

VEKA DUNCAN
150 AÑOS DE IMPRESIONISMO

CARLOS VELÁZQUEZ
DIRTY WORKS

NAIEF YEHYA
POBRES CRIATURAS

NÚM. 433 SÁBADO 13.01.24

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

**EL AÑO DE
FRANZ KAFKA:
PESADILLAS QUE
COMPARTIMOS**

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

**EL LLANO EN LLAMAS,
70 ANIVERSARIO**
ALEJANDRO TOLEDO

**POSTALES DESDE
LA COCINA**
YULIANA RIVERA



Sofía Gandarias, *Carta al padre II*, 2007 > Fuente > gandarias.es

"Cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro", señala Jorge Luis Borges en un ensayo. Sí, es una de las voces menos previsibles de la literatura universal, pero tras leerlo creemos reconocer una impronta suya en textos previos a él. Nos marca de manera definitiva, aunque el mundo desconocería al nacido en Praga si Max Brod, amigo cercano, hubiera cumplido la última voluntad del creador: destruir cada texto suyo. Por el contrario, lo difundió con devoción. En este 2024, cuando se conmemoran 100 años del fallecimiento de Franz Kafka, Juan Domingo Argüelles indaga en lo universal de su mirada sobre el desaliento humano.



SON NUESTRAS LAS PESADILLAS DE KAFKA

JUAN DOMINGO ARGÜELLES

Se cumple el primer centenario de su muerte, por lo que 2024 es el año de Kafka. Aunque esto ocurrirá en poco menos de seis meses, el 3 de junio, tenemos muchos días y no pocas razones, desde ahora, para releer su obra. También para invitar a leerla, que es el propósito de estas páginas. Kafka, esa palabra de cinco letras (tres, en realidad, si restamos las que se repiten), remite no únicamente a una obra y a un siglo, sino a toda una literatura.

Nació en Praga, el 3 de julio de 1883; murió, de tuberculosis, en un sanatorio de Kierling —área de la pequeña ciudad austriaca de Klosterneuburg, cercana a Viena—, el 3 de junio de 1924. Tenía 40 años. Estaba a un mes exacto de cumplir 41. Praga era entonces una de las capitales del Imperio austrohúngaro, y aunque suele afirmarse que es un escritor checo, en realidad fue un ciudadano checo, pero un autor alemán, puesto que escribió en este idioma. Se trata de uno de los más grandes nombres de esa literatura en el siglo XX, contemporáneo de Rainer Maria Rilke (1875-1926), Thomas Mann (1875-1955) y Hermann Hesse (1877-1962), entre otros insignes, aunque fue un desconocido, hasta unos años después de

su muerte, tanto para los checos como para los alemanes.

ES EL CREADOR de una obra literaria personalísima que, por su profundidad humana, es universal e impercedera. Jorge Luis Borges afirmó: "El destino de Kafka fue transmutar las circunstancias y las agonías en fábulas. Redactó sórdidas pesadillas en un estilo límpido. No en vano era lector de las Escrituras y devoto de Flaubert, de Goethe y de Swift. Era judío, pero la palabra *judío* no figura, que yo recuerde, en su obra. Ésta es intemporal y tal vez eterna".¹

Lo mismo que su celebridad, la mayor parte de su obra es póstuma. Pero, aun si no existieran esas páginas póstumas, lo que publicó bastaría para ocupar el alto sitio que tiene en las letras. Su primer libro, *Contemplación*, apareció en 1913. Es una colección de prosas breves, entre descriptivas, reflexivas, poéticas y narrativas, de las cuales es más que reveladora, para efectos autobiográficos, su "Desdicha del soltero". Le siguieron los libros de relatos *La condena* (1913), *El fogonero* (1913), *La metamorfosis* (1915), *En la colonia penitenciaria* (1919) y *Un médico rural* (1919), cada uno de ellos

Fuente > Rosy Hernández

DIRECTORIO

El Cultural
[Suplemento de La Razón]

Twitter:
@ElCulturalRazon

Roberto Diego Ortega
Fundador

Julia Santibáñez
Directora
@JSantibanez00

Natalia Durand
Editora
@mujerzog

Facebook:
@ElCulturalLaRazon

CONSEJO EDITORIAL

Carmen Boullosa • Ana Clavel • Guillermo Fadanelli • Francisco Hinojosa • Fernando Iwasaki
Delia Juárez G. • Mónica Lavín • Eduardo Antonio Parra • Alberto Ruy Sánchez • Carlos Velázquez

Director General Editorial > Adrian Castillo Coordinador de diseño > Carlos Mora Diseño > Andrea Lanuza

Contáctenos: Conmutador: 52606001. Publicidad: 52500078. Suscripciones: 52500109. Para llamadas del interior: 018008366868. Diario La Razón de México. Nueva época, Año de publicación 15

publicados, de forma modesta, en su natal Praga. En su lecho de muerte corrigió las pruebas de *Un artista del hambre* (1924), conocido también como *Un campeón del ayuno* o, simplemente, *Un ayunador*. Su última obra concluida, que consideró digna de publicación, es el relato "Josefina, la cantante o El pueblo de los ratones".

En un par de páginas, Kafka dispuso que, al morir, sus manuscritos fuesen destruidos. Sin embargo su amigo, confidente y, al final, albacea, editor, divulgador y biógrafo, Max Brod (1884-1968), se negó a cumplir la última voluntad del escritor. Por el contrario, inmediatamente después del fallecimiento dedicó sus mayores afanes a publicar, situar y difundir esa obra, hasta conseguir el propósito de que fuese no sólo apreciado, sino admirado y reconocido como uno de los grandes autores universales, que cambiaron el rumbo de la literatura.

El argumento de Brod para desobedecer la última voluntad de su amigo se encuentra en el epílogo de la primera edición de la novela póstuma e inconclusa *Der Prozess (El proceso)*, aparecida un año después de la muerte de Kafka. Al justificar lo que Milan Kundera llamó "el testamento traicionado", Brod apunta:

Para casi todo lo que Kafka publicó fue necesario que yo le indujese a hacerlo con paciencia y recursos verbales. [...] Si me niego a ejecutar lo que de una manera tan categórica me ha pedido mi amigo, es porque creo tener razones poderosas para ello. [...] Me enseñó el papel escrito con tinta que apareció más tarde en su mesa y me dijo: 'Mi testamento será muy simple. Te ruego que lo quemes todo'. Recuerdo aún cuál fue mi respuesta: 'Si piensas seriamente que seré capaz de hacerlo, te digo desde ahora que no lo haré'. [...] No le agradezco haberme dejado este doloroso caso de conciencia, ya que conocía el culto que tributaba yo a todo lo suyo. [...] Mi propósito de publicar sus obras póstumas está también estimulado por el recuerdo que guardo de las agotadoras discusiones que tuve que librar para convencerle en cada ocasión de publicar lo que hacía".²

Contra las más que probables objeciones y censuras a su decisión, Brod aduce, finalmente, motivos estéticos en pro de la literatura y de los lectores:

No desconozco que aún quedan suficientes razones que impedirían esta publicación a conciencias muy escrupulosas. Pero estimo mi deber oponerme a estos insidiosos escrúpulos. Lo que me ha impulsado a hacerlo poco tiene que ver con las razones que he expuesto. Es solamente el hecho de que los escritos últimos de Kafka contienen los más excelsos tesoros y lo más valioso de su obra misma. Tengo que manifestar francamente que este solo hecho, esa única razón



Fuente: etsy.com

Franz Kafka (1883-1924).

literaria y estética –aunque no tuviese ninguna objeción contra el valor de las últimas voluntades de su autor– me ha impulsado a tomar mi decisión con una determinación a la que nada podría contraponer. Por otra parte, Kafka desgraciadamente puso en ejecución él mismo su pensamiento. Pude ver en su casa cuatro voluminosos cuadernos de los que no quedaban más que las cubiertas. Su contenido había sido destruido. [...] Lo más valioso de la herencia de Kafka [son] las obras que pudieron ser salvadas a tiempo de las manos del autor y puestas a buen recaudo".³

Brod aún agrega un dato en su defensa: Kafka le había leído o mostrado obras que, para su decepción, no pudo encontrar cuando éste murió. La mayor virtud de Brod, además de su fidelidad fraterna, es la seguridad que tiene acerca de la grandeza de la obra de su amigo, hasta entonces ignorada. No son muchos los que tienen tal seguridad en el arte de alguien cercano como para, primero, desobedecer su última voluntad y, segundo, dedicar los máximos afanes y desvelos hasta convencer al mundo de lo mucho que se hubiera perdido, para la literatura universal, si él cumplía, sin más, su disposición testamentaria, aunque no tuviese efectos legales. Finalmente, si los lectores hacen suya una obra (en esto consistió el esfuerzo incansable

de Brod), el autor ya no tiene mucho que decir, ni decidir, sobre ella.

