

LIBROS

Luis Landero
COLOQUIO DE INVIERNO

Lili Anolik
DIDION Y BABITZ

Eve Babitz
YO ERA UN ENCANTO

David Rieff
DESEO Y DESTINO.
LO WOKE, EL OCASO DE LA
CULTURA Y LA VICTORIA DE LO KITSCH

Ted Hughes
CUERVO,
EL CICLO COMPLETO

Marta Pérez-Carbonell
MAÑANA SEGUIRÉ VIVA

Julio Cortázar
POESÍA COMPLETA

NOVELA

El mundo de ayer

por **Luis Beltrán**



Luis Landero
COLOQUIO DE INVIERNO
Barcelona, Tusquets, 2026,
303 pp.

Coloquio de invierno es una novela compuesta. Por *novela compuesta* —en inglés *composite novel*— suele entenderse una obra que reúne varios relatos independientes —un ciclo de relatos—. Esa reunión puede hacerse con un marco narrativo que justifique la colección o sin él, ofreciendo al lector señales de coherencia entre los relatos reunidos. Y, lógicamente, admite varios propósitos. Al fin y al cabo, se trata solo de una forma externa de novela. Y, como sucede siempre con la literatura, la forma externa encubre la forma simbólica. Esta composición permite muchas veces apreciar con facilidad esa forma simbólica: explorar las posibilidades del humorismo popular —el *Decamerón*—, retratar una época o un

mundo obsoleto —*Celama*, un recuento de Luis Mateo Díez— o, lo contrario, una evolución histórica —*Las cuatro esquinas* de Manuel Longares—, o incluso todo un mundo —*Antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, o la trilogía de la Guerra Civil y la posguerra de Juan Eduardo Zúñiga—.

Coloquio de invierno no parece nada de eso. Quizá tenga alguna similitud con *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. No se trata de la alusión al invierno en el título. Existe entre ambas novelas una diferencia evidente. Calvino hizo un esfuerzo por que las diez novelas —comienzos de novela, realmente— fueran muy distintas. En la novela de Landero ese esfuerzo diferenciador no se percibe. Más bien, hay aspectos comunes en los relatos. Calvino pone el foco en el lector. Landero lo pone en el autor o, más preciso, en el personaje narrador. Veamos.

El marco es un encuentro fortuito y encierro en un hotel de nueve personajes —siete viajeros y los dos hosteleros— debido a la borrasca Filomena, durante tres días. Como recurso para el entretenimiento, deciden contarse

un relato, al estilo de Boccaccio. El resultado es un abanico de historias personales, casos, anécdotas, algún chiste y un asomo de querella cultural —a propósito de Ortega, la metáfora y la estética—. Son géneros orales. Cinco relatos alcanzan la suficiente entidad para dotarlos de título, como si se tratara de novelas cortas: “Historia de un instante”, “Licor de menta”, “Time’s up”, “El hombre que perdió un mechero y encontró un perro” y “Verano del 69”. La historia personal es un género de la oralidad. Como género oral suele aceptar motivos fantásticos. Y así ocurre en “Historia de un instante”. Landero se permite en un par de casos —los dos últimos— convertirlos en relatos en tercera persona. Es bien posible que estos relatos se hayan integrado y adaptado al marco del *Coloquio* tras haber sido concebidos como autónomos. En “El hombre que perdió un mechero y encontró un perro” ha quedado —por despiste del autor y del editor— la huella de una originaria primera persona narrativa —en las páginas 199 y 200— que no ha sido trasladada a la tercera persona

desde la que aparece este relato en la novela.

Volvamos a los aspectos comunes de los relatos. Lo primero es la estilización oral. Esa estilización encaja bien en el discurso narrativo de Landero, que en todas sus obras ha sabido conservar el halo de la oralidad. No es solo un aspecto de estilo. Es la marca simbólica de un tiempo histórico: el de la transición del mundo rural al mundo urbano. Pero el puntal de la estética de este autor son los personajes. En varios momentos de la novela alude a la “entrecana zona media” en la que se ubican. Los personajes de Landero suelen situarse en esa zona vital: desde la edad tardía de su primera –y gran– novela a ese jubilado Ginés Orozco, uno más de los fugitivos landerianos. Es la otra transición: la transición territorial –del campo a la ciudad– y la transición vital –la edad tardía–.

Los motivos de las novelas de Landero salpican todos los relatos de este libro. A pesar de su disparidad, en todos se puede apreciar algún motivo o momento recurrente de la estética del autor. Como he escrito en otro sitio: “Todo gira en torno a una figura que suele presentar variaciones acerca del arquetipo moderno del hombre inútil. Los inútiles de Landero suelen ser soñadores, aprendices, fracasados, frustrados fugitivos o inmaduros.” Es la figura del hombre inútil u hombre superfluo, la representación de la crisis del varón moderno. Tan varonil es esa figura que el relato de Nuria y Adela, las únicas féminas narradoras, adopta la forma de la tercera persona de un varón viejo y chiflado. Esta novela compuesta es una antología muy bien elaborada de esos personajes frustrados, fugitivos e inmaduros, cuya vida pertenece al mundo de ayer. Landero en estado puro. ~

LUIS BELTRÁN ha sido catedrático de teoría literaria y literatura comparada de la Universidad de Zaragoza. En 2025 publicó *Estética de la modernidad* (Cátedra).

ENSAYO

El tamaño importaba, Eve

por Aloma Rodríguez



Lili Anolik
DIDION Y BABITZ
Traducción de Gala Sicart
Olavide
Barcelona, Random House,
2026, 438 pp.



Eve Babitz
YO ERA UN ENCANTO
Traducción de Miquel
Gómez Besòs
Barcelona, Random House,
2026, 522 pp.

