

# LIBROS

**Verónica Murguía**

EL CUARTO JINETE

**Andrea Abreu**

PANZA DE BURRO

**Tomás González**

EL FIN DEL  
OCÉANO PACÍFICO

**Fernanda Triás**

MUGRE ROSA

**Jorge Marco**

PARÁISOS EN EL INFIERNO. DROGAS  
Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

**Hugo Hiriart**

LO DIFERENTE.  
INICIACIÓN EN LA MÍSTICA

NOVELA

## El cuarto jinete y la imaginación compasiva

por **Gabriela Damián Miravete**



**Verónica Murguía**  
EL CUARTO JINETE  
Ciudad de México, Era,  
2021, 240 pp.

“La historia nunca se repite, pero rima”, dice un adagio de origen incierto atribuido a Mark Twain. Esa perturbadora sensación nos embarca al revisar ciertos episodios históricos a la luz del presente, como el de la peste bubónica del siglo XIV, epidemia devastadora que se extendió por dos continentes y que produjo un cambio profundo en la psique de quienes la sobrevivieron. Casi siete siglos después, en el contexto de la epizootia del siglo XXI, Verónica Murguía

recrea en *El cuarto jinete* aquella enfermedad con todo y sus consecuencias materiales, íntimas y espirituales. La novela muestra las consonancias entre aquel tiempo y el nuestro a través de una escritura de acuciosa sensibilidad y compasión. La rima que se percibe es audible, palpable, casi dolorosa.

En esta novela, Murguía conserva la examinación rigurosa de la historia, de manifiesta sensorialidad y erudición, que caracteriza sus obras (*Auliya*, *El ángel de Nicolás*, *Loba*), pero se aleja de las premisas míticas y fantásticas para centrarse en el relato que los personajes hacen de los tiempos aciagos que les tocó vivir. El cuerpo y su dolor, como en los cuadros de Matthias Grünewald, tiene un papel protagónico: “Mi ánimo se resquebrajó al verle los huesos, las vértebras dibujadas como un rosario en la espalda esquelética y las bubas de su cuello, que sobresalían entre los rizos largos y canosos”, narra Guy de Comminges, impresionado por el deterioro de su maestro y amigo, el talentoso médico Pedro de Hispania, quien en realidad es Abu Ibn Mohamed de Ronda, un musulmán que oculta su identidad a los cristianos para expiar sus

culpas atendiendo a los enfermos más desamparados.

A través de una estructura que evoca con sobriedad las voces múltiples de *Los cuentos de Canterbury* (una de las lecturas que más influyeron en la juventud lectora de Murguía), la autora también otorga al cuerpo humano un atisbo de la dignidad y belleza que los artistas observarían después de la Edad Media, con el retorno al clasicismo, en la voz de pastores, monjas, niñas, parteras, enterradores y porqueros: “nunca he visto rostros más bellos que los niños que huelen como los cerdos que cuidan, niños flacos con el pelo lleno de liendres y dientes blancos, que muestran cuando se ríen conmigo”; “Tomé sus flacos pies en mis manos y los puse sobre mi regazo para lavarlos con agua mezclada con vinagre, esos pies que recorrieron sin pausa los barrios más pobres”; “Debajo de sus afeites baratos veo al ser que va a morir y la ternura me estremece”, dice un hombre que antes de la peste quizá no hubiera considerado de la misma forma el valor intrínseco de la vida de esa mujer con quien intercambié una carnalidad revitalizadora. Y es que el centro del libro

es, precisamente, la compasión, como la que siente Nicolás, el enterrador, ante la visión de su enemigo muerto: “Pasaba las noches en vela, pensando en formas de vengarme de él. Pero el día que lo tuve entre los brazos, me di cuenta de lo vano que era mi empeño. Ahí estaba el pobre Lecoy, convertido en un cadáver, como algún día lo seré yo. Besé sus mejillas heladas, sus párpados yertos y algo se soltó en mi pecho, un capullo se abrió.”

La compasión es el valor que une con hilos sutilmente distintos las tres perspectivas que confluyen en la historia: la cristiana, la musulmana y la judía. No es casualidad que el conocimiento médico más refinado y útil para los enfermos provenga de Pedro, el musulmán, cuya presencia compensa los sesgos eurocentristas del relato más difundido acerca de la ciencia occidental: “Emre, mi esclavo [...] era turco, comprado en Verdún a un médico judío que le enseñó los delicados oficios de las amputaciones. A diferencia de los cristianos, tanto los judíos como los creyentes comprendemos que los barberos desconocen los misterios del cuerpo y con frecuencia matan a los pacientes en lugar de curarlos.” La autora también evidencia el valor de los cuidados que las mujeres han prodigado históricamente, no siempre desde la maternidad: Marie, la cicatricera que ayuda a parir a las mujeres calmando su dolor con adormidera, increpa a Pedro: “¿También en España está prohibido que las mujeres sean médicos?” De ella dice Catherine, la niña huérfana a la que protege: “¡Si Marie hubiera conocido a mis padres y a mi aya, los habría mantenido sanos! Creo que los médicos ignoran lo que Marie sabe.” Béatrice, la monja que atiende a los moribundos, pone en perspectiva su relación con los varones: “Sé que puedo amar a los hombres con un afecto límpido; sus pobres sustancias solo me inspiran piedad, y sus pasiones inútiles me llenan de ternura. El misterio de sus cuerpos me ha sido

revelado por la peste.” Este afán de mostrar las otras experiencias, como la de Agnés, lavandera dueña de su propio deseo, responde a una preocupación contemporánea por recuperar los indicios de esas voces que posibilitaron otra clase de mundo, pero que fueron suprimidas a través de varias estrategias de dominación. Un ejemplo claro es que Guy, el discípulo de Pedro, no tiene empacho en sospechar que es cierto lo que los cristianos piensan de los musulmanes, a pesar de conocerlo y admirarlo: “¿Es verdad que los adoradores de Mahoma matan niños recién nacidos en sus ceremonias?”; o las teorías de la conspiración que culpaban a los judíos de la epidemia por envenenar el agua de los pozos, no muy diferentes a las descabelladas hipótesis sobre las verdaderas intenciones detrás de la creación de las vacunas hoy en día. Es característico de la autora evidenciar ciertos paralelismos con la vida actual a través de una particular sutileza: el carretero se queja de los otros que, por mera maldad y descuido, manchan de barro a los caminantes, los ladrones van por los tapices del comerciante como en el presente los saqueadores de comercios tienen su revancha haciéndose con las pantallas planas más grandes. Aunque el paisaje que contemplamos los habitantes mexicanos del siglo XXI es muy distinto al de la campaña francesa medieval que Giraud, carbonero, observa mientras asimila la agonía de su hermano Jacques, las palabras con que enuncia el desconcierto son muy similares a las que en estos dos últimos años habremos escuchado para describir la sensación de que algo ajeno, indiferente al sufrimiento humano, ha entrado en la casa, en el cuerpo de un ser amado o en el propio: “Hasta ese paraje familiar me resultaba extraño, como si me debatiera en medio de una pesadilla [...] Cuando mi hermano murió, yo quise morir también.”

