

LIBROS

**Jorge
Fernández Díaz**
EL SECRETO DE MARCIAL

**José Enrique
Ruiz-Domènec**
UN DUELO INTERMINABLE.
LA BATALLA CULTURAL
DEL LARGO SIGLO XX

Santiago Gerchunoff
UN DETALLE SINIESTRO EN
EL USO DE LA PALABRA FASCISMO.
PARA QUÉ NO SIRVE LA HISTORIA

Laura Chivite
EL ATAQUE DE LAS CABRAS

Fernanda García Lao
(NO) ME ACUERDO

Christopher Domínguez Michael
TIROS EN EL CONCIERTO. LITERATURA
MEXICANA DEL SIGLO V

**Federico
Guzmán Rubio**
SÍ HAY TAL LUGAR.
VIAJE A LAS RUINAS
DE LAS UTOPIAS
LATINOAMERICANAS

Fabio Morábito
JARDÍN DE NOCHE

NOVELA

Cómo descubrir a tu padre en seis capítulos

por **Raquel Garzón**



Jorge Fernández Díaz
EL SECRETO DE MARCIAL
Barcelona, Destino, 2025,
252 pp.

Nadie sabe quiénes son, en verdad, sus padres. Tenemos atisbos, pistas sobre el desempeño de sus roles que la memoria familiar repite, imágenes rotas, alguna intuición. Pero las preguntas medulares (¿qué deseaban para sus vidas?, ¿lo consiguieron?, ¿fueron felices?), cada hijo las responde como puede, alentado por la urgencia de desentrañar signos que le permitan resolver su propio puzzle vital.

El secreto de Marcial, la novela con la que Jorge Fernández Díaz ganó el Premio Nadal 2025, abraza gozosamente y con arte el misterio de recrear todo (tanto) lo que cabía en los silencios largos de su padre, inmigrante asturiano llegado a la Argentina en 1948, junto a su madre viuda y tras

perder a su papá, un herrero republicano que había muerto luchando contra los nazis en Normandía.

Con ritmo cinematográfico de la dedicatoria en adelante y tirando de “algunos hechos irreales”, el narrador —un escritor consagrado— decide embarcarse en la hechura de ese libro que viene postergando y que el fantasma de Marcial Fernández parece reclamarle en sueños, con la misma insistencia con la que le pedía, cuando el autor era niño, que le contara el final de las películas que no terminaba de ver en la tele, por irse a trabajar de camarero en el bar de Canning y Córdoba, donde él y sus socios se dejaban la piel.

Los clásicos de aquel *Hollywood en castellano*, programa de los años setenta que todos los sábados, entre las 13 y las 22, exhibía filmes de diversos géneros, eran el territorio que padre e hijo compartían. Una educación sentimental que sobrevive como legado inoxidable en las películas mentales que, ya adulto, el escritor no puede dejar de filmar.

La novela dialoga permanentemente con esa cartelera, sinónimo de aventuras, intrigas, conspiraciones, lealtades y pasiones a veces confusas para un niño que no entiende, por ejemplo, por qué Glenn Ford se casa con Rita Hayworth en *Gilda* solo para hacerla sufrir.

En el mar del cine, padre e hijo nadan a sus anchas y es tan fundante que bautiza: los rostros centrales de su afectividad se mencionan siempre por su apodo, robado a un galán, diva o personaje, en una suerte de “efecto *La rosa púrpura del Cairo*” que subraya ese hechizo del celuloide que convierte a todo espectador devoto en coprotagonista de las peripecias que se viven en la semipenumbra de una sala. Así, la hermana menor del narrador, Mary, será siempre Susan (por Susan Hayward), y Óscar, un vecino que vivía sobre su misma calle, Moe (por uno de *Los tres chiflados*).

Tras la jubilación, Marcial, ese hombre parco, enfermo de silicosis (había sido dinamitero abriendo túneles del ferrocarril en Asturias), gastará muchos ratos libres en un salón vidriado del Centro Asturiano de Buenos Aires, jugando al tute cabrero con los paisanos, entre recuerdos de allá y cuantas de acá, mientras todos alimentan un modo de seguir perteneciendo al sueño común de volver, de visita o de regreso, a lo que quedó en España.

Esa vida aparte, de la cual la familia no participa, alimentará la ficción con facetas insospechadas de la personalidad del padre, “expansivo en el club y lacónico en el hogar”, y acercará nuevas hipótesis sobre el destino de personajes

centrales (Lorenzo, amigo inseparable de Marcial, desaparece un día y es uno de los destinos que el relato persigue). Enigmas que el escritor irá barajando con *timing* de premiado autor de policiales (la trilogía iniciada con *El puñal* tiene tantos seguidores como los programas de radio y artículos políticos de Fernández Díaz).

De los recuerdos disponibles para esbozar el retrato de Marcial, el narrador elige la muerte de Lucrecia, una paisana oriunda de Cudillero, a quien su padre creyó ver una semana antes de la noticia durante una de sus caminatas por los lagos de Palermo como punta del iceberg de la novela (la “aparición” se asocia en el folclore asturiano al *giërcu*, un espectro que anticipa el fin). La conmoción que provoca en Marcial esa pérdida invita a pensar en otro vínculo (¿confidente?, ¿amor de juventud?, ¿compañía en la madurez?). En seis capítulos tramados con una prosa que saborea cada palabra, Fernández Díaz desgranará pasiones, amigos, dolor, cenizas, adioses y sorpresas en busca de la montaña de hielo escondida bajo la superficie.

La intimidad (y toda su incertidumbre) es un territorio en el que Fernández Díaz reina. El éxito de *Mamá*, publicado en 2003 y escrito a partir de decenas de horas de entrevistas con Carmina, su madre (“una réplica viviente de Maureen O’Hara”), quinceañera enviada como avanzada familiar a la Argentina de Perón para sortear el hambre de la posguerra española, ya había probado la maestría del autor para meterse en los huesos de sus personajes y conmovier con epopeyas a pie de calle, protagonizadas por inmigrantes zamarreados como barriletes por los vendavales del destino cuando los planes se tuercen.

A los quince años, Jorge Fernández Díaz ya sabía que quería ser escritor. Esa vocación, entendida por su papá como un sinónimo de vagancia, los distanció amargamente. Hubo luego acercamientos y reconciliaciones (se narran en la novela y no

aguaremos la emoción de esas escenas destripándolas).

El secreto de Marcial es una entrañable carta de amor al padre, un redescubrimiento del hombre tranquilo cuya muerte decidió al hijo a dar golpes de timón decisivos en su propia hoja de ruta, hasta convertirse en articulista, académico y novelista premiado. Por esas volteretas en el aire que le gusta dar al azar, y aunque Marcial no lo hubiera sospechado jamás, ha sido la literatura la que lo trajo de regreso a España. Y por la puerta grande. ~

RAQUEL GARZÓN es periodista y poeta. Es editora ejecutiva de *Granta en español*.

HISTORIA

Genealogía de la crisis occidental

por **Manuel Arias Maldonado**



José Enrique Ruiz-Doménec
UN DUELO
INTERMINABLE.
LA BATALLA CULTURAL
DEL LARGO SIGLO XX
Taurus, Barcelona, 2024,
600 pp.

