

# LIBROS

Jaime Bayly  
LOS GENIOS

Francisco Segovia  
RISTRA DE ABALORIOS (PROSAS  
REUNIDAS)

Jordi Canal (ed.)  
LOS COLORES DE LA POLÍTICA EN LA  
ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Michel Nieva  
LA INFANCIA DEL MUNDO

Sergio Raúl Arroyo  
ONCE

Martín Cerda  
LA PALABRA QUEBRADA. ENSAYO  
SOBRE EL ENSAYO

Héctor Manjarrez  
LA PRISIÓN EN INVIERNO

## NOVELA

### Las mentiras de la verdad

por **Fernando García Ramírez**



**Jaime Bayly**  
LOS GENIOS  
Barcelona, Galaxia  
Gutenberg, 2023, 240 pp.

*Los genios* no es un reportaje, ni una crónica, ni un ensayo de crítica literaria, géneros que tratan de plasmar fidedignamente la realidad. Jaime Bayly decidió escribir una novela para poder, “desde las licencias de la ficción”, como afirma la contraportada de su libro, falsear y modificar la realidad a su gusto. No importa, entonces, que los personajes de su novela se llamen Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez, ni que se les identifique como los autores de *La ciudad y los perros* y *Cien años de soledad*. No importa

señalar tal o cual imprecisión, tal o cual exageración o tal y cual mentira, porque es una novela. La novela, a través de la ficción, trata de transmitirnos la verdad, una verdad; por medio de personajes, paisajes, situaciones, el novelista intenta brindar su visión del mundo. No se tiene que juzgar a Bayly por sus mentiras e imprecisiones, porque su “Vargas Llosa” y su “García Márquez” son personajes de su imaginación, no los extraordinarios narradores que conocemos, sino instrumentos para que Bayly muestre su interpretación de la realidad, la verdad de las mentiras de su ficción.

¿Qué visión del mundo nos muestra la novela de Bayly? Que debajo de la gloria literaria hay rencores, chismes, traiciones, bajezas, infidelidades, mezquindades y demás elementos de la miseria humana. *Los genios* no nos muestra a Vargas Llosa y García Márquez, exhibe a Bayly. “Un libro es una especie de espejo, cuando un mono se mira en él no descubre la imagen de un apóstol”, escribió Lichtenberg. Cuando Bayly lee a García Márquez y Vargas Llosa no

lee formidables ficciones, ve el barro donde se forjaron, ve las ambiciones de fama y dinero que los movieron a escribirlas, ve traiciones y venganzas, se ve a sí mismo.

*Los genios* no es el retrato de los novelistas afamados, *Los genios* retrata al “genio” de Bayly, alguien capaz de escribir los elementos más sucios de los personajes que “admira” en busca de plata. No entiendo qué llevó a los editores de Galaxia Gutenberg, antes una editorial de prestigio, a publicar esta novela. Miento: sí lo entiendo. Su intención es la de llamar al escándalo y capitalizarlo. Tal vez su estrategia sea la de publicar pornografía próximamente. *Los genios* es un libro pornográfico.

En la pornografía no hay amor, ni falta que hace. Lo que muestra son cuerpos reducidos a su función de copular. Su trama es simple, su mecanismo narrativo es repetitivo, un mundo irreal de quejidos y fluidos. Se trata de excitar las pasiones y los sentidos del espectador. Todos saben que lo que se exhibe es irreal, pero no importa, el espectador no quiere realismo, ni simbolismo, ni metáfora alguna, quiere

# Abalorios desgranados

por Ana García Bergua



**Francisco Segovia**  
RISTRA DE ABALORIOS  
(PROSAS REUNIDAS)  
Ciudad de México,  
Ediciones del Lirio/  
Ediciones Sin Nombre,  
2022, 292 pp.

Qué diversas y a la vez qué afines son las prosas de Francisco Segovia reunidas en *Ristra de abalorios*. En ellas, abalorios ya no ensartados como en un collar sino en ristra que podría ser de chiles, chorizos o antivampíricos ajos, vemos cambiar el foco de intereses del autor a lo largo de su vida—o lo que lleva de ella—. Hay bellos poemas en prosa de asunto mítico y antiguo, chocarreros cuentos de tono popular, parodias como la rulfiana “Ya estaba de Dios”, las historias de un grupo escolar y su maestro, don Armando, proclive a la elucubración y a las paradojas y las

ver fricciones, entradas y salidas. Al novelista Bayly no le interesa la literatura de los escritores que recrea, lo que busca es mostrarlos en cueros, infieles y ambiciosos. ¿Por qué, según Bayly, Vargas Llosa (el sujeto que en la novela responde a ese nombre) escribió *Pantaleón y las visitadoras*? Por la envidia que sentía de su amigo y vecino que se había hecho súbitamente rico con *Cien años de soledad*, para poder pagar las sirvientas que su esposa le exigía. ¿Las novelas se escriben para pagar la renta y las escuelas de los hijos? Seguramente es un factor, el factor más bajo, el de la necesidad. ¿Las novelas se escriben por envidia de una obra mayor? Probablemente sea cierto en muchos casos, en el nivel más pedestre, en el de las pasiones. ¿Se explican las obras literarias por las pasiones y las necesidades? Las necesidades importan, pero no son determinantes en la literatura. Bayly escribió una novela sobre las necesidades y pasiones de gente conocida, no lo hizo para indagar sobre la naturaleza de esas necesidades y pasiones sino para exhibir a esas personas conocidas, para mostrar que “los genios” no son gigantes sino gente como todos, como uno. La gran sinfonía explicada por la sífilis del autor. El gran poema escrito para comprarse un carro más grande. La novela inmortal para por fin tener mucha servidumbre. Una novela porno: pasiones y dinero, sexo y traición.

La pornografía consiente diversos subgéneros. El que practica Bayly es el del voyerismo. Asomarse a la intimidad de los otros. En su peor modalidad: atisbar en la intimidad de los famosos. Husmear en su basura. Espiar por rendijas para ver cómo van al baño. Recoger las colillas. Recoger estas miasmas y decir: develé la esencia de los grandes escritores. ¿Aporta esto algo a la comprensión de las obras que el libro menciona, algo al entendimiento de los autores que exhibe? Nada, ya que al situarse en el terreno de la ficción ningún hecho es verificable. Si no funciona para entender

la vida ni las obras que Bayly utiliza como pretexto, ¿para qué funciona? ¿Funciona como novela?