John Berger dijo que la literatura hace posible “describir el mundo en que vivimos como si no fuera algo

inevitable. La vida, con sus enormes y devastadoras necesidades, a menudo no permite que algo que está sucediendo sea otra cosa diferente de lo que es. Pero la literatura siempre lo permite”. Murguía recrea con fidelidad los estragos de la peste en el cuerpo y la comprensible cobardía de los sanadores ante la muerte, pero procura resaltar la piedad con que los seres humanos hemos demostrado que podemos tratar a los otros. Más aún: deja ver, en su mirada sobre nuestra propia fragilidad, la compañía terrible y bella, estridente y silenciosa a un tiempo, del mundo natural. Los animales tienen una presencia callada pero potente en las voces humanas que escuchamos, como en la del niño porquero: “Le he dicho a mi madre que no quiero que maten a mis cerdos porque los amo, porque son cerdos honestos [...] oigo los ronquidos de los hombres y los suspiros de las mujeres y, de vez en cuando, el resoplar de las vacas y el cochiqueo de los cerdos. Los grillos cantan. Virgen Santa, vela por mis cerdos. Vela por ellos, que no sufran cuando el carnicero los mate con su cuchillo, que es más grande que la hachuela de los leñadores. Que los lechones no sientan desconsuelo.” Hoy, que a partir de las reflexiones en torno a las epizootias sabemos lo perjudicial que resulta para los humanos la explotación indiscriminada de la naturaleza y de los animales (independientemente de la discusión moral que implica la cuestión en sí misma), la sensibilidad del niño se nos revela como algo más sensato que meramente infantil. En *El cuarto jinete*, Verónica Murguía parece proponer un cambio de grandes proporciones, con la escucha compasiva del pasado y la imaginación, que plantea como alternativas para el presente las conductas generosas que nos salvaron la vida como especie. Una transformación como la que se llevó a cabo luego de esa muerte y ese apocalipsis, que dejó de poner a Dios en el centro de la experiencia y colocó al ser humano. Quizá sea hora

de dejar de colocarnos en el centro y concebir que la experiencia humana, por significativa y digna que sea, es una más de las que produce esta entidad viva, multitudinaria, incomprensible, que es el planeta mismo. Una compasión otorgada por nuestra afortunada capacidad de imaginar. —

**GABRIELA DAMIÁN MIRAVETE** es narradora y ensayista. En 2018 ganó el Premio Literario James Tiptree, Jr. y actualmente es autora residente en el proyecto editorial Odo Ediciones.

## NOVELA

## En la infancia todo está permitido

por **Liliana Muñoz**



**Andrea Abreu**  
PANZA DE BURRO  
Ciudad de México,  
Elefanta, 2021, 160 pp.

Entrañable y brutal, la primera novela de la escritora canaria Andrea Abreu (Tenerife, 1995) no pierde tiempo en presentar su propuesta: *Panza de burro* es la historia de dos niñas, Isora y la protagonista, que juegan a quererse como solo se puede querer en la infancia. En este libro, la línea que separa el amor de la amistad, la curiosidad del erotismo o la inocencia de la picardía es tan difusa como las nubes que se posan sobre el cielo de las islas Canarias (fenómeno que los lugareños suelen llamar, precisamente, “panza de burro”).

Por su naturaleza, *Panza de burro* podría recordarnos a muchas otras historias de amistad entre mujeres (como las de Rosalba y Zenobia en “La zarpa” de José Emilio Pacheco, o Lila y Lenù en la tetralogía *Dos amigas* de Elena Ferrante, por mencionar dos ejemplos) en las que priman la rabia,

los celos, en ocasiones la envidia, pero también la entrega, la bondad y la fascinación. Sin embargo, a medida que se avanza en la lectura y se divisa “la capa de nubes negras” flotando en el aire, se prueba un “fisquito” del pueblo de Isora o se va “pa la playa, bitch”, se descubre que la novela encierra no solo un universo propio sino también una declaración de principios: “Creo que es una posición política hablar y escribir en la forma en la que hablas”, declaró Abreu en una entrevista. Esta propuesta, por ser sui géneris, puede llegar a desconcertar al lector, y si hubiera algo que reprocharle sería pecar en ocasiones de artificiosa, pues hay muchos medios de fraguar la idiosincrasia más allá de la forma.

En *Panza de burro* el lenguaje refleja, por un lado, la cultura, el ritmo, la cadencia y el estilo de vida de los habitantes de las Canarias (presumiblemente, de un pueblo situado al norte de Tenerife) y, por otro, la forma de la narradora de ser y estar en el mundo, su modo de relacionarse con Isora, con Juanita Banana, con su abuela, con Chela, con el resto de personajes que van apareciendo a lo largo de la novela. Por ello, me aventuro a afirmar que buena parte de su éxito (editada en un principio por la editorial Barrett, en España, ya ha vendido más de treinta mil ejemplares) se debe a la originalidad de su prosa, a la singularidad de su trama y, por supuesto, a una cierta dosis de nostalgia debidamente suministrada, como cuando las niñas juegan a la “guenboi” o a las “barbis”, hablan sobre su pokémon favorito o ven en la tele *Pasión de gavilanes*.

El mundo que fabrican Isora y la protagonista está dentro, y a la vez muy lejos, de la isla que habitan. Es la infancia en su estado más puro, en donde todo se vive por primera vez, en donde los niños dan asco, en donde solo se tienen la una a la otra —y por eso siempre se acompañan a sus respectivas casas—, y, al mismo tiempo, es el limbo entre dos etapas, un periodo en el que prevalece la sensación de

que *algo* está a punto de cambiar, de que el cielo está enrarecido, de que la adolescencia está a la vuelta de la esquina: “Y dijo *chocho* y no *pepe* y yo me sentí tan lejos de ella”, dice la narradora.