Dueño de una carrera académica prolongada en el campo de la historiografía, José Enrique Ruiz-Doménec ha cultivado también el ensayo y la divulgación periodística, todo ello en el marco de una prolongada trayectoria que encuentra por el momento su feliz *summa* en este libro singular y ambicioso. Pero no estamos ante una de esas “pesadas monografías” que solo leen las comisiones encargadas de juzgar los méritos del aspirante a una plaza universitaria, como lamenta el autor en estas páginas, sino de un ensayo que se asienta sobre la reflexión personal: Ruiz-Doménec vuelve sobre la infinidad de lecturas que ha hecho en el curso de toda una vida, sin por ello descuidar las novedades que cada día llegan a los escaparates de las librerías. De ahí que el libro tenga algo de

biografía intelectual e incluso pueda leerse a ratos como un ajuste de cuentas generacional; he aquí dos razones suplementarias para sumergirse en su entretenidísima y fructífera lectura.

Ambición, decíamos, ya que el propósito del libro es nada menos que describir “la batalla cultural del largo siglo xx”. Para el autor, este siglo prolongado empieza en 1871 con la Comuna de París y acaba en 2021 con el final de la pandemia en las postrimerías de la Gran Recesión: si lo primero es significativo porque en París se produce una rebelión popular contra el capitalismo liberal, lo segundo nos coloca al final de un largo proceso cuya resolución no está clara todavía. Que semejante datación sea cuestionable tiene poca importancia, pues casi todas las dataciones históricas lo son; Ruiz-Doménec la justifica de manera convincente y de eso se trata. Este largo periodo, que tiene en su centro una guerra de treinta años que empieza en 1914 y acaba en 1945, cuenta con su propio profeta: un Nietzsche que advierte de la crisis de la civilización occidental en sus estudios sobre la genealogía de la moral. Esta crisis, objeto asimismo de la batalla cultural que el libro describe, genera un mundo dividido en dos: izquierda/derecha, racionalismo/empirismo, religiosidad/agnosticismo, nacionalismo/cosmopolitismo, y así sucesivamente.

Habríamos pasado “de un concepto universal de inspiración hegeliana a la provincialización creada por los estudios culturales de las universidades estadounidenses”: del todo a las partes. Se ha dado con ello la vuelta al proceso inverso que —recuerda el autor— tiene lugar en Europa entre 1170 y 1320, cuando la pluralidad de la cosmovisión feudal empieza a coagularse de camino a la unificación renacentista. Ruiz-Doménec, que cita también como posibles precedentes la crisis del Imperio romano y el apogeo de la cultura barroca, propone así una creíble interpretación de la se-

gunda parte de la modernidad; es la segunda porque estamos ante la reacción a lo que sucede en la primera, que a su vez trae causa de la revolución científica, el industrialismo y la Ilustración. No en vano, el autor cita con aprobación al historiador Paul Hazard: “Son las fuerzas intelectuales y morales, no las fuerzas materiales, las que dirigen y dominan la vida.” *Un duelo interminable* es, sobre todo, un libro sobre ideas.

Su narración se organiza alrededor de los principales duelos o duelistas que han protagonizado los últimos 150 años de la vida intelectual en las sociedades occidentales. Hablamos de filósofos, historiadores, científicos, novelistas, poetas, músicos, pintores, cineastas, así como de sus contribuciones y querellas particulares: pasamos de Burckhardt a Michelet, de Nietzsche a Wagner, de Proust a Conrad. Pero también desfilan por el libro Picasso y Diltthey, Hannah Arendt y Lionel Trilling, los dadaístas y la Generación Perdida, Salinger y Rothko, Bob Dylan y Roy Orbison. No son referencias carentes de contexto; el autor va hilando las obras y sus autores con los sucesos del siglo: del caso Dreyfus al caso Stavsky, pasando por el Mayo francés, la crisis de los misiles o la apertura de Nixon a China... tema de una ópera de John Adams a la que también se hace alusión en estas páginas. Y si bien cada lector podrá hacer una lista de aquellos pensadores a los que ha echado en falta, este reseñista lamenta singularmente las ausencias de los filósofos políticos John Rawls y Richard Rorty, que tan relevantes contribuciones hicieron a la justificación normativa de la sociedad liberal-pluralista entre los primeros setenta y los primeros noventa.

Por razones obvias, el autor presta especial atención a los historiadores, delineando la trayectoria de la disciplina a través de sus grandes firmas y principales debates: subraya la importancia de Huizinga y Braudel,

contraponiéndole a Judt y Hobsbawm, cita con fruición al gran historiador conceptual Reinhart Koselleck y, entre los contemporáneos, destaca a Simon Schama. Hay también música pop y referencias cinematográficas, como corresponde a un granadino que hubo de vivir la era dorada del cine-fórum: *Ninotchka* nos habla del comunismo soviético, *Conspiración de silencio* sobre los crímenes reprimidos del pasado, *El eclipse* de la alienación urbana. Y si bien se equivoca al adscribir el *Viaje a Italia* de Rossellini al neorrealismo, acierta de pleno cuando identifica *Cenizas y diamantes* como una protesta contra Sartre y la complacencia de la izquierda occidental con el estalinismo.

Entre los acontecimientos a los que se dedica más atención a lo largo del libro se cuentan, justamente, la Revolución rusa y sus consecuencias. Ruiz-Doménec es claro a la hora de fijar el momento revolucionario en febrero de 1917; lo que vino después fue un golpe de Estado que, *praxis* leninista mediante, impone un régimen totalitario del que poco hay que salvar. El autor lee la literatura reciente sobre el experimento soviético y destaca por encima de todos a Karl Schlögel, quien a su juicio destruye en *El siglo soviético* el mito de la autenticidad cultural de los bolcheviques. Entre 1917 y 1991, pues, Rusia vive un paréntesis infortunado cuyo resultado principal es “hacer que los rusos lleguen a la fiesta de la modernidad exactamente con 75 años de retraso”. Es de lamentar que lo sucedido entre 1991 y la actualidad no sea en absoluto edificante: a veces la historia nos encierra en callejones sin buenas salidas.

También España figura entre los temas destacados del libro, aunque no se le otorga más importancia de la que tiene en el marco de la historia general de la modernidad. Ruiz-Doménec lamenta que los autores intelectuales de la Constitución de 1978 no profundizasen en el conocimiento histórico cuando se sentaron a redactar el

título VIII, si bien tampoco queda claro cuál habría sido ese mejor diseño que nos hubiera ahorrado los trances posteriores. Sobre el *procés* es claro, aunque renuncia a lanzar un mensaje tajante: alineándose con el John Elliott que escribió sobre Cataluña y Escocia al final de su vida, viene a sugerirse que la asonada soberanista fue una sobre-reacción anacrónica que quiso empujar a la sociedad catalana en dirección contraria a la deseable.