Bayly como novelista recurre a los trucos más baratos del género. Situaciones escabrosas. Personas con psicología de bolero sentimental. Tediosas reiteraciones. Capítulos que cierran siempre con “revelaciones”. Novela que pertenece al género “del corazón”. Novela de chismes de peluquería. De efectos pobrísimos para llamar la atención. Una novela pornográfica de chismes, escrita con recursos de mala prosa. Aburrida si uno no es afecto al *Hola*. Con esta novela Galaxia Gutenberg ha rebajado formidablemente su catálogo.

Hay novelas cuyo motivo es el de descubrir la verdad sobre un hecho. Bayly, y el público que considera que la literatura no es un arte sino un espectáculo, juzga como algo central en la historia de la literatura latinoamericana el puñetazo que Mario Vargas Llosa propinó a Gabriel García Márquez en un cine de la Ciudad de México a mediados de los años setenta. Ambos en el pináculo de su carrera. Ambos amigos muy cercanos, compadres. Bayly ensaya una explicación que me parece baladí. Cierta o falsa, no importa, es una ficción improbable. La inventó Bayly a partir de chismes que escuchó. Como el asunto no daba para más de dos páginas, la aderezó de chismes y vulgaridades de todo calibre. Su fin no era resolver un misterio sino provocar un escándalo.

Hay novelas, de acción o misterio, para leerse en la playa. Las hay para leerse en el sillón preferido. Otras, de tan intensas, pueden leerse hasta en el metro porque hacen que el mundo alrededor desaparezca. *Los genios* es una novela digna de leerse en el cuarto de baño, en medio de humores y olores, cuarto de las necesidades, de lo bajo y lo sucio. ~

**FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ** es crítico literario y editor general del sitio web de *Letras Libres*. Mantiene una columna en *El Financiero*.

EL COLEGIO DE MÉXICO

**VENTA ESPECIAL**  
REGRESA A PRIMA

Gran venta de libros y revistas de El Colegio de México

**Obsequios y descuentos de hasta 70%**

15, 16 y 17 de agosto, 2023  
10 a 19 horas

Instituciones invitadas

Almudina POPKO DE CULTURA ECONOMICA

revelaciones —una de ellas podría aplicarse a este libro: “la tarea de los grandes descubridores es revelar lo oculto, no lo evidente, que es tarea de los dioses”—, cuentos de amor fantástico, relatos que casi son novelas como *Recuerdo de Lidia* y, por supuesto, *Conferencia de vampiros*, con sus vampiros lúcidos y a veces desesperados por su condición. Se podría temer, como puede ocurrir en otros casos, que algunos textos resultaran ya envejecidos junto a otros de ánimo renovado o más sabiamente escritos, pero esto desde luego no sucede: en *Ristra de abalorios* hay un fondo común que se mantiene como si, en medio del abanico de posibilidades y el paso del tiempo que siempre es canijo, la pulsión que las anima hubiera permanecido una misma a lo largo del tiempo.

No es raro preguntarse por qué Francisco Segovia ha nombrado a sus prosas, desde antes incluso de esta recopilación, como *abalorios*, cuentas diversas, de ningún modo baratijas pero sí, quizá, laterales o azarosas con respecto al cuerpo de su obra poética, al principio ensartadas junto a otras como en un collar o una pulsera (lo que invitaba, quizás, a buscar un patrón), ahora colgadas más azarosamente en ristra. Desde luego el título insiste en su carácter juguetero y, aunque no hay un patrón, en todas ellas se mantiene una búsqueda que podría llamarse filosófica o tal vez propiamente vampírica, pero sería la de un vampiro *gourmet* que roe la médula de los huesos buscando el fantasma de las cosas.

Más que fantásticas, muchas prosas de este libro sitúan su interés en lo que está en el borde o en la sombra de las cosas a manera de fantasma, como la luz de un ángel en el cuento “Reliquias”, donde se le revela al rey don Carlos una caja con el prepucio y el ombligo de Jesús de Nazaret, sus partes humanas por decir así, o los balbuceos del hijo de Clovia que el filósofo Anastasio pretende expresen la verdad, en “Vida de Anastasio y Clovia”, relato que se emparenta de alguna

manera con “El idioma del paraíso” de Verónica Murguía, a quien por cierto Segovia dedica “Reliquias”. Este lado fantasmal de las cosas se expresa en “La foto”, donde Gloria, la mujer de la que el narrador ha vivido intemporalmente enamorado, obsesionado por la imagen de un momento casi farabeufiano, le hace ver que la foto también engorda y envejece, como ella. Así las polvorientas alas de los ángeles les pesan (“Entrevista con el ángel”), el polvo se posa en las cosas como un animal (“El polvo sorprendido”), los chaparritos se atrasan como los relojes (“Chaparritos”) y los murciélagos están anclados a los cines y los teatros como las manos de Dios a sus brazos. En las prosas segovianas hay siempre algo que revela el fondo menos asible de la naturaleza de las cosas, ese fondo que no podemos ver pero está ahí, en esa parte evidente que es tarea de los dioses mostrar.

“Cualquier cosa que palpita, aguarda”, señala uno de los narradores de *Recuerdo de Lidia*, una de las secciones, por llamarla así, que me atrajeron más. Al igual que *Conferencia de vampiros*, *Recuerdo de Lidia* se construye con base en testimonios: el esposo, el hijo, el laboratorista, la becaria y otros personajes hablan de Lidia, la científica que decide desaparecer merced a una sustancia y después regresar. Al despertar de la muerte, Lidia es y no es la misma, está y no está como el gato de Schrödinger. Esa vida liminal que palpita ajena al tiempo y solo espera a poderse manifestar en algún momento y algún cuerpo se parece, por supuesto, a la del vampiro, el muerto revivido. En “Discurso del eterno”, uno de los relatos-testimonios de *Conferencia de vampiros*, el de la voz dice: “Por encima del murmullo de todas las palabras pronunciadas, las risas y las carcajadas, de noche se oye muy nítidamente el grito de muerte en que se juntan todos los gritos de una vida. Y eso también a nosotros nos asusta.” Así, por encima o por debajo de todas estas prosas de Francisco Segovia, se ve por un momento, muy nítidamente como

en el borde borroso de una fotografía, la presencia del fantasma. Y eso también a nosotros nos inquieta y, sí, también nos asusta. ~

**ANA GARCÍA BERGUA** es narradora y ensayista. Su libro más reciente es la novela *Waikiki*, escrita a cuatro manos con Alfredo Núñez Lanz (Planeta, 2022).