“¿Podrías escribir lo que escribes si no fueras tan menuda, Joan? ¿Te dejarían hacerlo si no fueras tan físicamente inofensiva?”, le escribió Eve Babitz (Los Ángeles, 1943-2021). La Joan a quien le habla es Didion (Sacramento, 1934-Nueva York, 2021). La carta fue escrita en 1972, pero Babitz no llegó a enviarla, la guardó junto a otras cartas y papeles en unas cajas que Mirandi, la hermana de Babitz, descubrió después de la muerte de Eve. Avisó a Lili Anolik, la periodista y escritora cuyo perfil sobre Eve Babitz en *Vanity Fair* había ayudado a rescatar sus libros, especialmente *El otro Hollywood* y *Días lentos, malas compañías*. Anolik publicó en 2019 *Hollywood's Eve*, su libro sobre Eve Babitz. Pero esa carta la puso de nuevo en la senda y se volvió a sumergir en Babitz y en esas cajas, y en tratar de desentrañar la relación entre esas dos escritoras que fueron amigas y en las que Anolik quiere ver dos modos contrapuestos de entender la escritura. Didion ayudó a Babitz, y luego se distanciaron y, azares de la vida, murieron con unos días de diferencia. El resultado es *Didion y Babitz*. Al final del libro, a propósito de la cercanía entre la muerte de ambas, escribe Anolik: “Joan no intentó sobrevivir a Eve. Si algo hizo, fue intentar reunirse con ella. Según lo veo yo, a pesar de lo mucho que se habló de la serie de amantes de Eve, y

a pesar de lo mucho que se habló del matrimonio de Joan, ambas estaban solas. No quiero decir solas cuando les llegó el final. Quiero decir siempre solas, solas de manera esencial. En lo más profundo, estas mujeres eran solitarias, reservadas, implacables, independientes en pensamiento y acción, cercanas al ascetismo en sus hábitos, casi fanáticas en su rigor, de espíritu indomable e inquebrantable. Vírgenes –o solteronas– en el sentido más profundo. Novias del Arte. Tampoco hombre alguno les llegó de verdad. Y la una era a la otra lo más cercano a una secreta hermana o cómplice. A un alma gemela.” Antes de llegar a este hermanamiento un poco artificial entre las dos escritoras, Anolik escribe 425 páginas con un ojo en las vidas y carreras de cada una, que no avanzaron en paralelo –Didion tuvo lo que quería: reconocimiento; Babitz fue mucho menos metódica con su escritura y con su vida–, pero cuyas personalidades, en la vida y en la literatura, pueden verse, más que como opuestas, como complementarias.

Cuando Babitz le escribió la carta que no mandó, Joan Didion ya era Joan Didion, gracias a *Arrastrarse hacia Belén*, la colección de ensayos sobre California que se había publicado en 1968. Y, aunque a Babitz le molestaba la mirada pasada por Nueva York que Didion daba de Los Ángeles ahí y sobre todo en la novela *Según venga el juego* (1970), lo que según Anolik irritó a Babitz fue un artículo de Didion sobre el movimiento de liberación de la mujer. Anolik, después de aclarar que “a Eve le desagradaba el movimiento de la mujer tanto como a Didion”, explica: “Que Joan quisiera venderse a sí misma para conservar su viabilidad como escritora, a Eve le parecía bien. Eve era práctica. Comprendía la necesidad, los dilemas de la supervivencia. Qué no le parecía bien a Eve: que Joan, con su artículo en el *New York Times*, estaba vendiendo a las mujeres para quedar bien con los hombres; igual que Joan, con su

Según venga el juego, había vendido su Los Ángeles con Nueva York.”

El artículo de Didion fue la espoleta que descubrió una discrepancia mayor, según Anolik: “Me avergüenza que no leas a Virginia Woolf. Es como si la consideraras una ‘novelista para mujeres’ y que solo puede gustar a las cabezas de chorlito, mientras que tú, periodista incisiva y precisa, tú nunca querrías formar parte de la clase de gente que deambula sin rumbo en *Las olas*. Tú prefieres quedarte con los chicos a reírte de las bobadas de las mujeres y escribir con tu prosa certera sobre María que todo lo tenías menos el Arte.”

Eve Babitz era hija de un violinista y una escultora, ahijada de Stravinski, y puro L. A. —lo que eso quiere decir se comprende también leyendo los libros de Babitz, pero incluye bastantes drogas—. No era raro que Babitz se liara con hombres casados; acabaría asumiendo su condición de “amante”, pese a que tuvo novios y relaciones prolongadas en el tiempo, aunque no exclusivas. Pintó, fue fotógrafa, hizo collages para portadas de discos y se sentía escritora. A la vez que el libro de Anolik, se publica *Yo era un encanto*, volumen que reúne artículos de Babitz, pura chispa, gracia y espontaneidad, y que empezó a publicar en *Rolling Stone* gracias a Didion. La *power couple* de la época, matrimonio fundado en la empresa común más que en el amor, según Anolik, Didion & Dunne, se iba a ocupar de corregir el manuscrito de Babitz y convertirlo en *El otro Hollywood*, pero Babitz se enfadó y prescindió de ellos. Luego, en 1974, presumiría de haber despedido a Didion. Y quizá ahí esté la verdadera razón del distanciamiento: el comentario de Didion al borrador de Babitz no fue entusiasta, Didion creía que había que trabajar más.

Lili Anolik desmonta *El año del pensamiento mágico* como libro “honesto”, señala la omisión del alcoholismo de Quintana Roo, la hija de Didion, en *Noches azules*, el libro que escribió sobre

su muerte, cuya causa no explicita en él: pancreatitis crónica, debida principalmente al alcoholismo. Escribe Anolik: “Elegí mi bando: el de Eve. Algo que es evidente, pues estoy loca por Eve, la adoro con el abandono irracional de una fan. Además, Joan es alguien de quien me pongo en contra de manera natural: respeto su trabajo más de lo que me gusta; encuentro que es un personaje —medio princesa, medio aguafiestas— difícil de soportar; y le guardo rencor porque a nosotros, sus inocentes lectores, nos lanza un ejército aparentemente interminable de sus ensayistas personales, mujeres jóvenes de clase media que se toman sus propios sentimientos en serio y esperan que nosotros hagamos lo mismo.” Aunque Anolik no minimiza los disparates de Babitz, ni sus errores de juicio a la hora de tomar decisiones sobre su vida y su escritura, muestra demasiado pronto su antipatía hacia Didion. Habla de la adicción de Babitz a la cocaína y al alcohol, de que no corregía los textos... y, sin embargo, Eve era un encanto. ¿Cómo si no se explica que fuera consciente de que el volumen que una ocupa determina la percepción de los demás (hombres sobre todo) sobre su persona (y su trabajo, por extensión) y a la vez fuera tan inocente como para pensar que el tamaño no afectaba a los hombres? Esto le contó el escritor Dan Wakefield a Lili Anolik; él oye a Babitz hablar por teléfono con una amiga; ella cree que él está dormido: “Y la oí cómo me defendía frente a Diane, diciendo que mi entrepierna era, y cito, un agradable cambio respecto a la de Jim [Morrison], que, evidentemente, era mucho más grande. Bueno, pues salí de la cama de un salto y me largué del apartamento. Oh, estaba tan enfadado, ¡y avergonzado, por Dios, estaba tan avergonzado! Un par de horas después me llamó al Chateau para decirme que había estado hablándolo con su madre, ¡con su madre!, y que su madre le había explicado que los hombres eran susceptibles al tema del tamaño. ¡Esa fue su disculpa!”

