

# LIBROS

66

LETRAS LIBRES  
AGOSTO 2016

**Fabián Casas**

- ENSAYOS BONSAÍ
- LA SUPREMACÍA TOLSTOI Y OTROS ENSAYOS AL TUNTÚN

**Tedi López Mills**

- LA INVENCIÓN DE UN DIARIO

**Enrique Moradiellos**

- HISTORIA MÍNIMA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

**Leonardo López Luján**

- EL CAPITÁN GUILLERMO DUPAIX Y SU ÁLBUM ARQUEOLÓGICO DE 1794

**Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (coordinadores)**

- DEMOCRACIA, OTREDAD, MELANCOLÍA. ROGER BARTRA ANTE LA CRÍTICA

**Lucia Berlin**

- MANUAL PARA MUJERES DE LA LIMPIEZA

**Mauricio Montiel Figueiras**

- LOS QUE HABLAN. FOTORRELATOS



ENSAYO

## El arte de la no espada



**Fabián Casas**  
ENSAYOS BONSAÍ  
Ciudad de México, Seix Barral, 2016, 232 pp.



LA SUPREMACÍA  
TOLSTOI Y OTROS  
ENSAYOS AL TUNTÚN  
Ciudad de México, Seix Barral, 2016, 232 pp.

**CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL**

Las apariencias engañan. Fabián Casas (Buenos Aires, 1965), quien se autodefine como mestizo, es un erudito en el rock y, peor aún, en el rock argentino y un hincha del San Lorenzo de Almagro. No solo es un buen poeta sino un ensayista cuyas finas maneras habrían merecido la aprobación de los grandes

maestros ingleses del género, tan admirados en la Argentina. Un par de títulos suyos, uno de 2007 y otro de 2013 (*Ensayos bonsái* y *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*), han sido reimpresos en México y su lectura me ha dejado un sabor dulce. El buen ensayista es un conversador solitario a quien uno quisiera dedicarle una tarde, bebiendo mate, café o whisky.

No puede ser de otra manera en quien dedica varios ensayos, además de a ser karateca, a contar la historia de sus amistades (personas o personajes desconocidos para mí) y a la efusión de buenos sentimientos hacia el padre, la madre muerta muy joven, el padrino, la hija recién llegada o a su perra Rita. Más problemático es su hermano el Dragón por sus explosivos problemas gástricos al excederse con el alcohol, personaje a quien el ensayista considera un “wittgensteiniano a full”, atendido a la consigna del *Tractatus* de no hablar de lo indecible. Se trasluce en Casas genuino escándalo por la maldad incontrollable de V. S. Naipaul y llama a Burroughs, “otro muchacho de la derecha sicodélica americana”. Le encanta leer biografías.

Casas se presenta como un buen ciudadano para quien Sid Vicious y el punk entero iniciaron la recaída europea en el fascismo. Lo supongo un hombre de izquierda pero antikirchnerista, según se entiende al leer cuando dice que las madres y abuelas de Plaza de Mayo han sido infiltradas dos veces, primero por el espía militar Alfredo Astiz, condenado a pena perpetua, y después por los K. Aunque recuerda aquel mundial de fútbol en la Argentina en 1978, jugado mientras se comía un genocidio sin par en la historia del continente, es notorio que

Casas, aunque alcanzó a ser parte de la Juventud Comunista y se pregunta –como todos los argentinos inteligentes– las razones por las cuales esa nación pudo parir el peronismo (a la muerte del general, la madre de Casas, antiperonista, no pudo contener el llanto), no es un hombre demasiado interesado en la política. Por desgracia, me resultó un tanto arcana su explicación de por qué le causó tanta risa *Literatura de izquierda* (2004), de su contemporáneo y paisano Damián Tabarovsky. “Príncipes violentos de los setenta, / ¿qué podemos hacer por ustedes?”, se pregunta Casas en su poema en memoria de la matanza de Ezeiza, en 1973, en la que se batieron las izquierdas y las derechas del peronismo.

Entre los temas de Casas algunos me rebasan y otros me son indiferentes. Decía Álvaro Mutis que él se libró de dos de los pecados de su generación: el deporte y el marxismo. Yo solo me libré de uno: el rock (con la previsible excepción de Patti Smith) y por ello, no digamos Charly García, sino la beatlemania de Casas o sus sesudas consideraciones sobre Pink Floyd, pues me vengo a enterar de que, así como hubo un joven Marx y un Marx a secas, ese grupo fue una cosa y luego otra sin Syd Barrett. En fin, Casas está bien dispuesto a reciclar el tema de la portada de *Abbey Road* como profecía (o, en su momento, mensaje en clave) de la muerte de Lennon y encuentra en *The wall* (1979) una liberación interior ejemplar para sobrevivir espiritualmente a la dictadura de Videla. Confiesa un pecado mortal: Serrat.

Fiel a las enseñanzas del senséi Gichin Funakoshi, Casas ha querido normar su vida y su literatura por “el arte de la no espada” y por ello resulta natural su lectura

cuidadosa del misterioso antropólogo de probable origen peruano Carlos Castaneda (1925-1998), a quien considera, de principio a fin pero sobre todo en sus dos primeros libros (*Las enseñanzas de don Juan* y *Una realidad aparte*, aparecidos a caballo entre los sesenta y los setenta), un gran y puro escritor de ficción pura. El lado místico de Casas lo complementa Gurdjieff, no solo su esoterismo, sino su música, muy poco escuchada por desgracia.

En cuanto a la literatura argentina, Casas desprecia a Osvaldo Lamborghini, acaso por razones políticas, a favor de su hermano mayor Leónidas; respeta a Saer y a Gelman y comparte esa curiosa superstición conosureña por el uruguayo Mario Levrero. Es más Arlt que Borges aunque este último parece importarle poco. Resalta, en cambio, su hartazgo de Julio Cortázar. Ese desasosiego es hijo del amor/odio y alguna vez, al ver en televisión una entrevista con el Cortázar más revolucionado (y revolucionario), Casas se preguntó –como Barthes tras releer las *Memorias de ultratumba*– si “los modernos” no nos habríamos equivocado. En el caso de Casas, argentino, llamó a un amigo y le dijo, consternado, que habría que olvidarse de César Aira –otro escritor con el cual mantiene relaciones ambiguas– y volver a Cortázar. Y finalmente, Casas encuentra que una de las obras maestras de la literatura argentina, junto a *Ferdydurke* del polaco Gombrowicz, es el *Diario del Che en Bolivia*, monumento al heroísmo, al teatro del absurdo y al fracaso.

Más allá de su generosidad con otros poetas y escritores locales, a quienes vindica, o su gusto por Andrés Caicedo, el colombiano muerto a los veinticinco años, o por Fernando Vallejo, Casas es

un ensayista de gustos probados y clásicos, como se lee en *La supremacía Tolstoi y otros ensayos al tuntún*, siempre escritos con la claridad tan plausible propia de la prosa dialogante. Ama a Tolstoi y lo reseña como si *Ana Karenina* fuese una novedad –tratamiento que delata al buen lector– y lamenta recurrir al auxilio del pedante Nabokov, gracias a quien descubrió al gran novelista ruso, irregularidad frecuente entre los grandes lectores, casi invariablemente, los autodidactas.