¿Y bien? Ruiz-Doménec es honesto cuando reconoce al final del libro que “la imagen del mundo que nos queda no aparece con la claridad que había deseado al comenzar el trabajo”. Es algo que ya ha percibido el lector, quien ha de agradecer sin embargo al autor el empeño que ha puesto por arrojar luz sobre un tiempo —el nuestro— tan resistente a la interpretación. Por decirlo con el historiador Hayden White, a quien Ruiz-Doménec aplaude, una cosa es la “verdad del hecho” y otra bien distinta “la verdad del significado”. Pero es que la batalla cultural que este libro aborda ejemplarmente es ella misma una expresión de la complejidad social, así como una forma de conocimiento a través de la confrontación de ideas y proyectos. En el caso de *Un duelo interminable*, el acceso a esa batalla inconclusa se lleva a cabo por medio de una narración absorbente que quizá abrume a quien nada sepa sobre el siglo y no obstante deleitará a quien ya lo conozca.

Se trata además de un libro muy bien escrito, cuya lectura parece dar la razón al citado Hayden White cuando afirma que las narrativas históricas constituyen “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias”. No es así casualidad que *Un duelo interminable* haga desde ya mismo una pareja fenomenal con el *Dietario* de Pere Gimferrer, donde el gran poeta catalán pone su prosa al servicio de la evocación del mismo largo siglo XX al que

Ruiz-Doménec ha dedicado este libro radiante. Solo cabe ya desear que tenga la buena recepción que se merece. ~

MANUEL ARIAS MALDONADO es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga. En 2024 publicó *(Pos)verdad y democracia* (Página indómita).

ENSAYO

La historia como conjura del futuro

por **Josu de Miguel Bárcena**



Santiago Gerchunoff
UN DETALLE SINIESTRO EN
EL USO DE LA PALABRA
FASCISMO. PARA QUÉ NO
SIRVE LA HISTORIA
Barcelona, Nuevos Cuadernos
Anagrama, 2025, 88 pp.

Profesor de teoría política en la Universidad Carlos III, antiguo librero y editor (Clave Intelectual y Siglo XXI), Santiago Gerchunoff es un intelectual argentino llegado a España a finales de los años noventa. Nos presenta aquí su segundo libro en la colección Nuevos Cuadernos de Anagrama, ejemplo de literatura portátil (comprenderán que traiga aquí a Borges) que se adapta afinadamente a los rigores de la era de la escasez en cuanto a la atención se refiere. El primer libro (*Ironía On. Una defensa de la conversación pública de las masas*, 2019) era una reivindicación templada de las redes sociales como expresión razonable de la democracia eléctrica delineada por su admirado Marshall McLuhan.

El título del libro aquí reseñado puede llevar a equívocos. Si alguien espera una historia del fascismo o, incluso, una aplicación práctica a nuestra realidad de un término teórico siempre esquivo, se llevará una cierta decepción. El concepto, convertido en habitual tropo de tertulianos, representantes y tuiteros, está teniendo una segunda edad de oro como consecuencia de la llegada de líderes y partidos

populistas que, instalados en la retórica derechista, ponen en cuestión las certezas heredadas del siglo XX. Es bien conocida toda la literatura histórica, política y novelesca que está haciendo su agosto con la palabra *fascismo*. En Italia, cuna práctica del movimiento ideológico —los fundamentos intelectuales están en Francia— siguen siendo habituales trabajos que encuentran líneas de continuidad entre el periodo de entreguerras y los gobiernos neofascistas —antes Fini y Berlusconi, hoy Meloni— que desde hace más de dos décadas encuentran un creciente apoyo electoral.

Sería el fascismo, entonces, una ideología eterna que podría ir amoldándose a las distintas formas de poder que se han ido experimentado desde su derrota militar en 1945. Esta fue la postura mantenida por Umberto Eco en su momento, y la que hoy siguen defendiendo en cierta forma Luciano Canfora o Antonio Scurati, autor de una saga monumental sobre Mussolini. Sin embargo, un experto en la materia de la entidad de Emilio Gentile sostiene que el fascismo del periodo de entreguerras, pudiendo ser una patología de la modernidad, tal y como apuntaba la Escuela de Frankfurt, tenía unas características imposibles de trasladar al presente: afán totalitario, imperialismo desenfrenado, religión política, revolución antropológica y guerra como fin principal de la vida humana. Así las cosas, bien pudiera decirse que las analogías no solo no son buenas consejeras explicativas, sino que sirven para inyectar confusión al estudio de la historia.

Digo esto porque el breve ensayo de Santiago Gerchunoff es, antes que nada, una propuesta para repensar filosóficamente la historia. Se advina que la multiplicación de fascistas en el presente, sin atender a unas coordenadas compresivas compartidas, no es otra cosa que una conjura individual y colectiva con respecto al catastrófico futuro que está por llegar. La logomaquia fascista, usada por los

partidos y movimientos de izquierdas para designar todo lo que no les gusta o desafía sus prejuicios, puede tener, según podemos comprobar en este libro, efectos verdaderamente insospechados. Uno de ellos es la conversión de las víctimas del fascismo en colaboracionistas de su propio destino y en héroes involuntarios que deberían servir como anticuerpos de toda pretensión autoritaria en el porvenir inmediato. La deconstrucción del falso poema de Bertolt Brecht —en realidad escrito por un pastor nazi arrepentido, Martin Niemöller— resulta especialmente fecunda en este sentido: el lenguaje antifascista resplandece en él como un detalle siniestro porque quien lo usa solo busca salvar una imagen moral de sí mismo, ampliando el círculo de la responsabilidad a víctimas del pasado incapaces de imaginar el horror que les esperaba y señalando a todos los indiferentes que en nuestros días no quieren jugar al mito de Casandra.

En realidad, quizá de forma un tanto inconsciente, el libro explica, a través de la lógica lingüística de nuestro momento militante, el paso de la memoria histórica a la memoria democrática. Diríamos, entonces, que el fascismo solo es en este librito —de tamaño— una disculpa para afrontar cuestiones epistemológicas de altos vuelos y que, seguro, ocuparán al autor en próximos trabajos. Porque Gerchunoff impugna con claridad y de forma convincente la idea de la historia como maestra de vida (Cicerón), como musa del escarmiento (Manuel Azaña) o como fábrica de sentido común (George Santayana). Y es que se repite en la opinión pública e incluso en las leyes que educarnos en los hechos del pasado, conocer los efectos de decisiones erróneas y mostrar el carácter criminal de determinadas ideologías servirá de forma taumatúrgica para no repetir los errores del pasado y conocer las señales que hoy nos permiten anticipar el fascismo.

Bien se sabe que el presente estaría lleno de señales que anuncian un

inminente y distópico futuro fascista: Trump, Putin, Milei, Israel y su colonialismo, el capitalismo o la tecnocracia, que se dice ahora. Señales que no están en una obra a la que le falta, probablemente, “mancharse las manos” con ejemplos que conmuevan al lector. Y digo conmover porque es evidente que muchos de los que hoy manejan la dialéctica antifascista, por ejemplo, en España, muestran a su vez comportamientos poco decorosos cuando se mueven en el tejido institucional que da soporte a la democracia liberal. Al margen de esta cuestión, siempre dependiente de la libertad metodológica de todo pensador, el autor defiende que para la comunidad política (y epistémica) a la que todos pertenecemos sigue siendo provechoso ordenar los acontecimientos que ya han sucedido de acuerdo con la idea de proceso, de obra y de sentido. El problema surgirá al pretender *predecir* o *determinar* el futuro usando las palabras para proyectar ideas y nociones reguladoras de la comprensión histórica.