CON EXCESO DE DRAMATISMO, aunque también con algo de verdad, se dice que Kafka sólo vendió, en vida, un solo ejemplar de su obra. Esto tiene que ver con una anécdota que refiere su amigo, Rudolf Fuchs:

Cuando apareció su primer libro, *Betrachtung [Contemplación]*, editado por Wolff, me dijo: 'Fueron entregados once ejemplares en casa de André. Diez los compré yo mismo. Quisiera saber quién adquirió el undécimo'. Lo dijo sonriendo divertido. Nadie se enteraba de que escribía, y si lo que escribía era para él importante o no".⁴

En su descomunal libro de recuerdos intitulado *Borges*, Adolfo Bioy Casares recoge las siguientes palabras del autor de *El Aleph*: "Kafka inventó un tipo totalmente nuevo de relato; pero, a diferencia de todos los inventores y precursores, supo manejar su invento con notable economía y lucidez, utilizando una cantidad mínima de elementos. Esta sencillez de sus composiciones es uno de sus mayores méritos".⁵ En otra parte, refiriéndose a la centuria pasada, sentenció: "Kafka es el gran escritor clásico de nuestro atormentado y extraño siglo".

La mayor parte de los estudiantes (incluidos los de Letras en la educación superior) han aprendido de sus profesores que la literatura, por principio de cuentas, "se explica" y "se interpreta". Famoso es el ensayo de Susan Sontag que se opone a esto ("Contra la interpretación") porque considera, razonablemente, que este precepto profesional para dar clases ha desviado el gusto y la pasión por leer, al grado de que hoy se lee para aprobar la materia de literatura, y no para disfrutar, como le dijo una estudiante a Stephen Vizinczey, según refiere en *Verdad y mentiras en la literatura*. En los peores extremos, esta deformación profesional ha conducido a que mucha gente crea que la interpretación es más importante que la obra, como lo deploró Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*.

Refiriéndose al misterio que es consustancial a toda la obra de Kafka, Borges enfatiza: "Kafka no explica ni necesita explicar: su misterio es el misterio del mundo o de la vida".⁶ Este elogio es importante no sólo porque proviene del argentino, sino especialmente porque él, al igual que otros grandes escritores, comprendió lo que Julio Ramón Ribeyro, admirador unánime de Kafka, enuncia en su prodigioso diario *La tentación del fracaso*:

"KAFKA DISPUSO QUE, AL MORIR, SUS MANUSCRITOS FUESEN DESTRUIDOS. SIN EMBARGO SU AMIGO Y, AL FINAL, ALBACEA, EDITOR, DIVULGADOR Y BIÓGRAFO, MAX BROD, SE NEGÓ A CUMPLIR LA ÚLTIMA VOLUNTAD DEL ESCRITOR".

Una nueva forma de narrar no implica necesariamente innovaciones espectaculares de carácter técnico o verbal, sino un simple desplazamiento de la óptica. El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad. Pienso particularmente en el caso de Kafka, por oposición a Joyce.⁷

Y Borges fue más allá: “Me pregunto si esos escritores, que estuvieron a punto de escribir cuentos de Kafka—Conrad en *El duelo*, Melville en *Bartleby*—entrevieron la posibilidad y la desdeñaron”.⁸ Añade el argentino:

Kafka ha sido uno de los grandes autores de toda la literatura. Para mí es el primero de este siglo. Yo estuve en los actos del centenario de Joyce y cuando alguien lo comparó con Kafka dije que eso era una blasfemia. Joyce es importante dentro de la lengua inglesa y de sus infinitas posibilidades, pero es intraducible. En cambio, Kafka escribía en un alemán muy sencillo y delicado. A él le importaba la obra, no la fama, eso es indudable. De todos modos, Kafka, ese soñador que no quiso que sus sueños fueran conocidos, ahora es parte de ese sueño universal que es la memoria. Nosotros sabemos cuáles son sus fechas, cuál es su vida, que es de origen judío y demás; todo eso va a ser olvidado, pero sus cuentos seguirán contándose.⁹

Kafka es un maestro de la escritura diáfana y el estilo claro. Si bien es cierto que, en sus novelas, cuentos y aforismos hay múltiples enigmas, ninguna de sus páginas está escrita con renglones torcidos a manera de oscuridades artificiosas, como suelen hacerlo quienes no tienen nada que comunicar. Su escritura es perfectamente luminosa, más allá de sus temas sombríos o sórdidos. En ella combina sabiamente la realidad con la fantasía: es un escritor fantástico y realista, porque los sueños y las pesadillas que relata parten de una realidad a la que todo lector está expuesto, de ahí que se haya vuelto tan emblemática la famosa sentencia del crítico y ensayista George Steiner en su libro *Lenguaje y silencio*: “Quien haya leído *La metamorfosis* de [Franz] Kafka y pueda mirarse impávido al espejo será capaz, técnicamente, de leer la letra impresa, pero es un analfabeto en el único sentido que cuenta”.¹⁰

¿Por qué afirma esto Steiner? Porque el protagonista de *La metamorfosis*, Gregorio Samsa, somos todos o podemos serlo cada uno de los lectores,

Imagen de portada de una edición independiente del libro icónico de Kafka, *La metamorfosis*.



Fuente: amazon.com.mx

“FRANZ SIEMPRE FUE HUMILLADO Y MENOSPREGIADO POR SU PADRE, HERMANN, QUIEN LO CONSIDERABA UN PERDEDOR, UN SOÑADOR, UN LOCO, PORQUE NO SE ADAPTABA AL ESQUEMA DEL HOMBRE EXITOSO QUE TENÍA COMO MODELO”.

si en nuestro ejercicio de lectura ponemos inteligencia y emoción, pues hay momentos en que nuestra vida se transforma y nos trastorna hasta hacernos sentir como insectos. Nos deshumanizamos, nos convertimos en seres repugnantes y monstruosos ante los demás y, sobre todo, ante nosotros mismos. En la figura del monstruoso bicho Gregorio Samsa subyace, sin duda, una alegoría, pero no se requiere de una hermenéutica para descubrirla: Franz siempre fue humillado y menospreciado por su padre, Hermann Kafka, quien lo consideraba un perdedor, un soñador, un loco, porque no se adaptaba al esquema del hombre exitoso que el progenitor autoritario tenía como modelo. Su hijo era escritor, fabulador, débil, solitario; lo hacía sentir profundamente avergonzado.

HERMANN KAFKA hubiese deseado que su primogénito asumiera plenamente la conciencia de pertenecer a un importante clan (*Mischpoche*, en lengua judeoalemana) y que, dentro del mismo, lo imitase en su soberbia, su iniciativa emprendedora, su orgullosa tiranía y su desprecio absoluto por todo aquello que consideraba impráctico e inútil—por ejemplo, la literatura. Franz odiaba la vulgaridad arrogante de su padre, quien decía para humillar a quienes veía como incompetentes: “El que se acuesta con perros, se levanta con pulgas”.¹¹ Para el jefe del clan Kafka fue una decepción que su hijo (retraído, sensible, con dotes intelectuales y, obviamente, “con pulgas”) se dedicara a la literatura y no a engrandecer, con prosperidad financiera, el apellido familiar como *todo un Kafka*. La vergüenza del padre se fue convirtiendo en rencor y desprecio; la herida a su amor propio lo condujo al odio sordo contra el hijo fracasado, contra el don nadie.

Precisamente en el libro *El clan de los Kafka*, Anthony Northey traza la genealogía del escritor: refiere que los abuelos eran carniceros y que, en consecuencia, el padre de Franz mostraba tanta autocomplacencia y orgullo: había alcanzado un estatus más alto en la familia. Según Northey, todos los Kafka se levantaron de la nada para fundar emporios más o menos prósperos: fueron emprendedores, piratas modernos, funcionarios y profesionistas de éxito, abogados y fabricantes acaudalados.¹² Por consecuencia, el

tiránico padre de Franz se abochornaba al ver que, entre tanto triunfador familiar, su hijo, el escritor, fuera únicamente un *loco fantástico*, al igual que su amigo Max Brod, a quien también despreciaba y cuya influencia le era motivo de censura.

No resulta casual que, en *La metamorfosis*, la muerte del insecto sea consecuencia de una herida abierta, ocasionada por el padre. La traductora y crítica Marthe Robert asegura que *La metamorfosis* responde a ese conflicto entre el padre autoritario y el hijo siempre marginado. La grave herida que el señor Samsa causa a Gregorio, al asestarle un golpe con una de las manzanas que le lanza es, al margen de la literatura, la herida constante que el padre inflige, día a día, al hijo despreciado.¹³ En el relato, ante el bombardeo de manzanas, el bicho trata de escapar sin conseguirlo y entonces recibe el golpe certero de la fruta. Ésta queda “empotrada en su carne”, del mismo modo que la humillación se incrusta en el alma.

En la vida real, el desdeñado Franz jamás consiguió escapar de los golpes verbales de su progenitor. En *La metamorfosis* no hay héroe, lo que figura es una víctima que, además de todo, no es un ser humano, sino un parásito. Este sentimiento lo persiguió todo el tiempo. Por supuesto, Kafka sabía distinguir entre literatura y realidad. Una cosa es que la ficción nazca de las experiencias personales e íntimas, sublimadas, transfiguradas, transmutadas, y otra muy distinta es que retraten, sin dimensión estética, sin profundidad, el conflicto humano. Por ello, el escritor se ve obligado a aclararle lo siguiente a su amigo Gustav Janouch, según refiere éste en su libro memorioso *Conversaciones con Kafka*: “Samsa no es lisa y llanamente Kafka. *La metamorfosis* no es una confesión, aunque sea, en cierto sentido, una indiscreción”.