Notorio es el amor de Casas por Faulkner (al argentino, que no lee inglés, le da igual si son buenas las traducciones del bebedor de whisky al español y si la de Néstor Sánchez es mala, afirma enfático, entonces es una gloria de la literatura argentina) porque a menudo se olvida que sin Faulkner (quien según Casas más que respirar era respirado por el mundo) no habría existido la novela del boom. El detalle ha sido progresivamente diluido por el profesorado estadounidense abocado a las letras latinoamericanas, dado lo políticamente incorrecto que fue Faulkner, sudista y confederado.

Otro de los hallazgos de Casas, en *Ensayos bonsái*, es la vanidad de Beckett, ese falso irascible y cuya presumida soledad la desmiente su colosal correspondencia en curso de publicación. Casi no hay, descubre Casas, fotos fortuitas del irlandés: esa águila siempre posaba mirando a la cámara con fijeza. Admira el argentino a Bolaño (más al autor inconcluso de *2666* que al premiado de *Los detectives salvajes*) y en gesto inusual entre nosotros –que un escritor mayor elogie a uno menor– homenajea al chileno Alejandro Zambra (1975). Tras leer a Casas confirmé mi intuición: es

mejor como crítico Zambra, autor de *No leer*, que como narrador.

Este ensayista cortés no elude el fútbol, que lo identifica con su padre, como es común, y me vuelve a sorprender (y a veces hasta a horrorizar) la intimidad de los argentinos con sus héroes en la cancha, que no he encontrado ni en México ni en España. Hablan no digamos de Maradona o de Messi, sino de jugadores apenas menores a ellos, con un conocimiento de causa que explicita no solo la obvia naturaleza “nacional-popular”, dirían los viejos gramscianos, del fútbol en ese país, sino su capacidad de ofrecer un relato futbolístico de héroes y villanos propio de la verdadera literatura, es decir, de la realidad. Quien haya jugado fútbol a lo largo de la vida y mirado cientos de partidos, en el estadio o a través de la televisión, sabe que la prosa principesca y petulante utilizada por los cronistas deportivos de *El País* español, por ejemplo, tiene poco que ver con el fútbol. Es lo que Nietzsche llamaba “cultería”.

Del cine amado por Casas poco tengo que decir pues he olvidado todas las películas vistas después de los veinticinco años y como pasa el tiempo (y las vuelvo a ver) me parece que en aquellas está mucho de lo que soy y que lamentablemente es poco lo que me queda por absorber mediante la mirada. Casas adora *El padrino*, como yo, pero el argentino está al día frente al cinematógrafo como lo está ante el llamado Arte Contemporáneo: mirar el tiburón conservado en formol por Damien Hirst, dice, es comprar una hipoteca basura.

En *Ensayos bonsái* o en *La supremacía Tolstói* y otros ensayos al tuntún se cuelan líneas enteras o versos completos de su poesía y teniendo a la mano solo *El pequeño mecanismo*

de los acontecimientos. *Antología poética (1990-2010)* (Almadía, 2012), de Casas, no sé dónde está el huevo y dónde la gallina, pero no importa gran cosa dónde apareció primero aquello de que “Las parejas y las revistas literarias / duran solo dos números”, por poner un caso.

Casas piensa como escribe y escribe como piensa. Trae pleito con Eliot (“Imaginemos a William Butler Yeats y a T. S. Eliot corriendo en sentido contrario. Uno viene de Ezra Pound, el otro va hacia él”), como destaca Hernán Bravo Varela en su epílogo a la edición oaxaqueña de los poemas del argentino. Casas escribe que el autor de los *Cuatro cuartetos* “hizo mucha pseudofilosofía escrita en verso, que solo de vez en cuando se escapa del control del poeta para dar fuera del blanco y ser poesía”, dicitario muy interesante viniendo de quien admira a Castaneda y a Gurdjieff, quienes muy probablemente entrarían como VIP en el palco de la pseudofilosofía, antes que el anglocatólico. Pero sin estas escasas pero punzantes provocaciones los ensayos de Casas se quedarían en lo amable, en lo cordial, en lo doméstico. No, son obra de un poeta capaz de escribirles una carta-poema a los peruanos Rodolfo Hinostroza, José Watanabe y Antonio Cisneros, difuntos que se detestaban entre ellos, como Eliot y Williams: “Tal es el destino de los buenos poetas / una vez que han muerto: no rechazarse / como polos opuestos de un imán / sino mezclarse bajo los ojos / de un mestizo borracho / a altas horas de la madrugada.” —

#### CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

es crítico literario. El Colegio de México publicó recientemente *La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863*.

#### NOVELA

### Yo: las ruinas de una civilización



**Tedi López Mills**  
LA INVENCION  
DE UN DIARIO  
Oaxaca, Almadía, 2016,  
320 pp.

#### HERSON BARONA

Estamos habituados a dos tipos de diarios en la literatura. Por un lado están los que funcionan como una bisagra en la obra de un autor: diarios que son como pases de acceso al *backstage* del escritor, a una vida que arroja luces y claves para la lectura de su obra. Están también los diarios como mecanismos de la ficción —desde *Drácula* hasta *Los detectives salvajes*— cuyo objetivo es el registro de peripecias que hacen avanzar la trama. La crítica anglosajona dispartaría esta disyuntiva con su binomio ficción/no ficción. El diario de Tedi López Mills es anómalo en ese aspecto: “no hay diario que no sea un invento”, se lee en él. Aunque se registra el paso de los días (entradas de lunes a viernes que van del 1 de enero al 31 de diciembre de 2013), quien escribe el diario no se corresponde con la autora y las anotaciones han sido borradas de su trasfondo. Los acontecimientos no están concatenados de manera causal. Hay una lógica, la del lenguaje, que organiza, sin jerarquizar, los materiales de la experiencia (la lectura, la memoria, el fluir de la vida) y los funde en un magma que se encauza a la construcción de un frágil yo.

El diario está ensamblado como una especie de telar: hilos

narrativos que se pierden, se cortan de tajo y se reanudan más adelante de manera abrupta. (V. gr. Un personaje aparece con otro nombre varias decenas de páginas después.) Los fragmentos de vida irrumpen. No enumeraré la suma de acontecimientos que conforman el diario, no bastaría con eso para acercarnos a él, ni siquiera para decir de qué se trata. Sería más pertinente preguntarse si se trata de algo, o si un libro escrito hoy debería tratarse de algo. De algo, quiero decir, que no sea el lenguaje (la relectura y tematización del *Tractatus* que se hace en la segunda mitad de la obra es uno de los momentos más densos e iluminadores en este respecto). Ese podría ser un primer acercamiento: *La invención de un diario* es una novela que se trata del lenguaje, y es una novela en el sentido que aceptamos que lo son las antinovelas de David Markson. Su contenido o su significado no se juega en la anécdota, sino en el lenguaje, en las palabras con las que nos construimos todos los días. ¿Quién es yo cuando la realidad entra en crisis, cuando comienzan a perderse los asideros a los que se aferraba la primera persona? “Las lagunas en mi cabeza son charcos amables de lejos, pero cuando me acerco y busco mi cara en la superficie, no hay nada”, dice la primera entrada de septiembre.