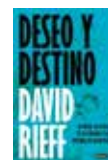
Didion y Babitz combina la chismografía con intentos serios de analizar la obra y el papel de las dos escritoras; usa trucos para mantener la tensión y el interés del lector siempre alerta. Tanto Didion como Babitz y todos los secundarios son personajes carismáticos, capaces de sostener el libro. La época, finales de los sesenta, principios de los setenta, pura ebullición. Algunos cotilleos: la famosa foto de Duchamp jugando al ajedrez frente a una joven desnuda, que no es otra que Eve Babitz; el equipo Didion-Dunne y la sospecha de la homosexualidad de Dunne; la colección de amantes, novietes y líos de Babitz, que incluye a Harrison Ford antes de ser Han Solo, a Steve Martin, a Jim Morrison o a Annie Leibovitz, entre otros muchos. En fin, Woody Allen dijo que, de reencarnarse, le gustaría hacerlo en los dedos de Warren Beatty; las yemas de Eve Babitz no son un mal destino para una vida eterna de placer. Sus dedos, además, fueron de lo poco que no se quemó en un accidente que le dejó quemaduras de tercer grado en el 70% de su cuerpo. Lo cuenta la propia Babitz en el magnífico “Yo solía ser encantadora”. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2025 publicó *Una inesperada ilusión* (PUZ).

ENSAYO

Una radiografía del wokismo

por **Andrea Martínez Baracs**



David Rieff
DESEO Y DESTINO. LO WOKE, EL OCASO DE LA CULTURA Y LA VICTORIA DE LO KITSCH
Traducción de Aurelio Major
Barcelona, Debate, 2025, 248 pp.

Deseo y destino de David Rieff (brillantemente traducido por Aurelio Major y con un prólogo tan breve como pertinente de John Banville) sostiene

una tesis que perturbará a los simpatizantes de lo *woke*: el movimiento que “ha demolido desde hace un cuarto de siglo las humanidades universitarias” no respondía a un “antinomismo” contra el capitalismo, como quisieran creer sus acólitos. Por lo contrario: dio al capitalismo la continuidad y la profundización que necesitaba.

En discusión con el seminal *Las contradicciones culturales del capitalismo* (1976), de Daniel Bell, Rieff sostiene que la decadencia del liberalismo de viejo cuño y de la ética protestante dejó al capitalismo necesitado de una nueva justificación moral. Esa decadencia fue obra en parte de las artes occidentales, las cuales desde mediados del siglo XIX se propusieron destruir el *statu quo* social. Esta tendencia se sostiene hasta el presente; el lema totémico de los *baby boomers* fue la revolución. Pero esa desintegración no tenía por qué disgustar al capitalismo, que siempre fue contrario a la tradición; su lema sería la “destrucción creativa” de la que habló Joseph Schumpeter. “El capitalismo ya no consiste en imponer el orden, sino en destruirlo.” Afirma Rieff: “En retrospectiva queda claro que la función más importante (de las artes en Occidente) fue servir como una suerte de inadvertida vanguardia del libre mercado, mediante la sistemática destrucción de una vez por todas de la ética protestante.”

Nacido con la “teoría crítica de la raza” a mediados de la década de 1980, el movimiento *woke* logró consolidarse como la “ideología sucesora” del capitalismo, sostiene Rieff. Lejos de ser un heredero del marxismo, jamás se refirió a las clases sociales, el capital y el trabajo, sino que encajó perfectamente con el libre mercado. A cambio de adoptar la estética *woke*, sus lemas y una reeducación epidérmica contra el machismo y el racismo (lo que se llama diversidad, equidad e inclusión, DEI), las grandes corporaciones

capitalistas se volvieron los vehículos queridos del movimiento. Nunca contracultura y capitalismo fueron más afines. Los ultrarricos dejaron los oropeles del pasado y se vistieron (parecería) como el hombre común: *jeans*, playera blanca o negra y tenis son el nuevo uniforme.

El arte y la alta cultura se devalúan, las humanidades mueren y la cultura occidental entra en decadencia. Se sustituye al arte por lo *kitsch*, en la definición de Milan Kundera: la persona ve una escena conmovedora y suelta una lágrima. Se observa a sí misma en ese acto y su propia virtud le hace derramar otra lágrima. Es esa segunda lágrima, la de la autocomplacencia narcisista y de mala fe, lo que constituye lo *kitsch*. Recordemos que, en la Checoslovaquia comunista, Kundera eligió lo *kitsch* para calificar la hipocresía: era como el betún del pastel de quienes usan y abusan del poder en nombre de su superioridad moral. Escribe Rieff, haciendo prueba de su incisiva inteligencia: “ninguna persona decente debería vanagloriarse de su felicidad sin sentirse igualmente impulsada, *al mismo tiempo*, a vanagloriarse de su virtud, es decir, de su empatía, su solidaridad y su compromiso con un futuro mejor y más justo. Pero se pretende un mayor alcance. El supuesto subyacente es que cada vez es menos posible *ser feliz* en un sentido moral tolerable a menos que también se *sea virtuoso*. Desde ese punto de vista, el ‘gran sermón moral’ no es la carga que ahora conlleva sentirse alegre, sino el requisito previo de la alegría. Es decir, no se trata de una imposición, no solo de un aprendizaje moral, sino de un favor psíquico. Por ello, a menudo parece que la distopía en la que hemos entrado no es ni *1984* de Orwell ni *Un mundo feliz* de Huxley, sino más bien *1984* reescrito por Huxley”.

