

LIBROS

Elma Correa
DONDE TERMINA
EL VERANO

Jerónimo Andreu
LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS.
UNA CRÓNICA SENTIMENTAL DE INTERVIÚ

Gustavo Faverón Patriau
MADAME VARGAS LLOSA.
MÁS OPIO PARA EL PUEBLO, 1

Claire-Louise Bennett
BESOS, CHAO

Dolores Gil
PARTE DE LA FELICIDAD

Camilo José Cela y Dolores Franco
DE LO MUNDANO Y LO SUBLIME (1934-1942).
EPISTOLARIO

Max Aub
¿DÓNDE ESTÁ LA FRONTERA DEL AIRE? ESCRITOS
MEXICANOS

Juan Francisco Fuentes
ADOLFO SUÁREZ. LA OPCIÓN MÁS DIFÍCIL

NOVELA

Una lectura desde los bordes

por **Laura Baeza**



Elma Correa
DONDE TERMINA
EL VERANO
Barcelona, Seix Barral,
2026, 304 pp.

El jurado que le otorgó el Premio Biblioteca Breve 2026 a *Donde termina el verano* de Elma Correa subrayó que era “una novela extraordinaria sobre la amistad y la culpa entre dos mujeres a lo largo de los años en la brutal frontera entre México y Estados Unidos”. Por los tiempos que corren, esa descripción hizo pensar a más de uno que el libro abordaba la tensión entre esos dos países. Por fortuna, la novela de Elma Correa va más allá de la coyuntura, en tanto que abre la posibilidad de que la literatura “desde los bordes” sea algo diferente al sentido que le hemos dado a esa etiqueta.

Lejos está *Donde termina el verano* de ser otra novela exotizante sobre el crimen organizado, las maquiladoras y el resto de lugares comunes a los que la ficción televisiva (o la música, el cine y los noticieros) nos tienen acostumbrados. Aimé y Elisa son dos adolescentes de Mexicali que han pasado juntas casi toda la escuela primaria, ambas son fans de las Spice Girls y otros grupos musicales de moda, y, al igual que muchas jóvenes de su edad, de familias que iban de paso y se asentaron ahí para conformar la creciente clase obrera, conviven con lo que les llega del universo inimaginable detrás de la línea divisoria; las conocemos a finales de la década de los noventa, el día de la despedida de Elisa, quien por ser una joven promesa del deporte consigue una beca que la llevará a estudiar la secundaria a Monterrey a fin de prepararse como atleta en un centro de alto rendimiento. A ellas se suma la incómoda presencia de Rosario, una compañera de escasos recursos que quiere ser la tercera amiga de un par que no la aceptará bajo ninguna circunstancia.

El conflicto se desata cuando Rosario desaparece: alguien se la llevó, no se sabe si los robachicos, alguna banda imposible de localizar

dedicada al tráfico humano, tal vez un grupo de gitanos que se ha instalado en una zona marginal de la ciudad o los “aleluya”, la congregación de protestantes que de vez en cuando se mueve por ciertos barrios, sumando adeptos bajo la excusa de darles ayuda económica. Rosario tenía la instrucción de cumplir con un reto impuesto por Elisa, con Aimé de testigo, pero lo que en el límite entre la infancia y adolescencia puede parecer un simple juego aquí termina siendo la condena que perseguirá durante años a la pareja de amigas. En un salto en el tiempo, dos décadas después, la promesa del deporte se convierte en pesadilla tras un accidente que reduce a Elisa a profesora de educación física, sin medallas ni los anhelados logros internacionales, y a Aimé a ser la esposa de un mafioso; una vive difuminada en la inmensidad urbana y hostil de Monterrey y la otra es reconocida y temida en la misma zona de Mexicali, de donde no se ha movido a pesar de su ascenso económico pero no social.

“¿A dónde irían a parar los niños desaparecidos de la ciudad? ¿A cuántos se habrían llevado a la fuerza, cuántos estarían perdidos rondando calles desconocidas?”, se pregunta

la voz narrativa cuando presta atención a las acciones de una enfermera que recorre la ciudad como si caminara por las venas de un monstruo capaz de devorar a quien no puede defenderse. Si bien el crimen organizado forma parte de esta novela, como sucede en la vida real en muchos hogares mexicanos de zonas conflictivas, Correa enfoca su mirada en la fragilidad e indefensión de la gente que existe pero no es vista, tema que la autora ha tratado con fluidez en obras anteriores, como sus colecciones de cuentos *Que parezca un accidente* o *Mentiras que no te conté*. Para Correa, la frontera deja de ser un borde de aspiración, es el escenario donde quienes ya se quedaron tratan de tener momentos de conciliación en sus círculos inmediatos, pero con la cautela que demanda el entorno sospechosamente quieto en el que siempre sucede algo en silencio; la autora dirige su interés hacia las pequeñas comunidades, varias de ellas de paso, que hacen de Mexicali una ciudad híbrida. El grupo de gitanos se revela como paradigma de la doble moral de las personas locales, quienes los aborrecen y a la vez se sienten atraídos por lo que sucede dentro de las carpas. Los “aleluya” se mueven entre quienes buscan apoyo y consuelo, haciendo caso omiso de las múltiples acusaciones de reclutamiento y abuso contra la congregación liderada por el pastor Graham.

La novela no romantiza lo que sucede con los desplazados, pese a tener múltiples oportunidades para el maniqueísmo. Sale adelante porque mantiene su atención en su punto principal: la adolescencia como territorio hostil y ocasionalmente luminoso. En *Donde termina el verano* lo que importa es que el destino no existe como tal, sino que se construye junto con lo que los demás hacen para alterarlo. En veinte años Aimé y Elisa han cambiado, dejan de ver la amistad como un valor inculcado por los medios de comunicación; la promesa del “amigas para siempre” se

transforma en el pacto de silencio de algo que desearían olvidar y no pueden, y quizás este detalle es lo más cercano a cualquier lector, una culpa muda en la que podemos reconocernos. La virtud de la novela es hacer universal la experiencia de tres adolescentes que no habitan las urbes de la literatura canónica, y mostrarnos que, con un buen oficio narrativo, la instantánea de una despedida juvenil puede convertirse en literatura de altos vuelos.

Dos historias más corren paralelas a la historia principal: la jornada de Ema, una mujer que desde Estados Unidos colabora con dos detectives en la búsqueda de desaparecidos en Mexicali, y la crónica de un día en la vida de Lucía, una treintañera cuyo mayor problema es un secreto recién revelado por su pareja. La parte de Ema nos recuerda a *2666*, de Roberto Bolaño, por su estilo parco, de un *noir* con la mirada femenina de alguien que sabe fijarse en los detalles, en la cotidianidad de la gente que desaparece y también de la que se va. La trama de Lucía nos presenta las formas sutiles de la violencia masculina, aquellas que hacen dudar de la bondad del otro capaz de hacer algo incómodo aunque no especialmente grave; esta parte de la novela podría tomarse como dos cuentos independientes y redondos, pero no hay que perder de vista que, llegado un punto de quiebre, las tres historias adquieren un sentido unificado, sobre todo en lo concerniente a la redención de los personajes o el bloque que cimenta su culpa.

A lo largo de cinco libros de cuentos, publicados todos en editoriales independientes e institucionales, Elma Correa, nacida en Mexicali durante los ochenta, ha explorado el devenir de los adolescentes, varios de ellos fuera de las hegemonías identitarias, la línea difusa que separa (o no) las decisiones comunes de aquellas que pueden arruinarlos para siempre, mientras se vive en tránsito, en el borde y la incomodidad. Esta primera novela

también es parte de una construcción de obra, de un estilo que no busca complacer a los lectores de las capitales culturales, ya que encuentra su singularidad en los referentes periféricos, en el lenguaje alimentado de modismos pero que no deja de ser atractivo porque, desde cualquier latitud, veremos hallar algo en el margen de sus personajes, y al final lo encontramos en la imperfección de la amistad, la culpa y la necesidad de señalar a otros como responsables de las cosas terribles que hemos hecho sin querer. ~

LAURA BAEZA es una escritora mexicana, autora de varios libros de cuentos y novelas, la más reciente es *El lugar de la herida* (Alfaguara, 2024).