En *La invención de un diario* las anotaciones son la puesta en escena del acto de pensar, lo que equivale a decir que se intenta representar la forma en que el mundo ocurre dentro de una conciencia que es inestable (sabemos que la narradora tiene alucinaciones o “episodios”: padecimiento epiléptico criptogénico, dice el diagnóstico médico). Es por eso que este libro carece de trama en sentido estricto. Se encuentra,

quizá, más cerca de ejercicios como *El discurso vacío* o parte de *La novela luminosa* de Mario Levrero. Y del Kafka que, el 13 de mayo de 1922, escribió en su diario: “Nada.” ¿Qué ocurre cuando no pasa nada? Hay días, años así. “Una fórmula ritual de los anales precolombinos de los aztecas era poner ‘No pasó nada’ en los años que se consideraban vacíos de acontecimientos”, nos recuerda la narradora. “Hoy no está pasando nada”, dice el 30 de enero. “No sé qué se hace con nada en la cabeza —dice el 8 de febrero—. Quizás aforismos.” El 15 de julio “fue un día yermo. No hubo manera de expresarle nada a la rutina”. Pero un día después se corrige: “No se puede declarar que un día fue yermo. Equivale a una trampa usar el vacío para llenar el vacío.” El reto consiste, entonces, en ir llenando páginas a lo largo de un año en que su cabeza se va vaciando de su contenido, registrar las cosas que ocurren al interior cuando aparentemente no pasa nada, y encontrar el estilo para hacerlo, un estilo que surge quizá del miedo a perder la memoria, la conciencia o el lenguaje.

Las rebabas de los días se van adhiriendo a nosotros de manera imperceptible y reaparecen bajo una serie de preocupaciones y obsesiones a las que solemos volver, y a lo largo de los fragmentos del diario van conformando motivos, series discontinuas, núcleos de sentido que se cortan, se enciman y se retoman sin apuntar a una resolución o al sentido de un final. La aparente falta de estructura que genera esto recuerda en realidad a la estructura de los *Cantos* de Pound, con una unidad temática fracturada, como ocurre también en *La amante de Wittgenstein*, de Markson, libro con el que *La invención de un diario* entabla un diálogo directo.

El puente intertextual es explícito. De Markson provienen el epígrafe, el tono y un personaje en ausencia que acompaña la escritura y se convierte en interlocutora del diario: la amante de Wittgenstein, una mujer sola en el mundo, que se desplaza desplegando datos y recuerdos, mensajes de una “amnesia erudita” que recibe la narradora de Tedi López Mills como si hubieran sido escritos para ella. Estos dos libros funcionan como espejos debido a una serie de paralelismos entre sus narradoras: el corto aliento, los apuntes que no necesariamente apuntan a alguna parte, el convivio de materiales disímiles, la locura como una sombra que pone en entredicho la realidad, la falta de argumento, los personajes como fantasmas o pretextos o muletillas o aspectos de la voz que narra, la primacía de lo textual sobre lo contextual, las omisiones, las trampas de los recuerdos, los saltos en las ideas, los espacios vacíos, lo que se olvida. Me pregunto si estas características no replican el modo en que funciona una conciencia.

Ezra Pound afirmó que bastaban seis personas para fundar una civilización, y la diarista se pasa todo el año dándole vueltas a la idea, busca y reemplaza a las personas con las que creará su civilización, que siempre contempla la existencia de un poeta. (Mientras lee sobre el derrumbe de la civilización mexicana —los cuerpos de los sacrificados ayer se enciman a los de los desaparecidos hoy—, la caída de Constantinopla; mientras esa civilización del yo, que tanto se ha esmerado en construir, también se va derrumbando.)

La poesía, y en menor medida las ridículas discusiones de la poesía mexicana contemporánea,

tienen un papel importante en el diario. La narradora afirma que ya no es poeta pero no se lo puede decir a nadie. Pasa meses —en los que mantiene conversaciones con un joven poeta que primero pide sus consejos y después parece ejercer algún tipo de coerción sobre ella con preguntas y declaraciones incómodas— entre la negación de la poesía, la imposibilidad de hacerlo hasta leer poemas y la búsqueda de una poética que prescindiera de metáforas y analogías.

Hacia el final, la poesía irrumpe como anuncio de un poema futuro, que es otra de las condiciones de un diario: la apuesta por el futuro, la invención de un mañana: la postergación y la fe en que mañana se podrán enmendar los errores de ayer. “En mi civilización de seis personas habrá una caja donde se colocarán fragmentos anónimos. Al derrumbarse la civilización, quedará la caja y el lugar

vacío será como la amnesia erudita de la amante de Wittgenstein”, dice la entrada del 29 de mayo. Acaso las anotaciones en *La invención de un diario* son esos fragmentos anónimos tras el derrumbe del yo. —

**HERSON BARONA** (Ciudad de México, 1986) es editor, escritor y traductor. Estudió letras hispánicas y estudios latinoamericanos en la UNAM.



## HISTORIA

### El trauma insuperable



**Enrique Moradiellos**  
**HISTORIA MÍNIMA DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA**  
Ciudad de México/Madrid, El Colegio de México/Turner, 2016, 298 pp.

## RAFAEL ROJAS

La historiografía y la teoría política del siglo xx avanzaron considerablemente en la definición conceptual de la guerra civil, dentro de la amplia variedad de conflictos bélicos modernos. El historiador Enrique Moradiellos (Oviedo, 1961) parte de esa conceptualización en su más reciente ejercicio de historia compacta de la Guerra Civil española, entre 1936 y 1939. La española fue guerra civil por antonomasia, por la fractura de la comunidad nacional que produjo y por el exterminio fratricida de los bandos rivales, “viviendo la misma vida, rozándose en las arterias de las grandes ciudades con el sentimiento neto, constante, de que una de las dos debe matar a la otra”, como escribiera Víctor Serge.

Moradiellos advierte que, como toda guerra civil, la española

transcurre en un lapso específico de tiempo, de 1936 a 1939, pero sus causas se remontan mucho más atrás y sus efectos pueden marcar a varias generaciones, durante más de un siglo. No hay guerra civil, en China o en Rusia, en Estados Unidos o en México, que no nutra la escisión ideológica del conflicto con viejas disputas por la nación. Y tampoco hay guerra civil que no llegue a los hijos y nietos de quienes se mataron entre sí una pesada carga de memoria u olvido, verdad o justicia. Es cierto que el dilema de “las dos Españas”, que tanto obsesionó, en un sentido u otro, a los intelectuales del 98, ocultaba la multiplicidad del conflicto, pero, tras la sublevación militar de Marruecos en julio de 1936, una imaginaria frontera transversal, que iniciaba en Badajoz y terminaba al norte de Huesca, partió en dos al país.