El libro de Rieff adopta algo de la modernidad mediática que revela tan profundamente: construido a partir de “entradas” de la cuenta de Rieff en

la plataforma Substack, esta disposición le permite abordar su temática *in medias res*. No tiene la estructura habitual de un libro de análisis —no procede acumulativamente—, de modo que la lectura progresiva puede volverse un tanto densa. Más vale adoptar el modo que dicta el medio y abrir el libro en cualquier parte. Dicho esto, *Deseo y destino* está lleno de análisis profundos y originales, que dan cuenta de la complejidad del tema, con ejemplos sorprendentes.

Rieff no ofrece una definición de lo *woke*, un recorrido sistemático de sus muchas facetas ni una historia de ese movimiento, pero queda claro que nace a mediados de los años ochenta con la teoría crítica de la raza, que contiene la llamada “política identitaria”. “Todo el mundo puede situarse en una jerarquía de la opresión”, pero desde luego el opresor solo puede ser el blanco, y, en el caso de que no sea blanco (por ejemplo, los grupos en el poder en China), podrá serlo de manera simbólica: lo cual señala otra característica de este modo de pensar, en el que lo metafórico sustituye a lo real.

Por otro lado, la legitimidad no reposa en la calidad, vista como elitista, sino en la representación de un segmento oprimido: “la cultura es representación y la representación es cultura”. Las condiciones materiales en las que prospera lo *woke* suponen la pérdida de autonomía de las universidades, convertidas en negocio; en ellas, la innovación constante del libre mercado somete a las menudadas humanidades: materia que no atraiga a los alumnos ha de desaparecer, y maestro que no guste a su alumno debe salir.

El conglomerado *woke*, todopoderoso en las universidades, defiende agresivamente la “discriminación positiva” (la supuesta virtud de hacer a un lado a los blancos para dar lugar a las minorías raciales), pero ha borrado toda consideración por las condiciones materiales y los

problemas reales de la población negra en particular. El omnipresente daño psicológico, la detección de los traumas y de las “microagresiones” han desplazado a los daños materiales concretos. Un corolario es la lucha sin tregua contra el racismo internalizado de los blancos en todos los campos, incluida la medicina misma, donde importa más que el doctor sea, o se considere a sí mismo, “buena persona” a que sea... un buen doctor.

Lo *woke* incluye también la “militancia de género”: quedó muy atrás la defensa de las mujeres maltratadas. Al borrarse la distinción entre lo personal y lo político, y dado que asistimos al “triumfo de la subjetividad radical”, ahora la militancia de género y el “feminismo interseccional” llegan al extremo de recomendar con severidad “cuestionar tus preferencias” sexuales o amorosas.

Además de teorizar la complejidad de este fenómeno lleno de facetas, Rieff se divierte cosechando ejemplos aberrantes. Uno de los mejores es el libro que en 2023 la Universidad de Duke le publicó –sin ironía o humor– a la profesora de CUNY Leigh Claire La Berge, llamado *Marx para gatos. Un bestiario radical* (¡hay traducción al español!). La teoría crítica avanzada en este caso proponía hacer del marxismo un proyecto “interespecies”. La autora llegó a hacer presentaciones públicas frente a un auditorio de gatos. Al respecto, Rieff cita un tuit en el que alguien observó la “vena profunda de inmadurez pueril que impulsa la cultura moderna”.

Sin embargo, los excesos absurdos del movimiento no significan que sea inofensivo: lejos de ello. Su moralismo es profundamente monolítico y autoritario. Muchos profesores, autores y figuras públicas han sido despedidos o “cancelados” invocándolo. Este orden de cosas se impuso sobre todo en lo que Rieff llama la anglosfera y, dentro de ella, en el “complejo académico-cultural-filantrópico”.

Europa y América Latina son una excepción parcial, dice el autor, en tanto subsiste la tradición conservadora, que ejemplifican Michel Houellebecq o Jorge Luis Borges. Esa esperanza subestima la capacidad de penetración de lo *woke* y corrientes afines.

La obvia pregunta que el lector se hará es: ¿qué ha ocurrido con el conglomerado *woke* en la era trumpiana? Es claro que, bajo el segundo mandato de Trump, ha operado una carga masiva contra el ecosistema *woke*. Un polo llama al otro polo, se diría. Pero aparentemente no se anulan, sino que se hacen más tóxicos y agresivos. Y, en la nueva atmósfera trumpiana, ¿cómo encaja la tesis de Rieff según la cual el wokismo es un fenómeno originado por el capitalismo y profundamente afín a este? Tal vez la respuesta sería que con Trump se erige otra alternativa de “ética” capitalista: la de la fuerza bruta, el fin del imperio de la ley y la fusión más descarnada del capitalismo corrupto y clientelar con el poder.

También podría pensarse que el movimiento *woke*, moralista autoritario, lejos de reemplazar a la ética protestante y calvinista, es su digno heredero, como estudió bien Ian Buruma en “La ética protestante y el espíritu de lo *woke*” (*Letras Libres*, octubre de 2023), donde hizo referencia a las afinidades del wokismo con el MeToo. Otro aspecto importante que podría considerarse parte de lo *woke* –y que Rieff no trata– es el multiculturalismo en su faceta propiamente geopolítica, cuyo origen –como ha mostrado Paul Berman en “Una caricatura estúpida y la ideología universitaria” (*Letras Libres*, noviembre de 2024)– está en Frantz Fanon. Este teórico y militante de la Martinica sustituyó la lucha de clases por la oposición entre el norte y el sur y dio preeminencia a la descolonización. Pero no solo esto: desechó toda dialéctica (una característica, recordemos, del marxismo) al servicio de

una causa que enarbola y justifica el odio y la sed de venganza. La infinita bondad de lo *woke* esconde un trasfondo mortífero.