Esta “indiscreción” resulta obvia: es el tiránico padre de Kafka quien, sin saberlo, alienta en su hijo la escritura de esta alegoría y de otras más. Ese desconcierto—el desprecio que el padre sentía por él—hace las veces de motor en su literatura: un móvil lastimoso, ciertamente, pero del que sale una gran fuerza para crear la obra genial que sigue hablándonos y, sobre todo, interrogándonos. Se conserva una carta que le envía a su novia, Felice Bauer: en ella, al describir su ideal de soledad literaria, Franz describe de algún modo, con inevitable paralelismo, la vida (bajo la cama) del monstruoso Gregorio Samsa. Le dice:

En cierta ocasión me escribiste que querías estar a mi lado mientras yo escribía; pero, imagínate,

no sería capaz de escribir en tales condiciones. [...] Escribir significa entregarse por completo. [...] Por ello uno no puede estar lo suficientemente solo cuando escribe. [...] A menudo he pensado que la mejor vida para mí consistiría en recluirme con una lámpara y lo necesario para escribir en el recinto más profundo de un amplio sótano cerrado. Me traerían la comida desde fuera y la depositarían lejos, tras la puerta más externa del sótano. El ir a buscar esta comida, vestido sólo con una bata, a través de los pasillos del sótano, sería mi único paseo. Luego regresaría junto a mi mesa, comería lentamente, reflexionando, y de inmediato volvería a escribir. ¡Y qué cosas escribiría entonces! ¡De qué abismos las arrancaría!¹⁴

Entre las anotaciones de su *Diario*, Kafka considera —siempre a la defensiva— que hay una “maliciosa ingenuidad” en algunos de sus amigos y en los miembros de su familia cuando, al leer sus obras, se ven retratados en sus personajes e identificados en sus ámbitos domésticos. Es el caso, por ejemplo, del relato “La condena”. El 11 de febrero de 1913 puntualiza: “Con motivo de la corrección de pruebas de ‘La condena’, anoto todas las relaciones que se han aclarado para mí en la narración, tal como las establezco en este momento. Esto es necesario porque la narración salió de mí como en un verdadero parto, cubierta de suciedad y de mucosidades, y sólo yo tengo la mano capaz de llegar al cuerpo y deseosa de hacerlo.”¹⁵

Pero si bien él *anota* las relaciones que se le aclaran durante la corrección de pruebas del relato, los demás *notan* las relaciones con las que se identifican. De este modo su hermana dice, luego de escuchar la lectura que hace Kafka: “Es nuestra casa”. La sentencia lleva al escritor a estampar lo siguiente en su *Diario*: “Me asombró que hubiese comprendido mal la localización, y dije: ‘Entonces el padre tendría que vivir en el retrete’”. Lo cierto es que quienes conocían personalmente al autor y lo trataban todos los días sabían de dónde sacaba sus ficciones: de forma incontrovertible, de su realidad cotidiana aunada a sus sueños que, con frecuencia, se convertían en pesadillas donde siempre aparece un poder despótico o un padre tiránico y castrante, contrahecho por sus inseguridades y sus complejos.

Precisamente en “La condena”, el padre, loco tal vez (nunca se sabe del todo), le dice a su hijo Georg: “Ahora te condeno a morir ahogado”. En el relato aparece un progenitor que

condena al hijo y hay un hijo atormentado, que vive en soltería, pero ha decidido casarse y comunicarle esta noticia a un amigo que se ha ido a vivir a Rusia, concretamente a San Petersburgo. La prometida se llama Frieda Brandenfeld. El cuento se lo dedica Kafka a “F.”, inicial del primer nombre de su entonces amiga (aún no prometida) Felice Bauer, con la que compartió años tormentosos y con quien, finalmente, no se casó. Frieda Brandenfeld y Felice Bauer tienen las mismas iniciales; el padre que espía al hijo se ha convertido en anciano pero Georg, al verlo, piensa: “Mi padre es todavía un gigante”. Antes de cumplir su sentencia, el protagonista exclama para sí: “Queridos padres, a pesar de todo siempre los he amado”.

SON DEMASIADAS COINCIDENCIAS de la literatura con la realidad, pero si faltara alguna para saber que el condenado es Franz, que el juez es su padre y que la prometida es Felice Bauer, el propio autor lo precisa en su *Diario*, el 14 de agosto de 1913: “Conclusiones sacadas de ‘La condena’ para mi caso. Indirectamente, es a ella [la innombrada Felice] a quien debo la historia. Pero Georg se hunde por causa de su novia”. El autor le tiene terror al matrimonio, porque está casado, *literalmente*, con la literatura. En la vida real, las mujeres le infunden pánico porque se transforman en “amenazas” que, si no consigue evitar, pueden apartarlo de la escritura, especialmente si buscan el matrimonio. Así lo ve Daniel Desmarquest en su interesante ensayo, *Kafka y las muchachas*. Felice, Grete, Julie, Milena, Dora y hasta su hermana, Ottla (su “ángel guardián”), todas las mujeres en la vida de Kafka supieron que no podían competir, nunca, con “una muchacha de papel [la literatura] que siempre tuvo la última palabra”.

Max Brod recuerda que cuando su amigo “lee en la casa de Baum ‘La condena’, lo hace entre lágrimas”, y añade: “La verosimilitud del relato se confirmaba”. En 1921, en un artículo publicado en una revista, Brod hará la siguiente observación: “Kafka no condena la vida. No riñe con Dios, sino consigo mismo. De allí el horrible rigor con que es llevado ante el tribunal. Su obra está llena de sitiales de jueces y ejecución de sentencias”. Advirtamos que Brod se refiere a Kafka como si éste fuese un personaje de sí mismo. Y conste que Kafka leyó este artículo de quien lo conocía mejor que nadie.

Lo cierto es que, para cada uno de los enigmas en la obra de Kafka, la clave siempre es él mismo: su conflicto interior, la vida atormentada, los miedos y terrores, sus pesadillas. Por ello tiene razón Borges cuando afirma: “En

“EL AUTOR LE TIENE TERROR AL MATRIMONIO, PORQUE ESTÁ CASADO, LITERALMENTE, CON LA LITERATURA. LAS MUJERES LE INFUNDEN PÁNICO PORQUE SE TRANSFORMAN EN ‘AMENAZAS’ QUE PUEDEN APARTARLO DE LA ESCRITURA”.



Sofía Gandarias, *Erstickend Spinnwebe (Praga, 1920), y la tela de araña, 2008*.

Alemania y fuera de Alemania se han esbozado interpretaciones teológicas de su obra. No son arbitrarias —sabemos que Kafka era devoto de Pascal y de Kierkegaard—, pero tampoco son muy útiles. El pleno goce de la obra de Kafka —como el de tantas otras— puede anteceder a toda interpretación y no depende de ellas”.

Más aún: el psicoanálisis puede decir, y ha dicho, muchas cosas sobre el significado de cuentos, novelas y sueños de Kafka, pero tampoco es necesario que diga nada. Sus sueños los soñamos todos y sus desdichas son también las nuestras. ■

NOTAS

- ¹ Jorge Luis Borges, *Biblioteca personal*, Alianza, Madrid, 1997, p. 16.
- ² Franz Kafka, *Obras completas, Narrativa completa 1*, traducción de R. Kruger y J. R. Wilcock, Seix Barral, Barcelona, 1986, p. 218.
- ³ *Ibid*, pp. 219, 220.
- ⁴ Max Brod, *Kafka*, traducción de Carlos F. Grieben, Alianza / Emecé, Madrid, 1974, p. 223.
- ⁵ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, edición de Daniel Martino, Destino, Buenos Aires, 2006, p. 557.
- ⁶ *Ibidem*.
- ⁷ Julio Ramón Ribeyro, *La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*, prólogos de Ramón Chao y Santiago Gamboa, Seix Barral, Barcelona, 2003, p. 420.
- ⁸ Adolfo Bioy Casares, *Op. cit.*, p. 558.
- ⁹ Antonio Fernández Ferrer, compilador, *Borges A/Z*, Siruela, Madrid, 1988, pp. 149, 150.
- ¹⁰ John Steiner, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 26.
- ¹¹ Franz Kafka, *Diarios (1910-1913)*, edición de Max Brod, traducción de Feliu Formosa, Lumen, Barcelona, 1975, p. 123.
- ¹² Anthony Northey, *El clan de los Kafka*, traducción de Carmen Gauger, Tusquets, Barcelona, 1983, pp. 99-114.
- ¹³ Marthe Robert, *Franz Kafka o la soledad*, traducción de Jorge Ferreiro Santana, FCE, México, 1982, pp. 260-287.
- ¹⁴ Elias Canetti, *El otro proceso de Kafka. Sobre las cartas a Felice*, traducción de Michael Faber-Kaiser y Mario Muchnik, Muchnik Editores, Barcelona, 1981, pp. 68, 69.
- ¹⁵ Franz Kafka, *Diarios (1910-1913)*, p. 265.

En septiembre de 1953 algo se trastocaba para siempre en las letras mexicanas: Juan Rulfo lanzó su primer libro, *El Llano en llamas*. Varios de sus relatos ya habían salido a la luz en revistas como *Pan* y *América*. En este ensayo, que además se inscribe en el marco del 38 aniversario luctuoso del autor —el pasado 7 de enero—, Alejandro Toledo detalla la relación del jalisciense con las publicaciones donde se estrenó como escritor, a través de un coro de voces que nos acercan a la edición del volumen que sigue cimbrando a tantas generaciones.