Los antecedentes inmediatos de la Guerra Civil se ubican en el turbulento periodo de la Segunda República, que arranca con la caída de la dictadura de Miguel Primo de Rivera y, más claramente, con la consulta electoral de abril de 1931. Moradiellos ve a la España de entonces, no partida en dos sino en tres, como la mayoría de los países europeos. Las opciones más o menos delineables eran la Reforma, la Revolución y la Reacción. Dicho de otra manera: la democracia, el socialismo y el fascismo. En contra de una visión que, tanto desde la derecha como desde la izquierda, ha intentado identificar “república” con “comunismo”, al historiador le interesa comprender la complejidad del quinquenio republicano, en el que en muy poco tiempo se pasa de una hegemonía legislativa del PSOE, a otra de la Confederación Española

## La innovación retrógrada. Literatura mexicana, 1805-1863

Christopher Domínguez Michael

**EL COLEGIO  
DE MÉXICO**

de Derechas Autónomas, y que culmina con el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936.

Ninguno de aquellos polos era monolítico: en la izquierda había radicales partidarios de la bolchevización como Francisco Largo Caballero, socialdemócratas como Indalecio Prieto, republicanos liberales como Manuel Azaña, además de bases anarquistas, trotskistas, comunistas y socialistas de todo tipo, mientras en la derecha había líderes civiles como José María Gil Robles y José Calvo Sotelo, monarquistas, católicos, carlistas, falangistas seguidores de José Antonio Primo de Rivera y, sobre todo, una amplia zona de la oficialidad de las fuerzas armadas, que veía la España tradicional amenazada por el Frente Popular. Cuando se produce el levantamiento, aquella pluralidad interna de cada bando no se deshizo, pero sí contuvo sus disensiones en aras del enfrentamiento militar y político.

La sublevación militar, encabezada por Emilio Mola en el País Vasco, Miguel Cabanellas en Zaragoza, Gonzalo Queipo de Llano en Sevilla y Francisco Franco en Marruecos y Canarias, aunque encontró una fuerte resistencia en el este de la península, sumó pronto a más de 140,000 hombres sobre las armas. A esa mayoría militar se agregó una centralización del mando político, en la persona de Franco, que muy pronto comenzó a reproducir la simbología caudillista de los totalitarismos de derecha y que dotó de cohesión al bando nacionalista. Los republicanos, en cambio, además de poseer menor capacidad defensiva, estaban políticamente divididos entre los sindicatos “antiestatistas” de Largo Caballero,

la Confederación Nacional del Trabajo y la Unión General de Trabajadores, los trotskistas del Partido Obrero de Unificación Marxista y diversas columnas milicianas, como la de Durruti en Fraga, los Aguiluchos en Huesca, Sabio en Guadarrama y el legendario Quinto Regimiento de los comunistas, que en muchos casos cuestionaban las órdenes de la jefatura máxima.

Moradiellos entiende las diferencias entre los líderes republicanos, Largo Caballero, Azaña, Prieto o Negrín, como proyecciones de la diversidad ideológica interna del campo republicano. Pero también —y esta es una las zonas en las que más ha avanzado su trabajo historiográfico, como prueba su anterior libro *El reñidero de Europa* (2001)— como expresión española de las divisiones internacionales del periodo de entre-guerras. Franco tuvo a su favor un momento preciso de la geopolítica occidental, que le valió el apoyo de la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y el Portugal de Salazar, a la vez que la causa republicana carecía de respaldos equivalentes a pesar de las simpatías que suscitó en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos y de la solidaridad de la Unión Soviética y México. El Pacto de Múnich en 1938 hizo saber a los republicanos que estaban solos.

Moradiellos es consciente de que historia la Guerra Civil luego de varias generaciones de revisionismo historiográfico, probablemente, desde los libros pioneros de Gerald Brenan, Pierre Vilar, Hugh Thomas, Burnett Bolloten y Raymond Carr. De ahí que entre con inusual soltura en el espinoso tema del coste humano del conflicto. El historiador rehúye

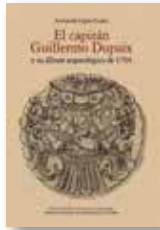
cualquier equivalencia pero señala tanto las ejecuciones militares sumarias y los “paseos” de los nacionalistas como los “asesinatos” de las milicias armadas socialistas, anarquistas o comunistas de los republicanos. A partir de los estudios de Paul Preston, Julián Casanova, Francisco Espinosa, José Luis Ledesma, Carlos Gil Andrés o Julius Ruiz, Moradiellos calcula unas 350,000 víctimas directas de la guerra, más los ejecutados de un bando u otro, 130,000 por los franquistas y 55,000 por los leales a la Segunda República. Hubo asesinatos emblemáticos como el de Federico García Lorca, pero pocas veces se menciona el de Pedro Muñoz Seca, un dramaturgo nacionalista ejecutado por milicianos anarquistas.

Dentro de la estadística sombría de la Guerra Civil, Moradiellos incluye al medio millón de españoles que se exilió y que, en su gran mayoría, comenzó a hacerse a la idea de un no retorno a partir de 1945. Frente a una rica historiografía que destaca el aporte cultural y económico de ese exilio a países latinoamericanos, como México y Argentina, Moradiellos enfatiza la “hemorragia humana” que aquel éxodo masivo implicó para la propia España. Concluye el historiador que “el país tardaría mucho en superar las consecuencias” de aquella privación de la “competencia de un altísimo número de brazos y cerebros”. Pero habría que preguntarse si hay “superación” para un trauma como el de una guerra civil tan sangrienta y un exilio tan cuantioso. —

**RAFAEL ROJAS** (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. *Fighting over Fidel. The New York intellectuals and the Cuban Revolution* (Princeton University Press, 2015) es su libro más reciente.

## HISTORIA

### Piedras y papeles



**Leonardo López Luján**  
**EL CAPITÁN GUILLERMO DUPAIX Y SU ÁLBUM ARQUEOLÓGICO DE 1794**  
Ciudad de México, INAH/Ediciones del Museo Nacional de Antropología, 2015, 304 pp.

#### MIRUNA ACHIM

En los anales de la arqueología americana, Guillermo Dupaix es un nombre familiar, asociado con las primeras exploraciones extensas de las antigüedades mexicanas. Entre 1805 y 1808, como encargado de las Reales Expediciones Anticuarias, Dupaix, en compañía del artista Luciano Castañeda, recorrió la Nueva España, desde las ruinas de Palenque en Chiapas, hasta las de Mitla y Monte Albán, en Oaxaca, y Cholula, Xochicalco y Teotihuacán, en las cercanías de la Ciudad de México. Después de regresar definitivamente a la Ciudad de México en 1808, Dupaix se dispuso a revisar y organizar sus notas de viaje. El comienzo de la guerra de Independencia en 1810 puso fin al programa virreinal de exploración anticuaria y Dupaix vivió los diez últimos años de su vida en pobreza y enfermedad. Moriría sin darles forma definitiva a sus narrativas de viaje. En los primeros años después de la Independencia, sus borradores de las expediciones anticuarias llegaron a Londres y a París, para ser publicados como los volúmenes IV y V del libro *Antiquities of Mexico* (1830-1848), de Lord Kingsborough, y como *Antiquités mexicaines* (1834-1836), este último publicado por Henri Baradère y St. Priest. Ambos libros fueron fundamentales para

la historia de la arqueología americana: primero, por dar a conocer, entre anticuarios y eruditos europeos, los vestigios del México antiguo; segundo, por abordar temas de gran relevancia para el anticuarismo decimonónico, como lo fueron el origen del hombre americano y la naturaleza de las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Mundo.