MEDIOS

Un juguete periodístico único

por **Jordi Canal**



Jerónimo Andreu
LOS DESNUDOS Y LOS MUERTOS. UNA CRÓNICA SENTIMENTAL DE INTERVIU
Barcelona, Península, 2026, 462 pp.

Mi tío compraba la revista *Interviú* todas las semanas y yo, en mi pubertad y primera mocedad, la ojeaba los domingos mientras esperaba que empezara el almuerzo en casa de mis abuelos maternos. La chica en tetas de la portada —y las de las páginas interiores— era un buen reclamo a esa edad. Pero había otras cosas que resultaban atractivas en aquella publicación: fotos impactantes, reportajes valientes sobre la extrema derecha y la violencia, o un lenguaje desacomplejado, que empezaba siempre en los titulares. Si tuviera que elegir lo más turbador que recuerdo de aquellas lecturas, fascinadas y algo a hurtadillas, me inclinaría, sin duda, por un reportaje dedicado a un supuesto “holocausto caníbal” en el Amazonas, con ilustraciones sexuales

y violentas muy explícitas. Me provocaron un sentimiento mezclado de asco, atracción e incredulidad. Era el año 1980. Más adelante, claro está, me enteré, como muchos otros españoles, de que había truco. *Holocausto caníbal* era, en realidad, una película de Ruggero Deodato, destinada a ser muy polémica, estrenada por aquellas fechas. Las historias y fotos que se presentaban como reales pertenecían al filme. La trampa, sin embargo, funcionó.

Coincidiendo con el cincuentenario del nacimiento de *Interviú*, en 1976, se ha publicado el libro *Los desnudos y los muertos. Una crónica sentimental de Interviú*, del periodista y escritor Jerónimo Andreu. El título alude a una frase de uno de los colaboradores habituales de la revista, Manuel Vázquez Montalbán, sobre la posibilidad de encontrar en sus páginas, “junto a los desnudos, la brutalidad de la muerte más brutal”. Acaso no esté de más decir que *Los desnudos y los muertos* (*The naked and the dead*) fue también el título de una obra de Norman Mailer: una celebrada novela de guerra aparecida en 1948 en Estados Unidos. Comoquiera que sea, Andreu nos recuerda en el prólogo que, en otra ocasión, Vázquez Montalbán definió cada ejemplar como “una audaz cesta de Navidad semanal que abastecía al público de todas sus hambres retrasadas” durante la dictadura franquista. *Interviú* fue, en sus años álgidos, que coinciden con la Transición y el despegue de la España democrática, el fruto de una época. Y, en consecuencia, los cambios vividos en el país afectaron decisivamente a su existencia. Sobrevivió hasta 2018, pero los últimos lustros poco tenían que ver, más allá de un particular sensacionalismo y las cada vez más devaluadas chicas de portada, con el producto popular, escandaloso y rompedor que una vez llegó a ser. Constituyó en cualquier caso, sostiene el autor, “un juguete periodístico único”.

Andreu nos propone una crónica colectiva, rellena de individualidades, de las distintas etapas del semanario. Para entender los orígenes de *Interviú* resulta necesario referirse a tres hombres, una ventana de oportunidad y la singularidad del producto. Para empezar, tres individuos: Antonio Asensio, un osado y aventurero empresario que había empezado casi desde abajo; José Ilario, genial diseñador de productos periodísticos originales, como *Bocaccio* o *Por Favor*, y Jerónimo Terrés, exgerente administrativo del declinante Grupo Mundo de Sebastián Auger. Ellos crearon, en marzo de 1976, Ediciones Zeta, que tuvo *Interviú* por insignia. A partir de 1981 solamente continuaba Asensio. La ventana de oportunidad no es otra que la abierta en el propio año 1976, tras la muerte de Franco y en una transición política que iba a la zaga de otras transiciones que la sociedad española ya había realizado o estaba realizando: económica, cultural, moral, sexual. La oferta era una respuesta –y una incitación a más– a una clara demanda de sexo y de información política. Suponía, evidentemente, un negocio prometedor. Asensio nunca negó que su gran objetivo era ganar mucho dinero.

Un producto singular, finalmente, capaz de combinar desnudos femeninos, sangre, reportajes escandalosos y firmas de prestigio de horizontes ideológicos muy distintos, desde el franquismo insolente de Emilio Romero al comunismo caviar de Manuel Vázquez Montalbán, pasando, entre otros, por Francisco Umbral, que iba a dejar en las páginas de la revista notables muestras misóginas. *Interviú* no tenía altas pretensiones intelectuales y buscaba un público amplio y diverso. La portada y, en general, las fotografías eran la clave de bóveda. De ahí la importancia del jefe de compras, un puesto ocupado desde 1982 por Miguel Ángel Gordillo. Los desnudos y el erotismo eran fundamentales, pero la revista era mucho más. De

hecho, la misma empresa –conocida también como Ediciones Teta– ofrecía otras publicaciones con mucha más carne, como *Lib*, *Penthouse* o cómics porno. La clave de *Interviú* estaba en la adecuada mezcla de los ingredientes servidos.

La revista salió a la calle en mayo de 1976 –coincide en fechas con la salida del diario *El País*– y se vendieron 87.000 ejemplares del primer número. En la entrega dieciséis, del mismo año, con unas fotos de Marisol desnuda, hechas en 1970 por César Lucas, se alcanzaron los 350.000. En 1978 se tiraba ya el doble de revistas. El éxito del producto era evidente. Andreu dedica espacio a la empresa –entre Barcelona y Madrid, falta de transparencia, con poco capital de base y necesidad, en consecuencia, de altas ventas y diversificación– y a lo que acabó siendo, en 1987, el *holding* Grupo Zeta, que, junto con *Interviú*, elaboraba otras publicaciones de largo recorrido como *Tiempo*, *El Jueves* o *El Periódico de Cataluña* y estaba detrás de otras iniciativas, desde productoras hasta los míticos caramelos Peta Zetas. La caótica redacción de los primeros tiempos de *Interviú* recibe especial atención, así como sus miembros, desde Yale (Felipe Navarro) y el irreverente Luis Cantero hasta los ultraizquierdistas José Catalán Deus, José Luis Morales y Xavier Vinader. Estos últimos publicaron numerosos reportajes arriesgados, que generaron un sinnúmero de denuncias, querellas y conflictos, sobre viejos crímenes y escándalos del franquismo o las andanzas de la extrema derecha en la Transición. Sus contactos con ETA y su entorno y otros grupos terroristas de izquierda son una página algo oscura y compleja. En aquella redacción convivían, bien pagados y casi siempre hombres, “pornógrafos y revolucionarios, partidarios de la ligereza y de lo sesudo, rigurosos y alocados”: era el *mix* ideal, sostiene Andreu, para el *Interviú* de Asensio.

Considera el autor que 1990, con la salida de la dirección de la revista de Ignacio Fontes, supone el fin de una época. Todo iba a ser distinto después. España y los españoles también habían cambiado sustancialmente. Poco a poco se impuso el imperio de lo políticamente correcto. Antes de Fontes ocuparon la dirección Antonio Álvarez Solís, Darío Giménez de Cisneros, Eduardo Álvarez Puga, Pablo Sebastián y Basilio Rogado. Desde 1990 hasta 2018 les siguieron Francisco Mora, José Cavero, Agustín Valladolid, Jesús Maraña, Teresa Viejo, Manuel Cerdán y Alberto Pozas. A partir de la década de los noventa iba a aumentar el amarillismo y el erotismo, gracias a los concursos de la Chica Entreviú sobre todo; empero, casi desaparecieron los reportajes comprometidos y polémicos. La revista era ya otra, pero el reclamo sexual la seguía manteniendo. Andreu nos habla de los fracasados negocios televisivos de Asensio, fallecido en 2001, así como de sus amistades peligrosas (Javier de la Rosa, Mario Conde); de la vinculación de la revista con *Gran Hermano* y otros productos que alimentaban artículos y portadas —aunque también posaran Alaska, Bimba Bosé o, por vez primera un hombre en 2010, Jesús Vázquez—, y, asimismo, de la creciente deuda millonaria de Zeta, que terminó con el cierre de *Entreviú* a principios de 2018. De casi cuarenta años de vida ha quedado un buen montón de desnudos —posados, robados y falsos robados, además de algunos chantajes y los inevitables *topless* veraniegos—, como los de Marisol (1976), Lola Flores (1983), Sabrina Salerno (1987) o Marta Sánchez (1991), el más caro y el que más semanarios hizo vender: un millón. Muchos lectores recordarán también, sin duda, reportajes y escándalos como los del GAL, la localización del ultra Emilio Hellín, las andanzas del espía Paesa, Luis Roldán en calzoncillos, la famosa y mediática pillada sin ropa interior de Marta Chávarri, los crímenes

de Puerto Hurraco o los papeles de Soko. *Entreviú* es, a fin de cuentas, como muestra el entretenido libro de Jerónimo Andreu, una historia de España. En mi caso está sobre todo asociado, como dije al principio, a un impactante holocausto caníbal que fue pero que no fue. ~

JORDI CANAL es historiador y profesor en la EHESS (París). En 2025 publicó *Tiempos difíciles. Euroamérica fin de siglo* (Taurus).