Rieff tampoco menciona las derivaciones más venenosas de la teoría crítica de la raza, la “oleada identitaria” y la “discriminación positiva”, pues están en el origen del odio antiblanco y del antisemitismo, y estos últimos no se limitan a la “anglosfera”. En Francia la “obsesión racialista”, cobijada por el partido llamado Francia Insumisa de Jean-Luc Mélenchon, reúne a gente de minorías raciales que se autodenominan “racializados” y que aborrecen a la vieja izquierda (“la izquierda blanca”), repugnancia que alcanza a su propio líder, finalmente un blanco nacido en Marruecos, un *pied-noir*, miembro directo –él, sus padres y abuelos– del colonialismo francés que oprimía a Argelia y Marruecos. Frente a la población inmigrante siempre en ascenso, la derecha racista ha denunciado lo que llama el “gran reemplazo”: una supuesta voluntad de sustituir a los blancos. Recientemente Mélenchon decidió hacer suya esa intención. Otros militantes “racializados”, diputados o miembros del gobierno, lo han secundado: defienden que, en efecto, son cada vez más numerosos y tienen más hijos que los blancos, de modo que sí, van por el “gran reemplazo”. Y desde luego que estas corrientes son una punta de lanza del feroz antisemitismo que se expande en Francia y otros lados de Occidente.

Sorprende la poca atención que ha merecido la infausta involución moral de la izquierda mundial desde el movimiento de 1968. La descolonización, el rechazo hacia los “blancos” y hacia la cultura occidental son las nuevas prioridades, que han sustituido a la defensa de la clase trabajadora y de las mujeres. La radiografía de lo *woke* que nos ofrece Rieff es una parte de este vasto

tema, un esfuerzo valiente, inteligente y original, que se agradece. ~

ANDREA MARTÍNEZ BARACS es historiadora. Autora de *Un rebelde irlandés en la Nueva España* (Taurus, 2022). Dirige la Biblioteca Digital Mexicana.

POESÍA

El proyecto abandonado de Ted Hughes

por **David Medina Portillo**



Ted Hughes
CUERVO,
EL CICLO COMPLETO
Traducción de Jordi Doce
Barcelona, Kriller71 Ediciones,
2025, 402 pp.

No hace falta recordar que la vida y obra de Ted Hughes (1930-1998) constituyó, en su momento, un auténtico fenómeno no solo cultural, sino social. Hughes fue quizá el único poeta inglés del siglo xx considerado una celebridad que ocupó las portadas de los grandes magazines y medios no siempre literarios. El origen de esta celebridad es equívoco, ya se sabe. Equívoco y lamentable, porque enturbió la formidable voz que anima su poesía, particularmente la de *Cuervo* (*Crow*), uno de los libros más perturbadores que se hayan escrito.

La vida de Ted Hughes está marcada por la tragedia, una fatalidad de dimensiones sobrehumanas. Sylvia Plath se suicidó y también su segunda pareja, Assia Wevill, con el agravante de que murió junto con la hija de ambos, la pequeña Shura, de apenas cuatros años. Estos hechos están directamente relacionados con la gestación de *Cuervo*, que Hughes comenzó a escribir después de tres años de silencio tras la muerte de Sylvia Plath. El origen de *Crow* se encuentra —dice Christopher Reid, editor

de la correspondencia de Hughes— en la colaboración e intercambio de ideas con su amigo íntimo el artista gráfico y escultor Leonard Baskin. A Hughes le fascinaron siempre las imágenes de aves de Baskin, particularmente su serie de cuervos con rasgos antropoides. A las pocas semanas de la muerte de Sylvia Plath y para distanciarlo de la pesadumbre, Baskin le pidió escribir una serie de poemas con la idea de ilustrar una edición de sus dibujos. Al parecer Hughes se involucró, aunque pronto abandonó el intento. Sin embargo, en una carta del 2 de marzo de 1966 el poeta le comenta a Baskin tres años después: “El proyecto *CROW* no se evaporó sino que se ha convertido en una epopeya popular que tendrá la extensión de una novela: prosa bosquimana, pero con más poemas que prosa. Dios tiene una pesadilla: una Voz lo ataca. Y no puede entender qué le pasa...” Siguiendo las fechas de los poemas, lo que conocemos como *Cuervo* comenzó formalmente ese año de 1966 y se interrumpió abruptamente con la muerte de Assia y de su hija en 1969, un año antes de la primera edición del libro. No obstante, gracias a la aparición de los *Collected poems* de Hughes editados en 2003, hoy sabemos que existían poemas de *Crow* posteriores y aun anteriores, pero que nunca se incorporaron a su primera edición.

Mi lectura de Hughes se la debo a Jordi Doce, poeta, editor y traductor notable que en los años noventa tradujo *Cuervo* (publicado por Hiperión en 1999) y que ahora, un cuarto de siglo después y con base en los *Collected poems*, vuelve para revisar y traducir todo bajo el título de *Cuervo, el ciclo completo*. Cuando leí la edición de Hiperión ignoraba no solo la tragedia que enmarca al libro, sino el conflicto interior del que *Cuervo* emergió más como un propósito inconcluso antes que un impulso agotado. Tras la muerte de Assia y de su hija, como dijimos, abandonó

el proyecto y al volver ya nunca supo recuperarlo. Existen testimonios dispuestos, personales o ajenos, en los que Hughes lamenta no poder reencontrar la atmósfera temperamental, espiritual y mental, la *exaltación creativa* que lo condujo a las puertas de una nueva experiencia, tan inusitada para él como para la poesía inglesa de ese momento.

Como cuenta Jordi Doce en su lúcido y exhaustivo prólogo (casi un libro en sí mismo), la poesía de Hughes significó una saludable ruptura respecto del modesto decoro de posguerra, heredero tardío del “delta aguado y plácido del posromanticismo”. Un sosegado *impassé* al que el humor de *The Spectator* no dudaba en caracterizar como *The Movement* y que, desde *Encounter*, Stephen Spender tampoco dudó en flagelar como un “movimiento” de “profesores que, provenientes de las Redbrick Universities, se resienten de que los llamen *dons* [élite profesoral]”. En ese contexto, Hughes apareció como el inusitado heredero de la tradición de Blake, Milton y aun de Shakespeare, al que le dedicó un monumental *Shakespeare and the goddess of complete being* (1992). Por supuesto, también estaban las voces de la modernidad británica: Yeats, Eliot, Dylan Thomas, D. H. Lawrence, etc. Sin embargo, había también un sustrato cuya resonancia solo le pertenece a él. A este respecto, escribe Jordi Doce: “Hughes nació armado de los pies a la cabeza, con un estilo propio, inconfundible, que hundía sus raíces en la tradición aliterativa de la Edad Media y en las vetas más germánicas de la lengua inglesa, algo que hasta un hablante no nativo es capaz de percibir.”