## HISTORIA

# La España multicolor

por **Rafael Rojas**



**Jordi Canal (ed.)**  
LOS COLORES DE LA POLÍTICA EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA  
Madrid, Marcial Pons, 2022, 474 pp.

No hace mucho, en las elecciones de 2015, la política española mostraba un colorido extraordinariamente diverso, resultado de la emergencia de nuevas formaciones partidarias, como Podemos o Ciudadanos, que dilataban el espectro ideológico del país. La explosión de colores en la publicidad enfatizaba el rojo del PSOE, el azul del PP, el naranja de Ciudadanos y el morado de Podemos. La gama de la política española también registraba el ascenso del verde ecologista, el violeta feminista, el amarillo catalanista o el arcoíris de las asociaciones LGBTQ+.

Tal vez aquel cromatismo convenció al historiador Jordi Canal, profesor en París y autor de una muy leída y comentada *Historia mínima de Cataluña* (2015), de la conveniencia de emprender el original y estimulante proyecto de compilar un libro sobre los colores en la España contemporánea. La empresa tiene algunos antecedentes historiográficos, especialmente en Francia, donde destacan los estudios pioneros de Maurice Agulhon, Michel Pastoureau y Dominique Simonnet.

# El futuro es un glaciar en llamas

por **Cruz Flores**



**Michel Nieva**  
LA INFANCIA DEL MUNDO  
Barcelona, Anagrama,  
2023, 168 pp.

Desconfío de la tendencia reciente a la ficción especulativa en la literatura latinoamericana. Saber de tantos libros que suceden en tal lugar de la región en el siglo XXI.5, en el siglo XXIII y en el siglo XXX, escuchar tantas historias sobre nuestro futuro desastroso, la preocupación por la crisis climática, y las formas en que la tecnología y el capitalismo depredador nos “dehumanizan” (no sé, he de confesar, si creo en lo humano), no hace más que obligarme a pensar en cómo el capital tiene esa magia, indicada por Mark Fisher en su libro cliché, de subsumirse dentro de aquello que lo critica. Y es que no es algo que esté pasando por acá solamente: desde hace unos años, el futurismo depresivo es un *staple* de la literatura anglosajona, al grado de ser una de las apuestas más redituables para un joven escritor, y al ver la lista de los “Mejores narradores latinoamericanos menores de 35 años” publicada hace un par de años por *Granta*, encontraremos a varios narradores especulativos.

Ahora bien, esto no significa mucho: un buen libro es un buen libro en cualquier género y todos los autores de la lista son susceptibles a ser buenos, malos u horribles: solo el tiempo lo dirá. En fin, uno de los autores de la lista, que acaba de estrenarse en el *mainstream* literario con una novela de ciencia ficción, es Michel Nieva. El argentino de 35 años tiene ya una carrera establecida en el juego de la

Canal invitó a nueve historiadores, que desarrollaron los usos políticos de cada uno de los nueve colores básicos: blanco, negro, rojo, amarillo, morado, azul, violeta, verde y naranja. Los autores, Pedro Rújula, Enric Ucelay-Da Cal, Eduardo González Calleja, Javier Moreno Luzón, Xosé M. Núñez Seixas, Tomás Pérez Vejo, Xavier Moreno Juliá, Mónica Moreno Seco, Fernando Martínez López y Alfons Jiménez, trabajan con una idea flexible de lo “contemporáneo”, que generalmente se confunde con lo moderno, abarcando la historia de España entre los siglos XIX y XXI.

Lo que encuentran es una proyección de los colores en la política española que evoluciona y cambia a razón de los actores, las instituciones y las ideas de la sociedad y el Estado. En las primeras décadas del XIX se observa una identificación del blanco con el patriotismo antibonapartista, durante la guerra de independencia, pero también con el carlismo. El negro, sin embargo, se asociaba con el liberalismo desde el Trienio Liberal (1820-23) y los últimos años del reinado de Fernando VII, tal vez por la vestimenta oscura de los masones.

Nunca fue exactamente bicolor la política española, ya que, como en América Latina, hubo siempre más de un liberalismo, un conservadurismo y un republicanismo. Pero en los momentos de mayor polarización como las rebeliones de 1836 y 1854 o en la revolución de 1868, que pondría fin al prolongado reinado de Isabel II, pareció colorearse en blanco y negro. Aquella condición bicolor se asentaría en la tensión y alternancia entre liberales y conservadores, durante la Restauración, y adoptaría una nueva forma a partir de los años veinte.

Las resonancias del triunfo bolchevique en Rusia y el ascenso del movimiento obrero pintaron de rojo a la izquierda española. A toda la izquierda, desde la republicana hasta la anarquista, por lo que, como muestran Canal, Rújula y González Calleja, el

choque entre blancos franquistas y rojos republicanos, durante la Segunda República y la Guerra Civil, en los años treinta, homogeneizaba artificialmente cada bando.

Los usos de los colores, además, no eran rígidamente monocromáticos. La relación con la gama respondió siempre a una dinámica publicitaria, que permitía apropiaciones del blanco desde la izquierda y del rojo desde la derecha. El retrato de Francisco Franco del pintor vasco Ignacio Zuloaga presentaba al dictador con boina roja, faja roja y bandera y capa en las que el amarillo se volvía imperceptible junto al gran despliegue del rojo.

Tomás Pérez Vejo aporta al volumen una distinción conceptual de la mayor pertinencia. Un color puede simbolizar una causa o una corriente, pero no necesariamente a todos sus partidarios. El morado era, desde el siglo XIX, el color de los comuneros y de la República, aunque no quedará plenamente fijado en la bandera durante la primera experiencia de aquella forma de gobierno, entre 1873 y 1874, sino a partir de la segunda en 1931. Sin embargo, el color distintivo de los republicanos nunca dejó de ser el rojo.