LOS SETENTA AÑOS

DE EL LLANO EN LLAMAS

ALEJANDRO TOLEDO

@ToledoBloom

Septiembre, o *septiembre*, como se le conoce ahora, es un mes que parece acomodar a *El Llano en llamas*, de Juan Rulfo (1917-1986), cuyo primer libro de relatos se imprimió el 18 de septiembre de 1953, poco más de 70 años atrás. Su título original era *El llano en llamas y otros cuentos*, que el autor adecuó con el tiempo (al preferir poner en altas la palabra Llano, para darle presencia al Llano Grande de Jalisco, así como omitir el complementario “y otros cuentos”); también fue modificando el número y orden de los textos.

Dos ediciones conmemorativas aparecidas en septiembre de 2023 —una de Editorial RM y la Fundación Juan Rulfo; la otra, de Cátedra, en ese caso parte de una colección que se distribuye en puestos de periódicos—, junto con los materiales adicionales que ofrecen, nos llevan a explorar en la génesis de esa obra, y confirmar algunos hechos.

PARAR AL CESTO

Es sabido que varios relatos se publicaron originalmente, entre 1945 y 1951, en las revistas *Pan* (de Guadalajara) y *América* (Ciudad de México), a cargo, en el primer caso, de Juan José Arreola y Antonio Alatorre, y en el segundo, de Marco Antonio Millán y Efrén Hernández... Este último, por ejemplo, bajo el seudónimo de Till Ealling escribe una nota al pie con la que presenta “La Cuesta de las Comadres” (*América*, 55, febrero, 1948), en la que dice, primero:

Causa, a un tiempo, de mi más persistente desconcierto y mi mayor confianza, es



Juan Rulfo (1917-1986).

“YA TENÍAN MUY AVANZADO EL PROCESO DE EDICIÓN DE ESA REUNIÓN DE CUENTOS CUANDO APARECIÓ EL LLANO EN LLAMAS, BAJO EL SELLO DEL FCE”.

la manera de rigor, la rigurosísima y tremenda aspiración, el ansia de superación artística de este nato escritor. Cosas que en buena ley son de envidiarse, él, por hallarlas ruines, ha venido rompiéndolas, tirándolas, deshaciéndose de ellas, ¡para volver a hacerlas!

Y luego:

Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso que por ventura, adivinara en su traza externa algo que lo delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación, enseguida, a que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyéndolo.

Y presume Hernández: “Sin mí, lo apunto con satisfacción, ‘La Cuesta de las Comadres’ habría ido a parar al cesto” (véanse las *Obras completas* de Efrén Hernández, tomo II, FCE, México, 2012, pp. 286-287).

Fueron ocho los relatos que publicó Rulfo en *América*. El primero, “La vida no es muy seria en sus cosas” (núm. 40, junio, 1945), no formó parte de *El llano en llamas y otros cuentos*. Y el que daría título al libro (aparecido en *América*, 64, diciembre, 1950) es el que han elegido los editores de la edición conmemorativa para ser publicado de forma facsimilar.

El cotejo entre esa publicación original y el cuento en su versión definitiva nos habla de la obsesión rulfiana por pulir sus textos. Detecto estas modificaciones en el tercer párrafo, pongo entre corchetes lo omitido:

Por un rato, el viento que sopla desde abajo [del arroyo,] nos trajo un tumulto de voces amontonadas, [encimadas unas sobre de otras, con un] haciendo un ruido igual al que hace el agua crecida cuando rueda sobre los [se omite el artículo] pedregales.

Son ajustes, por otro lado, normales en un proceso creativo.

Esta historia de Rulfo con *América* —en donde además aparecieron sus fotografías (*América*, 59, febrero, 1949)— iba encaminada al punto en que serían ellos, los editores de la revista, quienes publicarían el libro de relatos. Eso lo confirma esta nota (sin firma) que reproduce Françoise Perus en la edición (también conmemorativa) de Cátedra, proveniente de ese número de *América* en el que apareció el cuento “El llano en llamas”:

Juan Rulfo, cuya calidad empiezan a reconocer tirios y troyanos, no está conforme con ser considerado el que mejor de los cuentistas jóvenes ha penetrado el corazón del campesino de México. Ahora aspira a realizar una novela grande, con una compleja trama psicológica y un verdadero alarde de dominio de la forma, a la manera de los maestros norteamericanos contemporáneos. Mientras realiza tal empresa estará imprimiéndose en nuestros talleres un volumen que recoge con algunos nuevos los cuentos suyos publicados en nuestras páginas desde hace cuatro años (*El Llano en llamas*, Barcelona, Cátedra, 2023, p. 13).

La nota coincide con lo que nos refirió, algunos años atrás, Marco Antonio Millán, el director de *América*, a Daniel González Dueñas y a mí, en las conversaciones que dieron origen al libro *La invención de sí mismo* (Conaculta, México, 2009): ya tenían muy avanzado el proceso de edición de esa reunión de cuentos cuando apareció *El llano en llamas*, bajo el sello del Fondo de Cultura Económica. Según Millán, esto provocó una ruptura en la relación del narrador con los editores de *América* (sobre todo ocasionó su distanciamiento definitivo con Efrén Hernández), que se zanjó tiempo después, en lo que respecta a Millán, cuando éste y Rulfo se encontraron, una tarde, en Avenida de los Insurgentes y luego de un breve diálogo compartieron una cajetilla de cigarrillos Delicados (pp. 84-85).

La aparición de esas páginas de *América* con el relato “El llano en llamas”, ahora, en la edición del 70 aniversario, de algún modo contribuye a cerrar esa herida; recuerda, además, el papel que jugaron Efrén Hernández y la revista antológica como impulsores de la carrera de Rulfo. En los archivos de la Fundación Juan

Rulfo hay tres cartas de Hernández (de 1941 y 1942, hasta ahora inéditas, a publicarse en este 2024, dentro de un tomo de correspondencia), en las que da consejos de escritura a su joven amigo.

En *Cerrazón sobre Efrén Hernández (documental harto doliente)*, programa televisivo de 2016 —con guion y dirección de Eduardo González Ibarra—, se rescata el video de una entrevista de 1975 con Julio Pliego, en la que Rulfo habla de su maestro y amigo. Dice: “Efectivamente, él me orientaba. Tenía unas tijeras podadoras enormes, quitaba y ponía y decía dónde estaban bien las cosas; y a él le debo, más o menos, cómo encarrilarme en ciertos rumbos. A él le debo todo, así, hablando en plata. No le debo a nadie más que a él lo que hice. Si escribí esos cuentos que aparecieron ahí, en la revista *América*, ya eran fruto de sus propios consejos, de su propia experiencia”.

“LUVINA”: ACTA DE NACIMIENTO

Entre los relatos que no aparecieron en *Pan o América* está “Luvina”. Hay un informe de Rulfo a miss Margaret Shedd, directora del Centro Mexicano de Escritores, del 15 de enero de 1953: le notifica que en diciembre (de 1952) terminó de escribir el cuento “Loobina”, del cual ya estaba ella en antecedentes, “habiendo alcanzado una extensión de veinte cuartillas”.

Dice:

Como antes había indicado, trata de la descripción de un pueblo de la Sierra de Juárez, hecha por un profesor rural a un recaudador de rentas del Estado. Aunque aparentemente se desarrolla por medio de una conversación entre las dos personas, es, en general, un monólogo, ya que el profesor, como se verá al final, no existe. El recaudador se concreta a oír, mientras el profesor relata sus experiencias en el pueblo de Loobina, así como algunos rasgos de su vida personal, todo enmarcado en un cuadro de desilusión, interrumpidas de vez en cuando para beber, pues el profesor ha terminado por ser un borracho característico de los pueblos olvidados.

Y enseguida:

Finaliza el relato con la clave del cuento: el profesor representa la conciencia del recaudador, quien va por primera vez a Loobina y, por consiguiente, obra como muchos hemos obrado en estos casos: imagina el lugar a su manera, ya que lo desconocido, en ocasiones, violenta la imaginación y crea figuras y situaciones que podrán no existir jamás.

Rulfo concluye diciendo que espera haber logrado esta intención en el relato: “En cuanto esté pasado en limpio se lo enviaré con mucho gusto, pues me interesa en grado sumo su opinión, así como las recomendaciones que usted me pueda hacer para las correcciones necesarias”.



Este informe, que podríamos denominar el acta de nacimiento de uno de los relatos más importantes del libro, pues están ahí las semillas (secas pero productivas) de *Pedro Páramo* (1955), tendría que ser reproducido facsimiladamente en alguna edición futura de *El Llano en llamas*, ya que Rulfo no sólo avisa de su terminación, sino que además lo resume o explica.

LA PERFECCIÓN DEL VACÍO

He aquí algunas situaciones (la reproducción primera de varios de los cuentos en revistas, la guía definitiva de Efrén Hernández y el testimonio de la escritura de un relato) que nos acercan al primer libro de Juan Rulfo, y nos llevan, de nuevo, al segundo.