Sin embargo, lo histórico se suele mostrar reluctantante a cualquier diseño natural y artificial (Michael Oakeshott). Por ello, la llamada de Gerchunoff al final del libro no puede ser más pertinente: es necesario recuperar la confianza en un futuro que hoy está en manos de la vanguardia estadística. Los intelectuales, poniéndose a pensar y dejando de reverenciar el mandarín cultural que pretendió protagonizar políticamente el nefasto periodo de entreguerras. Las élites, abandonando la nostalgia de las batallas radicales que permitían deslindar entre amigos y enemigos y garantizando la continuidad de las estructuras de la libertad. Por último, los ciudadanos, desistiendo de comprender la realidad de acuerdo con el paisaje moral transparente que nos ofrecían la Guerra Fría y el Estado del bienestar. Porque el uso y abuso de la palabra *fascista* solo mostraría en nuestro tiempo la paradójica imposibilidad de abandonar el siglo xx, fábrica de tragedias que pese a

todo seguiríamos añorando. Desde este punto de vista, hasta el viejo poema de Cavafis podría alcanzar nuevas cotas metafóricas. ~

JOSU DE MIGUEL BÁRCENA es profesor titular de derecho constitucional en la Universidad de Cantabria. En 2024 publicó *Amnistía. Una ley para olvidar* (Athenaica).

NOVELA

Cabras cineastas, vampiros y depresivas con telekinesis

por **Aloma Rodríguez**



Laura Chivite
EL ATAQUE DE LAS CABRAS
Barcelona, Random House,
2025, 176 pp.

Todo se ha hecho ya y todas las historias han sido contadas, más o menos. Añadir una cabra insolente cuya peripécia discurre siguiendo la voluntad de la protagonista, en una versión caprina de *Elige tu propia aventura*, es uno de los modos de añadirle gracia y sacar la novela de formación que es *El ataque de las cabras* del corsé y del terreno conocido. Es lo que hace Laura Chivite, autora del volumen de relatos *Gente que ríe*, publicado en Caballo de Troya en 2021, con el que obtuvo el Premio Ojo Crítico. Es el recurso más vistoso, o el que primero se detecta, pero el libro, incluso sin cabras, tiene otras muchas virtudes que lo hacen apetecible y resistente a etiquetas reduccionistas.

La protagonista y narradora no tiene nombre y se ha separado de María, con la que mantenía una relación estable que le ha permitido, entre otras cosas, hacer pis en bañeras aristócratas. Creció en Pamplona, estudió literatura en Granada, se fue a

Madrid y de vuelta a Pamplona; pasa por un momento de incertidumbre vital: ¿volver a Madrid o quedarse en Pamplona? Pero eso no se plantea exactamente como una decisión vital, sino que sucede, es una situación por la que pasa. Lo importante, o lo que despierta el interés de la narradora, está en su familia materna, en especial en tía Lidia, con la que vivió durante casi dos cursos, los del bachillerato artístico que cursó. Entonces tía Lidia se acababa de divorciar de Jara y vivía con un gato, Baby, cuya muerte desencadenó una tristeza en Lidia que se traducían en desprecio a su sobrina, sin contar con una especie de superpoder del que Lidia le había hablado pero no había visto en directo: la tristeza honda y profunda venía acompañada de telekinesis. La tía lo había descubierto de pequeña, poco después de la muerte del padre, que dejó a abuela Refugio viuda tan joven y con tantos hijos que sacar adelante. Lidia y la madre de la narradora, Irene, eran las únicas hijas, al lado de cuatro varones con los que dejaron de hablarse para reforzar más su unión de hermanas. Luego Lidia e Irene se fueron distanciando y dejaron también de hablarse.

En el pasado familiar hay episodios novelescos: la muerte del abuelo se produjo una semana después de que abuela Refugio fuera presentada como Manola de la Peña La Jarana, elegida “la chica más guapa del lugar según los hombres más feos de la comarca”, dice la narradora. Aquí viene la casualidad: suben a pedirle la cámara de fotos a Zacarías, el vecino de arriba, saben que tiene una Leica, oyen un gran estruendo y al abrir la puerta lo descubren tirado en el suelo. Esperan a la ambulancia y eso les hace llegar con una hora de retraso a la Peña, pero han salvado al vecino, y lo más importante: han hecho la foto, que se revela mucho tiempo después, porque contiene instantes de una felicidad truncada por la muerte inesperada del padre de Irene y Lidia y los chicos. “Hay algo mágico en esa foto. Como si la muerte paseara por

la habitación y mi abuela lo supiera. Como si notara que está allí y va a perdonar a Zacarías. Pero como si supiera también que días más tarde va a llevarse a alguien, a alguno de ellos”, escribe la narradora, que tiene una copia de esa foto encima de la cama “a modo de crucifijo y de tótem protector”.

En realidad, *El ataque de las cabras* no es una novela de formación, sino tres: la de tía Lidia, la de la protagonista y la de la cabra insolente protagonista de la fábula que despliegan tía y sobrina, una planteando, la otra eligiendo. Tía Lidia fue camarera, formó un dúo punk con Jara, luego se hizo profesora de inglés. La narradora comparte algunas cosas con tía Lidia, a la que toma como modelo; la vemos pasear por la vida como quien va moviendo perchas en una burra atestada de prendas, esa misma actitud de quien parece dispuesto a descubrirlo todo. Por su parte, la cabra termina por descubrir el cine y hacerse cineasta, se convierte así en una pionera, la primera cabra cineasta. Su fábula, que se ofrece en tres partes, queda inconclusa: “De modo que preferí, al igual que sigo prefiriendo ahora, dotarla de esas tres vidas posibles. Que en esa trifurcación de su camino tenga la capacidad de transitar por los tres a la vez. Y que, en cualquier caso, sea ella, con toda su genialidad e insolencia, la que elija.” Hay ahí un acto de amor hacia la cabra, que explica también las relaciones que pueden establecerse con los personajes de ficción.

La novela no sigue un orden cronológico lineal, avanza y retrocede, intercala la historia de la cabra, que tiene el mismo rango que la de la familia, vemos a la abuela Refugio deteriorada por la enfermedad, llamando hijos de puta a todos, antes de descubrir su vida. Hay sorpresas y hueco para lo inesperado: no solo encuentros con alguno de los tíos, sino descubrimientos asombrosos, vampiros y una epifanía que llega después de que la protagonista se quede encerrada en un baño público y pasen dos ciclos de autolavado: “Sola y empapada en la

oscuridad de esa madriguera metálica terrorífica, al margen de la tristeza y de la felicidad, al margen de todas las emociones pasajeras, me invadió una ligereza total. Un sentimiento de comprensión absoluta del universo se introdujo en mí y me dominó.”

El ataque de las cabras tiene esa virtud tan rara y tan contundente: la gracia, que es el pegamento que une todo y que valdría para sostener lo que Chivite quisiera. ~

ALOMA RODRÍGUEZ es escritora y miembro de la redacción de *Letras Libres*. En 2024 reeditó *Los idiotas prefieren la montaña* (La Navaja Suiza).