El policromatismo que ilustra la España de 2015, en vez de revertirse, parece reinventarse en estos días. En las últimas elecciones municipales y autonómicas, Ciudadanos y Unidas Podemos quedaron reducidos a formaciones políticas marginales. El azul del PP, que es también el azul de la Unión Europea, y el rojo del PSOE siguen siendo más visibles. Los nuevos colores que surgen, el verde de Vox, que antes fue verde demócrata cristiano y verde ecologista, y el rosa de Sumar, que antes fue rosa feminista e indigenista, comienzan a imprimir nuevos tonos y matices en la política española. ~

**RAFAEL ROJAS** es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *La epopeya del sentido. Ensayos sobre el concepto de Revolución en México (1910-1940)* (El Colegio de México, 2022).

ci-fi latinoamericana, con dos novelas de título ingenioso (*¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?*, 2013; *Ascenso y apogeo del imperio argentino*, 2018) que combinan el impulso borgiano de crear mundos-otros con una intención tragicómica a medio camino entre Philip K. Dick y Peter Capusotto: lo suyo es satirizar la cultura argentina en su sordidez, en su poco criterio de sí misma, en sus contradicciones, y convertir eso en novelas delirantes que reflejan al Cono Sur en su condición metamoderna: una estética que él ha llamado *gauchopunk*.

Estilísticamente, podemos reconocer los efectos que han causado en Nieva los videojuegos (en su estética más generalizada), las películas de Terry Gilliam y David Cronenberg, los cómics, me aventuro, tanto de Junji Ito como de Alejandro Jodorowsky, y las lecturas de Alberto Laiseca, Adolfo Bioy Casares o César Aira. Su proyecto claramente se trata de activar sus referencias dentro de una textura propia, que permita, incluso, una dimensión de tratado y de discurso político: busca ensayar la realidad contingente por medio de un palimpsesto de otras voces. En esto se parece, claro, al *new weird* angloparlante de Jeff VanderMeer (horrores barrocos ligados de forma inextricable a la culpa humana) y China Miéville (la ciencia ficción en su dimensión más claramente política), pero el conjunto tiene algo de caos ordenado. Más que a los autores que cita, refleja, aparenta o critica, Nieva suena a una imaginación en suspenso: el verdadero sentimiento que te da *La infancia del mundo* (así se llama la novela) es el de interactuar con un niño de diez años, que intenta procesar su realidad a partir de las cosas que conoce. Esto no es ocasional, porque los protagonistas de la novela son, exactamente, infantes: personas que reciben un mundo injusto, violento, horrible, como sus víctimas absolutas.

La novela es protagonizada por niños que son lo de abajo de los de

abajo, monstruos proletarios que remiten tanto a Kafka como a los mutantes que habitan la superficie de la Tierra tras la catástrofe nuclear en la serie de videojuegos *Fallout*: los desechos de la sociedad. Esto lo aprovecha Nieva para hacer sonar la crueldad infantil de los compañeros de instituto, el rechazo en la calle, y mostrarnos las jerarquías sociales de su pampa postapocalíptica. El lenguaje cruel de los niños hace eco con la crueldad de las estructuras, de las geografías y de las claras divisiones sociales, pero también nos transmite sus limitaciones, la cierta inocencia de los tiranos que se compran todo lo que les adoctrinan, por medio de la figura de El Dulce: un *bully* clásico que es popular por tener una consola Pampatonics donde juega el rol de “Indio” en *Indios y Cristianos*. Todo esto es comunicado en una prosa atrabancada, la cual, como ya ha indicado bien Jorge Carrión en su crítica, se ancla firmemente en una geografía especulativa, que nos lleva de la mano por un futuro en el que el mundo es una bola en llamas, excepto por Argentina, que se mantiene artificialmente como un paraíso tropical.

Podría decir más cosas sobre la trama de *La infancia del mundo*, porque su *worldbuilding* es vasto y por momentos brillante, a pesar de la velocidad narrativa que nos lleva de un lugar a otro sin, muchas veces, darnos tiempo para el reposo de la imaginación. Sin embargo, me quiero detener aquí para pensar en lo que realmente me interesa: el libro, como todo buen libro de ciencia ficción, está lleno de ideas. Su mirada satírica al sistema financiero, que abstrae y relativiza la realidad misma, su puesta en escena de la desigualdad por medio de lo monstruoso y su construcción de una geografía especulativa son divertidas y llegan a ser retadoras, pero ¿esto le alcanza para ser, como dice Gabriela Cabezón Cámara en la contraportada, “la más contemporánea de las contemporaneidades” o, como dice Fernando Bogado, un libro escrito “sin valor, por

fuera del valor, más allá del valor”? ¿El libro en verdad alcanza, de alguna manera, a “trascender” su naturaleza de tan repudiada “escritura de género” y convertirse en “una novela de ideas”, en un libro “importante”, en “alta literatura”? Me parece que no, en absoluto, y tampoco tendría por qué.

Como la bolsa de valores, el mundo editorial en Latinoamérica se mueve alrededor de una serie de abstracciones y voluntades de mercado. Si hace diez años lo interesante era escribir lo más pegado a Bolaño posible, un realismo sucio entintado de la exótica violencia subcontinental, ahora, parece, la tendencia se va hacia la especulación, gracias a las preocupaciones climáticas y a nuestra ansiedad constante. También ayuda la prominencia de escritoras como Mónica Ojeda y Mariana Enriquez, que han logrado separar lo grotesco y lo monstruoso en nuestra literatura de las garras del “realismo mágico”, influyendo en una nueva generación de autores. Otro fenómeno importante a considerar es el impulso que generan los programas de escritura creativa al estilo estadounidense, tan fijados en el cultivo de escritores que respondan a las necesidades de un sistema académico y crítico que privilegia lo coyuntural. En el fondo, una novela como *La infancia del mundo* es producto de este tipo de sistemas, lo sabe, y responde a lo mismo: vista desde el lente crítico de un estudiante del Master of Fine Arts, en ella podemos meter escrituras geológicas, decolonialidad, la condición del otro y demás términos rimbombantes que se convertirán en *papers* de Elsevier.

Aquí viene el eje de mi desconfianza: al leer un libro así, desde un entramado conceptual y temático dado, construimos una economía de lo “alto” en la literatura; el libro se convierte en un objeto de intercambio en la cadena de valor de “ser culto” y, en lugar de leerlo por ser ingenioso, divertido, sardónico, incluso crítico, lo leemos por ser “importante” mientras otras experiencias literarias

similares, quizá mejores, se quedan afuera de la cadena de valor por no tener los materiales estratégicos, los temas clave, que alimentan el ecosistema literario. Y peor: criticar un libro que tiene estos temas clave, que obedece a lo “importante”, se convierte en un síntoma de envidia, desdén o maldad. Entonces, hay que recordar una verdad dolorosa para quienes convertimos leer libros en una personalidad: la literatura no es “importante”. La literatura no va a salvar al mundo, cambiarlo, ni solucionar la injusticia y el cambio climático. La literatura es un medio de expresión que se comparte y, si se tiene suerte, reverbera en los otros; también es, aunque nos duela, un producto sujeto al mercado y, por más que quiera violentar o retar los sistemas, también está imbricada en ellos. Quizás, el virtuosismo abstracto que nos hemos comprado no es más que una forma de no criticar los sistemas de una forma más interesante, si eso es lo que queremos.