Algo más: en algún punto previo a la escritura de “Loobina” (después, “Luvina”), debe habersele atravesado a Rulfo la novela *Derborence* (1934), del suizo Charles Ferdinand Ramuz, cuyo inicio es muy similar al del relato: dos hombres, uno mayor y otro joven (Séraphin y Antoine), conversan en una cabaña sobre la vida en la alta montaña. El diálogo es más bien un monólogo, donde el primero tiene la palabra. El silencio los rodea:

El silencio de la alta montaña, el silencio de los lugares despoblados de hombres, donde el hombre sólo aparece de forma ocasional; entonces, a poco silencio que guarde, a mucho que aguce el oído sólo oye que no oye nada. Era como si ya no existiera nada en ninguna parte, desde nosotros al otro confín del mundo, desde nosotros hasta el fondo del cielo. Nada, la nada, el vacío, la perfección del vacío; una anulación total del ser, como si el mundo no hubiera sido creado todavía, o ya no existiese, como si fuera antes del comienzo del mundo o bien después del fin del mundo. Y la angustia se aloja en el pecho, donde hay como una mano que atenaza el corazón. (Nortésur, Barcelona, 2008, pp. 13-14).

La desolación se ve retratada en este cuento. Luego de asomarse a ver, a medianoche, la inmensidad de la montaña, propone Séraphin:

—Yo creo que el diablo se ha ido a dormir; ¿y si nos vamos a hacer lo mismo? (p. 19)

“ESCRIBIR ES UN ASUNTO DE TRABAJO; PONERSE A ESCRIBIR A VER QUÉ SALE Y LLENAR PÁGINAS Y PÁGINAS, PARA QUE DE PRONTO APAREZCA UNA PALABRA QUE NOS DÉ LA CLAVE”.

No se inventa el hilo negro: Rulfo le habló a José Emilio Pacheco de su entusiasmo por *Derborence*, novela que le habría gusta escribir, dijo, y son claras las huellas de esa lectura tanto en “Luvina” como en *Pedro Páramo*. Los libros del escritor jalisciense suelen despertar esos y otros (múltiples) ecos.

FRENAR, NO DESBOCARSE

La edición conmemorativa de Cátedra incluye, a manera de apéndice, el texto “Juan Rulfo: el desafío de la creación”, al parecer basado en una conferencia o, mejor, plática (“como Rulfo prefería llamar a sus intervenciones públicas en asuntos como éste”, nos aclaran), páginas originalmente publicadas en la *Revista de la Universidad* (octubre-noviembre, 1980). En ellas, el autor jalisciense considera que hay tres pasos a seguir, o que él ha seguido, en la construcción de un relato. El primero, dice, es dar vida al personaje; el segundo, “crear el ambiente donde ese personaje se va a mover”, y el tercero, “cómo va a hablar ese personaje, cómo se va a expresar”. Estos tres puntos de apoyo “son todo lo que se requiere para contar una historia”. (p. 71).

Sigue:

Cuando yo empiezo a escribir no creo en la inspiración, jamás he creído en la inspiración, el asunto de escribir es un asunto de trabajo; ponerse a escribir a ver qué sale y llenar páginas y páginas, para que de pronto aparezca una palabra que nos dé la clave de lo que hay que hacer, de lo que va a ser aquello. (pp. 71-72).

A esos puntos añade tres factores: “se trabaja con imaginación, intuición y una aparente verdad” (p. 72). Hay que buscar además la forma de tratar el tema; es decir, se requiere encontrar la forma literaria adecuada...

Esa charla (“Estoy hablando de cosas elementales, ustedes deben perdonarme”) cierra con una declaración de principios en torno al relato, y por eso fue incluida en esta edición conmemorativa de *El Llano en llamas*.

Hela aquí:

Para mí el cuento es un género realmente más importante que la novela [...] porque hay que concentrarse en unas cuantas páginas para decir muchas cosas, hay que sintetizar, hay que frenarse; en eso el cuentista se parece un poco al poeta, al buen poeta. El poeta tiene que ir frenando al caballo y no desbocarse; si se desboca y escribe por escribir, le salen las palabras una tras otras y, entonces, simplemente fracasa. Lo esencial es precisamente contenerse, no desbocarse, no vaciarse; el cuento tiene esa particularidad; yo precisamente prefiero el cuento, sobre todo, a la novela, porque la novela se presta mucho a esas divagaciones. (p. 73)

Aunque Rulfo fue poeta, también, en la novela. ■

Hasta hace poco, el espacio doméstico y sus labores habían sido históricamente despreciados. Cada vez se recupera más su importancia. Aquí, Yuliana Rivera ensaya sobre el territorio de la cocina en relación con los afectos profundos. Entre la anécdota personal, una escena de Romeo y Julieta, y algunos de versos de Elizabeth Bishop, la autora se hace preguntas como "¿Será acaso que las vajillas son una proyección de nuestra personalidad?", para hacernos pensar qué del interior humano está también en esos objetos cotidianos.

YA NO HAY TRAGEDIA:

POSTALES DESDE LA COCINA

YULIANA RIVERA

@Juls_Rivera1

La cocina es el lugar, acaso después de la recámara, donde enfrentamos batallas y conquistas. En ese espacio de trabajo y meditación, se conjura la magia. Por eso, no son menos importantes los utensilios con los que preparamos desde una infusión hasta un ramen; qué decir de los trastes donde servimos, ellos completan el ritual.

SHAKESPEARE, FANÁTICO de la botánica, menciona varias veces la semilla de mostaza, la flor del pensamiento, los cardos y el romero; sin duda conocía el fruto de la maquinaria que se conspira en la cocina. En la trama de varias de sus tragedias, bebidas y alimentos juegan un rol significativo. Él sabía que no hay algo más humano que el sentido del gusto.

Se me antoja traer una cita que pone sobre la mesa ese territorio de la cocina en el hecho semántico de la conquista amorosa, la guerra y la magia. En la escena III del primer acto de *Romeo y Julieta*, previo al baile de máscaras en la casa de los Capuleto, Julieta es abordada por su madre:

—¿Es capaz de complacerte el amor de Paris?

—Trataré de gustarle, si el tratar mueve al gustar; pero mis ojos no lanzarán sus dardos más hondos de los que nuestro consentimiento les dé fuerzas para volar.

Irrumpe un criado para anunciar que la cena está servida. Los siguen, termina la escena. Es bellísima la metáfora: se está cocinando el encanto, el amor, un *Bocato di Cardinale*. Esa misma noche, Julieta conoce a Romeo. El resto, ya lo sabemos.

La cocina, un espacio para amar. Propicia vínculos afectivos. Aún no puede deslindarse de su origen con lo acogedor, la ceremonia y lo amoroso. Leo: *se sabe que en las bodas de Manuel I de Portugal con Leonor de Habsburgo, en 1530, ordenaron fabricar la vajilla para el banquete*. Si fue cierto, sucedió antes de la tragedia shakespeareana, en vísperas del Renacimiento cuando, si bien había trastes, su uso era primario u ornamental y los diseños, sencillos. A lo mejor sólo las

clases altas y el clero tuvieron juegos de vajillas.

Similar a las intenciones de un artista, imagino que la aristocracia del siglo XVI valoró más los aspectos estéticos para la celebración de su boda. Sólo lo bello trasciende. No deja de sorprenderme la unión entre esas dos necesidades orgánicas y vitales: amar y comer. Así, la creación de utensilios, mediada por el amor, concilia lo útil y lo bello. Eduardo Lizalde escribió: "Dicen que el amor embellece". Entonces, Dios salve el ocio, la belleza, lo (in)útil.

AMAR DEBERÍA SER como un poema. Pienso en los vasos, las tazas —pequeñas— o los platos hondos que sortean contener lo incontenible; de igual modo, la poesía persiste en inundar el abismo y conservarlo. El poema, en su profundidad, íntimo e introspectivo, defiende el ser individual. Toda poesía —como un plato hondo— es romántica, porque preserva su esencia.

He olvidado a aquél poeta que decía que "existen muchas maneras de decir algo en prosa, sólo hay una en poesía", pero así sucede con el plato hondo, un recipiente de líquidos y semilíquidos. Fiel a su forma, responde a un principio termodinámico: bloquea la propagación del calor por conducción. Es decir, abraza la temperatura, pese a que la naturaleza de las moléculas en los cuerpos busca el equilibrio térmico. Así la realidad con el poema, mientras contiene la eternidad en un instante. Así el amor.

Decía Schopenhauer: "Primero soy yo, luego el mundo". Hacía una crítica a lo aparente y defendía la esencia; lo eterno, pues. A un renacentista como Shakespeare le hubiera seducido esa idea o ¿por qué los enamorados Romeo y Julieta se conocerían en la mascarada? Pienso: ¿será acaso que las vajillas son una proyección de nuestra personalidad?

Recuerdo que una vez invité a mi casa, para tomar café y presentarle a mis gatos, a un chico que me gustaba. Para ese día compré unas tazas en una tienda departamental. Cuando llego, nos quedamos en la cocina y bebimos el café en aquellas preciosas tacitas. Pero él sólo ponía atención a la fila de plantas carnívoras de la ventana. Salimos al jardín a ver a los gatos y luego se fue. Pasó inadvertido el detalle de las tazas, como yo pasé inadvertida después, muchas veces, para él.

Aquí, ahora, en este territorio pequeño, propio, que conozco como ningún otro, estoy enmascarando —o proyectando, quizá— mi incapacidad para hablar de su pérdida. Evadiendo el duelo o tratando de embellecerlo para habituarme a la ausencia. Elizabeth Bishop decía: "Es indudable / que el arte de perder se domina fácilmente, / así parezca (¡escríbelo!) un desastre".