MEMORIAS

Lo que no recordamos

por **Bárbara Mingo Costales**



Fernanda García Lao
(NO) ME ACUERDO
Barcelona, kriller71, 2025,
98 pp.

“No me acuerdo del autor del *Me acuerdo* primera versión”, dice Fernanda García Lao en la entrada 105 de su último libro, que se llama *(No) me acuerdo*. El autor es Joe Brainard, y el del segundo es Georges Perec. De estos dos libros previos (*I remember*, *Je me souviens*) García Lao se acuerda sin duda, y en esta entrada, como en el resto de sus 231 olvidos, practica no solo una especie de homenaje inverso, un poco chulo, a esos libros a cuya tradición se incorpora con actitud de réplica, sino también una especie de ensayo de lo que podría significar, a lo largo de una vida, irse desprendiendo de las huellas o recuerdos que nos conforman, que nos lastran o que nos acompañan (o todo a la vez). No acordarse, aquí, es en realidad como acordarse, es saludar con una broma, pero en otras de las

entradas no acordarse puede significar rechazar, o elegir otra cosa de manera lateral, olvidando todas las demás (“No me acuerdo de un libro más perfecto que *La muerte y la primavera*” [este de Mercè Rodoreda]). Declarar no acordarse de algo o de alguien puede querer decir empeñarse en olvidarlo, lo que supone darle tanta importancia como buscarlo denodadamente, o tenerlo en la punta de la lengua –que es como reencontrarse con un fantasma o como llevarse una sorpresa ante la infinitud de instancias que llevamos con nosotros–, o que se ha dado con un cajón lleno de cosas y ante la abundancia hemos olvidado lo concreto que habíamos ido a buscar. Así que el libro es también un ensayo práctico de todos los sentidos que puede adquirir un verbo o un estado. Un ensayo, entonces, verbal y emocional, que conduce al fin a lo corporal: “No me acuerdo con la memoria. Lo que sé, me ha sucedido en el cuerpo, lo demás es información. Es decir, versiones.”

Como cada vez que practicamos cualquier juego con el lenguaje, hay aquí una gran y constante presencia del humor, porque lo que decimos, si lo decimos de diferentes maneras sucesivas a través de las versiones, va adquiriendo sentidos nuevos, cambiando de significado a medida que lo vamos reformulando. En este juego de variaciones, la acumulación de citas opera sobre cada una de las citas sueltas, que significan nuevas cosas por su cercanía con las demás, pero el sentido del propio verbo también puede cambiar, como en el ejemplo de la novela de Rodoreda. Además, la experiencia vital que va componiendo García Lao es a la vez única y suya propia, pero también se convierte en compartida. Podemos reconocernos en el olvido ajeno. Pero se me ocurre que así como se dice que nadie escarmienta en cabeza ajena, ¿podríamos decir que nadie olvida en cabeza ajena? El hecho de que la autora haya elegido como fórmula “no me acuerdo”, en lugar de “he olvidado” u “olvide”,

es también determinante, porque se refiere a una omisión, o incluso transmite una dimensión temporal, la del presente, un *ahora* en el que el objeto no nos viene a la mente, pero podría acudir más adelante. El olvido es un continuo durativo (“es tan largo el olvido”, dice Neruda en un poema), mientras que el no acordarse nos convoca al momento puntual, electrizado, y precisamente un tono de chispazo es el que tiene este libro, con sus entradas que se prenden como bengalas que iluminan momentáneamente la oscuridad. No quiero complicar mucho la imagen, pero en cierto modo se podría decir también de manera inversa: que oscurecen un instante la claridad total de la vida que transcurre imperceptible; en todo caso, una interrupción que rescata algo de un total. Este sistema de fogonazos transmite también una sensación de movimiento, de vida en marcha (¿“viajar es perder países”; vivir es perder escenas?), casi de fuga en que se distingue al individuo y a su vida como personajes de una película de persecuciones, y en cada vuelta de la esquina en que se ha conseguido burlar al perseguidor, una se detiene un momento, a tomar aire, a palparse la ropa, a dejar una marca.

Por otro lado, las pérdidas no implican una desaparición. Que una no se acuerde de las cosas no quiere decir que no tenga consciencia de lo que está haciendo (“No me acuerdo si escribo para desfasar la realidad hacia atrás o hacia delante. Chupo la corteza de lo real hasta dejarla blanda como una seda china”), y significa además que de su ejercicio espera que revele algo que quizá no se pueda alcanzar por otra vía. Esta relación con lo vivido no quiere decir que se viva atolondradamente; hay un propósito. A veces no acordarse es un ejercicio práctico, positivo. Y también nos vamos dando cuenta de que no acordarse no es lo mismo que olvidar o que haber olvidado. Quizá no acordarse suponga una acumulación inversa, una manera de lanzar lo vivido a un repositorio

especial, al que solo llega si lo lanzamos con un juego de muñeca ejecutado como se advertiría a través del espejo.

Las cosas de las que Fernanda García Lao no se acuerda son de toda índole (“No me acuerdo del nombre de aquella pintora que había sido olvidada injustamente”, “No me acuerdo de lo grave, soy mejor con los agudos. Como chirría el mundo”, “No me acuerdo de la ropa de mi tía, pero sus zapatos diminutos y brillantes, cada uno en su caja, son inolvidables”), y paradójicamente rescatan aquellas cosas que pudieron pasar inadvertidas, o dotan de una dignidad similar a todo aquello con lo que nos hemos cruzado. Además de practicar una actitud vital, en este libro se da el reconocimiento, por la especular vía del olvido, de todos los hitos que han conformado nuestra vida, que se nos han adherido al cuerpo, y cuya importancia es tal que no necesitan de nuestra memoria para existir. “Eso eres tú”, dice un adagio sánscrito; eso es también lo que no recordamos. ~

BÁRBARA MINGO COSTALES es escritora. En 2024 publicó *Lloro porque no tengo sentimientos* (La Navaja Suiza).

CRÍTICA LITERARIA

La literatura mexicana bajo escrutinio

por **Liliana Muñoz**



Christopher Domínguez Michael
TIROS EN EL CONCIERTO.
LITERATURA MEXICANA
DEL SIGLO V
Ciudad de México, Grano de Sal, 2024, 432 pp.

Cuando comencé a publicar mis primeras reseñas, el también crítico literario Pablo Sol Mora me inculcó un principio fundamental: la diferencia entre el crítico

profesional y el *amateur*. En un ensayo apuntaba: “Por profesional entiendo el que, aparte de hacer de la crítica su principal actividad literaria, está dispuesto, más allá de sus gustos o preferencias, a ocuparse de muy diversos tipos de obras y autores (no todos necesariamente buenos, claro) y cumplir ciertas tareas (vigilar al escritor consagrado, juzgar con justicia los méritos o defectos del que está construyendo una obra, estar atento a los jóvenes); el *amateur* no suscribe esos compromisos y escribe fundamentalmente sobre lo que le gusta y entusiasma.” Así, en numerosas conversaciones, cada vez que volvíamos a la figura del crítico profesional, en particular al mencionar el caso de México, inevitablemente salía a relucir el nombre de Christopher Domínguez Michael.