NOVELA

Una exasperada interrogación

por Félix Reátegui Carrillo



Gustavo Faverón Patriau
MADAME VARGAS LLOSA.
MÁS OPIO PARA EL
PUEBLO, 1
Logroño, Fulgencio Pimentel;
Lima, Peisa, 2026, 192 pp.

Un día del año 1969, Maria Trindade, una mujer trans avecindada en Río de Janeiro, oscura redactora de “una estafeta del corazón en un tabloide de mala muerte”, compra los tres libros publicados hasta entonces por un joven escritor y queda tan fascinada que la devora la ansiedad por conocer su nueva novela, aún inédita, que se llamará *Conversación en La Catedral*. Tanta es la expectativa que se desvela tratando de adivinar el tema del libro inminente. Fracasa en esa tentativa y vuelve a fracasar con las novelas subsiguientes hasta que se le ocurre una solución —tienta decir “vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo”—: ella sería Mario Vargas Llosa y escribiría los libros que el novelista peruano anunciara en el futuro.

Esta es la anécdota a partir de la cual Gustavo Faverón desencadena un remolino narrativo tan vertiginoso como los de *Vivir abajo* (2018) y *Minimosca* (2025), pero a escala reducida. En él emergen, se sumergen y

resurgen una diversidad de motivos literarios, desde el problema de lo que es realidad en la misma novela, o si eso importa para que el libro entregue una verdad, hasta la dificultad para establecer jerarquías entre lo racional y lo irracional, lo bárbaro y lo civilizado, el mundo inteligible de la experiencia humana consciente y el mundo turbulento de las pasiones subterráneas.

Tres relatos de una misma historia componen la novela. Pero no se trata del recurso *rashomónico* de presentar perspectivas divergentes sobre un mismo hecho. Son relatos que van rellenando los huecos de las otras versiones y que hacen más el efecto de una coreografía que el de un cotejo de puntos de vista. Y esto es importante porque en el mundo que propone Faverón no es que la realidad sea *interpretable* variadamente, sino que ella es en sí misma multívoca, íntimamente contenciosa.

Son tres los actores de esa coreografía. Maria Trindade nos habla, presentándose como Vargas Llosa y suplantando su voz con fidelidad asombrosa, sobre su investigación para escribir *La guerra del fin del mundo* y sus peripecias con Manoel Magalhaes, escritor de telenovelas conocido como Fittipaldi por su velocidad para producir guiones. El cineasta Ruy Guerra, quien en la vida real propuso a Vargas Llosa hacer una película sobre Canudos, cuenta cómo fue que Maria Trindade se convirtió en madame Vargas Llosa y cómo fue él quien le presentó a Fittipaldi para que la acompañara a recorrer el ser-tón. Fittipaldi, finalmente, relata su esperpéntica carrera como escritor, el exterminio de toda su familia, sus entradas y salidas de manicomios y su asedio a Ruy Guerra y Vargas Llosa para que produzcan junto con él su cuarta telenovela. Los tres concluyen sus historias en el mismo punto: navegando por el río Ucayali, en la selva peruana, en un barco que podría ser el que se usó para la filmación de *Fitzcarraldo*. Una cuarta voz nos hará

saber, en un epílogo, qué fuerzas fatídicas los han reunido ahí y para qué.

Estos materiales bastan para cautivar al lector con un tejido de misterios que solo se disiparán cuando sepamos qué ocurre en ese barco. Pero estas historias generan, además, una diversidad de interrogaciones originadas, justamente, en un diálogo con *La guerra del fin del mundo*, la novela que madame Vargas Llosa quiere escribir. Son preguntas sobre la ingobernable mutación de las identidades y la intercambiabilidad de roles, ya sea en el plano de la subjetividad —la protagonista es una mujer trans que a la vez quiere convertirse en un escritor hombre; Fittipaldi guarda un secreto sobre su fecundidad creativa— o, más dramáticamente, en el plano de la historia: en la guerra de Canudos, que ocupa a los personajes, los rebeldes y la República brasileña son intercambiables como agentes de irracionalidad y fanatismo.

“Pobre mujer —le dice a Maria Trindade, en el epílogo, la esposa asesinada de Fittipaldi—, te parecías tanto a mí: no querías otra cosa en el mundo que contar historias —como Ruy Guerra, como Vargas Llosa, como el mismo Fittipaldi, como yo.” Y es que otro rasgo de este mundo es que todos son narradores y esa tensa confraternidad echa una luz peculiar sobre el arte de contar. Este es casi una *función* del mundo, una savia tan espontánea y necesaria que ya no importa el estatus del narrador. Cuentista oral, novelista célebre, escritor de telenovelas, director de cine, reportera del corazón, todos conforman esa hermandad que mantiene al mundo girando.

Madame Vargas Llosa, primera novela de una serie iniciada por Faverón con el título de “Más opio para el pueblo”, es, evidentemente, un homenaje. La voz de Vargas Llosa está diseminada en todo el texto en una rara aleación con la ya reconocible voz de Gustavo Faverón. Hay evocaciones tácitas de novelas de Vargas Llosa integradas en la materia de la novela. Pero el

homenaje real está en la celebración de una poética, en la comprensión de la novela como una exasperada interrogación al mundo: la intuición de que en un mundo de saberes limitados, de seres caídos, el vicio y la virtud, los puntos de vista más opuestos, pueden ser indistinguibles, y de que la ficción es ese espacio de libertad e indeterminación en el que el novelista se interna con sus convicciones más firmes solo para engendrar, sin quererlo, sus respectivas negaciones.

George Steiner decía que la lectura más radical era la de aquel que reescribe el texto: Joyce y la *Odisea*. Mario Vargas Llosa, el de la vida real, solía contar que su vocación nació en su niñez escribiendo continuaciones de los libros que más amaba. Maria Trindade leyó tan apasionadamente las novelas de Vargas Llosa que no le quedó más remedio que escribir sus libros ella misma. Simulando un *divertimento*, Faverón recrea desde su propio imaginario la mirada a la ficción de Vargas Llosa en esta novela subyugante, y es tentador imaginarlo diciendo “madame Vargas Llosa c’est moi”. ~

FÉLIX REÁTEGUI CARRILLO es sociólogo, asesor e investigador en el Instituto de Democracia y Derechos Humanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

NOVELA

Cómo decirse adiós

por **Aloma Rodríguez**



Claire-Louise Bennett
BESOS, CHAO
Traducción de Silvia Martín
Salvador
Madrid, Malas Tierras, 2026,
170 pp.