Mientras la tetera rezonga sobre la estufa, le cuento a mi gata Pou que continúo pensando en la valiente elección de Julieta: amar. En nuestros días su figura está infravalorada y me parece importante recuperar su atributo. Pou, ¿te imaginas conocer a alguien que te haga sentir el amor o la pasión de Juli y rifártela? Dime, ¿quién piensa hoy en la dimensión del libre albedrío promovida en el Renacimiento? "Tantas cosas parecen empeñadas / en perderse, que ya no hay más tragedia"; Bishop, otra vez. Elegir nuestro lugar y relación con el mundo puede iniciar, incluso revelársenos, cuando escogemos del librero un tomo de poesía o uno de narrativa; con quién salir, si vivir juntos o separarnos. Por ejemplo, en este instante, cuando busco en la gaveta las tazas donde servir el café: ¿prefieres una de Mickey Mouse? ☑



Osias Beert, *Bodegón con varios recipientes*, hacia 1610.

Fuente > collections.mfa.org

La lógica de los números puede ser aplicada a los vínculos de pareja. Eso se propone Cristina Rascón en su más reciente libro de cuentos, *La desilusión óptima del amor*. Con estudios universitarios en economía, la autora fusiona las ecuaciones con el erotismo, para elaborar una serie de relatos poco convencionales, como una de sus personajes, que se enfrenta a dilemas desde la "microeconomía de la atracción". En esta reseña, Irene Selser indaga en el germen de las historias, en la complejidad de dos mundos que resultan —sólo en apariencia— irreconciliables.

EL AMOR VISTO DESDE LA ECONOMÍA

IRENE SELSER

No es desde el desamor que Cristina Rascón concibió su nuevo libro de cuentos, *La desilusión óptima del amor* (Universidad Veracruzana, 2023). Se trata de 10 relatos donde el erotismo responde a una ecuación matemática. Lo mismo vale para la pasión o el destino guiados por instrucciones definidas y no ambiguas, como son los algoritmos.

¿RAZÓN LÓGICA?

La escritora mexicana (Bacabampo, Sonora, 1976), poeta, traductora del japonés y maestra del arte oriental del haikú, echa mano de su formación como economista para, con una sintaxis fluida, escudriñar los lazos amorosos desde una perspectiva numérica. Descubrimos con sorpresa que el juego de la seducción se rige por leyes precisas.

Bien dice en el epígrafe el Nobel de Economía, John Forbes Nash: "Sólo en las misteriosas ecuaciones del amor se puede encontrar alguna razón lógica".

Pero, ¿son lógicas las razones de Fernanda, la protagonista del cuento "Deseconomía del amor (o métodos multivariantes para la economía de supervivencia)", mujer de alma gitana, atractiva y desafiante, como la niña mala de Vargas Llosa? ¿Por qué Julieta, presa de la "microeconomía de la atracción", se enamora de cuanto soltero sin ingresos ni seguro médico se le atraviesa —en general, músicos y poetas—, en lugar de escoger la certeza con hombres-objeto-beneficio, como insiste su mamá? Una mala elección afectiva acarrea desventajas al desconocer nuestro valor intrínseco, so pena de despilfarrar las "oportunidades macro".

Con un estilo atrevido a pesar del despliegue de teoremas, gráficas, funciones —igual a como los plasmaría un ejecutivo de finanzas—, Cristina Rascón se anima a calcular el peso del deseo —lo que resulta un hallazgo econométrico— y señala que en las relaciones de pareja a menudo un abrazo corrige "hipótesis de desconfianza equivocadas".

"CON UN ESTILO ATREVIDO A PESAR DEL DESPLIEGUE DE TEOREMAS, GRÁFICAS, FUNCIONES, RASCÓN SE ANIMA A CALCULAR EL PESO DEL DESEO, UN HALLAZGO ECONOMÉTRICO".

LUGARES Y LENGUAJES

Esta viajera incansable tiene trayectoria literaria. Entre sus libros de cuentos, crónicas y poesía destacan *En voz alta*, *Hanami*, *Cuentráficos*, *El sonido de las hojas* y *Mi Patagonia*. También escribió *Zoológico de palabritas*, de haikú para público infantil. Le pregunto a Cristina sobre la génesis del libro. Me dice que comenzó a planear los cuentos en 2008, durante una residencia de escritores en Quebec, Canadá. De regreso en México, propuso al entonces Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (hoy, PECDA) la idea de fusionar, en cuentos, términos y nociones económicas; buscaba un apoyo en la categoría de escritores con trayectoria, mismo que obtuvo. En 2009 se puso a escribir.

"En ese primer proceso de escritura —explica—, además de nuevos relatos, recuperé textos escritos a fines de los 90, cuando cursaba la licenciatura en Economía, en Monterrey. También retomé notas y semillas de relatos de cuando era estudiante de la maestría en Política Pública, en la Universidad de Osaka, Japón. Y en 2009 era economista en la ONU, en Viena. Por tanto, en el libro se conjugan lugares y lenguajes de estas experiencias. Escribí otro par de cuentos en años posteriores y lo retomé durante la pandemia. En enero de 2022 lo propuse a la Editorial Veracruzana. Vino la dictaminación y edición; salió de imprenta a mediados de 2023".

LA ECUACIÓN QUE NO ESTÁ

Al preguntarle cómo mezcla literatura y economía responde que ambas disciplinas tienen puntos en común, vasos comunicantes. "Mezclarlas es una propuesta cuyo eje es la toma de

decisiones. La economía no es una ciencia de finanzas, como se suele creer. Es una ciencia social cuyo fin es que el agente (persona o personaje) tome decisiones, equilibre sus deseos y sus restricciones. Mi propuesta es que el amor se puede explicar desde la lógica económica y no sólo desde la psicología, la moralidad o la presión social, que son los enfoques comunes para analizar el por qué, el cómo o a quién amar", señala.

Me interesa saber de sus personajes femeninos, tan libres como melancólicos, dispuestos a desafiar incluso las leyes del italiano Pareto, aunque no lo sepan. Señala que, en efecto, el libro conjunta relatos donde los personajes, solos, buscan el amor a toda costa, pero éste no termina de concretarse por cuestiones que se explican desde la ciencia económica (deseos, tiempos, restricciones, expectativas, paradigmas). Por eso es una *desilusión* y por eso es *óptima*, porque en economía no existe bueno o malo, es decir, no hay final triste ni feliz.

Le pregunto sobre la dedicatoria de las primeras páginas, que menciona al narrador y ensayista Mauricio Molina, fallecido en 2021 y que fue pareja de la autora, a quien le agradece: "Contigo descubrí la ecuación del amor". Quiero saber cuál es. "Es la que no aparece en el libro. Cuando conocí a Mauricio y decidimos estar juntos, el volumen ya estaba escrito. Ninguno de los relatos se vincula con nuestra relación. Imagina que lees (o escribes) este libro, lo cierras... y entonces aparece él. La ecuación que no creí encontrar llegó a mí tras el proceso de escritura. Siempre le agradeceré a Mauricio mostrarme esa enigmática ecuación, que resultó ser mi propia forma y capacidad de amar".

Al cerrar el ejemplar no dudo que el lector se vea tentado a revisar su experiencia amorosa personal desde la óptica que propone la autora. El riesgo es descubrir que los fracasos del corazón se vinculan con una materia de preparatoria, en concreto, "Probabilidad y Estadística". Lejos de reprobar, aquí encontramos, finalmente, la manera de aplicarla. ▣



AL MARGEN

Por
**VEKA
DUNCAN**
@VekaDuncan

150 AÑOS DE
IMPRESIONISMO

“LA REACCIÓN NO FUE FAVORABLE: POCOS ACEPTARON ESTAS TENDENCIAS NOVEDOSAS Y, AL CONTRARIO, CONVIRTIERON SUS OBRAS EN OBJETO DE BURLA”.

Este es un año de importantes aniversarios para la historia del arte, y uno de los más esperados es la conmemoración de los 150 años de la primera exposición impresionista. Para ello, el Museo d'Orsay, en París, prepara una muestra que será de los grandes hitos internacionales del ámbito museal, mientras muchos otros recintos lucirán lo más destacado que tienen de este grupo de artistas. Recordemos, pues, los hechos de aquel 1874, que revolucionaron el mundo del arte.

Los **ARTISTAS QUE HOY** agrupamos bajo la categoría de *impresionistas* estuvieron activos desde la década de 1860, cuando eran tan sólo estudiantes de arte, como Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Alfred Sisley, Frédéric Bazille. Al grupo se unieron Camille Pissarro, Paul Cézanne, Édouard Manet; este último se convirtió en una suerte de líder, pues ya comenzaba a ganar popularidad fuera de los círculos oficiales. Aún no se hacían llamar *impresionistas*, se les conocía como el Grupo de Batignolles, por el barrio en el que solían reunirse. Los unía un espíritu rebelde, pues se oponían a continuar con las imágenes idealizadas de escenas mitológicas, históricas o religiosas, que la Academia de Bellas Artes imponía como el canon del buen gusto.

Inspirados por los pintores realistas que les precedieron, como Gustave Courbet, y paisajistas ingleses como John Constable y J. M. W. Turner, decidieron salir de los estudios a la calle y al campo, para retratar la vida tal y como era. Comenzaron también a experimentar, pasando del fino manejo del pincel que dominaba el estilo académico —y que hacía casi imperceptible la mano del pintor—, a pinceladas gruesas, que volvían evidentes las plastas de óleo. Poco a poco, la experiencia al aire libre les generó una nueva consciencia en torno a la luz, sus variaciones y colores, creando un nuevo concepto para su pintura, el del instante, y brindando mayor relevancia a la percepción individual.