Junto con ese estilo debemos destacar otro factor, la genealogía mítico-trágica que Hughes retoma de su formación como antropólogo. En 1951 había ingresado al Pembroke College de Cambridge, pero en 1953 cambió el currículo de letras por

arqueología y antropología, incorporándose a la escuela de Cambridge bajo la fuerte influencia de sir James Frazer. De ahí proviene su obsesión con el animismo de las culturas primitivas. Y fue Baskin quien le sugirió leer, precisamente, el estudio de Paul Radin sobre la mitología del *trickster* (a grandes rasgos, una suerte de bufón mitológico, trágico y sagrado capaz de adoptar diversas formas animales, humanas o sobrenaturales) entre las culturas primitivas de la costa noroeste del Pacífico norteamericano, tan decisivo para la concepción del ciclo de poemas de *Cuervo*. Esta era una de las fuentes imaginativas de sus dibujos sobre cuervos, referencia a la que Hughes fue muy receptivo. Así, reseña dos libros de John Greenway, *Literature among the primitives* y *The primitive reader*, tan importantes como el trabajo de Radin para entender el universo simbólico de *Cuervo*. En ambos volúmenes, Greenway se ocupa (según sus palabras) de “la mejor producción literaria de la humanidad en el millón de años previos a la introducción de la escritura”. La reseña de Hughes apareció originalmente en *The New York Review of Books*, en el número de diciembre de 1965, fecha en la que el proyecto de *Cuervo* empezaba realmente a cobrar vida propia.

¿Cuál es la diferencia entre la primera edición de *Cuervo* aparecida en 1970 y el *ciclo completo* a partir de los *Collected poems* de 2003 traducido por Jordi Doce? Como dijimos haciendo eco a los testimonios de Hughes, más que concluir, el poeta interrumpió el proceso y después ya nunca pudo recuperarlo. Sin embargo, la verdad es que siguió escribiendo y publicando otros poemas del *trickster* en ediciones pequeñas y privadas, a veces de manera independiente y, otras, incorporando nuevos textos a las ediciones que sucedieron a la de 1970 en Faber & Faber. En cualquier caso, se trata de un laberinto editorial con ejemplares en sellos efímeros o pequeños como

Gehenna Press, de su amigo Baskin, o en Rainbow Press, la editorial de Hughes y de su hermana Olwyn. Estos poemas no recogidos en el volumen de 1970 ocupan un arco temporal de 1967 a 1973. El dato es relevante porque subraya ese proceso de ejecución que, ocasionalmente, antecedió a la primera edición de *Cuervo*, pero que se prolongó mucho más allá de ella. Incluso, advierte Jordi Doce, Hughes aún mantenía viva su obsesión uno o dos años antes de su muerte en 1998.

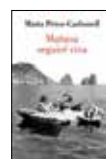
Una observación importante de Paul Keegan, el editor original de los *Collected poems*, es que su reunión fue solo un registro de lo publicado en forma de libro o en ediciones periódicas. Aún quedan por explorar los manuscritos inéditos resguardados en diversas colecciones, la más importante en la Universidad Emory de Atlanta. Keegan subraya que si bien los *Collected poems* “ratifican una obra conocida [...] también ofrecen nuevas evidencias: el poeta que se encuentra en esas páginas aún no ha sido completamente asimilado”. Con la traducción de Jordi Doce publicada en el 55 aniversario de la primera edición, tenemos acceso íntegro a *Cuervo* en español y podemos confirmar lo dicho por Keegan. Baste leer “Crow on the beach” (Cuervo en la playa), uno de los poemas centrales de 1970, y “A flayed crow in the hall of judgement” (Un cuervo desollado en la sala del juicio), que no pertenece a *Crow*, sino a *Cave birds* (1975), pero que Jordi Doce incluye en este ciclo porque sus afinidades son más que patentes. Al final, los poemas que en una carta de Hughes dirigida a John Fisher dijo haber dejado fuera (“cincuenta poemas más”) se incorporan en la sección titulada, precisamente, “Poemas no incluidos en las ediciones de Faber & Faber”. ~

DAVID MEDINA PORTILLO es poeta, ensayista y editor. Actualmente es *editor-in-chief* de la revista bilingüe *Literal: Latin American Voices*.

NOVELA

Cine, celebridad y otras ficciones reales

por David Jiménez Torres



Marta Pérez-Carbonell
MAÑANA SEGUIRÉ VIVA
Barcelona, Lumen, 2026,
224 pp.

La profesora universitaria y escritora Marta Pérez-Carbonell obtuvo un éxito muy notable con su primera novela, *Nada más ilusorio* (Lumen, 2024). Una obra en la que se entrelazaban historias y reflexiones acerca de la tensión entre verdad y relato, y en la que se apreciaba la influencia de Javier Marías, autor sobre el que versó la tesis doctoral de la autora. Esta segunda novela de Pérez-Carbonell se aleja en varios aspectos de ese modelo y de esas preocupaciones, y el resultado es excelente. Uno puede haber apreciado muchas cualidades en la novela anterior de la autora y considerar al mismo tiempo que *Mañana seguiré viva* es una obra superior. En cualquier caso, y más allá de las comparaciones —tan problemáticas como difícilmente evitables—, estamos ante una novela sutil y compleja, de gran fluidez narrativa y algunos pasajes de enorme lirismo y belleza.

La novela sigue la historia de Linda Rams, una madrileña de orígenes humildes —su nombre real era Rita Ramírez— que termina convirtiéndose en una estrella del cine italiano de mediados de siglo. La trama se organiza alrededor de sus conversaciones, cuando ya tiene 78 años, con un amigo periodista que anda preparando su biografía. La evocación de episodios y relaciones importantes de su vida se reparte entre la voz de la propia Linda y la de un narrador tan presente como reflexivo. Así se van reconstruyendo

su carrera profesional y su manera de vivirla, marcada por una mezcla de audacia e inseguridad que se encuentra entre los elementos más logrados de esta novela. También se incide en la importancia de la heterodoxa “familia” que la protagonista va construyendo a su alrededor, un grupo humano que incluye al cineasta que la descubrió y a su mujer, a un exiliado de la Checoslovaquia comunista que termina trabajando como su ayudante, y a un actor británico homosexual con el que compartirá rodajes y vivencias fundamentales.