Para terminar con esto, quiero compartir mi opinión final sobre el libro de Nieva. Como ya he dicho, es dinámico, intenso, me hizo reír mucho, pero, aun con todo eso, dudo que sea un libro “importante”. A pesar de todo lo que hace, de sus ecos del cambio climático, de su imaginación caótica, de su sátira intensa, el libro encuentra un tope tremendo en su construcción narrativa. Como quiere tratarse de tantas cosas, tocar tantos puntos como sea posible, la historia que nos relata termina siendo algo tan básico que cabe en pocas páginas. En el fondo, *La infancia del mundo* es una ficción breve, una casa minúscula con una fachada demasiado grande, y el contenido de esa casa no es el material transgresor que quisiera tener. Al final, es una historia de ciencia ficción muy familiar, una rebelión de los desposeídos, una reiteración del potencial revolucionario de la diferencia, un juego dentro de un juego dentro de un juego. Es ficción de género, sencillamente. Es la estética y la voz

que se pueden encontrar en un buen cómic, en un *paperback* amarillento, en un videojuego de rol de Obsidian. Y además, considerando la establecida y amplia tradición fantástica en Argentina, no es ninguna rueda reinventada. Si hubiera salido en Plaza & Janés o en Minotauro, en lugar de Anagrama, no habría tanto clamor crítico alrededor de él, aunque probablemente ganaría más dinero. ~

**CRUZ FLORES** escribe poemas y ensayos. Su primer libro, *Fracción continua*, fue publicado por el FOEM en 2022.

## POESÍA

# Escrito sobre una hoja de tule

por Verónica Murguía



**Sergio Raúl Arroyo**  
**ONCE**  
Tacámbaro,  
Cuadernos  
del Armadillo,  
2023, 34 pp.

Sergio Raúl Arroyo, etnólogo, antropólogo y escritor, ha reunido once poemas en una *plaque* impresa de forma artesanal por Juan Pascoe en el Taller Martín Pescador de Tacámbaro. Esta *plaque* cierra la colección Cuadernos del Armadillo, una reunión heterogénea de libros y carteles dirigida por David Huerta, en la que se publicaba de forma irregular y risueña a los amigos del poeta. Todos los textos de la colección fueron impresos por Juan Pascoe en ediciones de pequeño tiraje, únicas por la belleza de la factura y en las que la tipografía, elevada a su condición más noble, acentuaba las posibilidades expresivas de los escritos.

Como lo hizo en su poemario *Génesis personal / Ensemble*, en *Once* Arroyo entrega al lector poemas que llevan por título el nombre de una variedad de personas: Frank

Zappa, Lévi-Strauss, Roald Dahl, Diane Arbus, Claudio Magris, Buster Keaton, C. W. Ceram, Pascal Quignard, pero, con excepción de los dos últimos, no son etopeyas, ni retratos convencionales. Si en algunos poemas de *Ensemble* Arroyo analizó y vinculó la experiencia de ver con la de imaginar y escribir, en *Once*, excepto en el poema efrástico dedicado a la fotógrafa Diane Arbus, se decanta por introducir en los poemas los símbolos y temas que lo obsesionan: la infancia y sus rituales, las cabezas (aparecen como craneos, cavidad cefálica, cabeza como calabaza, cráneo como ostra, cabezas parlantes), la noche, el agua, los patios nocturnos, los árboles, el tiempo y la muerte, supeditándolos a los once nombres que componen el libro.

En el primer poema, cuyos mecanismos me esforzaré por develar ahora, se muestra la forma en la que Arroyo abordó los textos de *Once* y algunas de sus estrategias más originales.

En este poema inaugural titulado “Anne Carson: once peldaños nocturnos”, el poeta asienta once declaraciones o peldaños que abordan el dolor del abandono. Las primeras siete declaraciones se pueden relacionar con Carson, pues a primera lectura parecen estar emparentadas con los poemas de *La belleza del marido*.

En la afirmación inicial leemos: “doy testimonio / de que los amortajados cantan / de que sus ojos son ágatas negras”. El uso de la minúscula y la ausencia de puntos o comas, es una característica común a todos los poemas. Esta puntuación dota de una flexibilidad notable al discurso, permite que la voz cambie sin aviso, así como que se intercalen puntos de vista. Arroyo interpela, pide, comenta, observa o toma la voz del retratado sin explicar, separar las imágenes o resaltarlas.

La ausencia de comas y puntos da la impresión de que leemos un fragmento *in medias res*, de que estos tres

versos podrían haber escapado de la boca de Anne Carson mientras ella leía y murmuraba en la cocina, en la misma cocina donde se escenifica el poema “Tres”; en el que un trío de mujeres: Anne Carson, quien lee *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë y la madre de Carson hablan entrecortadamente sobre el fracaso matrimonial de la poeta. Brontë, llamada “Emily” en el texto, está presente como la autora de la novela. Madre e hija leen en la mesa mientras afuera la noche helada está “paralizada”. Todo transcurre en una vigilia torturada por el dolor de la ruptura conyugal, puntuada por brevísimos comentarios y duplicada por el tormento de Heathcliff.

Leemos, por ejemplo, en el quinto peldaño alusiones a esa domesticidad dolorosa: “nadie me conoce / permanezco en silencio mientras ceno / soy alguien que espera una condena / o un milagro / bajo el influjo y el salitre de la luna”.

Hasta la octava declaración o peldaño la voz dice: “no aguardo redención / en la cocina blanca / son las primeras horas de la noche / el olor del pan es signo de pertenencia / (ha sido mi aroma favorito desde niño) / los invitados esperan que las piezas / salgan del horno / los demás / nos mantene-mos con los ojos cerrados”.