La protagonista de *Besos, chao*, de Claire-Louise Bennett, se muda a una cabaña en el campo y no se lo ha dicho a Xavier, su amigovio de setenta

y cinco años (“Tenía setenta y cinco años y los aparentaba”, escribe). El libro es el relato de la relación, compleja y llena de aristas: nunca hubo sexo, dice, pero dormían juntos, él se separó de su mujer, ella se colaba en su cama por las noches cuando llegaba tarde después de haber estado en un plan ajeno a él, que precisamente por eso a él le molestaba. Él tenía dejes paternalistas y condescendientes, por supuesto, pero con ella no daban demasiado resultado. *Besos, chao* no es una novela sobre una relación desigual de dominación. Claire-Louise Bennett, su autora, es demasiado inteligente y buena escritora como para hacer una novelita etiquetable que nos confirme nuestros prejuicios y, precisamente por eso, nos haga sentirnos bien confirmados en nuestra visión del mundo. Claire-Louise Bennett viene a incomodar y a jugar con el lenguaje y a escribir sobre sexo sin dar vergüenza y sin caer en lugares comunes, viene a explorar las posibilidades rítmicas de los párrafos y frases, a jugar también con diferentes maneras de reproducir el diálogo, en fin, a renovar las formas literarias. Y a meterse en charcos sin miedo a ir mucho más allá de la superficie facilona y complaciente: “Yo soy el único que tiene una opinión acertada sobre ti”, solía decir. Cosa que yo no llegaba a aceptar, pero me lo callaba. Un comentario alarmante, narcisista, controlador, pero, por otro lado, cuando amas a alguien, ¿acaso no es eso lo que quieres que piense? ¿Que puede mirar en lo más profundo de ti, llegar hasta el mismo centro, y que te conoce mejor que nadie?”

Besos, chao es un estudio sobre las despedidas y sobre qué pasa con las personas que estuvieron presentes en nuestras vidas y luego no; pero lo hace sin gritarlo: está por supuesto Xavier, pero también otros hombres, ligues y novios, y no novios, como el que fuera profesor de lengua de la protagonista, que reaparece, carta mediante —la carta, por cierto, vive una curiosa peripécia antes de llegar a su destinataria—,

después de haber leído algunos de los libros de su exalumna en la biblioteca. Con esa carta se abre una correspondencia entre ambos que tiene un desarrollo también mental en la cabeza de la narradora.

Sí, la protagonista es escritora, y, de hecho, será el mail de Xavier en el que le dice que su novela le ha parecido un HORROR (así, con mayúsculas) lo que la empuje a ella a cortar la comunicación con él. “¡Qué extremo!”, escribe ella sobre la crítica a su novela. Pero es difícil no escribirle, porque es imposible no pensar: “Cuando estoy escondida ya nadie puede pensar en mí. Claro que eso no es cierto. Pero lo parece. Estoy escondida. Estoy en un lugar nuevo y desconocido, un lugar en el que nunca había estado, un lugar en el que nunca me has visto: entonces, ¿cómo ibas a poder imaginarme? Me he borrado para poder pensar en ti, cosa que no puedo hacer si tú estás pensando en mí. Ni siquiera sé de quién estoy hablando.” ¿Cuál es el motivo de la ruptura? La falta de deseo: “A veces pienso en Xavier. Hubo un tiempo en que quería que me besara, lo quería de verdad. Hubo un tiempo en que me pasaba tardes enteras sumida en la fantasía de besarlo. Pero ya no. Y, no nos engañemos, debe de ser por eso por lo que despotricó así contra mi libro y por lo que no he vuelto a saber de él. Por muy mayor que sea, y ahora es mayor de verdad, no es inmune al dolor ni al deseo.”

Gran parte de la novela transcurre en los vericuetos mentales de la protagonista, que se debate entre mandar un mail o no, y entretanto le vienen recuerdos del pasado, de cómo se conocieron ella y Xavier y cómo ha sido su relación. Aparecen también posibles discusiones prerruptura que ella prefiere no tener, un modo de decir que hay que reinventar el discurso amoroso, quizá. Françoise Hardy se preguntaba cómo decir adiós en la canción que escribió Serge Gainsbourg; la protagonista de *Besos, chao* podría

canturrearla en los paseos que se da antes de nadar con su amiga Sophia.

La protagonista es escritora, aparecen lo que suponemos que son fragmentos de los cuentos que ella escribe, reelaboraciones de su experiencia; también una conferencia dictada en Montevideo sobre *La pianista*, película de Michael Haneke, con Isabelle Huppert en el papel principal, y que transcurre en Viena, sede del psicoanálisis, lo que se aprovecha para que Freud haga su aparición. También Xavier escribe, el único ejemplar del manuscrito de la biografía sobre sí mismo que redactó (en Mallorca) lo tiene la protagonista sin nombre y no sabe si devolvérselo o quedárselo o deshacerse de él. Hay más escritura: los correos electrónicos que se cruza con Xavier o la correspondencia con su profesor del instituto.

Besos, chao —mejor título, imposible— es una novela inteligente y fina, con un humor afilado que está a la caza de la renovación de técnicas y estructuras, busca nuevas formas desde el juego con el lenguaje. Claire-Louise Bennett es una escritora superdotada y en estado de gracia. ~

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

MEMORIA

La opacidad del recuerdo

por **Liliana Muñoz**



Dolores Gil
PARTE DE LA FELICIDAD
Madrid, Tránsito, 2026,
72 pp.

Dos cuestiones vienen a mi mente tras la lectura de *Parte de la felicidad*, de Dolores Gil (Buenos Aires, 1981): primero, la tradición en la que se inscribe —obras autobiográficas sobre el

duelo, a la manera de *El año del pensamiento mágico* de Joan Didion o *Lo que no tiene nombre* de Piedad Bonnett—; segundo, la brevedad como decisión formal —que no es novedosa pero que se suma al creciente interés editorial por la llamada *tiny literature*, que acapara los mostradores de las librerías—. En poco más de setenta páginas, la autora condensa temas tan complejos como la culpa, el lenguaje o las trampas de la memoria, y lo hace con rigor y precisión, como ponderando el peso y el aliento de cada frase.

Publicado originalmente en Argentina y después en Chile, *Parte de la felicidad* llega a España en la cuidada colección Miniaturas de la editorial Tránsito. Merece la pena hacer una breve mención al libro como objeto: desde el lanzamiento en 2017 de los Nuevos Cuadernos Anagrama, el sector editorial de habla hispana pareciera haber redescubierto el formato mini (no el libro de bolsillo al uso, sino el de un tamaño inferior al clásico 12 × 18 cm). Prueba de ello son los Pequeños Placeres de Ediciones Invisibles, la colección Asterisco de la editorial Niños Gratis*, la serie Taurus Great Ideas, las publicaciones de La Caja Books, la colección Cahiers de Wunderkammer o la serie menor de la Biblioteca de Ensayo de Siruela, por mencionar algunos ejemplos. Ante el incremento de los costes de producción, la industria se ha decantado por formatos reducidos a precios accesibles que, de cara al lector, se traducen en compras impulsivas y lecturas ligeras —que no necesariamente *light*—. Esto ha propiciado que la *nouvelle* comience a ocupar el lugar que siempre le ha correspondido y que el ensayo corto represente la posibilidad de ser el punto de partida de una inmersión más exhaustiva en un tema concreto.

En el caso de *Parte de la felicidad* ocurre un fenómeno singular: en tanto crónica autobiográfica de un duelo —un accidente doméstico que trastocó el pasado y volvió frágil el presente de

la autora—, ha sido concebida desde el inicio para poblar escasas páginas. No es un mérito menor: el lector tiene la constante sensación de que la prosa ha sido depurada hasta el cansancio, de que al libro no le sobra ni le falta nada, de que los agujeros y los silencios no provienen de la escritura, sino del recuerdo mismo. Nada se inventa. Más bien, como escribía Pavese en *Fiestas de agosto*: “Es preciso saber que no vemos jamás las cosas por primera vez, sino siempre por segunda. Entonces las descubrimos y a un tiempo las recordamos.”

El punto de partida es nítido: un domingo de septiembre, la enredadera de la casa familiar se incendia. Lo que podría haber sido un incidente sin importancia se convierte, por una serie de descuidos y tropiezos, en una tragedia que marca la vida entera de la narradora: la muerte de su hermana menor, Manuela, de seis años. A partir de ese momento se abre el “laberinto del duelo” del que el libro es, a la vez, registro y escape: un recorrido que abarca casi tres décadas y en el que la infancia, la juventud y la adultez (y en específico la maternidad, plagada de temores y remembranzas) se ciñen alrededor de ese núcleo doloroso. Al intentar recrear la escena del desastre, Gil no se concentra en lo que ocurrió, sino en lo que no puede aprehender: las versiones contradictorias, los reclamos tácitos o los huecos de la memoria, que está en huida constante.