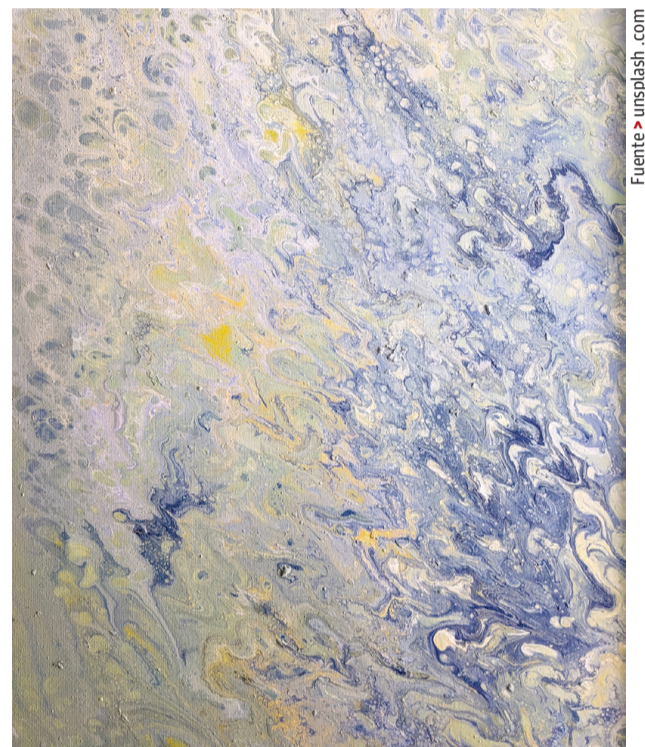
Habían encontrado su voz, pero también se enfrentaron a un problema: la Academia seguía siendo la institución que decidía qué artista estaba dentro y cuál no merecía la atención del público. Esto sucedía a través de una exposición anual, el Salón de París. Las obras participantes eran seleccionadas por un jurado integrado por miembros de la propia Academia, que daban preferencia a quienes sostenían los valores que ésta predicaba.

Más allá de los premios que se concedían, lograr que una obra entrara al Salón era crucial para obtener reconocimiento y, por lo tanto, comisiones. Sobre decir que aquellos jóvenes que se habían revelado contra temáticas y métodos de la Academia enfrentaban dificultades para colocar sus piezas en el Salón. En 1863, Napoleón III decidió instaurar el Salon des Refusés, Salón de los Rechazados, para mostrar todas las piezas que el jurado se había negado a exhibir. Fue ahí donde el público pudo ver lo que estos nuevos artistas estaban proponiendo, sin embargo, la reacción no fue favorable: pocos aceptaron estas tendencias novedosas y, al contrario, convirtieron sus obras en un objeto de burla.

Para la **DÉCADA DE 1870** existían opiniones encontradas en torno al Salón de los Rechazados: por un lado, había artistas que exigían que se organizara de nueva cuenta, pero sus peticiones eran negadas por la Academia. Mientras, otros comenzaban a cosechar algunos éxitos entre coleccionistas de vanguardia, y creían que participar nuevamente entre los *refusés* mancharía su prestigio. Fue entonces que, en 1873, del propio grupo original de los Batignolles surgió la idea de organizar una exposición independiente y autogestionada. Copiando los estatutos de una asociación de panaderos, decidieron crear la Sociedad Anónima de Artistas,

encabezada en un inicio por Monet y Pissarro, quienes convocaron a otros pintores a unirse, con el apoyo de Degas. No fue fácil convencerlos, muchos creían que la meta debía ser entrar al Salón oficial. Hubo también debate sobre la participación, pero la mayoría tenía una apremiante necesidad económica y para abatirla tenían que encontrar o crear, con urgencia, los medios para dar a conocer su obra.

La exposición finalmente se concretó para el siguiente año, 1874, con 165 piezas de 30 artistas, entre los que destacan Monet, Degas y Pissarro, desde luego, más Renoir, Sisley, Cézanne y Berthe Morisot, la pintora más reconocida del grupo. La galería fue el estudio del fotógrafo Nadar en el Boulevard des Capucines. Si bien reunió alrededor de 3,500 personas, pocos fueron los que



Sigmund, *Pescado amarillo y blanco en agua*, 2021.

realmente apreciaron lo que ahí se estaba mostrando; en realidad, la mayoría de los asistentes aprovecharon la ocasión para burlarse de las nuevas tendencias que ahí se exhibían. En retrospectiva, no todas dieron tan malos frutos, de hecho, fue gracias a las críticas recibidas, que ganaron el nombre con el cual pasaron a la historia. Louis Leroy, el periodista que escribió la reseña más ácida, tomó el nombre del cuadro estelar presentado por Monet, *Impresión, sol naciente*, para burlarse: “¡Impresión! Claro. Debe haber una impresión en algún lugar”. Y así fue como surgió el término.

PERO EL LEGADO DE LA PRIMERA muestra impresionista no se resume simplemente a la acuñación de una nueva categoría; tuvo secuelas mucho mayores. Si bien es cierto que la Sociedad Anónima de Artistas se disolvió al poco tiempo —con más pérdidas que ganancias—, el experimento demostró que se podía exhibir obra fuera del circuito oficial. De hecho, se trató de la primera vez que se realizaba una muestra independiente en la historia de la pintura. Le seguirían siete más entre 1876 y 1886, aparte de una subasta en 1875. Todas ellas, de forma completamente autogestiva. Poco a poco, los impresionistas lograron no sólo reconocimiento y prestigio, sino que se convirtieron en un nuevo canon que respondía a la vida moderna. Además, sentaron el precedente para el desarrollo de las vanguardias, movimientos que terminarían por dilapidar cualquier asomo de arte académico.

Así, el aniversario recuerda más que sólo una exposición: se trata de la apertura a nuevas perspectivas y miradas sobre la realidad. Y eso vale la pena conmemorarlo. ■

LA PROLIFERACIÓN DE LA LIT GRIT y del gótico sureño nos obligan a replantearnos la idea de un canon literario gringo, abastecido sólo por el buen gusto de la academia. Del sur profundo de los Estados Unidos ha emergido un puñado de escritores que, a golpe de buena literatura, ha conquistado territorios que hasta hace tiempo parecían reservados sólo para los autores pertenecientes a la clase media. Desde 2014, la editorial Dirty Works, con sede en Madrid, ha acometido la tarea de evangelizar al lector en español en dichas corrientes.

Las luces apuntan a que el auge del gótico sureño (no confundir con el gótico tradicional), se debe en parte a la adaptación cinematográfica de *El callejón de las almas perdidas*, la novela de William Lindsay Gresham. Y de la primera temporada de la serie *True Detective*. Sin embargo, este fenómeno se remonta a autores salidos de las sombras, como Jim Thompson, un outsider literario por excelencia. Y más recientemente, Donald Ray Pollock. Con el reconocimiento o no de la crítica, desde hace casi una década, la editorial Dirty Works ha destapado una maravillosa cloaca de los pesos pesados que nutren su ambicioso catálogo. Uno de los más singulares del panorama actual.

DEFINIR EL CRITERIO EDITORIAL de una casa independiente conlleva un proceso. Que se perfecciona con el paso del tiempo. Sin embargo, Dirty Works lo ha tenido todo claro desde el principio. Y aunque ellos afirman que publican sólo lo que les gusta, la verdad es que no han traicionado el sur profundo ni el Medio Oeste. Porque seguro que les sobran propuestas. Pero no han caído en la engañosa tentación de expandir sus registros. Sólo publican traducciones, lo que por momentos se antoja un balazo en el pie. Pero su filosofía de incluir lo excluible es un riesgo que agradecerles. La misión que se han autoimpuesto ante el desinterés de los grandes sellos.

Su elegante diseño editorial basado en el negro se intuye un homenaje a Johnny Cash. Todas sus portadas son ilustraciones, cuya litografía se obsequia cuando adquieres sus libros en preventa en el sitio web. El largo slogan con el que se describen a sí mismos reza: "Grit lit, gótico sureño, realismo sucio. Música alta, buenas series, cerveza fría y litros de bourbon". Tal es la declaración de principios con la que manejan el changarro. Casi todo lo opuesto a lo que significa llevar una editorial en estos días. Dentro de toda



"LA MEJOR LITERATURA TAMBIÉN PUEDE SURGIR DE LOS PUEBLOS FANTASMAS Y DE LAS CARAVANAS".

esta falta de seriedad existe la mayor seriedad posible: así lo demuestran los 36 libros que han publicado hasta la fecha.

DIRTY WORKS NACIÓ de la asociación delictuosa entre el escritor y traductor Javier Lucini y el documentalista y escritor Nacho Reig. Dos tipos grandotes que no tienen pinta de editores. Pese a ello han realizado una labor invaluable. Cuentan que el arrebato de montar la editorial surgió en una cantina. Y no es de extrañarse, como ocurre en los westerns, el saloon es donde suceden las mayores tragedias o las mejores ideas. Y no hay duda de que Dirty Works es una mina de descubrimientos. A un golpazo, le sucede otro. Y luego otro más. Uno como lector no deja de asombrarse y de preguntarse cómo era posible que pudiera vivir sin estas historias. Una certeza queda después de internarse en el universo Dirty Works: la mejor literatura también puede surgir de los pueblos fantasmas y de la vida en las caravanas.