Christopher Domínguez Michael es, en la actualidad, el gran referente de la crítica literaria en México, y *Tiros en el concierto* es quizá su obra capital. Hermano de las ideas y amante de la discrepancia, se inició en el oficio a los veinte años gracias a, entre otros, Octavio Paz, Héctor Manjarrez y David Huerta. Pero Christopher tuvo muchos otros maestros: de Alejandro Rossi, por ejemplo, aprendió el arte de conversar; de Enrique Krauze, el de la biografía; de Antonio Alatorre, los “misterios eclesiológicos” que lo llevaron a escribir su *Vida de fray Servando* (2004); de José Emilio Pacheco, la elección del oficio. Desde muy joven, Domínguez Michael tomó una decisión radical: entregarse por entero a la crítica literaria; hacer de esta vocación su profesión y llevarla hasta sus últimas consecuencias. Los versos de Mallarmé (“*La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres*”) se hacen carne en la figura del crítico: Christopher no buscaba convertirse en el desenfadado lector común de Virginia Woolf, sino en aquel para quien la lectura es un destino y una misión. Por eso, en cada uno de sus textos críticos —ensayos y reseñas por igual— se bate a duelo con el paso del tiempo: juzga, asevera,

se equivoca, vuelve a juzgar. Los designios del porvenir son inescrutables y, pese a ello, Christopher avanza con paso firme, a sabiendas de que puede caer al precipicio. Al cuestionar el canon literario, al visitar a los autores convertidos en mármol, nos recuerda, de algún modo, que los muertos no están muertos, que en sus páginas persisten significados ocultos, pasajes cifrados, personajes que escapan a nuestra comprensión. Porque la crítica de Domínguez Michael se cimenta en la duda y en la extrañeza, en la argumentación fundada, en la convicción de que no existen las verdades como puños: el crítico literario solo puede ser fiel a la literatura, y la literatura es la enemiga de la certidumbre.

Hago una precisión: Domínguez Michael es un crítico profesional, sí, pero eso no implica que carezca de entusiasmo. Todo lo contrario. Para repetir las palabras de Morábito sobre Álvaro Uribe, Christopher cree en el *gusto*, algo cada vez más difícil de encontrar entre críticos y creadores, y por tanto cumple a cabalidad su papel de árbitro, sin dejar de lado su propio disfrute. Más aún: se entrega a la crítica favorable con el mismo fervor que a la desfavorable, somete a los autores noveles al mismo escrutinio que a los consagrados, y no hace distinción entre escritores universales y nacionales ni entre géneros mayores y menores. Es precisamente esa fe en el gusto la que lo ha llevado a depurar su estilo: con una prosa que casi podría calificarse de diabólica, Domínguez Michael escribe literatura sobre la literatura y de esta forma persigue, a su manera, el duro deseo de durar.

Publicado en 1997 por Ediciones Era y reeditado recientemente por Grano de Sal, *Tiros en el concierto* es la obra alrededor de la cual se vertebraba buena parte de su universo literario. En la nota a la nueva edición, afirma: “Si tuviera que someterme al ocioso (y proverbial) ejercicio de salvar del fuego uno solo de mis libros, ese sería *Tiros en el concierto*. *Literatura mexicana del siglo v.*”

Piedra angular de su obra, sin ella no solo no existirían la *Vida de fray Servando* ni *La innovación retrógrada*, sino tampoco, probablemente, algunos de sus mejores ensayos y reseñas. Erudita y febril, *Tiros en el concierto* es, a mi juicio, su primera obra de madurez, aquella en la que se revelan un estilo propio y una particular forma de hacer crítica. Si José Emilio Pacheco —poeta, narrador, pero también crítico— tenía la costumbre de revisar obsesivamente sus textos (en un ensayo afirmó: “No acepto la idea de texto definitivo. Mientras viva seguiré corrigiéndome”), Christopher sigue un camino similar: va mudando de parecer a lo largo del tiempo. Al leer los *Ensayos reunidos*, por ejemplo, uno se percata de que Christopher cambia de postura, rectifica, entra en pugna consigo mismo.

Parcial, apasionado, político, en *Tiros en el concierto* Christopher Domínguez Michael escribe sobre los padres fundadores de la literatura nacional (y sobre aquel “antipadre” incómodo que fue Salazar Mallén). Más que ensayos, sus textos son, a la manera de Sainte-Beuve, biografías literarias: convergen en ellos la vida y obra de autores como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, José Revueltas o Jorge Cuesta; sus circunstancias políticas y heridas familiares, sus desencuentros amorosos y obsesiones estéticas. Domínguez Michael se aproxima a Alfonso Reyes para cuestionar el mito, a los Contemporáneos los hace salir de su torre de marfil, concibe a Cuesta como parte de una tradición de la que es, a la vez, su mejor crítico. Es decir, están nuestros clásicos y siempre, junto a ellos, la crítica implacable de nuestros clásicos.

En el ensayo que da origen al libro, “Alfonso Reyes en las ruinas de Troya”, el crítico equipara a Reyes con Eneas. Mientras Troya arde, Eneas *elige* cargar auestas con su padre; Alfonso Reyes, en cambio, no *elige*: es obligado a cargar con la memoria de su padre, el general Bernardo Reyes, asesinado frente al Palacio Nacional en

1913, un hecho que condiciona su actitud hacia la política de México. En “José Vasconcelos, padre de los bastardos”, acaso el ensayo mejor logrado, Vasconcelos, cual Prometeo, lleva a la nación mexicana el fuego del conocimiento, pero al final es traicionado por ella en las elecciones de 1929. Considerado uno de los grandes ideólogos de la Revolución, Vasconcelos resulta fascinante tanto para la historia política como para la literaria. Sin dejar de ser un hombre de ideas, es también, sobre todo, un hombre de acción; su biografía por sí sola es materia literaria. A propósito de esto, no puedo dejar de señalar el extraordinario pasaje sobre Antonieta Rivas Mercado y su suicidio frente a la sacristía de Notre Dame, narrado con la precisión del biógrafo y la vehemencia del literato: “La Reintegración a la Gracia del profeta, su camino hacia el pesimismo de san Pablo, se desencadenó a partir de ese doble crimen frente al altar, el tiro en el concierto de los ángeles que mató a Antonieta y fulminó la redención de México.”

Me he referido antes a Salazar Mallén, el invitado incómodo a este banquete, cuya presencia en este libro no puedo sino celebrar: “Es escandaloso ocuparse de un autor por lo que no fue y peor aún señalar sus defectos como los propios de una literatura rebasada. Pero es necesario recordar que la historia de las letras no es solamente una exposición de victorias estilísticas y piezas antológicas.” Figura marginal, escritor menor y simpatizante del fascismo, prefirió morir como un anarquista de derechas. Salazar Mallén encarna la épica de la derrota: el patetismo que dio coherencia a su vida se extendió a su literatura; ahora habita en el infierno de la cultura mexicana.