Más madura, más experimentada, Isora es el invariable objeto de admiración —casi diría deseo— de la protagonista, que se deja arrastrar por la inconsciente atracción que su amiga le despierta: “Yo me levanté y la seguí. La hubiese seguido al baño, a la boca del volcán, me hubiese asomado con ella hasta ver el fuego dormido, hasta sentir el fuego dormido del volcán dentro del cuerpo.” En este sentido, tanto los pasajes sexuales —en los que las amigas se masturban o se besan— como aquellos en que la narradora expresa su devoción absoluta hacia Isora son tratados con naturalidad, con un tono naíf, casi poético, con simplicidad y delicadeza. No es un mérito menor. En la infancia, las emociones son así: te envuelven por entero, te consumen, y una pelea trivial puede convertirse en un drama, lo mismo que un gesto fútil, como ser tomada del brazo por tu amiga, puede ser un bello regalo.

En *Panza de burro* existe una discordancia entre el adentro y el afuera, entre las fantasías que la protagonista elabora en su cabeza (“Isora y yo soñábamos con tener una escalera de caracol cuando fuéramos grandes y viviésemos las dos en la misma casa con nuestros maridos”) y lo que ocurre *de facto* en el mundo real (“Shit, ¿nos damos un beso de novios?, me dijo de repente. Vale, le respondí levantando los hombros”). Pero, contrario a lo que pudiera parecer, no hay nada mutuamente excluyente en esta discordancia. En la infancia todo está permitido. No es necesario cuestionarlo. Ajena a las nomenclaturas, a los calificativos, a los eufemismos, Abreu nos presenta una historia de amor sin atributos, una historia de amor a secas, que no requiere de explicaciones, que se entiende por sí misma y que nos conmueve por

sencilla y genuina. Tal vez no exista un nombre para lo que la narradora siente por Isora ni sea necesario buscarlo, o tal vez para nombrarlo el lector deba recurrir a las canciones de Aventura (“Y entonces miraba a Isora y pensaba que a lo mejor, como no era capaz de acariciarla como se acariciaban o se abrazaban otras niñas, podía hacerle *caricias ke no san inventao*”).

No obstante, atribuir solo a la infancia la falta de cuestionamiento respecto al tipo de relación entre Isora y la protagonista implicaría realizar una lectura limitada de la obra. Si bien carecen de referentes culturales que clarifiquen su incipiente sexualidad y, en la isla, los únicos “homosexuales” que conocen son hombres, lo cierto es que poseen la suerte que Juanita Banana no tiene. Poco ha dicho la crítica sobre este personaje secundario que resulta fundamental para la trama y que sirve como contrapunto al hilo narrativo de las niñas: “Juanita Banana se moría porque lo invitásemos a jugar a las barbis porque en la casa no tenía. El abuelo de Juanito decía que estos chicos que estaban saliendo hoy en día se estaban todos amarisonando.” A diferencia de Isora y la narradora, que nunca se ven obligadas a trazar los límites entre el enamoramiento y la sexualidad, Juanito —o Juanita, como se le llama indistintamente— sí conoce la prohibición, pero opta por escapar de ella y adentrarse, mientras todavía puede, en la furtiva fantasía de un mundo sin etiquetas.

Andrea Abreu relata lo que no se ve, lo que no se dice, lo que se sabe y a menudo se oculta, lo que se siente y no es necesario comprender: la brecha socioeconómica, la ausencia de los padres, la importancia de las abuelas, el tabú del suicidio, el despertar sexual, o la imagen idílica, aquí desmitificada, de Canarias. Todos estos temas permean en *Panza de burro*, pero el corazón del libro está situado en un no lugar, ajeno al tiempo y los accidentes: “Si algo yo sabía era que Isora y yo estábamos hechas como están

hechas las cosas que nacen para vivir y morir juntas.” En la imaginación de los lectores, el cielo ha comenzado a despejarse. —

**LILIANA MUÑOZ** (Mérida, 1989) es crítica literaria y coeditora de la revista electrónica *Criticismo*.

NOVELA

## La belleza y la muerte

por **Rafael Gutiérrez**



**Tomás González**  
EL FIN DEL OCEANO  
PACÍFICO  
Bogotá, Seix Barral,  
2020, 220 pp.

Tomás González nació en Medellín en 1950, ciudad donde pasó su infancia y juventud. Comenzó estudios de ingeniería química, pero los abandonó para dedicarse a la filosofía. La cultura vinculada con su tierra natal, la llamada “cultura paisa” en Colombia, aparece de manera central en las novelas que escribió en sus años de residencia en Estados Unidos para donde emigró a finales de 1983: *Para antes del olvido* (1987), *La historia de Horacio* (2000) y *Los caballitos del diablo* (2003). Personajes vinculados al campo, familias numerosas y conflictivas, culto a la bebida y episodios de violencia conforman el magma de estas novelas, algunas de ellas derivadas de historias de su propia familia.

Hasta 2011 González permanecía como un autor para los *happy few*, un grupo pequeño pero fiel de lectores que reconocía la calidad y solidez de su propuesta literaria y que compartía su nombre como una clave secreta entre miembros de una secta. Ese año las cosas cambiaron con la publicación de su novela *La luz difícil*. El libro

se transformaría en su primer éxito de ventas y le daría una mayor visibilidad en el campo literario colombiano.

Practicante del budismo zen, González dice que el zen aparece en su escritura a través del peso que le concede a cada frase como soporte de la narración: “el centro de gravedad se traslada de frase en frase. Esa es mi manera de poner en práctica en literatura el principio de que lo único que existe es el presente”. La sobriedad de su prosa consigue, a fuerza de economía y sustracción, hacer vibrar el lenguaje con una gran intensidad. Tal vez la misma intensidad que se manifiesta en su obra en la atención a los pequeños detalles y en la contemplación de la naturaleza, donde la vida parece alcanzar su fuerza máxima: el reflejo de la luz sobre un rostro, un cuarto en silencio, el canto de un pájaro, los matices de colores de una planta en el jardín, los diversos tonos del mar.

El mar Caribe justamente es el espacio protagonista de su primera novela —*Primero estaba el mar* (1983)— y ahora, 37 años después, lo será el océano Pacífico, lo que algunos han visto como el cierre de un ciclo narrativo. Cuestionado al respecto, González ha dicho que con setenta años podría acercarse el final de su tarea como narrador, dejando en el aire la posibilidad de que sus próximos proyectos de escritura estén en el camino de la poesía abierto por su libro *Manglares* de 1997. “Pero lo cierto”, dice el escritor, “es que uno no sabe nunca lo que va a pasar, lo que va a seguir haciendo en la vida”.