Es aquí, con este *desde niño* donde esta afirmación, que se encierra dentro de la otra en medio de paréntesis, que nos damos cuenta de que no es Carson quien habla en esa noche solitaria, sino el autor. En las tres declaraciones que restan, Arroyo describe los sueños acuosos, marítimos de su infancia, sus pesadillas, la medianoche hecha de agua: “la escuela envejece en silencio bajo las estrellas / es un barco que navega sin rumbo / en su patio / la luna incuba / un antiguo ladrido / pido a la noche que no deje de soñarme”.

Este poema, así como el dedicado a Frank Zappa, el único donde hay signos de interrogación y admiración, son los dos textos en los que el título

guarda relación con los versos. En cambio, el dedicado a Roald Dahl abunda en imágenes orgánicas, selváticas: “su cráneo es una ostra / plagada por insectos / una caja encriptada / habitada por libélulas / decididas a hacer / un alto al vuelo”, que se refieren, quizás, a la vida en África del narrador, quien aprendió a volar en Kenia. Dahl fue piloto de un Havilland Tiger Moth y luego de un Gloster Gladiator en la Segunda Guerra Mundial. Fue en el Gladiator que tuvo el terrible accidente que lo marcaría de por vida: “por su tórax se deslizan / serpientes del antiguo testamento / que tejen nudos / en los telares del infierno”.

De forma parecida Arroyo describe el ámbito de Lévi-Strauss: “la palabra adulterio está escrita / sobre una hiler-a de cabezas estacadas / y la palabra muerte / en la llaga de una lengua / que conoce de cerca el veneno [...] cuando se peina / lo asaltan delirios vegetales / el cráneo es una calabaza / que observa fijamente el universo”. El antropólogo observa, registra, consigna: “sin pena / redacta una nota / frente a un cuerpo / muerto a palos”.

O la voz que le exige al divulgador alemán “c. w. ceram: invitación a la arqueología”: “toma nota / te lo pido / saca tus máquinas y grábala / ata su imagen / quédate con su voz erosionada / con su silabario y sus gotas de fuego / ponte el sombrero / camina por el teatro de la tarde soleada [...]”.

De Pascal Quignard: “hay una imagen / en la cavidad cefálica que gesta / la cueva uterina de mi sueño / allí está el inmenso fantasma / que escapa al pájaro y viaja / hacia la noche adherida a las paredes”.

Pero son los dos poemas más narrativos, en los que se describe a las personas que les dan el título, los que logran mayor intimidad con el lector. Quizá porque tienen un tono más emotivo y las imágenes convocan un afecto profundo, una familiaridad que se distancia de los hallazgos verbales e intelectuales de los poemas anteriores. Son los dos textos dedi-

cados a las mujeres de la infancia de Arroyo: Julia Herrera y su madre, Rosario García.

Los versos que clausuran la *plaquette* y que cierran el poema dedicado a Rosario García son cuatro acordes dulces y sonoros: “solo sé / que estarás en la música perfecta / que sonará / antes de que me vuelva invisible”.

Esa “música perfecta” cuyos ecos podemos encontrar en la mejor poesía. ~

**VERÓNICA MURGUÍA** es novelista, cuentista y periodista. Su libro más reciente es la novela *El cuarto jinete* (Ediciones Era, 2021).

## ENSAYO

# Invitación al fragmento

por **Laura Sofía Rivero**



**Martín Cerda**  
LA PALABRA QUEBRADA.  
ENSAYO SOBRE EL  
ENSAYO  
Prólogo de Christopher  
Dominguez Michael  
Guanajuato, E1 Ediciones/  
La Rana/Los Otros Libros,  
2022, 228 pp.

A decir de algunos de sus más fervientes lectores, Martín Cerda es una pieza clave del ensayo literario chileno. Por ello, la publicación en México de su libro *La palabra quebrada* se inscribe en un esfuerzo editorial de rescate y difusión de su sugerente obra, poco leída en su país y apenas conocida fuera de sus fronteras. Dentro de la ensayística chilena que, a consideración del también chileno Gonzalo Gerardo, generalmente está dedicada a la revisión de tópicos de interés antropológico y sociológico, Cerda sobresale por su voluntad artística y por sumergirse a fondo en la ponderación de un género que no ha suscitado mucho mayor interés en su propia tradición literaria.

Esta nueva edición de *La palabra quebrada* tiene en cuenta que en México leemos a Cerda como una novedad, aunque su libro se haya publicado por

primera vez en 1982. La inclusión de una cronología, imágenes varias, así como el discurso con el que aceptó el premio otorgado por la Academia Chilena, posibilita que nos familiaricemos con su figura. Vale mencionar que el subtítulo *Ensayo sobre el ensayo* puede resultar engañoso para los lectores que se acerquen con la expectativa de encontrar una reflexión puntual y constante sobre el género. Si bien la primera parte, en efecto, se destina a examinar algunos rasgos del ensayo (principalmente desde su origen con Montaigne y a la luz de las famosas ideas de Lukács), los tres apartados siguientes se ensanchan para dar cabida a disquisiciones sobre el papel del escritor en la sociedad y las condiciones de su oficio, todas ellas mediadas por el análisis de distintas figuras como Francis Bacon, Franz Kafka, Walter Benjamin, entre muchos otros.

En sus ensayos, Martín Cerda se retrata como un apasionado lector que posee una biblioteca personal amplísima. Esta erudición no rivaliza con la claridad y comprueba que, como dice Liliana Weinberg, el ensayo representa desde Montaigne “la superación del mero comentario de las obras de otros autores para convertirse en una verdadera escritura a partir de la lectura”. Cerda no es un aforista, es un seleccionador de la obra ajena: mediante la cita teje su propio entramado personal y cincela sus ideas.

Si bien en algunos textos se le puede extrañar por quedar soterrado bajo las palabras de otros, es hábil delegando la voz y amueblando un mundo de lecturas vastísimo. Resulta gozoso ser partícipe de las conexiones insospechadas que él halla entre distintas latitudes. Hace que recordemos que uno de los elementos fundamentales del ensayo —la perspectiva— no solo se recrea mediante las opiniones radicales proferidas de un tajo. *Tener perspectiva* sobre un asunto, el que sea, significa en última instancia ser consciente de nuestro propio modo de mirar y, por tanto, compartir aquella óptica desde donde

se observa. El autor nos pasea por sus libros y escritores predilectos como un guía experto que muestra los sitios, consabidos y excéntricos, que permiten conocer mejor una ciudad.