Una sombra recorre la historia de la narradora: la culpa. No la que proviene de no haber podido evitar el desastre, sino la de no haber sido capaz de recordar, la de haber aceptado el pacto de silencio que se cierne en torno al incidente. El duelo se revela entonces como un proceso no lineal de aceptación; es, más bien, una sucesión de intentos fallidos: nimios gestos de normalidad, cambios de casa, vacaciones familiares, vínculos que apenas disimulan la fractura original.

Dolores Gil escribe con sobriedad, pero también con contención. *Parte de*

la felicidad no es una narración cronológica: como emulando los mecanismos de la memoria, está compuesta por fragmentos, escenas recortadas, reflexiones que interrumpen el relato y vuelven una y otra vez sobre los mismos elementos: la casa, la enredadera, el asado que se preparaba ese día, el fuego, el padre, la ventana, las voces de los adultos, la niña que observa. El recuerdo subsiste, intenta abrirse paso, retrocede; ciertas imágenes regresan a esa casa y a ese instante, pero la escritura las elude. Más aún: no hay escritura porque no hay memoria, porque lo que se vio es inaccesible para el lenguaje: “Nadie me habló de eso: no hay referencias, no hay relato. Y si lo escuché o me contaron algo, mi cabeza hizo un esfuerzo descomunal por destruir una a una las palabras, las imágenes, los sonidos. No queda nada. Un páramo, un desierto con algunos oasis: apenas los vislumbro, se desvanecen como espejismos cuando me estoy acercando, exhausta, a tomar de su agua.”

Frente a los diarios o las crónicas que documentan la degradación paulatina de un ser amado —como *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy, *Una mujer* de Annie Ernaux o el *Tríptico del cangrejo* de Álvaro Uribe—, Gil opta por un libro breve y delicado cuyo cráter radica en un solo instante: la muerte de Manuela. No hay diacronía en un accidente mortal; no hay antes ni después, hasta la escritura de este libro.

Y, sin embargo, esta no es, o no únicamente, una obra sobre el duelo. El movimiento de la historia es pendular: la narradora va y viene del duelo a la felicidad y viceversa. Ya desde el título se adivina una promesa que se transforma en una serie de preguntas: ¿qué parte de la felicidad queda intacta cuando el mundo conocido salta por los aires?, ¿qué parte se puede reconstruir sin sentir que se traiciona a los muertos? La felicidad, parece decirnos, nunca está exenta de celos: con sobriedad, con mesura, valiéndose de frases cortas, Dolores Gil rehúye los

tópicos, esquivo los lugares comunes y plantea preocupaciones genuinas.

La presencia del hijo introduce un nuevo eje en este engranaje narrativo: si la hermana muerta fija el pasado en un punto inmóvil, el niño empuja la narración hacia adelante, obliga a la protagonista a habitar el presente y a imaginar un futuro distinto. Gil escribe desde esa tensión: entre la lealtad a la niña que ya no está y la responsabilidad hacia el hijo que reclama una vida posible. Muchas escenas son postales de una maternidad común —las rutinas de sueño, los miedos razonables— y, a la vez, campos minados donde cualquier gesto cotidiano puede activar la memoria del incendio y del cristal en punta. La felicidad, cuando aparece, llega siempre bajo sospecha; pero también como una tregua mínima, una suspensión parcial del dolor que no se confunde con el olvido.

Hay, además, una persistente reflexión sobre el lenguaje. *Parte de la felicidad* es, entre otras cosas, la historia de alguien que durante años no encontró palabras para nombrar lo sucedido y que solo mucho más tarde comprendió que los silencios no protegían a nadie. En ese sentido, escribir este libro implica abrazar la opacidad de la memoria: como si se tratara de un palimpsesto, hay ciertas huellas, unas cuantas escenas, algunas secuencias, un puñado de palabras, y poco más.

Y, sin embargo, al terminar la lectura uno tiene la impresión de haber asistido a un gesto radical: el de alguien que, tras décadas de silencio, decide mirar la vida de frente y sentarse a escribir. Esa decisión es, quizá, la parte de la felicidad que el libro pone de manifiesto: no la reconciliación total con el pasado, sino la posibilidad de habitarlo sin que paralice el presente. ~

LILIANA MUÑOZ es crítica literaria, ensayista y editora de la revista electrónica *Críticismo*. Editorial Tránsito publicó este año su libro *Los umbrales*.

Porque nosotros cada vez somos menos

por **Alberto Penadés**



Selección y prólogo de Adolfo Sotelo Vázquez
DE LO MUNDANO Y LO SUBLIME (1934-1942).
EPISTOLARIO DE CAMILO JOSÉ CELA Y DOLORES FRANCO
Madrid, Fundación Banco Santander, 2026, 296 pp.

“Querida amiga: [...] La carta que acabo de recibir, no tienes derecho a habérmela mandado.” “Camilo José: [...] Yo te ofrecí el primer día que hablamos ‘un modesto buen deseo de comprender’ (no pensaba entonces cuánto iba a tener que echar mano de él).” Las primeras cartas que leemos se emplean en aclarar malentendidos de las precedentes. La conversación ha empezado torcida. Camilo José Cela tenía dieciocho años; Dolores Franco, “Lolita”, veintidós. Él preparaba unas oposiciones y escribía versos, ella era estudiante de filosofía y letras. Sus familias habían sido vecinas de verano en Las Rozas, cerca de Madrid. Se harían amigos —ella le acepta ese trato a partir de la siguiente carta— a pesar de nunca concertar del todo sus atenciones. Una mujer menos benévola y sincera, un hombre menos tenaz —o más adulto, o menos fatuo— pronto se habrían retirado. Se escribieron con afecto e inteligencia entre 1934 y 1939. El epistolario incluye alguna carta más hasta 1943. También una de Julián Marías, el personaje secundario más importante de estos episodios, con quien la futura madre de Javier se casó en 1941. Agradecía a Cela su aval para salir de la cárcel.

Las cartas refieren los fragmentos de una historia. Una donde hay amistad, amor no correspondido, conflictos familiares, ambiciones intelectuales,

poesía y reflexiones religiosas; y también violencia política, asesinatos, enfermedades y traición. Pero no una novela, sin fingimiento de autor; sin otro fingimiento que el de los protagonistas que la escriben. Del hombre, especialmente. Y más aún por poeta. Como en el teatro, lo que queda fuera de la escena se aclara por la necesidad de mantener continuidad en la representación de los autores mismos de las cartas. Leído como género de la literatura, el epistolario no precede ni a la narración ni a la representación, sino que los rebasa en que cada personaje puede juzgar el papel del otro, como en la vida. En las cartas entre personas que saben escribir, un personaje puede rebelarse contra la ficción, contra que dejen de ser vida. Y eso hace Lolita Franco.

Hasta cierto punto, la de dos jóvenes cultos que se intercambian libros e ingenio en un país cada vez más violento es una historia europea de su tiempo: si borrásemos los nombres propios y las denominaciones religiosas podríamos adivinar que sucede en Madrid y no en algún lugar como Bratislava, sobre todo, porque no salen pianos. Por eso, algunas razones para leer este epistolario son muy generales. Una de ellas es cómo se hace —y deshace— un poeta; la mayor quizá sea cómo afrontan la escritura pública y privada los hombres y las mujeres (o sus arquetipos según Franco). Pero hay también motivos particulares de la memoria histórica española. Si la tercera España la reciben a veces con condescendencia los sacerdotes del culto histórico, la multitud de aquellos que no tuvieron el buen gusto de irse del país, sino que acogieron la paz con triste alivio, permanecen infantilizados, casi siempre sin voz.

La determinación del joven por convertirse en poeta y los seguros juicios de la estudiante sostienen el epistolario durante su primer periodo. Algunos de los versos de Cela acabarían formando su primera obra, *Pisando la dudosa luz del día*. Esperó hasta ser

conocido y aun famoso por tres libros en prosa para publicarlo en 1945, con unas disculpas porque en sus poemas “no cuaja absolutamente nada y todo, o casi todo, se evapora”. Opinión que, a su pesar, era la de Lolita Franco. Todavía en 1943 le preguntó él qué le había parecido su *Pascual Duarte* y, en un perfecto epílogo, tras recordar cómo ya no eran los mismos, ella le devolvió una crítica sin concesiones.