¿Cómo contaríamos esta historia si, en vez de partir de ediciones opulentas del siglo XIX, nos adentráramos en la producción manuscrita de los personajes consagrados del anticuarismo, si nos dejaríamos desconcentrar y seducir por los borradores “confusos y sin orden” de Dupaix —para usar su propio diagnóstico—, por sus reflexiones fugaces, por sus garabatos titubeantes, por sus notas de viaje? Esta es precisamente la propuesta que hace Leonardo López Luján en el bello catálogo —diseñado por Natalia Rojo y prueba de un altísimo estándar editorial— a la exposición *El capitán Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, que se presentó en el Museo Nacional de Antropología en 2015: repensar un momento en la historia de la arqueología mexicana a través de manuscritos desconocidos de Guillermo Dupaix.

En su conjunto, el libro hace varias aportaciones a la historia de la arqueología mexicana. Primero, López Luján se adentra en un periodo desconocido de la vida de Dupaix. Es el caso de gran parte de los anticuarios del siglo XIX —como Jean Frédéric Waldeck, Maximilien Franck, Henri Baradère, Carl Nebel, entre otros—: sabemos de ellos en la medida en que se vuelven coleccionistas y estudiosos de antigüedades. Es también el caso con Dupaix, de cuya vida previa a las Reales Expediciones Anticuarias teníamos pocos detalles antes.

López Luján rastrea a Dupaix desde sus orígenes luxemburgueses y su carrera como militar al servicio del Imperio español, hasta sus primeros estudios anticuarios, primero en el Mediterráneo y luego en la Nueva España. Esto nos lleva a la siguiente reflexión: antes de la consolidación de campos disciplinares, uno no escogía ser anticuario de profesión. Dupaix llegó a la Nueva España como militar, Waldeck, incomprensiblemente, como ingeniero minero, Franck como pintor. El interés por las antigüedades mexicanas fue emergiendo en el caso de cada uno de estos y otros personajes de manera gradual, cruzado por las relaciones de cada uno o motivado por intereses económicos o, simplemente, por el azar o por la curiosidad. A Dupaix, sus andanzas por el Mediterráneo y sus exploraciones anticuarias en Roma, Corinto, Cetina y Nápoles le habían despertado la curiosidad por la antigüedad y le aportarían referencias y parámetros de comparación: como observa López Luján, Dupaix nunca dejaría de comparar los vestigios del México antiguo con los de Egipto, Roma y Grecia. De cualquier forma, ser militar —a pesar de que, como cuenta López Luján, Dupaix había desempeñado el oficio mediocremente— era una ventaja para un anticuario. Su puesto como capitán de dragones significaba que Dupaix gozaba de cierta libertad de movimiento, de un conocimiento superior de las condiciones de los caminos y de una mayor aptitud para pensar estratégicamente y para organizar y administrar recursos. En sus exploraciones anticuarias contaba probablemente con la infraestructura y el apoyo local de los cuales se beneficiaban las tropas.

En los primeros años después de la Conquista, las antigüedades

mexicanas, leídas a través de interpretaciones religiosas, como encarnaciones de rituales y prácticas idolátricas, habían sido masivamente destruidas. Fueron a menudo los mismos estudiosos de estas piezas quienes participaron en su destrucción. Sería hasta mediados del siglo XVIII cuando las antigüedades mexicanas empezaron a llamar de nuevo la atención de los estudiosos, como parte de un programa imperial más ambicioso de exploraciones anticuarias, que incluían investigaciones en Pompeya y Herculano, en el virreinato español de Nápoles.

Para finales del siglo XVIII existía en la Nueva España, especialmente en la Ciudad de México, cierto interés en el estudio de las antigüedades prehispánicas. López Luján describe con detalle las colecciones y gabinetes —como las de León y Gama y Vicente Cervantes y, más tarde, de Ciriaco González de Carvajal y del arzobispo Benito María Moxó y Francolí— que incluían, además de ejemplares de historia natural, objetos antiguos. Por otro lado, la prensa novohispana también empezaba a dedicar cierto espacio a temas de interés anticuario, como lo fueron el descubrimiento de un número importante de antigüedades, a raíz de las obras de remozamiento del centro de la Ciudad de México, y los debates alrededor de la Coatlicue y la Piedra del Sol a principios de los noventa. Este era el contexto en el cual Dupaix llegó a la Nueva España en 1791. No había sino un puñado de aficionados a las antigüedades mexicanas, y por lo tanto no es difícil imaginar que Dupaix hubiera llegado a conocerlos, a visitar sus gabinetes, a leer algo de lo que se escribía sobre los vestigios del México antiguo, a socializar alrededor de objetos y temas de interés anticuario.

Unos años después, en 1794, produciría sus primeros cuadernillos anticuarios. El catálogo de López Luján nos acerca así a un momento en que había más dudas que certezas sobre el estudio del México antiguo, a un dilema intelectual y ontológico: ¿Cómo ver objetos que no habían sido descritos o estudiados antes? ¿Cómo escribir sobre ellos? Uno de los méritos más grandes del catálogo de López Luján es el de poner frente al lector los momentos iniciales de la arqueología, antes de que los vestigios del México antiguo se hubieran convertido, primero en hechos científicos, luego, en elementos de una narrativa patria. Dejar que el lector experimente, con Dupaix, desasosiego ante un objeto desconocido, asombro ante la falta de palabras que obligaría a Dupaix a tomar una y otra vez el hilo de la descripción. Estos momentos iniciales son los momentos del archivo, cuando la arqueología era una ciencia de papel, de fragmentos, de notas, de dibujos. Fue, a fin de cuentas, a través de “museos de papel” —más que de los objetos mismos, porque estos eran pesados y frágiles— que empezaron a circular conocimientos sobre los vestigios del México antiguo, que se fueron normando protocolos para su colección, exploración y representación, que se consolidó un espacio para las ciencias arqueológicas. Para reconstruir estos momentos iniciales —tentativos, caóticos, indisciplinados—, más allá de las certezas futuras y de historias presentistas, es indispensable regresar, como lo hace López Luján, al archivo. —

**MIRUNA ACHIM** es historiadora de la ciencia. Sus libros recientes han versado sobre la ciencia en el México virreinal y sobre la historia temprana del Museo Nacional de México.