Las ideas sobre el ensayo que le interesan a Cerda no asombran por su innovación, en realidad, dialogan con muchísimos otros ensayistas que las han compartido. No obstante, esto no debe restar el atractivo de *La palabra quebrada* que se logra, principalmente, por la habilidad que tiene su autor para confeccionar textos brevísimos que alcanzan una densidad sorprendente; ensayos cortos que se pueden leer con placer y con la certeza de que cada cierto tiempo se encontrará una pepita de oro, sobre todo proveniente de su invocación a los distintos escritores que conforman su bagaje de lector ávido. Además, permiten comprender el alcance y permanencia de ciertos lugares comunes que aún hoy permean la vida literaria. Por ejemplo, Cerda recuerda que “algunos detractores españoles e hispanoamericanos de Ortega, le reprochaban ser *solo* un ensayista”. Se queja de que el ensayo sea un género desatendido y menospreciado, a pesar de ser puntero en la historia de la literatura y las ideas. En muchas esferas, esto no ha cambiado mucho ya que para muchos sigue siendo una mera prosa de ocasión sin ambiciones literarias. No hay mejor muestra de ello que aquellas antologías de ensayo que no son sino meros compendios de artículos diseminados por doquier. Basta con revisar el índice de las antologías de ensayo hispanoamericano más relevantes de nuestro país para comprobar, como broma cruel, la ausencia del propio Cerda y la inclusión de textos medianos redactados por poetas y narradores.

Quizá por todo ello, una de las más grandes obsesiones de Cerda sea su interés por la forma en el ensayo. En un texto dedicado expresamente a este tema —“Vida, forma y ensayo”— afirma que, sin dejar de lado su relación con la verdad, “es su dimensión formal la

que permite, justamente, leerlo una y otra vez, aun cuando el contenido de sus proposiciones haya sido superado, recusado u olvidado por el desarrollo ulterior de la filosofía, las ciencias o la historia”. Lo desconcertante es que, para ser una de sus predilecciones, Cerda no se afane necesariamente en ser un orfebre del lenguaje. Acaso se comporte como el extremo contrario de Alfonso Reyes: mientras Cerda elogia la forma sin practicarla hasta sus últimas consecuencias, el regiomontano designa al ensayo como escritura “ancilar” pero se ejercita en él como el más próspero de los géneros literarios.

¿Dónde se nota, entonces, la importancia de la forma en la escritura ensayística de *La palabra quebrada*? En Cerda no hay trazos de la variedad discursiva y la prosa exacta de Reyes, por ejemplo, o de la espléndida inventiva desbocada de Gabriel Zaid. Quizá sea la predilección por el fragmento su mayor apuesta ensayística y formal. El libro es un cúmulo de asuntos que, aunque misceláneos, martillan sobre ideas en común. En las primeras páginas, Cerda declara su poética sobre el fragmento. No lo ve como los restos de un discurso perdido (como sucede con Heráclito) ni como los apuntes de una obra en proceso (como en Pascal), sino como “un modo de mirar y valorar el mundo”. El fragmento es ese texto autónomo que delata sus propios límites: se sabe incapaz de contener el mundo entero, incluso se opone a la mirada única, se adhiere a la inexactitud y a la parcialidad. Agrega Cerda: “el ensayo no pretende hoy ‘exponer’ una visión o un saber total (y muchas veces ‘totalitario’), sino introducir una mirada discontinua en un mundo que, en lo más sustantivo, se oculta o se enmascara con diferentes ropajes y lenguajes ‘totales’, monolíticos y opresivos”.

Sin duda la lectura de Cerda resulta estimulante en días como los nuestros en donde el fragmento se ha convertido, más bien, en el discurso homólogo por excelencia: monolítico



y total. No sorprende que el ensayo contemporáneo lo haya convertido ya en una fórmula (textos y libros enteros con unidad temática, pero diseccionados en trozos; apuntes apilados). Si las prácticas de escritura de hoy obligan

al pensar fraccionado de los medios digitales, el libro de Cerda puede leerse como una invitación para buscar el fragmento y no la pedacería.

Según narra Christopher Domínguez Michael en el prólogo de *La palabra*

*quebrada*, Cerda se enfrentó al terror más grande que ha azotado a los libros desde tiempos antiguos. Un año antes de su muerte, se incendió la estancia que albergaba sus manuscritos y su biblioteca. Ese 11 de agosto de 1990

## LIBRO DEL MES

NOVELA

### Un escritor deseado

por Olmo Balam



Héctor Manjarrez  
LA PRISIÓN EN INVIERNO  
Ciudad de México, Ediciones  
Era, 2023, 184 pp.

En uno de sus ensayos de *El camino de los sentimientos* (1990) Héctor Manjarrez postulaba la existencia de los autores secretos en la vida de un lector, ya sea porque su misma celebridad (Shakespeare, Sófocles, Chéjov) no deja más espacio que el íntimo para hablar de y con ellos, o porque llegan a la biblioteca personal casi por accidente (Lu Xun, Georg Büchner o Katherine Mansfield).

También se podría hablar de los escritores deseados, esos que se vislumbran en películas como *Reprise*, del noruego Joachim Trier; *El ciudadano ilustre*, de los argentinos Mariano Cohn y Gastón Duprat; o *El peral silvestre*, del turco Nuri Bilge Ceylan; filmes sobre novelistas ficticios que aparecen como un anhelo más propio de los lectores que del mercado: encontrar a un *autor* (con la carga de género propia de este vocablo, tan querido y auscultado durante el siglo xx) cuya actividad en la farándula y palmarés —aunque tenga décadas de haber obtenido todos los premios— pesen menos que los encuentros que propician sus libros. Lo más importante, y lo que de hecho pone en marcha el deseo por esta clase de escritor, es que por definición tiene una obra discreta pero siempre disponible, publicada con disciplina por una editorial independiente, aparecida sin decir agua va y en la que cada librito o librote se *vive* como una celebración en el fuero interno.

Todo esto para decir que en pleno siglo XXI y en la Ciudad de México, uno de esos escritores deseados existe y es Héctor Manjarrez, cuya entrega más reciente, *La prisión en invierno*, sigue con la racha de novelas narradas por Gullivers ocupados en reconstruir, siempre de manera conjetural, un pasado casi sin nostalgia, que se dispersa como un sueño.