También en aquellos años se le ocurrió a Lolita la idea de *La preocupación por España en su literatura*, publicado en 1944. Una estupenda antología comentada que después amplió y reeditó con su primer título: *España como preocupación*. El censor, cuenta Julián Marías, no quiso que España, preocupación, dolores y Franco fuesen tan seguidos. Sobra decir que el proyecto de Lolita no aparece en estas cartas.

No es raro entre quienes se escriben que la mujer muestre su mejor voz y el hombre una más hueca. En este epistolario, además, Dolores Franco teoriza sobre cómo lo opuesto sucede al escribir literatura y —por implicación— cómo se pueden confundir las cosas en las cartas: “a veces, los hombres —las mujeres no— son más sinceros al escribir, o al hablar en público, que con su mejor amigo. Esto hace tomar por más verdad la literatura que la vida, hace tomarla demasiado en serio, creerse que es realidad. Y da una falsedad radical a la vida”, (julio de 1935). En octubre de 1934 le había escrito, perdiendo un poco la paciencia: “¿Para qué me preguntas si sabes que te voy a decir la verdad? No te creo insincero (decir otra cosa de lo que se siente), pero tal vez un poco inauténtico (no saber bien lo que se siente y confundirse).” No se refería solo a sus poemas.

Avisado estaba el autor, o actor, desde el comienzo, pues si ella había encontrado en el aprendiz de poeta “el aleteo de un alma bella”, también había sido esta su impresión: “tus bravatadas, tu tono de voz cuando hablas fuerte, tu especie de (no te enfades) fanfarronería, me resbalaba, me parecía externa

e inauténtica, y hasta me molestaba”. Cela haría después frases como “si no me quieres como amigo, quíereme como un mueble o como un perro”. Pero ella veía que Cela era Cela, y parece que él acabó entendiéndolo y entendiéndose. Ya empezada la guerra, cuando le escribe algunas de sus cartas más cansinas, le envía un bonito soneto dedicado, acompañado de la noticia de un “Himno a la masturbación” que prefiere de momento no adjuntar. Ella no responde. En otra ocasión le copia un poema donde celebra orinar sifones y defecar clavos. Le responde seca que no le ha gustado. (Ella, que en su libro reprocharía unos divertimentos de “lenguaje poco escogido” a Góngora.)

En febrero de 1936 le presenta a una “novia” con la que luego rompe por lo vulgar de sus gustos y amistades. Cela: “la culpa la tuve yo que no supe librarla y modelarla hacia otro ambiente”. Lolita: “no me parece una chica para modelar tú”, “a una muchacha [...] le molestarán siempre esas frases y ese espíritu”. “Todos los hombres, cuando una mujer no se enamora de vosotros, reaccionáis contra ella.” “¡Muy pretencioso hijito, muy poeta!”

Estos hijos de familias católicas de clase media, más liberales como la de Franco o más conservadoras como la de Cela, se sentían parte de la tercera España. Un mundo fulminado, y con él las ganas de recitar o discutir. En los meses antes de la guerra Lolita pensaba que quienes se atrevían a oponerse eran una minoría sin peso: “Es verdad que es triste que haya media España que se alegre del atentado [a Jiménez de Asúa] [...] y otra media que se frote las manos viendo arder iglesias. Y luego, unos cuantos cursis que censuramos lo uno y lo otro” (15/3/36). “Seguimos los doce cursis lamentando actos de violencia que disculpan nuestras energúmenicas derechas” (14/4/36). Iniciada la guerra, Dolores es fiel al gobierno y sobre todo a su religión: “Hoy he ido por barrios obreros y he visto muchas penas. Mi lavandera ha perdido a su marido en

el frente [...] La hija de aquella Juana [...] murió ayer” (3/8/36); “Me desconsoló el discurso de Prieto, pero fue muy bueno, con honda emoción humana y con espíritu cristiano, ¿lo oíste?” (15/8/36). Conocidas las persecuciones, en 1937 quedará la angustia por las personas y por el silencio que crece: “De Palacios [...] perdieron su pista. Su familia es muy de izquierdas y eso me tranquiliza” (20/1/37). “Porque ‘nosotros’ cada vez somos menos” (22/5/37).

El otoño del 36 quebró a Lolita. “A la guerra no le veo fin [...] Cada vez tengo más dolor. Los facciosos me han fusilado tres profesores, muy queridos nuestros.” También: “La luna está altísima, redondita y preciosa.” También: “No sé si sabes que ya soy profesora de instituto” (30/10/36). Poco después su hermano Emilio, de dieciocho años, es asesinado en uno de los centros de detención para presos políticos de Madrid, la llamada checa de Fomento. Cela intenta comunicarse, ella le escribe ya en diciembre “arrasada y deshecha” con algunos “latidos de lo inexpresable”. También: “Salvé mis libros de mi bombardeada casa ¿te lo dijeron?” (10/12/36). La respuesta de Cela, dice con razón el editor, es su mejor carta.

Como se sabe, Cela pasó al bando nacional. Su padre le consiguió un salvoconducto —de Prieto— para ir a Inglaterra, pero se fue a Galicia. Las cartas continuaron yendo y viniendo a través de su presunta dirección inglesa. Luego, las últimas se encabecaban “Año Primero de la Victoria”.

La edición es impecable salvo por este descuido. Lolita escribe “exotérico” y el editor se lo afea con un *sic*, como si la diligente estudiante de filosofía hubiese querido decir lo contrario, “esotérico”. Cabe pensar que Cela también tropezase en la x, y que no fuese un accidente. ~

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

ANTOLOGÍA

Max Aub mexicano

por **Rodrigo Martínez Baracs**



Max Aub
¿DÓNDE ESTÁ LA
FRONTERA DEL AIRE?
ESCRITOS MEXICANOS
Selección y prólogo de Adolfo Castañón
Ciudad de México, Bonilla
Artigas/Las Semanas del
Jardín/Fundación Max Aub/
Gobierno de España-
Ministerio de Cultura, 2025,
664 pp.

La obra del escritor español exiliado en México Max Aub (1903-1972) es vastísima y diversa en temas, tonos, géneros: poesía, teatro, cuento, novela, ensayo, crítica e historia literaria, fantasía, cine, pintura, diseño editorial, radiofonía, siempre rica e innovadora, informadísima, con un estilo y ritmo muy propios y exigentes. Una manera de aproximar a los lectores contemporáneos a esta obra proteica es la que eligió el poeta, escritor y académico Adolfo Castañón, de hacer una generosa selección “en clave mexicana” de su obra. Esto nos mete de lleno a uno de los temas centrales de Max Aub, nacido en París en 1903, de padre alemán, Frédéric Aub, y de madre francesa de origen alemán, Suzanne Mohrenwitz. Al estallar en 1914 la guerra franco-alemana la familia dejó París y se estableció en Valencia, España. Allí hizo Max Aub el bachillerato y se hizo español, de lengua, nacionalidad y corazón. Escribió teatro y cuentos en español, se integró a la vida intelectual española, se comprometió con la República y participó en la Guerra Civil, en la retaguardia, debido a su miopía. Agregado cultural en París, en 1937 participó en la elaboración del pabellón de la República española en la gran Exposición de París, y a través de él se le pidió a Pablo Picasso (1881-1973) una pintura grande para el pabellón. Picasso aceptó la petición, y, tras el ataque alemán contra el pueblo de

Guernica el 26 de abril de 1937, definió el tema de la pintura, que sería su obra maestra. En 1939 Max Aub pasó a París con su familia (su esposa Perpetua Barjau, Peua, y sus tres hijas) y colaboró con André Malraux (1901-1976) en la película *Sierra de Teruel*, basada en su novela *L'espoir*, de 1937. En 1940, Max Aub fue denunciado por comunista peligroso y por judío, y fue encarcelado, liberado por un tiempo, y nuevamente apresado y mandado al campo de concentración de Djelfa, en Argelia, hasta que en 1942 Gilberto Bosques (1892-1995), cónsul de México en Marsella, logró su liberación y viaje a México.