*El fin del océano Pacífico* recupera el retrato de personajes de una familia y sus historias que van alimentando la novela con tramas que se desvían, pero nunca se separan, de su eje central. La voz que consigue darle unidad a esta narrativa es la voz de Ignacio, médico radiólogo, uno de los hijos de Isabel, la matrona de la familia. Es a través de la voz y los pensamientos de Ignacio que acompañamos la historia que transcurre en un viaje de vacaciones a la playa de Bahía Solano, en el Pacífico

colombiano. “Cómo he disfrutado en mi hamaca con todo esto que uno va recordando”, dice Ignacio, “y también con lo que se va presentando al margen o entre líneas, espumas que desaparecen a medida que el barco avanza. [...] Lo que quiero decir es que avanzamos en la vida en un mar de digresiones. [...] La vida se expande en forma de digresiones y regresa a la nada”.

Ignacio es un tipo lúcido y alegre que recuerda las historias de su familia. Aquellas historias —las reales y las que se van transformando con el tiempo y la imaginación— que parecen repetirse en todas las grandes familias, con sus alegrías, sus conflictos y tensiones. Casi todo el tiempo acostado en su hamaca en una especie de hotel-hacienda a la orilla del mar, Ignacio recuerda el último viaje, la historia de sus padres, hermanos y hermanas, de las lecturas de Corín Tellado que hacía con su madre y su tía Antonia, y también nos va dando pistas sobre el presente de la narración, un presente donde Ignacio se está muriendo.

Desde el inicio, la enfermedad y la muerte tienen lugar en la novela. Cuerpos enfermos (el de Isabel, el del propio Ignacio) pero también cuerpos mutilados y asesinados que ha dejado, y aún deja, la violencia en una región como el Pacífico colombiano azotado desde hace décadas por grupos armados: guerrilla, paramilitares, ejército, narcotraficantes. Un territorio, desde siempre, abandonado por el Estado. Toda esa violencia contrasta con la belleza imponente de la naturaleza del Chocó, sus playas, sus selvas, las ballenas yubartas que llegan a Bahía Solano. “La Creación es una mariposa multicolor que come mierda de perro”, piensa Ignacio, “un horror por cada modesta alegría”.

Pese a todo, el tono del libro no es trágico sino más bien sobrio y melancólico. Al contrario de lo que pasa en una obra como la de su coterráneo Fernando Vallejo, en la cual hay una lucha y una intranquilidad permanente ante la muerte y el envejecimiento que

se traduce en una prosa rabiosa, impulsada por el odio, en el caso de González parece imponerse la aceptación de la muerte y la adversidad, lo que se traduce en una prosa serena y contenida.

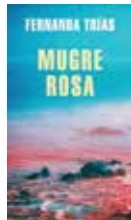
Al final, dice Ignacio, “me arrastra la placidez y con mi placidez arrastro a lo profundo el océano Pacífico. Conmigo llegaron, conmigo se fueron. Se acaba el tiempo”. —

**RAFAEL GUTIÉRREZ** es escritor, crítico literario y traductor. Desde 2016 coordina la editorial Papéis Selvagens Edições en Río de Janeiro.

NOVELA

## El mundo en crisis

por **Karla Sánchez**



**Fernanda Trías**  
**MUGRE ROSA**  
Ciudad de México,  
Literatura Random  
House, 2021, 280 pp.

En una ciudad pesquera del Cono Sur la gente cubre sus rostros con mascarillas para salir de sus casas, los niños han dejado de ir a la escuela, los alimentos escasean en los supermercados, el hospital está colapsado de personas con enfermedades respiratorias, las noticias falsas pululan, los apagones son cada vez más frecuentes y no hay certeza de cuándo se volverá a la normalidad. Pese a las coincidencias, *Mugre rosa*, la cuarta novela de Fernanda Trías (Montevideo, 1976), no es un relato sobre la covid-19 sino una novela distópica narrada por una mujer que sobrevive a un extraño fenómeno provocado por unas algas tóxicas cuyo hedor nauseabundo se propaga en forma de un viento rojo capaz de enfermar y matar a cientos de personas.

La mujer, cuyo nombre es un misterio, cuenta en primera persona cómo divide su tiempo entre sobrevivir y

cuidar a su exmarido que se encuentra internado en el hospital del pueblo, a su madre que se resiste a aceptar que el mundo ha cambiado y a un niño con un síndrome que le provoca un hambre voraz.

Nadie sabe cuándo empezó todo. Poco a poco las algas se apoderaron del mar, pintándolo de un color rojizo. Un día cientos de peces muertos se amontonaron en las orillas de la playa. Quienes los tocaron o se sumergieron en el mar desarrollaron problemas respiratorios y se les empezó a caer la piel, hasta que murieron. Ahora, cada que suena la alarma que anuncia el viento rojo, la gente no puede salir de sus casas. El miedo, la incertidumbre, el estado de alerta y el hartazgo de vivir en un eterno presente caracterizan el estado emocional de los personajes de la novela. “No me resulta fácil describir el tiempo del encierro, porque si algo caracterizaba el encierro era esa sensación de no tiempo. Existíamos en una espera que tampoco era la espera de nada concreto. Esperábamos. Pero lo que esperábamos era que nada pasara, porque cualquier cambio podía significar algo peor. Mientras todo siguiera quieto, yo podía mantenerme en el no tiempo de la memoria.”

Mediante sus recuerdos la protagonista busca darle sentido al momento que vive. Su narración sobre la crisis se interrumpe por los recuerdos de su infancia en la playa con Max, su amigo de la infancia y exmarido, y de Delfa, la nana que la crió durante varios años porque su madre trabajaba o salía de fiesta. Las memorias de una vida en la que había pájaros en el cielo y salir a tomar el sol no era peligroso.

Sin embargo, en el centro del relato de la protagonista se encuentra Mauro, el niño al que cuida como Delfa cuidó de ella. El síndrome que padece Mauro le impide desarrollarse como alguien de su edad. Tiene problemas para hablar, para moverse y un sobrepeso que lo hace ver como una gran bola con manos y pies diminutos.



Su hambre constante ocasiona que sea capaz de ingerir cualquier cosa: bloques Lego, madera, pollos congelados. El “pequeño monstruo”, como lo perciben las personas que se topan con él en la calle o que lo ven comer, pasa unas temporadas en el campo con sus padres y otras en el pequeño departamento de la protagonista, quien recibe un pago por cuidarlo. Lo que en un inicio parece una tarea sin un compromiso afectivo, como una especie de transacción que le permitirá a la mujer comprar un boleto para huir a Brasil con su madre, se va convirtiendo en el vínculo más profundo y valioso para ella. Es gracias a Mauro que no pierde la empatía ni la ternura cuando prevalecen el egoísmo y la hostilidad. Juntos, Mauro y ella intentan sobrevivir en el momento más álgido de la crisis. “Qué sería de Mauro si me pasaba algo a mí, el más mínimo roce del viento, o si algún patrullero me recogía en la calle y me arrojaba en la puerta del Clínicas. El pensamiento me abría un hueco de terror en el cuerpo.”