En esta ocasión, pone en escena —el subtítulo del libro es (*Teatro en prosa*)— a Juan Cristóbal, corresponsal mexicano en Londres que está de visita en la Caspaña del franquismo tardío. Matudo, veinteañero y poeta-dramaturgo en ciernes, no tiene más planes que hacer el amor con su novia catalana, María, y recorrer Barcelona, Madrid, Andalucía e incluso Marruecos guiado por la brújula de algunos poetas (Quevedo, Unamuno, León Felipe, Machado, Blas de Otero) que lo reencuentran con su lengua materna, aunque esta no tenga casi nada que ver con la de aquel pueblo hipercatólico que de todos modos se caga en dios y la hostia. Pero sucede que es noviembre de 1969 en un país en el cual, en realidad, los sesenta nunca ocurrieron y Juan termina en la Prisión Provincial de Burgos tras un arresto más kafkescos que kafkiano: sin motivo pero sin metafísica.

Ya encerrado, Juan Cristóbal se gana la simpatía de los demás presos, criminales de poca importancia, y dos apodos: *El Melenas* y *El Mejicano*. Sus amigos son dos vascos, el etarra Leo y el asaltabancos Iñaki; Jorge *El Fino*, especie de líder moral; y Daniel, *El Majara*, gigantón que grita incoherencias por la noche; por no mencionar a los otros *echeómos* que se juntan en el patio a escucharlo como a un gurú o fenómeno de circo, siempre bajo la presencia fantasmal y fisiológica de Francisco Franco, capaz de cimbrar las paredes de la cárcel tan solo con los rumores de su mala salud. Con todo y la arbitrariedad del sistema judicial franquista, nunca despojan a Juan de su cabellera, tal vez porque es el único mexicano que se ha visto por aquellos rumbos castellanos, a la espera del veredicto de una denuncia que nunca se sabe si es real o inventada. Profano en la cárcel, lo mira todo desde sus referencias a la cultura que ocurre más allá de los Pirineos: Bob Dylan, Bashō, Foucault, Bergman, Romain Rolland, Salvador Novo son algunos de los nombres aventados en la lucha por distraerse de la literalidad que lo rodea, ese espíritu quijotesco que hermana

Cerda se sumó a la larga lista de bibliófilos que han perdido lo más preciado a causa de la ceguera o de las llamas. Debido a esto, no se puede leer *La palabra quebrada* sin advertir una ironía trágica: el escritor que rechazaba los

fragmentos que no son más que vestigios y apuntes terminó por legar también los restos de un incendio. Quizá Harold Bloom tenía razón al decir que el ensayista es a la vez un profeta, pues este libro con el que Cerda obtuvo el

premio más importante de su país es el que explica aquellas aristas lacerantes de su biografía que lo vinculan a la destrucción y al olvido. ~

**LAURA SOFÍA RIVERO** (Ciudad de México, 1993) es ensayista y docente.

a vascos, murcianos, gallegos y madrileños y que no parece ser otra cosa que “la obstinación sumada a la buena fe y la ignorancia”.

Y, sin embargo, esto es una aventura: Juan Cristóbal de pronto se da cuenta de que mucho de lo que está haciendo —mendigar rayos de sol en el patio, comerciar con aspirinas y naranjas, sopesar acentos ibéricos, escribirle al ilustrísimo alcaide— lo hace por primera y, cosa fundamental en las aventuras, también última vez. Es en la narración de esa experiencia que Manjarrez despliega el estilo tan característico que ha desarrollado en la segunda parte de su obra novelística (al compás de sus cuentos, por supuesto), iniciada hace más de veinte años, y que no ha hecho sino refinarse: la mirada asombrada y casi antropológica sobre la idiotez y belleza humanas (que siempre van juntas), la propensión a fundir vocablos extranjeros con un habla que es tan personal como chilanga; y, de manera más específica aquí, el conflicto del narrador con su “yo dividido”, concepto tan en boga en esas décadas de disidencia y desilusión tanto intelectual como política. Si en *La maldita pintura* (2004) y *Rainey, el asesino* (2002), de tema inglés; *París desaparece* (2014), de tema francés; o *El otro amor de su vida* (1999) y *Yo te conozco* (2009), de tema defeño, la ciudad y sus mujeres dan contraste y balance a los narradores de Manjarrez, en *La prisión en invierno* España no alcanza a ser ni la metáfora de una cárcel —vista aquí como un “útero masculino”— ni la parodia de la novela picaresca, sino tan solo una escenografía, a ratos como las de Samuel Beckett, con algunos visos de la comedia negra de *El apando*, de José Revueltas (recuérdense aquí las últimas páginas de *Pasaban en silencio nuestros*

*dioses* [1987], donde Héctor homenajeaba al autor de *Los muros del agua*). Resuelto a jugar con las formas, Manjarrez demuestra su destreza para incorporar lo que es una de las claves de su narrativa: el teatro —tan querido por este adepto a la Royal Shakespeare Company, amigo y vecino de butaca de Rita Macedo, Ludwik Margules, Juan José Gurrola o Emilio Carballido—, ejercitado en *La prisión en invierno* por medio de escenas en las que los diálogos, entradas y salidas de los personajes se complementan con el temple ensayístico de quien, como pocos escritores, domina las sutilezas del narrador sospechoso, afín al escondite y el cabo suelto.

“Todos los países son extraños [...], y yo soy siempre el mismo, lo cual no me acaba de encantar”, dice Juan Cristóbal, palabras que bien podrían servir de epígrafe a toda una obra que opera sobre la memoria difusa que mientras más lejos ve la juventud mejor la enfoca. A lo largo de los años, Manjarrez ha mencionado su paso por España como un hoyo negro en sus, aunque quizás él no las llamaría así, psicogeografías: él, que vivió en Londres, París, Ankara o Belgrado (ciudades que aparecen de manera más prolija en otros de sus relatos), parecía tener con las urbes o aldeotas españolas un conflicto por resolver. Casi medio siglo después, algo de esa experiencia real se ha soltado con este libreto para un manuscrito hallado en Burgos. Y puede que esa sea, en realidad, la característica fundamental de los escritores deseados, una extrañeza que, no por esperada, deja de devolver a su lector a la verdadera nostalgia: la del primer hallazgo. ~

**OLMO BALAM** (Ciudad de México, 1990) es periodista cultural, traductor y ensayista. Forma parte de la editorial Grano de Sal.

LETRAS  
LIBRES

suscríbese