En México Max Aub vivió los siguientes y últimos treinta años de su vida, de 1942 a 1972, y, como lo resumió su amigo José Luis Martínez (1918-2007): “En España había publicado nueve libros. En México completa la centena.” Se ganó la vida en diversas actividades relacionadas con el cine, que le permitieron traer a su familia y financiar la publicación de su obra, pues no podía contener la escritura de obras breves, teatro, cuento, fantasía, muchas de las cuales publicaba en la colección Tezontle del Fondo de Cultura Económica, con las reglas de la casa: que el autor pagaba la impresión del libro y el Fondo se ocupaba de la distribución. Esto duró hasta que en algún momento el Fondo trató de anular el contrato con Max Aub porque publicaba demasiados libros y no se vendían. El paso del tiempo y el esfuerzo de su familia han permitido tanto en México como en España un rescate póstumo de su obra, y es el momento para leer y releer a Max Aub, como nos invita a hacerlo Adolfo Castañón con su antología de los *Escritos mexicanos*.

Castañón puso en primer lugar y como eje del libro los dieciocho *Cuentos mexicanos*, publicados en 1959 y 1964, asombrosa recreación de personajes en el México revolucionario y posrevolucionario. Max Aub viajó por todo México hasta 1956, cuando

obtuvo la nacionalidad y comenzó a viajar por el mundo. Cada uno de estos cuentos está dedicado a sus mejores amigos mexicanos, muchos de los cuales eran “los Divinos”, que se reunían a comer los sábados en el restaurante Bellinghausen: José Luis Martínez, José Alvarado, Alí Chumacero, Abel Quezada, Jorge Portilla, Joaquín Díez-Canedo, Octavio Paz, entre otros. Enseguida, Castañón seleccionó algunos de sus *Crímenes ejemplares*, de 1957, muestra de humor negro que se traga con dificultad en nuestros tiempos oscuros, pero se aprecia si se lee como una serie de cuentos mínimos, reducidos a unas pocas líneas.

Castañón también incluyó partes de dos obras novelísticas de Max Aub, primero, de su *Luis Buñuel, novela*, intento inconcluso de convertir una biografía en novela, pese a que es producto de una investigación amplia, en libros y revistas, en conversaciones con el propio Buñuel (1900-1983) y con sus amigos y conocidos, en México y en España. Lo cual, por cierto, condujo al primer viaje que pudo hacer Max Aub a España, en 1969, que registró con magistral amargura en su diario *La gallina ciega*, publicado en 1971 por Joaquín Mortiz. Después de la primera edición de *Luis Buñuel, novela*, editada por Federico Álvarez (1927-2018), yerno de Max Aub, se ha hecho otra edición con un rescate más amplio de los documentos del gran fichero que formó.

El libro incluye el último capítulo de *Jusep Torres Campalans*, publicada en 1958 por el FCE, novela que simula ser una biografía, creando a un pintor catalán, amigo de Picasso y enemigo de Juan Gris, que anticipó el cubismo, abandonó la pintura al inicio de la guerra en 1914, se perdió y vivió durante décadas en Chiapas, entre los chamulas, integrado, borracho, mujeriego patriarcal y aceptado en la comunidad pese a no vestirse como ellos, y cuya obra y catálogo Max Aub

encontró, y logró encontrarlo y platicar con él en San Cristóbal de Las Casas, antes de fallecer hacia 1956. Para completar el estudio de la vida, los escritos y la obra de Jusep Torres Campalans, reconstruidos con una mezcla de fuentes eruditas verdaderas e inventadas, Max Aub realizó el alarde de pintar él mismo su obra, que incluyó en su libro y cuyos originales vendió a sus amigos (y cómplices) en la exposición de Jusep Torres Campalans que se realizó en la galería Excelsior. Poco después, Max Aub anunció públicamente que el pintor Jusep Torres Campalans no existía, que su biografía era una novela, y que él mismo pintó sus pinturas. Muchos siguieron sin enterarse de la burla literaria y pictórica, incluida la inteligencia artificial, pero lo importante es la novela tan lograda que escribió Max Aub, moderna y esencial, afín a Borges y Pessoa, que pone en cuestión las nociones de autoría y de suelo artístico y cultural.

La creación o recreación de personajes en el teatro, en las novelas y cuentos, tiene una prolongación con la creación de personajes ficticios, casi a manera de heterónimos, como en la novela *Luis Álvarez Petreña* (1934, con sus ediciones aumentadas de 1965 y 1971) y en la preciosa *Antología traducida* (editada por la UNAM en 1963), con breves biografías y un poema de autores inventados, de todas las épocas y nacionalidades, desde la antigüedad hasta el presente (en su edición aumentada de 1972, de Seix Barral, Max Aub se incluyó a sí mismo). O la recreación de realidades alternativas, como en su discurso ficticio de ingreso a la Real Academia Española, en 1956, como si no hubiese habido Guerra Civil, todo hubiese sido normal, y hubiesen sido miembros de la Academia Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Juan Larrea, Adolfo Salazar, José Bergamín,

Agustín Millares Carlo y aun el mexicano Martín Luis Guzmán.

Castañón reproduce también un drama, *La vida conyugal*, y unos poemas, antes de dedicar las siguientes doscientas páginas a sus ensayos, notas críticas y de historia literaria, poco conocidos y reconocidos hasta la publicación en 2007 por Eugenia Meyer de la compilación *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico, 1943-1972*. El compilador pone en primer lugar las ácidas “Notas mexicanas”, de 1963, varias lúcidas apreciaciones literarias publicadas en el libro *Ensayos mexicanos*, de 1974, y una selección de su periodismo dedicado a autores y temas mexicanos, españoles e hispanoamericanos, a actores de teatro y cine mexicano, y a franceses en México. Son atendibles sus consideraciones sobre la relación de Juan Rulfo con la novela de la Revolución mexicana, particularmente con Mariano Azuela, que, sin estilo, mostró una realidad que fue recreada de manera extremadamente estilizada por Rulfo.

Para completar la imagen mexicana de Max Aub, Castañón incorporó la correspondencia con su amigo José Luis Martínez y el doctor Ignacio Chávez, y una selección de estudios sobre él, particularmente el ensayo que publicó Martínez en *Cuadernos Americanos* poco después de su fallecimiento. Según Martínez, Aub “solo se sentía español, solo pensaba en función de España y su tragedia y solo tenía a ‘España en el corazón’. México era para él —sobre todo en el testimonio de *La gallina ciega*— más bien apoyo y afición, conocimiento de modos secretos, asiento de su casa y de su familia, libros y trabajo, amigos; una honda marca, por cierto, pero no aquel amor entrañable que ya había sellado. Él mismo intenta explicarlo cuando dice ‘Uno es de donde estudió el bachillerato’”.

Lo confirma la valoración de los *Diarios* de Max Aub por su yerno Federico Álvarez, estimable por su

amorosa y admirativa cercanía con Max, que muestra en sus *Diarios* su lado negativo y aun resentido frente al descuido con que era tratada su obra, como cuando Rodolfo Usigli (1905-1979) dijo que no representaba su teatro por considerarlo “demasiado español”.

El lector no puede sino sentir agradecimiento a Adolfo Castañón, a Bonilla Artigas Editores y al Gobierno de España por poner en nuestras manos este libro que nos restituye a un Max Aub múltiple en su rica relación con México, y nos lo muestra como un escritor excepcional, original e imprescindible tanto para las letras españolas como para las mexicanas. ~

RODRIGO MARTÍNEZ BARACS es doctor en historia y etnohistoria por la ENAH. En 2025, la Academia Mexicana de la Lengua publicó su libro *El historiador Joaquín García Icazbalceta. I. Los años formativos (1825-1862)*.

BIOGRAFÍA

Una calculada ambigüedad

por **Ricardo Dudda**



Juan Francisco Fuentes
ADOLFO SUÁREZ. LA OPCIÓN MÁS DIFÍCIL
Barcelona, Taurus, 2026,
400 pp.