A pesar de las dificultades que representa cuidar a Mauro —no siempre obedece, cuando tiene hambre es capaz de cualquier cosa, incluso de lastimarse, no puede estar solo por mucho tiempo y se comunica con frases cortas y a veces incomprensibles—, la protagonista ignora los consejos de su madre y de su exmarido para que lo abandone. Cuando se ha hecho a la idea de que Mauro será su compañero por el resto de los días, la madre de este vuelve por él, separándolos para siempre. “Me pagaban para que, cuando llegara ese día, lo dejara ir.”

En su discurso de aceptación del Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz 2021, otorgado por la FIL Guadalajara, Trías señaló que la inspiración de su novela fue la crisis climática que vivimos. *Mugre rosa* pone sobre la mesa los efectos que tiene la explotación de los animales para consumo humano. Debido a que se ha vuelto imposible pescar por la presencia de las algas, para satisfacer las necesidades

alimentarias de la población, la compañía procesadora de alimentos, con apoyo del gobierno, desarrolla un producto hecho con tripas, huesos y restos de animales. “Carnemás era el producto estrella de la nueva procesadora [...] El alimento soñado: veinte gramos de proteína por porción en un minúsculo vasito de plástico.” La mugre rosa del título del libro se refiere a la manera en que los trabajadores de la fábrica llaman a esos residuos gelatinosos de carne procesada que después se vendían de manera masiva con la promesa de nutrir a la sociedad. Cuando más adelante la planta procesadora se incendia, arruinando los planes del gobierno de seguir alimentando a la gente con su carne falsa, los animales que murieron no son considerados víctimas. En otro momento, la protagonista reflexiona sobre la ausencia de fauna en la ciudad, no solo los pájaros la abandonaron, sino toda especie que no sea humana. La dominación de las algas y el viento rojo parecen ser un castigo por esa hambre descontrolada y el deseo de dominarlo todo, un guiño a la rapacidad de la era que vivimos y que paso a paso nos está llevando a la extinción.

*Mugre rosa* no es una novela sobre la pandemia que nos acecha. Trías terminó de escribirla en diciembre de 2019, cuando apenas en Wuhan, China, algunas personas empezaban a mostrar síntomas de una enfermedad respiratoria, y su primera edición fue en octubre de 2020, cuando el miedo ya se había apoderado de todo el mundo. Sin embargo, la desolación que experimentan los personajes nos remite a nuestro propio presente. Quizás esto explique la recepción que ha tenido. En 2021 fue ganadora del premio Bartolomé Hidalgo de la Cámara Uruguaya del Libro, del Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz y del Premio Nacional de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay; y en 2020 fue considerada por el *New York Times* como uno de los mejores libros en español. Pero, de haber sido

publicada en otro momento, la novela igualmente habría sido merecedora de estos reconocimientos. La prosa de Trías es poderosa por la capacidad que tiene de crear imágenes angustiantes y también esperanzadoras con frases breves que a momentos coquetean con la poesía. “El recuerdo también es un residuo reciclable” o “La ausencia era algo lo suficientemente sólido a lo que aferrarse, y hasta era posible construir una vida sobre ese sedimento”, por mencionar unos ejemplos.

“La epidemia había tenido el efecto de reconciliarnos”, dice la protagonista cuando recuerda cómo cambió la relación con su madre en los últimos meses. Ese deseo de cercanía y de construir vínculos con los otros no nos es ajeno. Para los personajes de Trías, como para nosotros en estos más de dos años, la única cura al miedo y al caos es el amor, en cualquiera de sus formas. —

**KARLA SÁNCHEZ** estudió literatura latinoamericana en la Universidad Iberoamericana y es secretaria de redacción de *Letras Libres*.

## HISTORIA

# Matar da mucha sed

por **Jordi Canal**



**Jorge Marco**  
PARAÍSO EN EL INFIERNO. DROGAS Y GUERRA CIVIL ESPAÑOLA  
Granada, Comares, 2021, 434 pp.

“Matar da mucha sed”, afirma uno de los hombres que participan, bota en mano, en la matanza de “fascistas” que tiene lugar en un pequeño pueblo español en los inicios de la revolución de julio de 1936. Ernest Hemingway narra magistralmente el episodio, en boca de la guerrillera Pilar, en el décimo capítulo de

la novela *Por quién doblan las campanas* (1940). No puedo evitar el estremecimiento cada vez que leo esas páginas; me ocurrió la primera vez, ya lejana en el tiempo, y me sigue ocurriendo en todas mis relecturas. Como Pilar le cuenta al voluntario norteamericano Robert Jordan, un día de 1937, ocurrieron muchas cosas: “Muchas, muchas, y todas bellacas. Todas, incluso las gloriosas.” A la muerte de los guardias civiles le siguió, aquella jornada, la de una veintena de vecinos, en una sangrienta coreografía ideada por Pablo, pareja de Pilar, que tuvo lugar en la plaza, coronada por un barranco. No hubo disparos. Se asesinó a golpe de bieldos, cayados, agujones, hoces, guadañas, con las manos o despeñando a las víctimas. La degollina terminó en el interior del ayuntamiento, en donde algunos rezaban y se confesaban con el cura. Durante el macabro espectáculo circuló el alcohol y los borrachos protagonizaron no pocas “heroicidades”. Unos bebían a gollote de botellas de anís y coñac, expropiadas del bar de los señores, y otros de botas que pasaban de unas a otras manos. En España, sostiene la aguerrida Pilar, “cuando la borrachera es de otras bebidas que no sean el vino, es una cosa muy fea y la gente hace cosas que no hubiera hecho de otro modo”.