## ENSAYO

### Bartra en el espejo



**Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado (coordinadores)**  
**DEMOCRACIA, OTREDAD, MELANCOLÍA. ROGER BARTRA ANTE LA CRÍTICA**  
 Ciudad de México, FCE/CNCA, 2015, 390 pp.

#### VELIA CECILIA BOBES

En la magnífica introducción a este libro (en sí misma un extenso estudio sobre la totalidad de los trabajos publicados por Roger Bartra), Mabel Moraña califica su labor reflexiva como una “poética de la cultura”; así, el lector queda advertido desde el inicio que estamos frente a la crítica de una obra peculiar y sugerente que combina admirablemente el compromiso factual propio de las ciencias sociales (y sus saberes disciplinarios específicos: sociología, antropología, ciencia política) con una mirada humanística que integra arte, filosofía, ciencia y cultura para analizar, desde los modos de producción y las estructuras agrarias, hasta la relación entre la actividad neuronal y las redes simbólicas.

Coordinado por la propia Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, el volumen está integrado por trece ensayos que ofrecen una reflexión colectiva sobre el trabajo de uno de nuestros intelectuales públicos más destacados. Me permitiré organizar este comentario en tres grandes bloques (más o menos correspondientes a las etapas del pensamiento de Bartra que Moraña define en su introducción). En el primer bloque, los textos de Sergio Villalobos-Ruminott, Maarten van Delden y Sánchez Prado discurren sobre la evolución de las ideas



políticas de Bartra partiendo de las reflexiones sobre los modos de producción, la estructura agraria y las clases sociales para llegar a sus trabajos del siglo XXI enfocados en la transición mexicana. Vistos en conjunto, estos capítulos revelan a *Las redes imaginarias del poder político* (y el concepto de estructuras de mediación) como el punto de viraje hacia un pensamiento posmoderno que abre el camino a una incisiva reflexión sobre la democracia, la transición mexicana y el papel de la izquierda (sin eludir la crítica del marxismo y el estudio de la política y la cultura).

Los textos de Adela Pineda Franco, Robert McKee Irwin y Michael Abeyta configuran el segundo bloque y se encuentran enlazados por el interés en la etapa posmoderna y la reflexión sobre la identidad, la cultura nacional y la mitología revolucionaria. Como no podría ser de otra manera, estos análisis (aunque tocan varios temas) giran en torno a *La jaula de la melancolía* y la metáfora del axólotl. A pesar de que su objetivo es otro, la lectura de estos ensayos muestra la presencia de los tópicos que conectan el conjunto de la obra de Bartra y le confieren un sentido de continuidad con sus exploraciones en torno a la conciencia y el cerebro. Al elegir la imagen del axólotl (un animal nunca adulto que se reproduce antes de metamorfosearse) para explicarse la identidad nacional mexicana, el antropólogo ubica su reflexión a medio camino entre la realidad biológica del hombre y la cultura y sus mitos. Bartra revela cómo una invención (que condensa fábulas, estereotipos, imágenes literarias y artísticas) se inserta e instituye en la sociedad y la cultura de un país y termina sirviendo a la legitimación de un régimen político.

Seis ensayos componen el tercer bloque y se encuentran ensamblados

por los libros *El salvaje en el espejo*, *El salvaje artificial* y *El duelo de los ángeles* y por la centralidad de una figura que también pertenece a los hilos conductores del pensamiento de Roger Bartra. Con el salvaje (un personaje mitad bestia y mitad hombre), nuevamente asistimos al encuentro entre naturaleza y cultura: como el mexicano, el salvaje es también una criatura melancólica, pero si la melancolía del axólotl proviene de la contraposición entre el niño y el hombre y de la incapacidad de crecer, la del salvaje condensa el choque entre barbarie y civilización, por ello es la otredad y el sentido de la diferencia lo que le provoca su sufrimiento melancólico.

Aunque es un poco arriesgado, me atrevo a afirmar que en *Antropología del cerebro* y en *Cerebro y libertad*, de alguna manera, encontramos de nuevo al axólotl y al salvaje, esta vez camuflados en las discusiones sobre la autoconciencia, la identidad, el placer y el dolor, la libertad y la moral (quizás encarnados en las manos de Orlac y en el juego de “la pipa que no es una pipa” de Magritte). Con la metáfora de un exocerebro (entendido como un conjunto de circuitos extrasomáticos de carácter simbólico), Bartra nos invita a pensar en todo lo que desde fuera del organismo colabora con el cerebro en sus tareas de supervivencia y adaptación. Desde esta perspectiva, tanto las tecnologías como las construcciones imaginarias elaboradas colectiva y culturalmente pueden ser vistas como una especie de prótesis cerebral que funciona como un canal de conexión entre el cerebro y la cultura. Es justamente en este canal donde podemos encontrar respuesta a los dilemas del libre albedrío y la libertad humana.

La propuesta, por atrevida que parezca, no se encuentra muy lejos de

algunos nuevos modos de pensar desarrollados en las neurociencias y, de hecho, se suma a diversos intentos de superar la formulación restrictiva e incompleta de aquellos que, en palabras de Antonio Damasio, todavía “insisten en que la mente puede ser explicada en términos de acontecimientos cerebrales, dejando de lado al resto del organismo y al ambiente físico y social que le rodea” (*El error de Descartes*). Este debate que ha sido traído de vuelta, no por la filosofía sino por los grandes avances de las neurociencias y las tecnologías para estudiar imágenes cerebrales, incorpora referencias al sufrimiento, la melancolía y los sistemas éticos y recupera la vieja discusión en torno al dualismo cartesiano. En este punto, Bartra tiene algo que decir: si la conciencia y la identidad no son solamente una función del cerebro sino de la salvaje, esta vez camuflados en las discusiones sobre la autoconciencia, la identidad, el placer y el dolor, la libertad y la moral (quizás encarnados en las manos de Orlac y en el juego de “la pipa que no es una pipa” de Magritte). Con la metáfora de un exocerebro (entendido como un conjunto de circuitos extrasomáticos de carácter simbólico), Bartra nos invita a pensar en todo lo que desde fuera del organismo colabora con el cerebro en sus tareas de supervivencia y adaptación. Desde esta perspectiva, tanto las tecnologías como las construcciones imaginarias elaboradas colectiva y culturalmente pueden ser vistas como una especie de prótesis cerebral que funciona como un canal de conexión entre el cerebro y la cultura. Es justamente en este canal donde podemos encontrar respuesta a los dilemas del libre albedrío y la libertad humana.

*Democracia, otredad, melancolía* tiene la virtud de mostrar inequívocamente la gran contribución de Roger Bartra a las ciencias sociales y la cultura. A través de estos ensayos se disecciona el trabajo de un intelectual que nunca ha dejado de buscar nuevos caminos para la reflexión y revela las preguntas, replanteos y propuestas que su obra suscita sobre un rango amplísimo de temas. Hay que celebrar este libro, porque emplazar la obra de Bartra ante la crítica no solo es un homenaje sino una gran oportunidad para regresar a los aportes de su pensamiento. —

VELIA CECILIA BOBES es profesora investigadora en FLACSO, sede México.