El aspecto benéfico y amable de estas amistades contrasta con los distintos conflictos de la protagonista con sus familiares de verdad: su madre, sus hermanos y –ante todo– su propia hija, que se alza como el otro gran personaje de la novela. En su tormentosa relación se entrecruzan el amor desbordante, el egoísmo infantil, la vulnerabilidad ante los vaivenes de la vida y el empuje a veces estéril de las buenas intenciones. Al final, es imposible saber quién es más imperfecta, si la madre o la hija; y nos cuesta decidir a cuál de las dos estamos más dispuestos a perdonarle esas imperfecciones. Esta incertidumbre recalca una de las tensiones principales de la novela: la dificultad de saber qué lazos son más sólidos, si aquellos que elegimos o aquellos sobre los que no tenemos poder de decisión alguno.

Aparte de las relaciones entre los personajes, el otro gran atractivo de esta novela radica en su capacidad para ensanchar una trayectoria ficticia a partir de movimientos y de episodios reales, desde la edad de oro del cine italiano hasta el concierto Live Aid de 1985. Las películas que protagoniza Linda Rams y que dirige su gran amigo Alvisse Colonna conviven en la trama con las cintas que protagonizaron Mastroianni, Cardinale, Bergman, y con las que dirigieron Fellini, Rossellini, Pasolini. La descripción de aquellas escenas, aquellos gestos y aquellos diálogos que habrían

convertido a Linda Rams en una gran estrella de cine está asombrosamente conseguida; en ocasiones el lector se siente animado a indagar si alguna de aquellas películas realmente existió.

Sería sencillo describir este ejercicio como un “homenaje”, pero no se trata exactamente de esto. Más bien nos encontramos ante una manera distinta y original de volver sobre la relación entre lo real y lo ficticio. Una relación que en este caso no resulta tensa o ambigua, sino más bien asombrosamente productiva. Porque esa exploración se logra –y esto me parece especialmente valioso– sin que la narración pierda confianza en el interés de su propia historia. Por mucho que se juegue con él, y por mucho glamour e interés que aporte, el eje de la trama nunca se desplaza hacia la era dorada del cine italiano; permanece anclado en las vivencias y las reflexiones de la protagonista de la novela. A ello contribuyen los sucesivos escándalos que van reforzando su celebridad, una serie de crisis reputacionales y de celebradas redenciones que resultan tan entretenidas como verosímiles. Por otro lado, los escenarios que recorre la novela –Formentor, Capri, Londres– contribuyen al difícil equilibrio entre apelar a un universo de referencias muy conocido y que la trama no degenera en una sucesión de clichés o de postales. Al final, y por fortuna, esta novela no actúa como un tour, sino como un viaje.

Otra de las razones por las que *Mañana seguiré viva* es más que un “homenaje” a un momento o a una corriente concretos es que se abre a referencias ajenas al mundo que habitan los protagonistas. Se invocan versos, sentencias y personajes de autores como Kafka, Antonio Machado, Kundera y Sor Juana Inés; también tiene mucha presencia en la trama una ecléctica selección musical, de Umberto Tozzi a Nancy Sinatra, de Billie Holiday a Queen. Todo un mundo, en definitiva, que permite que se desplieguen reflexiones más

amplias sobre el tiempo y sobre la realidad de lo vivido. Algo tan tangible como esas historias que nunca existieron y que, sin embargo, nos dejarán marcados para siempre. ~

DAVID JIMÉNEZ TORRES es profesor de historia contemporánea en la Universidad Complutense de Madrid. Su libro más reciente es *La palabra ambigua. Los intelectuales en España (1889-2019)* (Taurus, 2023).

POESÍA

Novelemas y poevelas

por **Eduardo Moga**



Julio Cortázar
POESÍA COMPLETA
Madrid, Alfaguara, 2025,
801 pp.

Julio Cortázar (Ixelles, Bélgica, 1914-París, 1984) fue un poeta metido a novelista. Otros como él –gente naturalmente hecha para la poesía: que no se conforma con la mera realidad de las cosas, sino que busca siempre en ellas, con el punzón del lenguaje, un envés, una trastienda, un cuarto oscuro– se iniciaron en la poesía, pero la abandonaron: habían descubierto que la mejor manera de ser poeta era escribir noveles. Así lo hicieron Faulkner o Julio Llamazares, por ejemplo. Algunos



llegaron a esa conclusión antes incluso de haber escrito un verso, como Francisco Umbral. Entre los clásicos, encontramos no pocos que, pese a haber seguido el camino de la prosa, nunca renunciaron a la poesía, como Cervantes, aunque este la considerara el don que no había querido concederle el cielo. A esta estirpe pertenece Cortázar, aunque a él sí se le concedió. El argentino fue reconocido por una de las grandes novelas del siglo, *Rayuela*, y por sus extraordinarios relatos, entre otras obras en prosa. Fue también dramaturgo, un crítico afilado y un epistológrafo imparable. Sin embargo, nunca dejó de escribir poesía: nunca la abandonó como tarea íntima, nuclear, aunque la publicara avaramente: en 1938 se estrenó con *Presencia*, un sonetario firmado con el seudónimo de Julio Denis, y hasta 1971 no publicó un segundo poemario, *Pameos y meopas*; el año de su muerte, en fin, vio la luz *Salvo el crepúsculo*. En 2005, se publicó toda su poesía conocida –también la inédita– en el volumen IV de sus *Obras completas*, en Galaxia Gutenberg. Ahora, Alfaguara repubblica ese volumen con dos cambios importantes: se suprime el libro en prosa *Imagen de John Keats* y se añaden los 33 poemas inéditos descubiertos por el profesor Jesús Rubio Jiménez en varios fondos bibliográficos depositados en la Fundación Lázaro Galdiano, de Madrid, los diez primeros de los cuales integran un libro completo, *Fábula de la muerte*, escrito en 1941 y firmado, de nuevo, por Julio Denis.