Como no podía ser seguramente de otra forma, este pasaje de la celeberrima obra de Hemingway es recogido y comentado en el libro *Paraísos en el infierno. Drogas y guerra civil española*. El autor, Jorge Marco, analiza el impacto en la guerra civil española (1936-1939), tanto en los frentes como en la retaguardia, del consumo de alcohol, tabaco, morfina, cocaína, cannabis y anfetaminas. El tema no es baladí. Desde una historia militar modernizada, que no olvida ni lo social ni lo cultural, se penetra en lo colectivo, pero asimismo en lo individual de toda experiencia bélica. Los efectos físicos y psicológicos causados por esta última en combatientes y civiles constituyen un elemento esencial, demasiadas

veces olvidado por la historiografía. Resulta bien establecido que el uso de sustancias psicoactivas aumentó desde la mecanización de la guerra en el siglo XIX. A los tradicionales e inevitables vinos, cervezas y licores se sumaron con fuerza la morfina, en la guerra civil americana, la cocaína en la Gran Guerra y las anfetaminas y metanfetaminas en la Segunda Guerra Mundial. El consumo de todas estas sustancias iba mucho más allá de cualquier utilización médica legal o socialmente aceptada. Las culturas militares occidentales integraron este aspecto a lo largo de la época contemporánea.

En los últimos años se han traducido al castellano algunos interesantes trabajos sobre drogas y guerras —en especial, *El gran delirio. Hitler, drogas y el III Reich*, de Norman Ohler, o *Las drogas en la guerra. Una historia global*, de Łukasz Kamiński—, pero no contábamos hasta ahora con ningún estudio en profundidad centrado en España. Algunos puntos, como la cultura católica o las experiencias norteafricanas, inducen a pensar en particularidades hispánicas en las relaciones guerreras con el mundo de las sustancias psicoactivas. En *Paraísos en el infierno. Drogas y guerra civil española* —el guiño a los paraísos artificiales de Charles Baudelaire resulta nítido—, Jorge Marco dedica la primera y la segunda partes, respectivamente, al alcohol y al tabaco, mientras que las cuatro drogas restantes se convierten en el centro de interés del tercer bloque de la obra. No se pierde en ningún momento la perspectiva internacional. La abundancia de fuentes bibliográficas, de hemeroteca y archivísticas disponibles para el estudio del consumo de alcohol y de tabaco, algo normalizado y cotidiano en la sociedad de la época, contrasta con la relativa escasez de materiales para abordar adecuadamente el uso no médico de la morfina o de la cocaína. La aproximación que el autor nos propone se funda en cuatro ejes —discursos, experiencias, políticas, esfuerzo bélico— y trasciende un enfoque exclusivamente centrado en los efectos operativos en el campo militar.

El consumo alcohólico estaba muy arraigado en la sociedad española de los años treinta. Nunca llegaron a cuajar los discursos promoderación o abstinencia, al contrario de lo ocurrido en países del norte de Europa o Estados Unidos. No solamente el alcohol tenía un importante papel en la cultura masculina, sino que era bebido con normalidad por parte de los niños varones. Con la llegada de la guerra en 1936, sin embargo, en el único aspecto en el que coincidieron republicanos y sublevados fue en la condena de los borrachos, tanto en primera línea como lejos del frente. La propaganda republicana insistió más que la nacional en el mal lugar de la bebida en las nuevas masculinidades respetables en construcción. En la otra España predominaron actitudes más pragmáticas y personalistas, derivadas de la cultura castrense legionaria, que tuvieron como consecuencia la coexistencia del discurso de la respetabilidad con lo que Marco denomina la práctica de masculinidades chulescas y castizas. Aunque en mucha menor medida, algo de ello hubo también entre los republicanos. Acusar al otro de alcoholismo y bestialidad sí fue algo que aunaba la propaganda de ambos campos: la denigración del borracho Queipo de Llano o de los “moritos” viciosos tenía su espejo en la de los “rojos” degenerados y el general Miaja enloquecido por el aguardiente. La deshumanización del enemigo es un clásico.

Comoquiera que sea, el consumo de alcohol durante la guerra civil española fue muy abundante, como asegura el autor: “Los combatientes republicanos y sublevados emplearon el alcohol —más allá del vaso de vino diario de las comidas, del uso analgésico utilizado con los heridos y de los casos de adicción al alcohol— tanto por motivos psicológicos como fisiológicos. Entre los primeros, el consumo de alcohol se utilizó para infundir coraje, para reforzar los lazos de camaradería, para quitar las

penas, para combatir el aburrimiento, para celebrar victorias y como premio después del combate. Respecto a las necesidades fisiológicas, principalmente se utilizó para adquirir energía y para combatir el hambre, la sed y las temperaturas extremas a las que los soldados estaban sometidos, ya fuera frío o calor.” Jorge Marco nos da en las páginas del libro numerosos ejemplos de todo ello, a veces acompañados por fotografías de la época. El alcohol se convirtió, en consecuencia, en un artículo de primera necesidad y el suministro a los frentes creó enormes quebraderos de cabeza en ambos bandos. Las imprescindibles regulaciones favorecieron los acaparamientos y el mercado negro, la adulteración del producto y las intoxicaciones. Parece demostrada la relación entre alcoholismo y guerra de 1936-1939 en España.

Si en el caso del alcohol no existió una coincidencia en los dos bandos por lo que al discurso hegemónico sobre su papel en la sociedad y en la guerra se refiere, en el del tabaco, en cambio, esta fue prácticamente total. Fumar era, como se dijo más de una vez, una suerte de “vicio nacional” y la adicción no cuestionaba la respetabilidad masculina. El caso de las mujeres era sensiblemente distinto. Teniendo en cuenta que el tabaco constituía, como el alcohol, un producto imprescindible para los combatientes, que afectaba gravemente a la moral guerrera, los temas vinculados con la llegada de cigarrillos, papel de fumar y puros al frente pasaron a ser de vital importancia para los ejércitos. Las vicisitudes de la Compañía Arrendataria de Tabacos en las llamadas Españas republicana y nacional condicionaron el abastecimiento. Mientras que, entre los sublevados, con la excepción de septiembre, octubre y noviembre de 1936, hubo abundancia de tabaco durante todo el fratricidio, en el lado republicano la escasez fue persistente desde principios de 1937. Para octubre de aquel año, el autor alude ya a “las dimensiones de una crisis social”. La Compañía General de Tabacos de

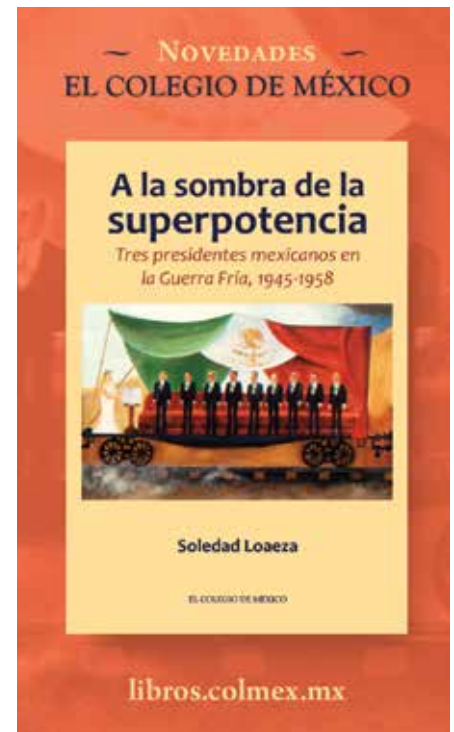
Filipinas había dejado de proveer de tabaco al gobierno de la república. Ello tuvo gravísimos efectos sobre la moral de soldados y civiles. No faltó el recurso al mercado negro; en algunos casos, incluso, se picaron calcetines para enrollarlos en papel y fumar. Marco introduce la idea de la existencia de una auténtica cultura patriótica tabaquista.