Tiros en el concierto es un homenaje y un ajuste de cuentas con los padres fundadores de la literatura mexicana, y esta revisión termina por poner en tela de juicio la pureza del proyecto político nacional. El autor no atiende

a la historia oficial, si es que existe tal cosa, sino a sus intersticios: a las grietas donde aún cabe el titubeo, donde persisten las sombras. Va en busca de los espacios sin explorar, de los territorios no conquistados, demostrando así que la tradición es un diálogo permanente entre la historia, la literatura y la crítica de la literatura.

En “Jorge Cuesta y la crítica del demonio”, el autor anota: “Una de sus cualidades fue la de fijar los límites de su percepción. Entendió la crítica como método intelectual y como actitud moral.” Podría decirse lo mismo de Christopher Domínguez Michael. El lector no encontrará en este libro ensayos perfectos, porque para él la perfección y la uniformidad son más bien defectos. Encontrará, en cambio, textos rigurosos, sin ser académicos; textos exhaustivos escritos con una prosa extraordinaria; textos que se cuestionan a sí mismos, que se contradicen y que, una vez finalizada la lectura, arrojan más interrogantes. En este sentido, no se le puede pedir más a un crítico literario. ~

LILIANA MUÑOZ es editora, ensayista y crítica literaria. Edita la revista de crítica *Críticaismo*.

CRÓNICA

Ruinas de utopías

por **Rafael Rojas**



Federico Guzmán Rubio
SÍ HAY TAL LUGAR.
VIAJE A LAS RUINAS DE
LAS UTOPIAS
LATINOAMERICANAS
Ciudad de México, Taurus,
2025, 176 pp.

Desde su nacimiento en la imaginación occidental, América fue vislumbrada como otro mundo, nuevo, paralelo o alternativo, que corregía el curso de la vieja, decadente o

moribunda Europa. Esa condición utópica, a veces fundacional, a veces regeneradora, desafiaba cualquier pretensión de edificar en su territorio los pilares de una sociedad ideal. Algo así habría significado la instalación de una utopía dentro de la utopía misma.

Federico Guzmán Rubio (Ciudad de México, 1977) ha dedicado un libro a demostrar, a través de siete casos concretos, que aquella duplicación de lo utópico americano sí tuvo lugar. En siete sitios distintos, en tiempos diferentes, Pátzcuaro en 1539, Argirópolis en 1850, Nueva Germania en 1886, Colonia Cecilia en 1890, Fordlandia en 1928, Solentiname en 1966 y Santa Fe, Ciudad de México, en 1982, se produjeron aquellas réplicas.

El libro de Guzmán Rubio, aparentemente, no sigue un orden cronológico, aunque, como veremos, tal vez sí. La primera utopía, por orden de aparición histórica, sería la de Vasco de Quiroga en Pátzcuaro en el siglo XVI. Este sacerdote avileño, nombrado obispo de Michoacán por el emperador Carlos V, ideó una fusión institucional entre los cabildos tarascos y los ayuntamientos castellanos para gestionar el autogobierno de la comunidad. Fue aquella la utopía americana más próxima a la original *Utopía* de Tomás Moro, que Quiroga leyó en un ejemplar prestado por el obispo fray Juan de Zumárraga.

Guzmán Rubio define esa primera utopía como “cristiana”. Pero tal vez podría concordarse en que se trataba también de una sociedad ideal republicana, por su fuerte sentido comunitario. En cambio, la siguiente utopía latinoamericana, la del argentino Domingo Faustino Sarmiento en Argirópolis, más que como republicana podría catalogarse como liberal. Sarmiento pensó la ciudad como capital de la renacida confederación argentina, después de la derrota de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Una reconstrucción política que, como en las *Bases* constitucionales de

Juan Bautista Alberdi y en la propia Constitución argentina de 1853, seguía al pie de la letra las premisas del liberalismo romántico latinoamericano del siglo XIX.

Utopía racista o, más específicamente, utopía aria sería la siguiente, que localiza Guzmán Rubio en la Nueva Germania, una comunidad alemana en el Paraguay de fines del siglo XIX, fundada por el pedagogo y publicista antisemita Bernhard Förster y su esposa Elisabeth Nietzsche, hermana del filósofo de *Así habló Zaratustra*. En 1880, Förster, gran admirador de Richard Wagner y seguidor de las ideas racistas de Gobineau y Müller, escribió el panfleto *Petición antisemita*, y para fines de esa década ya se había embarcado en un proyecto de colonia aria en el departamento paraguayo de San Pedro. El proyecto fracasó y Förster se suicidó en San Bernardino, mientras su esposa regresaba a Alemania a cuidar a su hermano sifilítico y demente.

Otro proyecto de comunidad utópica, que también fracasaría muy pronto, tuvo una inspiración doctrinal contraria: el anarquismo decimonónico. Giovanni Rossi, un médico y veterinario anarquista italiano, nacido en Pisa, encabezó entre 1890 y 1894 la organización de la Colonia Cecilia en Palmeira, en el estado brasileiro de Paraná, muy cerca de Curitiba. Eran los años del fin de la esclavitud y el tránsito del imperio a la república de Fonseca y Peixoto, cuando se lanzaron programas de colonización europea. Pero el proyecto de Rossi no tenía rasgos eugenésicos, sino que partía del principio de la igualdad radical y el amor libre. En la crónica *Un episodio de amor en la Colonia Socialista Cecilia* (1895), Rossi contó la fractura de la comunidad por los pleitos afectivos que generaba la poligamia.

Utopía fracasada fue también Fordlandia, el experimento de ciudad industrial del magnate estadounidense Henry Ford en la ribera del río

Tapajós, un afluente del Amazonas brasileño. En 1928, poco antes de que colapsara la economía mundial, Ford pensó que podía construir un emporio cauchero en la zona. Al alterar el ecosistema selvático de los árboles de caucho, por medio de una plantación, las plagas arrasaron con los cultivos en muy poco tiempo. Como la racista o la anarquista, esta utopía del capitalismo industrial colapsó pronto.

Más cercana a nuestro tiempo, en la época de las utopías revolucionarias de la Guerra Fría, el poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal armó una comunidad de escritores, artistas y campesinos en las islas de Solentiname, en el Gran Lago de Nicaragua. El proyecto se echó a andar en 1966, mucho antes del triunfo sandinista contra Anastasio Somoza, en medio del entusiasmo continental que suscitaba la Revolución cubana. Luego, bajo el sandinismo, cuando Cardenal ocupó el cargo de ministro de Cultura, la comunidad recibió apoyo oficial. En los últimos años, el archipiélago ha sido abandonado por el régimen de Ortega y Murillo.

La última utopía sería una vigente, la neoliberal del barrio de Santa Fe, al poniente de la Ciudad de México. Construida sobre un basurero, esa zona de la capital mexicana, desarrollada en las últimas décadas del siglo xx, ha sido, hasta ahora, una utopía hipermoderna, que se presenta como revisión urbanística de las colonias tradicionales de la ciudad. Santa Fe se proyectó como el futuro de la urbe, pero ya comienza a ser su pasado y, como las otras utopías descritas en este libro, podría terminar juntando sus propias ruinas.