## CUENTO

### Manual para leer a Lucia Berlin



**Lucia Berlin**  
**MANUAL PARA MUJERES DE LA LIMPIEZA**  
Traducción de Eugenia Vázquez Nacarino  
Ciudad de México, Alfaguara, 2016, 430 pp.

#### LILIANA COLANZI

Estados Unidos tiene tantos cuentistas extraordinarios que puede darse el lujo de haber mantenido a Lucia Berlin (Juneau, Alaska, 1936-Los Ángeles, 2004) en el cajón del olvido durante varias décadas. Gracias al apoyo de escritores como Lydia Davis y críticos como Stephen Emerson, Berlin ha regresado con fuerza y se ha convertido de inmediato en una autora importante. En el mundo hispanohablante, Alfaguara lanzó hace unos meses una formidable antología de sus cuentos, un volumen de más de cuatrocientas páginas que ha sido acogido con unanimidad por la crítica, los lectores y los escritores.

*Manual para mujeres de la limpieza* se lee casi como una novela episódica. Los personajes reaparecen en las historias a lo largo de las décadas, en una trayectoria vital paralela a la de Lucia Berlin, quien echó mano de su propia vida errante y errática para escribir sus cuentos: creció como adolescente rica en Chile, se casó tres veces y tuvo cuatro hijos, se hizo alcohólica, trabajó como mujer de la limpieza, profesora y enfermera en una sala de emergencias y vivió entre México, Arizona, Nuevo México y Nueva York. Su escritura —en una impecable traducción de Eugenia Vázquez Nacarino— está llena de

hallazgos poéticos: la cara del abuelo Moynihan se parecía a “una tetera que hubiera cobrado vida”, las grullas vuelan “con el rumor de una baraja de naipes”, las siluetas entre las dunas del desierto son “siluetas plateadas, derviches”.

Se ha comparado repetidamente a Berlin con Raymond Carver, lo cual no le hace justicia a la escritora. Puede que ambos hayan sido cuentistas y que hayan retratado desde el realismo las vidas precarias de la clase media norteamericana, pero el estado de ánimo de Berlin es radicalmente distinto del de Carver. Si los cuentos de Carver rezuman desesperanza y se condensan en melancólicas epifanías, los de Berlin, en cambio, exudan una vitalidad chispeante que no palidece ante las miserias de lo que está narrando.

La mirada de la escritora se posa en los detalles disparatados y en las situaciones eléctricas; no hay lugar para los sentimientos quietos ni para una prolongada inmersión en la tristeza. Esto no significa que sus historias sean menos terribles: uno de los temas recurrentes de Berlin es la adicción, ya sea a las drogas o al alcohol, que aparece en cuentos como “Su primera desintoxicación”, “Inmanejable”, “Paso”, “Perdidos” y “Carmen”. Ahí está la madre de hijos adolescentes que sale a la calle de madrugada a esperar que abra la licorería mientras la sacuden los temblores de la abstinencia. Después de comprar vodka, un viejo borracho la ve temblando y le ofrece un trago para atenuar su malestar, pero ella se rehúsa. “¿Eres demasiado señora para beber en la calle?”, le pregunta el viejo. “Ella negó con la cabeza. —Me da miedo que se me caiga la botella.” Hay sordidez y vulnerabilidad en la escena, pero también humor. Los personajes de Berlin se ven atraídos

poderosamente hacia el despeñadero, pero también se hacen cargo de hijos que necesitan calcetines limpios para la escuela (varias de las protagonistas son mujeres a la deriva que intentan conciliar el papel de madres con alguna adicción). Y eso los salva del completo ensimismamiento, aunque sus decisiones sean con frecuencia irresponsables y autodestructivas.

Una de las marcas de Berlin es la velocidad. Su prosa es rica en elipsis; no hay un solo momento muerto y las historias avanzan, voraces, registrando la experiencia vital en tonos y estilos muy amplios: están los relatos de corte más clásico, como esa joya que es “Doctor H. A. Moynihan”, y están los textos que prácticamente se leen como crónicas, notas a ratos fragmentarias y siempre agudas de una realidad que, incluso siendo catastrófica, nunca deja de sorprender y deslumbrar, como en “Apuntes de la sala de urgencias, 1977”: “Todo el día llegan los Cadillac de Care Ambulance, pesados como coches fúnebres, y dan la vuelta al lado de la entrada de Urgencias. Todo el día pasan por delante de mi ventana las camillas hacia la sala de rayos gamma, de radioterapia. Las ambulancias son grises, los conductores van de gris, las mantas son grises, los pacientes tienen la piel gris amarillenta, salvo por las marcas rojas brillantes que los médicos les han hecho en el cráneo o la garganta con un rotulador Magic x.” En esa capacidad para la observación trágica, Berlin se acerca a narradoras como Joy Williams o Lorrie Moore; en su flexibilidad con los requerimientos del género, se entiende por qué Lydia Davis la admira; en su mezcla de lo clásico con lo experimental, traza un camino propio.

Este libro es también sobre las herencias familiares. En “Panteón

de Dolores”, la narradora recuerda haber heredado la mirada de su madre (“Hemos recordado tus bromas y tu forma de mirar, sin que se te escapara nada. Eso nos lo diste. La mirada”). La madre veía “la fealdad y el mal en todas partes, en todo el mundo, en todos los lugares”, y era una alcohólica y una mujer distante, como lo fuera la madre de la propia Berlin, quien murió en un aparente suicidio. ¿Qué se hace con una herencia así? Lucía Berlin siguió a su madre en el alcoholismo y la vida nómada; sin embargo, mientras su madre se ahogó en una visión sombría del mundo (“¿Estabas loca o eras una visionaria?”), interpela a su madre la narradora del cuento), Berlin fue capaz de utilizar esa mirada para enfrentarse con elegancia y humor a sus propios demonios. —

**LILIANA COLANZI** (Santa Cruz, Bolivia, 1981) es escritora y editora. Su libro más reciente es *La ola* (Montaceros, 2014).



## CUENTO

### Aventuras de la imaginación



**Mauricio Montiel Figueiras**  
**LOS QUE HABLAN.**  
FOTORRELATOS  
Oaxaca, Almadía, 2016,  
158 pp.

#### FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Según José Vasconcelos, hay libros que son para leerse de pie (los que llaman a la acción, los de prosa vehemente) y libros para leerse sentados. *Los que hablan* forma parte de este segundo conjunto. Lo conforman tres relatos unidos por hilos muy delgados. En los tres figura el Director, el hombre de tweed, que

parece controlarlo todo. El Director no es quien narra y apenas es un personaje, pese a su omnipresencia en los relatos. El Director es, por así decirlo, el ancla que impide que los relatos se pierdan en el océano de la imaginación de Montiel. Una imaginación fértil alimentada por grandes dosis de cine y literatura, como se advierte en sus ensayos compilados en *Terra cognita* (2007) y *La brújula bechizada* (2009). *Los que hablan* es un libro para leerse sentado, para dejarse conducir por los meandros de un secuestro, de la traición en el ámbito de los agentes secretos y de la leyenda de los extraterrestres caídos en Roswell. Un libro para sentarse a leer y soñar con los ojos abiertos.