Los discursos sobre la morfina y la cocaína eran, en la España de la década de 1930, claramente condenatorios. El uso entre los combatientes entre 1936 y 1939 no era desconocido, pero en ambos bandos se impuso el silencio, que contrastaba abiertamente con las acusaciones a los otros de ser unos vulgares y abyectos drogadictos. A diferencia de la utilización militar, colectiva o individual, de estas sustancias en los ejércitos que combatieron en las dos guerras mundiales, no parece que en España se diese nada parecido. Seguramente influyeron en ello el anquilosamiento táctico militar, la falta de una industria farmacéutica importante y la asunción en los dos bandos del discurso moral imperante. Sea como fuere, el consumo de morfina y cocaína creció durante el conflicto civil. Algunos testimonios que se evocan en la obra apuntan en esta línea. El morfínismo no fue un problema ausente de la España de posguerra. Mientras que el cannabis representa una excepción muy hispánica hasta después de la Segunda Guerra Mundial—su consumo estaba vinculado con los hábitos de las tropas marroquíes y de los legionarios y era considerado un “vicio menor”—, el uso de anfetaminas en la guerra de España constituye, por el contrario, en el estado actual de nuestros conocimientos, un mito. El autor abre una vía, para el caso de estas últimas drogas, que merece ser profundizada en futuros estudios. Deberían explotarse más a fondo algunos archivos sobre la guerra civil española.

Tras la lectura de este interesante libro me ha quedado una única duda. Por lo que a los discursos sobre las sustancias psicoactivas se refiere, las pá-

ginas dedicadas a las masculinidades y a las otredades resultan muy estimulantes y sólidas. En cambio, las que abordan la cuestión del nacionalismo cotidiano se me antojan asaz forzadas en algunos pasajes. No escapa el autor a una cierta banalización del nacionalismo banal de Michael Billig, de la que una parte de la historiografía española se ha librado en los últimos tiempos. La hipernacionalización analítica diluye inevitablemente el objeto. En cualquier caso, *Paraísos en el infierno. Drogas y guerra civil española* es una aportación historiográfica excelente. Su planteamiento podría extenderse a otros conflictos patrios, desde las carlistadas del siglo XIX hasta las guerras africanas del siglo XX, sin olvidar la de Cuba. La obra de Jorge Marco nos recuerda, afortunadamente, que, como mínimo en el pasado, las guerras las hacían los hombres—y, en ocasiones, las mujeres—, con todas sus virtudes y con todos sus defectos. Y, está claro, con todos sus vicios más o menos confesables. —

**JORDI CANAL** (Olot, 1964) es historiador. Profesor en la EHESS (París). Su libro más reciente es *25 de julio de 1992. La vuelta al mundo de España* (Taurus, 2021).





ENSAYO

## El gozo del no-saber

por **Julio Hubbard**

**Hugo Hiriart**  
**LO DIFERENTE.**  
**INICIACIÓN EN LA MÍSTICA**  
 Ciudad de México, Literatura Random House, 2021, 196 pp.

No sé en qué parte de China hay un puente de vidrio sobre un abismo inmenso. Es breve y transparente, como el libro más reciente de Hugo Hiriart. Uno puede cruzar el puente sin mirar abajo y queda el placer de haber cruzado. Pero asomarse al abismo sobre el cual camina uno es una experiencia distinta. Quienes admiramos la obra de Hiriart podemos celebrar un libro nuevo, pero este es algo más, para quien incurre en el absurdo de la fe. Algo, en el vuelo espiritual, es goce puro y testimonio del asombro, pero el ancla de la razón no puede sino atestiguar que carecemos de alas y que el vuelo es imposible.

De entrada, Hiriart decidió guillotinar dos preguntas: “¿Existe Dios?” y “¿Crees en Dios?” Si no decapita esas dos cuestiones, se habría tenido que alargar en filosofía y regresar a los caminos que otros recorrieron con fama, pero sin suerte. Las pruebas de la existencia de Dios son cate-drales de la lógica, pero en el aire. Hasta Bertrand Russell pudo admirar la belleza del argumento de san Anselmo, a la vez que su futilidad. Lo mismo con Tomás de Aquino, que no convence a Hiriart, por lo mismo que Anselmo no convirtió a Russell: no es por el lado de la lógica, ni por la racionalidad, ni se puede demostrar nada. Su camino es más afín al de Agustín de Hipona y a sus necesarios antecesores. Esa tradición, honda para el creyente, *buffa* para el ateo, que inicia con Pablo de Tarso, cuya fe era “escándalo para los judíos, locura para los gentiles”, y que llega a su paradoja en la glosa a Tertuliano: *credo quia absurdum*: “creo porque es absurdo”, que es paráfrasis, y *certum est, quia impossibile*, “es cierto porque es imposible”, que sí lo dijo, tal cual, Tertuliano. Y con esto el libro deja claro que no se va a meter en religiones establecidas, ni en iglesias, ni nada que competa a las formalidades e instituciones. Lo suyo es la experiencia religiosa, el rezo, la contemplación, el estrujamiento de lo numínico (con Rudolf Otto), la presencia

del *mysterium*, la existencia del mal, la compasión. Nada le queda demasiado grande; ha pasado muchos años meditando, escribiendo, intentando explicarse lo que no halla explicación.

No es una apuesta de conocimiento. Tiene un lugar distinto y, como Hugo Hiriart no iba a incurrir en ingenuidades ni en necedades, comienza su libro con precisiones: a la pregunta “¿Existe Dios?”, responde: “Hablando con franqueza, yo tampoco creo que Dios exista.” Y empezamos bien. Su explicación es un destilado de siglos de teología y filosofía, con una claridad que parece la sencillez más natural. Por ejemplo, interpela al lector: “Piensa en los números, las figuras geométricas o las Formas de Platón (si es que hay eso), ¿tú dirías que existen?... Yo prefiero no decir que ‘existe’, por ejemplo, lo que no puede destruirse: ni el radio de un círculo ni Dios pueden destruirse.” El segundo desbroce responde a la equivocada formulación de la pregunta “¿Crees en Dios?” Y no: esa pregunta es impropia.