El 20 de noviembre de 1975 se produjo, tras una larga agonía, muchos rumores y alto secretismo, el esperado “hecho biológico”, eufemismo que utilizaban los franquistas para hablar de la muerte de Franco. Diez años después, Julio Cerón Ayuso, mítico fundador del FLP (o el *felipe*) pronunció unas brillantes palabras: “Cuando murió Franco, el desconcierto fue grande [pausa]: no había costumbre.” Como dice Miguel Ángel Aguilar en su libro *No había costumbre. Crónica de la muerte de Franco*, “durante cuatro décadas se había

instalado la convicción de su inmortalidad”. Pero, de pronto, el hecho biológico imposible e inevitable ocurrió.

Franco no moriría y la democracia no llegaría nunca. Y, sin embargo, en el tardofranquismo ambas cosas parecían igual de inevitables. Al leer la estupenda biografía de Suárez de Juan Francisco Fuentes que acaba de reeditar actualizada la editorial Taurus (la original era más larga y se publicó en 2011), no dejaba de pensar en lo inevitable que resultaba la democracia incluso para muchos de quienes gobernaban en la dictadura. Es la paradoja de la Transición: una mezcla de inevitabilidad y, al mismo tiempo, fragilidad. La democracia parece que llegó de pronto y por sorpresa y, al mismo tiempo, que era el gran hecho biológico-político de la época, algo escrito en las estrellas.

Si en el tardofranquismo parecía que el franquismo estaba en las últimas, lo que no estaba claro es que el responsable de la Transición fuera a ser alguien como Suárez, y no los típicos nombres que sonaban y resonaban, desde Areilza a Fraga. Solo el propio Suárez estuvo siempre convencido de que estaba destinado a algo grande: cuando el 3 de julio el rey Juan Carlos le dijo “Te quiero pedir un favor: que aceptes la presidencia del Gobierno”, Suárez respondió: “¡Por fin; ya era hora!” De joven y no tan joven decía en cuanto tenía ocasión que sería presidente. Fuentes se molesta en cuestionar ese determinismo, típico de biografías de políticos: en los años cincuenta resulta extraño que un joven dijera que sería presidente, cuando esa figura no existía en la dictadura y no existiría hasta 1973.

Tampoco parecía verosímil que alguien con su formación y sus orígenes pudiera triunfar en la política franquista. Suárez no solo desmontó el régimen políticamente, sino también simbólicamente: hijo de un procurador acosado por las deudas y negocios ruinosos y de un ama de casa de la pequeña burguesía de Ávila, no fue

a colegios de élite (como el Colegio del Pilar), no heredó ningún cargo ni su familia lo ayudó a medrar en política. No fue tampoco capaz de estudiar ninguna carrera ni ninguna oposición. Fue un hombre de acción y ambición, alérgico al estudio y los libros, seductor y arribista. Navegó con maestría y sutileza el equilibrio de fuerzas entre tecnócratas del Opus Dei y “azules” o falangistas en el tardofranquismo.

Si no tenía tutores o promotores desde la cuna o desde la boda (como era bastante común en la “yernocracia” franquista), se los buscaría. Lo apoyaron mucho Carrero Blanco, Fernando Herrero Tejedor, Eduardo Navarro, Torcuato Fernández Miranda o el rey Juan Carlos, pero esas amistades se las ganó a pulso, con una combinación de ambición y seducción. Una parte de su estrategia de ascenso tenía que ver con estar en el lugar adecuado en el momento adecuado (el destino de vacaciones donde veraneaban los ministros, el barrio Puerta de Hierro donde vivía la élite), saber por dónde iba el viento y, sobre todo, usar una “calculada ambigüedad”, como dice Fuentes. Este último concepto está detrás de la mayoría de sus decisiones, para bien y para mal.

Siempre tuvo un cierto complejo de inferioridad intelectual y sus colaboradores a menudo no ocultaban un ligero desprecio hacia él, pero su inteligencia política era innegable. Muestra de ello es, de nuevo, su calculada ambigüedad durante el desmontaje del régimen: la misma decisión política la vendía de manera diferente a comunistas y militares, y consiguió que ambos reprimieran sus instintos más básicos. Como él mismo dijo, “cada paso dado en la transición debía desvelar solo el objetivo inmediato, sin ir más allá, porque, de otra forma, se reforzaría el dilema ‘involución-ruptura’ que debíamos soslayar”. Le gustaban las decisiones estrambóticas, a contrapelo, difíciles. “La vida siempre te da dos opciones: la fácil y la difícil”, solía decir. De ahí sacó el estupendo título Fuentes. “Cuando

dudes, elige siempre la difícil, porque así siempre estarás seguro de que no ha sido la comodidad la que ha elegido por ti.”

Son muy interesantes las intrahistorias de, por ejemplo, la redacción de la Ley para la Reforma Política, la legalización del PCE (calmar a los militares mientras se pedía a Carrillo que ocultara el júbilo de los comunistas), las semanas previas a las elecciones de 1977, en las que Suárez confiesa que había que prestar al PSOE una “ayuda importante si queremos que constituya un partido de la oposición con una representación razonable”. Y, sobre todo, el repentino declive de su figura a partir de su segunda victoria electoral, el 1 de marzo de 1979. Si su subida al poder fue inverosímil e inesperada, su declive resulta cuando menos extraño: pasó de encandilar a todos en el parlamento a sufrir una moción de censura; de ser íntimo del rey a enfrentarse duramente con él; de ser icono democrático a líder cesarista intransigente que despreciaba el parlamento. Aunque hubo mucho resentimiento y críticas injustas hacia él, estaba claro que no se sentía muy cómodo en el multipartidismo. Como escribe Fuentes al narrar su caída en desgracia, sobre todo por el abandono de los de su partido, “el tipo de relación que Adolfo pretendía establecer con UCD, de sometimiento absoluto a su liderazgo, era simplemente inviable. Su ideal, decía [Eduardo] Navarro con cierta gracia, hubiera sido un partido sin militantes, sin cuadros y sin dirigentes. Es decir, un no-partido”.

Su inteligencia política estaba hecha para moverse en el régimen anterior y en la excepcionalidad de la Transición (volvió a mostrar su capacidad de acción y entereza durante el 23F, pero ya era demasiado tarde), aunque no para la nueva democracia de masas. Leyendo la biografía de Fuentes, pensaba en otra gran biografía política, la que escribió William Taubman en 2017 sobre Gorbachov. Tanto Suárez como Gorbachov supieron moverse

en la transición y el desmontaje del régimen anterior, pero ambos sucumbieron a las nuevas formas democráticas. Si el ruso no supo integrarse en el nuevo terreno de juego democrático que sí supo aprovechar un populista como Yeltsin, el español no supo adaptarse a la democracia de masas y partidos, como sí pudo su rival Felipe González. En una época de renovación entusiasta del asociacionismo (tras décadas de silencio civil durante el franquismo), el presidencialismo de Suárez no encajaba. “No he sabido hacer un partido”, declaró muchos años después en una entrevista televisiva. Aquel había sido, en su opinión, el mayor error de su carrera política”, escribe Fuentes. Pero, sobre todo, Suárez se acostumbró tanto al espíritu de la concordia que no supo moverse en una época en la que había que sustituir el consenso por la confrontación ideológica. Tanto Gorbachov como Suárez no fueron capaces de sobrevivir a su propia *glasnost*.

La historia política de Suárez es fascinante y breve. Es el presidente que abandonó su cargo más joven (48 años, frente a los 51 de Aznar y Zapatero, los 54 de González o los 63 de Rajoy). Este libro es quizá la mejor síntesis de su personaje y su época: combina el rigor de los archivos con el brío narrativo (tan poco común en los historiadores españoles, con tendencia al barroquismo o al *academiqués*), y tiene la complicadísima virtud de servir como introducción a Suárez y, al mismo tiempo, contribuir a la abultada historiografía de la época con nuevos descubrimientos. Aunque la buena historia siempre es revisionista, esta obra *agota* el personaje y, si ya era referencia desde 2011, renueva su estatus de obra imprescindible en 2026. ~

RICARDO DUDDA es periodista y miembro de la redacción de *Letras Libres*. Es autor de *Mi padre alemán* (Libros del Asteroide, 2023).