¿Por qué resultan atractivos los relatos de Montiel Figueiras (Guadalajara, 1968) reunidos en *Los que hablan*? Fiel a su título, Montiel excluye de ellos toda descripción de ambiente o paisaje que no forme parte del diálogo entre dos personajes, que podrían ser los mismos en el primero (“Road movie”) y en el segundo (“Zapruder”), y sin duda son otros en el tercero (“Roswell”). A los tres los forman diálogos entre parejas: cómplices en los dos primeros, paciente y terapeuta en el último. Diálogos entre mujeres y hombres. Esta forma de narrar ha sido llevada a su máxima expresión en las extraordinarias novelas de Ivy Compton-Burnett, en esa breve obra maestra que es *El taxi*, de Violette Leduc, y, en nuestro ámbito, en *Insomnes en Tabití*, de Pedro F. Miret, obra extravagante si las hay. No se trata, entonces, de una innovación narrativa sino de un *tour de force* que Montiel adopta y resuelve de manera efectiva.

La forma dialogada de los relatos de Montiel Figueiras le otorga una ductilidad para registrar los continuos cambios de humor de sus

personajes. Las narraciones avanzan mediante un flujo continuo, sin reposo, que les imprime una vivacidad que contrasta muy bien con el carácter críptico y misterioso de lo que cuentan.

Estos relatos eluden el paisaje pero sus diálogos crean atmósferas fantásticas que aparentan la realidad. Atmósferas de intriga en “Road movie” y “Zapruder”, y onírica en el caso de “Roswell”. Al participar el lector como testigo invisible de estos diálogos queda de inmediato inmerso en lo que ocupa y preocupa a los personajes. ¿Es posible recrear de manera verosímil un mundo por medio de conversaciones fragmentarias, infundirle vida a un relato—recobrar retazos del pasado, exponer planes futuros y hacer creíble el presente— a través del puro juego de voces?

Montiel Figueiras lo consigue sin caer en el falso prestigio de la oralidad. En sus mejores momentos los diálogos incorporan recuerdos y dentro de estos aparecen otras voces, más personajes, sin dejar de volver a la corriente central del diálogo. En otras ocasiones—sucede en “Zapruder”— la conversación de la pareja incorpora elementos históricos (detalles de la filmación del asesinato de John F. Kennedy) y reflexiones sobre la invasión totalitaria de las cámaras, como ojos omniscientes que todo lo ven y lo registran con repercusiones para quienes son grabados.

En “Road movie”, una pareja huye, sin que sepamos por qué, de los alcances de una liga que organiza extraños encuentros sexuales. Poco a poco, a partir de los atisbos en la conversación de los que van en fuga, el lector alcanza a ver que llevan consigo a una niña sedada y que van rumbo al aeropuerto para consumir el robo de la infante y poder

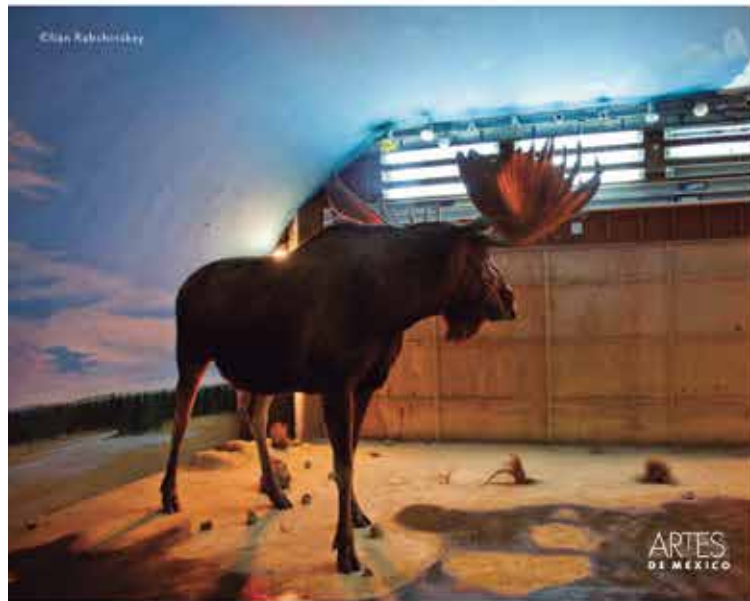
fundar “una familia”. ¿Qué liga, qué niña, a dónde van, por qué se la llevan? No lo sabemos. En esta indefinición radica el encanto del relato.

Mucho más elaborado es “Roswell”, donde un hombre acude a una clínica a buscar ayuda para conciliar el sueño mediante el hipnotismo. No duerme desde que, en la ida al cine para ver, al lado de sus hijos, *Encuentros cercanos del tercer tipo*, ve surgir de la pantalla una potente luz que lo deslumbra. Mediante la hipnosis –mejor dicho: a través de los diálogos entre paciente y terapeuta– el hombre insomne va descendiendo en lo profundo de su memoria. Primero recuerda su visita al cine y retrocede: se ve a sí mismo de niño, presencia los violentos pleitos de sus padres, y retrocede: es el día de su décimo cumpleaños, sus padres han reñido. El padre, ebrio, lo lleva a un rancho a arreglar una cerca y en el camino los ciega una intensa luz azul, y retrocede: el niño es abducido y... No cuento más.

Del diálogo realista pasamos a una sesión onírica y de ahí a una situación fantástica, sin perder nunca de vista –y esta es una de las mayores destrezas de Montiel como narrador– que nada es real sino el diálogo –incesante, angustioso– entre doctora y paciente. Doctora que quizá, se deja entrever, trabaja en una agencia gubernamental que... De nuevo me detengo.

En los cuentos de *Los que hablan* asistimos a diálogos tensos entre parejas, pero en realidad lo que leemos es una sola voz, la de Mauricio Montiel, que se desdobra para recrear atmósferas sugerentes y terribles en las que palpita, simple y llanamente, la literatura. –

**FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ** (Durango, 1963) es crítico literario y consejero editorial de *Letras Libres*. Mantiene una columna en *El Financiero*.



Museo Archivo de la Fotografía y Artes de México celebran

[ DIEZ AÑOS ]

clp colección luz portátil

Un diálogo entre la imagen y la palabra.

HASTA OCTUBRE 2016

Exposición impresa en Fogra con tecnología HP Indigo.



## RASGOS COMUNES

LORETO VILLARREAL

HASTA OCTUBRE 2016



## EXPOSICIÓN IDENTIDAD/ AMÉRICA LATINA

HASTA OCTUBRE 2016

MARTES A DOMINGO DE 10:00 A 18:00 H. [www.cultura.cdmx.gob.mx](http://www.cultura.cdmx.gob.mx) @culturacdmx cultura.ciudad.de.mexico CapitalSocial Por TI



CDMX  
CIUDAD DE MÉXICO



Museo Archivo de la Fotografía