No es un lugar racional ni defendible. Tampoco es irracional: la fe puede pensarse, analizarse, pero se llega a poco más que a un trazo de fronteras donde ya no podemos acceder con el mismo recurso lógico. La experiencia mística o la fe religiosa son vulnerabilísimas a las saetas de los silogismos. Indudablemente experiencias, indudable su realidad, certeza que no puede salir de la experiencia de lo sagrado sin quebrarse. Cuando esa forma de religiosidad cree que puede soportar embates racionales de modo racional, no hace sino volverse dogmática, necia, intolerante. Es otra cosa y se da en otra forma. Por eso Hiriart tuvo que elegir un título modesto: *Lo diferente*.

No ha sido sino hasta hace unas pocas décadas que la razón sola ha podido hallar su lugar verdadero, sin tener que esconderse de dogmáticos, intolerantes y muchos asesinos. Habría sido deseable que la pérdida de lugar de las iglesias desembocara en un mundo sostenido por la lógica, la razón, la objetividad del conocimiento. No fue así: abundan los mismos seres torvos, intolerantes y asesinos, dispuestos a guerrear contra la lógica, la razón y el conocimiento. Pero ha cambiado mucho, para mejor, el lugar del creyente: ya no le es lícito imponer nada. La carga de la prueba está en quien afirma y no en quien niega. Pero este no es el afán de Hiriart. Él está fuera de la refriega de los poderes, los derechos y las políticas. Los sabios no coleccionan basura y algunos, como él, coleccionan asombro, no-saber, perplejidad, y con gozo creciente. En ese acorde se afina este libro. El sabio, el brillante escritor, el de imaginación más viva, fue a perderse “no sabiendo, toda ciencia trascendiendo”. Al paso, recuerdo que Dante, en el Paraíso, ve luces y fulgores y no sabe qué está viendo hasta que se lo explican los santos o los ángeles. Pero, de este lado de la existencia, no hay guía que nos ayude a enfocar la luz. Hiriart repara en Otto, Kierkegaard, Gallegos Rocafull... en muchos, incluido Wittgenstein: “Un honesto pensador religioso es como

un funámbulo, con un abismo a cada lado de su paso. Y aun así es posible caminar.”

Su ignorancia no se comporta como la del positivista. Pariente, pero no es la de Sócrates, que utilizaba su ignorancia como herramienta para conocer, para salir del no-saber. Hiriart ha abandonado la pretensión de conocimiento; no estorba, pero se trata de otra cosa: no se enfrenta a un acertijo o una incógnita, sino al misterio. La incógnita se puede despejar, resolver el acertijo, pero el misterio se define por ser inextricable, quedarse sin solución racional, y puede ser incluso diáfano como una certeza: la experiencia religiosa, la mística, no es un recurso del saber sino una experiencia cuya realidad no tiene siquiera que ver con la duda, ni responde preguntas. Hiriart propone dos formas del misterio; uno, más suave, atañe al pensamiento; el otro, al ser. El pensamiento puede dar con las cosas que existen, pero “desde nuestra irreparable contingencia, buscamos ser, no solo existir”.

Y, claro: “suele ser manifiesto que no tenemos idea de qué estamos diciendo”. Hiriart se relaciona notablemente bien con lo que él mismo ignora. Por ejemplo, escribe novelas sin haber ideado una trama (*El agua grande*), averigua los sueños (*Sobre la naturaleza de los sueños*), resurge del alcoholismo (*Vivir y beber*) y, ahora, habla de la relación con Dios, la mística. Todos estos están entre sus mejores libros porque Hiriart se halla gozoso en el no-saber. De hecho, es de sus ámbitos favoritos, ya como experiencia estética, ya como lugar de la espiritualidad religiosa.

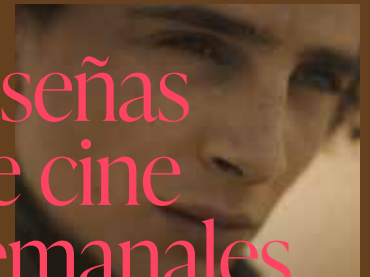
Y es ahí donde propone un acercamiento de una sensatez admirable, que al principio provoca en el lector algo parecido al disgusto: que la experiencia religiosa no tiene que

ver con la inteligencia sino con los sentimientos... Parece un recurso insuficiente: la religión, dice, “está hecha de sentimientos y apreciaciones”. Pero supongo dos cosas. Una: cuando, sentados, leyendo y pensando queremos entender qué es sentir, pensamos en sucesos causales. Pero no habla Hiriart de ese “sentimiento” sino de algo más primario, que la psicología ha intentado elucidar y apenas consigue repetir esa trampa del saber médico que consiste en nombrar en griego el síntoma: “Doctor, me duele la cabeza, ¿qué tengo?” y contesta: “cefalalgia”, y ambos terminan persuadidos de que se hizo un diagnóstico. Hay sentimientos sin causa elucidable y quizás hasta sin causa por completo, o cuya causa no es algo en el sujeto que siente. Y no es que vaya a dar el salto para jalar a Dios en esto. Es otro modo. Digamos que no existe nada, ninguna esencia ni sustancia a la cual llamar *yo*, igual que no existe en el universo una sustancia ni esencia que sea calor o fuerza o movimiento. Son fenómenos que sobrevienen, supervinientes, que solo emergen de sus circunstancias. Solo que el *yo* de pronto se da cuenta de sí, de que existe. ¿Es sentimiento? Quizás Hiriart apela a algo anterior a lo que de modo común llamamos sentimientos. Por supuesto, lo que eso sea, es muy anterior al lento barandal de ir pensando.

La verdad es que estamos en un territorio sin cartografía. Muchos han intentado hablar de él, pero nunca hemos visto un mapa ni, menos, una señal que diga: “Usted está aquí.” Estar perdido es la condición del creyente. La salida sería dejar de creer. Imposible. —

**JULIO HUBARD** (Ciudad de México, 1962) es poeta y ensayista. En 2014 editó *También soy escritura. Octavio Paz cuenta de sí* (FCE).

## Fernanda Solórzano / Cine Aparte



reseñas  
de cine  
semanales

LETRAS  
LIBRES

Suscríbete en YouTube