diez más, publicados en vida, y dos póstumos, aparecidos ya tras su muerte a principios de este año: *Todavía y Detrás de la ciudad y antes del cielo*. El segundo de estos obtuvo a finales de 2024 el Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro.

Ya en su título, este muestra varias cosas: un endecasílabo heroico en la prosodia y la sugerencia, confirmada en la lectura, de que el poeta se refiere a los volcanes que rodean su ciudad natal. *Detrás de la ciudad y antes del cielo* es un largo poema dividido en treinta secciones encabezadas por números romanos, constituidas por tiradas de veinticuatro versículos rematados por un endecasílabo. Como se ve, hay una estricta voluntad formal en el volumen, más nítida si se analizan esos versículos, que en muchos casos son combinaciones de otros versos (fundamentalmente endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos). La musicalidad está, pues, asegurada en este largo poema que bebe de la mejor tradición mexicana del poema extenso que transcurre del *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz a José Gorostiza (*Muerte sin fin*), Octavio Paz (*Piedra de Sol*) y David Huerta, cuyo *Incurable*, una cumbre de la poesía en español, gravita sin duda sobre Trujillo, quien ya dedicara un hermoso homenaje al maestro fallecido en 2022, también en versículos. El propio Trujillo confesó en una entrevista al publicar *Jueves* (2020) que otros poemas importantes en esa tradición, y que lo habían influido, eran *Sindbad el varado* de Gilberto Owen y *Cada cosa es Babel* de Eduardo Lizalde.

Jueves (2021) fue una larga interpellación a sí mismo que se hizo Trujillo en un momento de crisis personal, una especie de aullido prolongado que profirió o escribió en una playa del estado de Nayarit, junto al Pacífico. *Detrás de la ciudad y antes del cielo* fue escrito por el contrario en la Ciudad de México durante la pandemia de 2020 (“¿La gente dónde está?”, se pregunta al comienzo de la sección v), pero algo se

de sus cuchillos, con el que se desata a pintar la muerte en el cuerpo”.

Hiram Ruvalcaba tiene un agudo oído, sabe escuchar y lo expresa ade rezado con un sentido del humor negro. Me hago a la idea de que así hablan en Ciudad Guzmán, Jalisco, y que su talento recuerda también la aguda oreja de un prosista como Ricardo Garibay. *Los inocentes* no es un libro negro o, peor dicho, un libro de cuentos basados en la nota roja. No se trata de estampas paisajistas sobre los crímenes e injusticias en México, sino de una manera de explicarlos desde su interior. Y da la impresión de que Ruvalcaba ha sido testigo de tanta violencia que es natural que escriba sobre ella. ¿Pretende discutir con sus lectores, ponerlos en evidencia de las

situaciones y temas que narra: prostitución, pobreza, migración?

La ficticia –y no– Tlayolan, sitio donde ocurre la mayor parte de la obra de Ruvalcaba, es la hoy oficial Ciudad Guzmán y, ayer, Zapotlán el Grande, donde nació Juan José Arreola y sucede su célebre novela *La feria*. Pero en Ruvalcaba Tlayolan no se siente un pueblo o ciudad imaginaria, como solía ser en los narradores del siglo pasado, sino un sitio completamente cercano, de una nueva e incomprendible realidad. Si la pistola que aparece en *La feria* fue la de un revolucionario o un crístero, es hoy, en Ruvalcaba, la de un capo del narcotráfico o un corrupto policía.

Quiero volver a pensar en la relación entre Eduardo Antonio Parra

y el autor de *Los inocentes*. Ruvalcaba nació en 1988 y Parra en 1965. Uno podría ser hijo del otro. Su sensibilidad es muy parecida y hoy conversan frente a frente. Al principio, uno aprendía más del otro hasta que el quehacer literario se volvió recíproco, amistad en el sentido puro. Mundos literarios de ida y regreso, continuidad y tradición. Me emociona ver algo así en vivo. El alumno que se empareja con el maestro e inventan obras entrelazadas con un talento e imaginación que los sitúa en el pinnáculo de los mejores cuentistas de la literatura mexicana actual. ~

ALEJANDRO ARRAS (Ciudad de México, 1992) es escritor y editor. Autor de *Perfil del viento* (Ediciones Sin Nombre, 2021) y editor en Ediciones Piedra del Río.

cuela también, sospecho que quizás en una reelaboración, de un litoral inglés pero sin las nieblas atribuibles a esa geografía (Penzance y sus alrededores son casi una costa tropical desubicada que por extraño que parezca puede recordar a la de Nayarit). Es asimismo observable la honda crisis en este libro póstumo que todo indica que el autor no esperó a ver impreso –ya sabiendo que había ganado el premio que acarreaba su publicación– para quitarse la vida. La lectura de sus últimas publicaciones en redes sociales no sería más que un ejercicio de curiosidad malsana si no fuera porque, además de apuntar a la inminente muerte (ahogado por decisión propia como Alfonsina Storni o Virginia Woolf), aquellas contenían citas de poetas que parecían prestarle las palabras oportunas para las vísperas de ese trance: versos de Owen (otra vez), de César Vallejo, profeta de su propia muerte, de la suicida Anne Sexton, o suyos propios, duros y proféticos.

El libro se abre con pistas que, a la siniestra luz de lo conocido, no pueden ser más explícitas: “Desaparecer es un arte, como abolir infantilmente el mundo con los ojos”, “Miles de luces mínimas anuncian / la llegada de la oscuridad”, “Ya nadie va a atreverse o predicar que habrá un mañana”, “como voltear y ya no ver al joven que escribía, hace un momento apenas, el gran poema que firmaba con su nombre”. Y habla de naufragios y mareas, como la que arrastró su cadáver doblando el cabo de Land’s End hasta el otro lado de Cornualles. Así, con estos datos, el libro (el poema) es un diálogo entre ese mar último y la ciudad en que nació, esa megalópolis que conoció tan bien y a la que

dedicó una serie de crónicas publicadas en prensa y luego recogidas en el volumen *Atajos y rodeos*, en la línea de otros de Vicente Quirarte o Juan Villoro.

Hay intertextualidades, versos engastados de Sylvia Plath o Vicente Huidobro, entre otros, o un eco del “Soliloquio del farero” de Cernuda (secciones XI y XVIII), porque si la ciudad es un palimpsesto la poesía lo es también, y una conversación entre muchas lenguas y generaciones, lo que nos lleva a la identificación de uno de los temas principales del libro: el tiempo, al que acompañan el error (“Errar es una catedra de vida”), la ciudad como monstruosidad y asombro, el amor. De todas formas, lo que impera en este libro es la capacidad autogenerativa del poema, que habla un poco de todo y de nada, empujado a sí mismo por su música (casi todos los versículos terminan en encabalgamientos que por así decir agujan el poema).

Detrás de la ciudad y antes del cielo es una rareza tanto en el entorno de la poesía española como en el de la mexicana. En la primera destaca por su ignorancia de la anécdota o la poesía de la experiencia. En la segunda, donde a pesar de la existencia de grandes artífices del verso medido, lo que abunda es el verso libre y descoyuntado, con un engoroso descuido de lo formal. Síntesis perfecta, Julio Trujillo fue, como aquí demuestra plenamente, un poeta único y valiosísimo. ~

ANTONIO RIVERO TARAVILLO (Melilla, 1963) es poeta y traductor literario. Su libro más reciente es *Un invierno en otoño* (BajAmar, 2025).