La dedicación a la poesía de Julio Cortázar no ha sido subterránea, como demuestran los varios –aunque escasos– poemarios que publicara en vida, pero sí recogida y silenciosa. La razón de este recogimiento la da el escritor en el prólogo de *Pameos y meopas*: “Mis poemas no son como esos hijos adulterinos a los que se reconoce *in articulo mortis*, sino que nunca creí demasiado en la necesidad de publicarlos; excesivamente personales,

herbario para los días de lluvia, se me fueron quedando en los bolsillos del tiempo sin que por eso los olvidara o los creyera menos míos que las novelas o los cuentos...” En la “Carta abierta para abrirla más”, dirigida a Gianni Toti, el traductor al italiano de *Le ragioni della collera*, publicada en 1995, Cortázar remacha y amplía este juicio: “El hecho de no haber publicado nunca nada que no fuera prosa (salvo un pecado de juventud en forma de sonetos) me había acostumbrado pavlovianamente a dejar mi poesía en estado de manuscrito, como actividad íntima, sin buscar el lector o los lectores que, de todos modos, implicaban siempre [...] En efecto, si las ‘razones de la cólera’ fueron para mí, hace veinte años, sobre todo metafísicas y morales, inadaptaciones frente a una realidad que entonces prefería ignorar antes que combatir, hoy estas razones obedecen a un sentimiento directamente enraizado en una conciencia revolucionaria, y la cólera no es un pretexto de fuga o de sustitución, sino de ataque y de combate.”

En el “pecado de juventud” que fueron los sonetos de *Presencia* siguió incurriendo Julio Cortázar toda la vida. El soneto, “ese agazapado incubo de la poesía en lengua castellana”, no anacrónico, sino ucrónico, en palabras del propio escritor, recorre su obra de principio a fin, como principal reflejo de su lectura de los clásicos, con Góngora y Garcilaso a la cabeza, y su formación en los patrones de la poesía áurea española. Cortázar recurre a menudo a ellos, y también a otras formas estróficas tradicionales como el romance, en versos escandidos y rimados. Pero a este lecho clásico afluyen otras dos corrientes principales. En primer lugar, la vanguardista, dada al juego y la experimentación –con un ingenio no trivial, sino siempre trascendente–, iluminada de quebraduras y zigzagueos, proclive a la mezcla (de verso y prosa, de realismo y alucinación, de líneas y dibujos, de idiomas), en la que las fabulaciones

oníricas, paradójicamente procuradas por un insomnio tenaz, la síncope del jazz, del que Cortázar fue siempre un enamorado, y el acarreo mallarmeano, ceñido a la sustancia corporal del lenguaje, configuran una poesía acalabrada y autorreferencial, hecha de “embudos, succiones, maelstroms de imágenes y *derelicts* del recuerdo chocando entre ellos” –como escribe en “Grèce Grecia Greece 59”, un poema que se publica apaisado–, en la que se respira la influencia de Vallejo y Neruda, entre otros miembros de la tradición de la ruptura. “Mueven las ganas y blancas / en dos jugadas. ¡La fresca que repausa! / Salgamos todos a cazar / los rinopótamos y los hipocercerones. Pero, ay, / tanto va el rompe a la fuente / que al fin se cántaro...”, leemos en “Se le lengua la traba”, un poema que recuerda los estupefacientes juegos lingüísticos de *Rayuela*.

Y, en segundo lugar, una corriente de poesía crítica y comprometida, no solo de denuncia, sino también de pelea, en defensa del humanismo ilustrado y contra la injusticia social instaurada por el capitalismo y resguardada con saña por las numerosas dictaduras de Hispanoamérica, y del mundo entero, tras la Segunda Guerra Mundial; una defensa que no dudó en aplicar a la Revolución cubana y, después, a la lucha contra el infame Somoza en Nicaragua. En esta dimensión de su poesía, se impone un lenguaje templado de metáforas, pródigo en reveses dialécticos, directo, sangrante, coloquial e indignado, aunque siga componiendo un flujo drástico y esquinado, como la propia realidad que retrata. Pese a que el espíritu reivindicativo acompañó a Cortázar toda la vida, se hace especialmente presente en los poemas incluidos en su libro *Último round*, de 1969, como el extenso y también apaisado “Noticias del mes de mayo” –sobre el mayo parisino del 68, que tantas esperanzas dio a la izquierda mundial– o “Álbum de fotos”, en el que leemos: “La verdadera cara de los

ángeles / es que hay napalm y hay niebla y hay tortura. / La cara verdadera / es el zarpazo entre la mierda, el lunes de mañana, el diario. / La verdadera cara / cuelga de perchas y liquidación de saldos, de los ángeles / [...] la cara de un negrito hambriento, / la cara de un cholito mendigando, / un vietnamita, un argentino, un español, la cara / verde del hambre verdadera de los ángeles...”

Situados en uno o varios de estos tres grandes cauces creativos, los poemas de Cortázar refieren melancolías –recuerdos familiares, andanzas de juventud– de la Argentina que había abandonado; lances de amor y desamor, de los que emana un erotismo delicado, nunca abrasivo; zozobras existenciales –el paso del tiempo, el derrumbamiento de las cosas, la muerte–; descripciones asombrosas y asombrosas de la naturaleza y la ciudad; y, en fin, tallas minuciosas de una cotidianidad permeada de extrañeza y celebración. En todos ellos, las ideas se subordinan al empuje emocional. Cortázar desmenuza las sensaciones y los sentimientos, y los dispone en un collage inacabable, que rehúye lo lineal y acentúa lo soñado. En su mirada conviven la introspección implacable de lo que bulle en la conciencia y la contemplación crítica de cuanto sucede en el mundo. Los versos que plasman esa cohabitación constituyen una orfebrería que, paradójicamente, rezuma naturalidad, un caudal de imágenes y asociaciones en cuyas aguas no se diluye la voz del poeta, sino que se encrespa y corrobora. Los poemas de Julio Cortázar aparecen escritos en el flujo de la vida, al hilo de sus descubrimientos y tropezones, fruto de una reflexión ininterrumpida sobre el placer y el dolor de ser. ~

EDUARDO MOGA es crítico y poeta. En 2024 Dilema publicó *Ser de incertidumbre*, que reúne en tres volúmenes su poesía.

LETRAS
LIBRES

¡ No te
quedes en
la superficie !

Suscríbete por un año
a *Letras Libres* y entiende
el pulso cultural completo
del mundo de habla hispana.

12 NÚMEROS ~~€~~ 50

www.letraslibres.com