El libro de Guzmán Rubio es esta compilación de ruinas, pero también una bitácora de viajes. El autor viajó a cada uno de esos sitios —menos a Solentiname— y encontró vestigios físicos de sus realidades: las viejas naves industriales abandonadas de Fordlandia, la confitería Colonia

Cecilia de Curitiba, las ridículas torres tirolesas de Nueva Germania. Restos arqueológicos no solo de utopías sino de ucronías, de comunidades plausibles de otros tiempos, que dejaron señales de su existencia en el pasado.

Decíamos que el índice de *Sí hay tal lugar* no sigue un sentido cronológico, pero que, tal vez, responda a una lectura precisa de la historia moderna de América Latina. Comienza con la utopía capitalista de Ford, continúa con la anarquista de Rossi, la racista de Förster, la cristiana de don Vasco de Quiroga, la liberal de Sarmiento, la revolucionaria de Cardenal, para terminar con la neoliberal de Santa Fe. El itinerario sería una buena síntesis de la historia de la región, que en cinco siglos ha transitado del capitalismo al neoliberalismo, con estacionamientos republicanas y liberales, católicas y socialistas. ~

RAFAEL ROJAS es historiador y ensayista. Próximamente, Siglo XXI pondrá en circulación su libro *La historia como arma. Los intelectuales latinoamericanos y la Guerra Fría*.

CUENTO

Épica de la cotidianidad

por **Alejandro Arras**



Fabio Morábito
JARDÍN DE NOCHE
Ciudad de México, Sexto
Piso, 2024, 138 pp.

Hay artistas cuya fuerza imaginativa logra insertarse en las maneras en que podemos observar la vida. Condicionan el entendimiento de nuestra cotidianidad. Cuando alguien experimenta laberintos burocráticos, por ejemplo, se dice popularmente que es una situación “kafkiana”, al grado de que alguien que nunca haya

leído a Franz Kafka entienda el chiste y piense automáticamente en oficinas y trámites. Intentemos hacer memoria. Cuántos escritores de la literatura mexicana han gozado de ese mundo tan claramente reconocible, de ese orden propio, de hacernos ver la cotidianidad a través de una figuración de su sensibilidad —uno se imagina algo cuando se califica de “rulfiano” o al evocar ese inolvidable nombre encantador y churrigueresco, Jorge Ibargüengoitia, ante el delirio mexicano—. Uno de los pocos escritores que cuenta con ese espacio tan identificable, pienso, es Fabio Morábito (Alejandría, 1955). “Me pasó como en la obra de Morábito”, escuché decir a un amigo lector que espía a sus vecinos desde la ventana de su departamento. Pero ¿en qué consiste lo *morabitaniano*? ¿En los límites del espacio? ¿En las lentas furias? ¿En los ritmos y alteraciones de los días? ¿En la “épica de la cotidianidad”, como la llamaba Eugenio Montale, cuya poesía completa Fabio Morábito tradujo? ¿Quiere decir que podemos observar un mismo objeto, o una misma situación, desde variados ángulos? Surgen automáticamente imágenes cuando pienso en las narraciones y poemas de Morábito: la roca grande que golpea la roca pequeña y la que se rompe es la grande, la pelota que cae al otro lado de la barda, la pared que divide habitaciones, un individuo que poda la hierba de los aeropuertos (otra forma de jardín), la pista de carreras... Casi todas las situaciones en su obra ocurren en geografías sin nombre, porque a su inventor le importan, más bien, los tableros donde el sentimiento rige las leyes universales del juego y “el país siempre se escapa del sentir”, como dice en alguno de sus versos.

Los elementos que se advierten al idealizar un cuento *morabitaniano* se encuentran en *Jardín de noche*, su quinto libro en este género y galardonado con el Premio Mazatlán de Literatura 2025. Para Morábito el artista tiene pocas obsesiones, pocos temas, y su deber es explotarlos cada

vez mejor. Lo novedoso, o lo raro —en el buen sentido—, en *Jardín de noche* es su hechura, su forma, digamos, experimental.

Cada cuento comienza con la misma frase y en el mismo lugar al que el título hace referencia. Son cuentos-ejercicios a la manera de Raymond Queneau. Y dan la impresión de que solo pudieron ser inventados desde la óptica de un poeta, pues bien pudo no haber sido una colección de cuentos sino un libro de versos. Fabio Morábito transita entre temporadas en que solo escribe cuento y temporadas en que solo escribe poesía, lo ha dicho numerosas veces. ¿Fue el azar de las temporadas lo que determinó el género de *Jardín de noche*? Habrá también que distinguir entre qué es cuento y qué es relato en su obra “cuentística” que inició hace 36 años con *La lenta furia* (1989). En *Jardín de noche* se le siente más suelto, más abierto, menos ajustado a la redondez de reloj que contienen las narraciones de sus libros anteriores.

Morábito emplea su reconocido estilo mediante las voces y miradas de mujeres en cada uno de los

cuentos —en “La perra” de *La lenta furia* ya había jugado con esta distinción—. Esto le otorga a *Jardín de noche* un tono muy distinto comparado con sus otros libros, más amplio para el desarrollo de la introspección, menos predicable, más lleno de misterio, todo sucediendo en el espacio hogareño y de confianza que es el jardín propio.

Cada historia comienza con la siguiente frase: “El tiempo siempre pasa veloz cuando miro el jardín.” A partir de aquí, el narrador toma sus herramientas, su paleta de símbolos, y pinta doce escenas nocturnas. Desde una vista periférica podemos observar árboles y varias casas de fin de semana con jardín, una mujer sentada tomando un *gin tonic*; escuchamos el sonido de los insectos, todo es claroscuro. Si apretamos la mirada y nos acercamos más, podemos ver, al fondo, cómo un tlacuache se echa a correr y una rata se mete en el hueco que dejó la raíz de un ficus; en otro jardín, frente a otra casa, llueve con fuerza y una mujer, enlodada y con sangre en las rodillas, se halla al interior de un enorme hoyo en el que planea construir un carril para nadar. ¿Qué hace ahí? ¿Qué significa esa zanja? Doce

jardines que se oponen a la vida urbana. ¿Quiénes son los personajes que habitan estas historias? Miramos mujeres, casi siempre mayores, que parecen haber perdido algo, tal vez la juventud... Vemos y oímos también a los jardineros, a las empleadas domésticas, la voz sin rostro de algún vecino, la risa de un par de niños, la voz de una llamada telefónica. Morábito baraja todos estos elementos para contarnos cosas distintas. ¿Intentar escribir un solo cuento y, al arreglarlo, escribir otros más? ¿Escribir un magnífico cuento e intentar otro aún mejor con las mismas herramientas y el mismo espacio?

Envuelve, a lo largo de *Jardín de noche*, un mismo sentimiento, una misma inquietud recurrente en la condición humana y hasta en la de los animales: la sombra que no es sombra, sino ente que nos vigila hasta que nos damos cuenta y nos hace saltar del susto. Lo inmóvil que, de la nada, comienza a moverse y nunca dejará de asombrarnos. ~

ALEJANDRO ARRAS es escritor y editor en Ediciones Piedra del Río. En 2021 publicó *Perfil del viento* (Ediciones Sin Nombre).