ENTRE LAS CARTAS FUERTES de la casa relumbran nombres como el de Harry Crews, Larry Brown, William Gay o Bonnie Jo Campbell. Y a falta de definiciones a la mano, se habla de un subgénero catalogado como realismo ultrasucio. Una categoría que no le hace justicia del todo a la colección. En *Mujeres y otros animales*, Bonnie Jo Campbell alcanza momentos tan luminosos que el realismo sucio se queda corto. Y la comparación, que a estas alturas se antoja ridícula, de Campbell con Carver es gratuita. Pero esto habla por un lado del desconocimiento de este nuevo linaje de escritores y de la falta de palabras para designarlos.

En sus casi diez años, Dirty Works ha pegado más home runs que varios equipos de las grandes ligas, con las nóminas más abultadas del condado. Y mientras esa Norteamérica oculta continúa produciendo librazo tras librazo seguro que Dirty Works tendrá el radar prendido.

EL CORRIDO DEL ETERNO RETORNO

Por
CARLOS VELÁZQUEZ

@Charlyfornicio

DIRTY WORKS:
10 AÑOS

¿CÓMO SUENA EL CENTRO de la Ciudad de México? Es una fuente musical interminable, nunca está en silencio. Desde los conciertos en Bellas Artes o los gratuitos en el Zócalo, hasta los salones de baile, los músicos callejeros y las rockolas en las cantinas, la música brota en todas sus formas, esencialmente en la canción popular urbana. Siendo la principal zona de atracción de la ciudad, con exceso de habitantes y visitantes, siempre ha sido un lugar donde encuentran inspiración los artistas, escritores, pintores y músicos de todos los géneros. Sobre eso trata *Una Crónica Sonora del Centro Histórico*, de Memo Bautista y Sonia Yáñez (Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México, 2023), una audioguía narrada a ras de asfalto para conocer el Centro a través de sus canciones.

EL AÑO DE PARTIDA QUE ELIGIERON es 1980, cuando se creó el Centro Histórico por decreto presidencial, en tiempos del Supercan, JoLoPo. Los autores recopilaron las canciones dedicadas a estas calles, edificios y monumentos, entre ritmos y géneros diversos que capturan la transformación del Centro y que viven en la memoria colectiva: se trata de 70 canciones escritas en los últimos 42 años, que pueden leerse a través de anécdotas, notas periodísticas, relatos, mitos urbanos y muchas pueden escucharse —en códigos QR— a lo largo del mapa musical creado por Bautista y Yáñez: el Primer Cuadro, la Alameda, el Barrio Chino, el Eje Central, la Torre Latinoamericana, el Teatro Blanquita,



"ES UN LIBRO DE PERIODISMO NARRATIVO, ESCRITO CON EL OFICIO DE MÚSICOS".

la Plaza Garibaldi, Tepito, La Merced, el Mercado de Sonora y las estaciones del Metro.

La investigación llevó a los autores a recorrer durante varios años los vericuetos centrales y a documentar pieza por pieza buscando en plataformas, colecciones, discotecas, archivos y discos de La Lagunilla. Es un libro de periodismo narrativo, escrito con el oficio de músicos, cada capítulo tiene su ritmo y permite conocer los sonidos del Centro, recorrerlo y redescubrirlo a ritmo de rock, blues, reggae, cumbia, salsa y hip-hop. El detalle revela quiénes son los músicos urbanos que más canciones le han dedicado a esta zona en las últimas cuatro décadas, lo cual explica el arraigo que tienen Jaime López, El Tri, Maldita Vecindad, Café Tacuba, Los Negrete, Rockdrigo González y Amanditita. También se anotan los lugares que más canciones han inspirado, por lo menos cinco cada uno: la Plaza Garibaldi, el Barrio Bravo de Tepito y el Metro que atraviesa el Centro, como la canción de Rockdrigo.

LA CANCIÓN #6

Por
ROGELIO GARZA

@rogeliogarzap

CRÓNICA
SONORA
DEL CENTRO

FILO LUMINOSO

Por
NAIEF YEHYA
@nyehya

**POBRES
CRIATURAS,
DE YORGOS
LANTHIMOS**

“FUSIONA
HORROR,
HUMOR NEGRO
E IMAGINACIÓN
ENFEBRECIDA
CON SEXO,
QUE VA DE LO
ACROBÁTICO A
LO LIBERADOR”.

De las primeras cosas que sorprenden del nuevo filme del maestro del absurdo y la comedia negra, el griego Yorgos Lanthimos, es redescubrir la presencia de sexo provocador y lúdico en la pantalla. Tras décadas de un regreso a la represión del eros en el cine comercial estadounidense, de esterilizar y a veces borrar la sexualidad —de ahí que se diga: *en Hollywood, todo el mundo es hermoso y nadie coge con nadie*—, *Pobres criaturas* es un festín de placeres genitales, encarnados por el personaje de Bella Baxter (Emma Stone, fabulosa).

LANTHIMOS SE OBSESIONÓ hace más de una década con la novela *Poor Things* (1992), del autor y artista escocés Alasdair Gray (1934-2019), que vio como un vehículo perfecto para canalizar sus temáticas y estéticas. Tony McNamara, quien también escribió *La favorita* (2018), se hizo cargo de este guion; Shona Heath y James Price diseñaron en cuatro ciudades un universo victoriano abigarrado, excesivo, infestado de delirios y horrores, mientras Holly Waddington creó el desquiciado vestuario que se inspira en la moda de fines del siglo XIX, pero con una identidad anacrónica, tan irónica como celebratoria. La fotografía de Robbie Ryan refleja la maduración de la protagonista con el uso de distintos tipos de película, desde el blanco y negro hacia una fulminante selección de colores de saturación desbordante, a veces pasando de planos generales a las tomas panorámicas y al muy criticado recurso del ojo de pescado, que también apareció en *La favorita*. Con estas imágenes y la extraña música de Jerskin Fendrix, el director crea espacios surrealistas en escenarios extravagantes, poblados por quimeras y tecnologías retromodernistas (que algunos insisten en reducir a *steampunk*).

Godwin Baxter (Willem Dafoe) es un talentoso médico, anatomista, académico y científico londinense; fue objeto de los experimentos sádicos de su padre, que lo convirtieron en un *collage* monstruoso. El doctor Godwin y el doctor Frankenstein, de Mary Shelley (cuyo padre fue William Godwin, autor, filósofo y pionero de teorías anarquistas), tienen mucho en común, pero se diferencian en que al primero no lo atormenta su consciencia, como al segundo. El experimento de Godwin, Bella, es motivo de orgullo y admiración, mientras que Frankenstein ve a su criatura como una abominación y un error que sirve para cuestionar las ambiciones de la ciencia. Godwin es una especie de Doctor Moreau generoso y cruel; tiene por mascotas a un bulldog ganso y otros seres híbridos, y así como es un tirano en las aulas es el tutor amoroso de Bella, quien lo llama "God".

Godwin rescata el cuerpo de una mujer embarazada que se lanzó a su muerte desde la Torre de Londres. Baxter decide salvar una vida a partir de dos almas, mediante un procedimiento frankensteiniano que produce a Bella, ser tan ingenuo como curioso, con cuerpo de mujer madura y mente de una recién nacida. Esta acertada metáfora de la condición femenina en la era victoriana —y en muchas otras eras— es la obra maestra de Godwin, quien asigna a uno de sus estudiantes, Max McCandles (Ramy Youssef), registrar sus progresos lingüísticos, motores e intelectuales. Max no tarda en enamorarse de Bella; Godwin acepta que se casen mientras permanezcan en su residencia. La situación de la protagonista, atrapada en un universo creado por Godwin, recuerda la cinta *Dogtooth* (2009), con la que Lanthimos comenzó a ser reconocido. En ella, una pareja tiránica quiere proteger a sus tres hijos al encerrarlos en su casa y reinventar el lenguaje para controlarlos.

BELLA ES UN SER AJENO a las normas sociales y morales, que pronto comienza a exigir libertad. En su búsqueda de sensaciones nuevas descubre la sexualidad y todo su entusiasmo se enfoca en una candorosa afición por masturbarse (o bien "Trabajar en mí misma para conseguir la felicidad"). Esto no solamente la hace más feliz, sino que, contrariamente al moralismo del espíritu puritano, también acelera sus destrezas lingüísticas y habilidades



Fuente ▶ searchlight pictures

sociales. En ese momento es descubierta por el perverso abogado Duncan Wedderburn (Mark Ruffalo, en un sobresaliente papel cómico), quien se la lleva de viaje, descubriéndole un amplio repertorio de placeres sexuales ("¿Por qué la gente no hace esto todo el tiempo?", se pregunta Bella, extasiada), en una exploración mundial de la decadencia. Lanthimos fusiona horror, humor negro e imaginación enfebrecida con sexo, que va de lo procaz a lo poético, de lo intenso a lo risible, de lo acrobático a lo liberador. Visitan primero una Lisboa laberíntica en colores pastel, con platillos fastuosos, fado, vistas oceánicas imposibles, funiculares barrocos y *pastéis de nata* sin fin. Pero cuando Duncan pasa de ser dominante a dependiente, Bella le informa: "Mi corazón se ha oscurecido hacia tu persona que maldice y llora". Está lista para abandonarlo. Bella es vista por los hombres como un apetitoso trofeo, hasta que su voracidad insaciable y la imposibilidad de someterla se vuelve una amenaza inquietante para el orden misógino del siglo XIX. Así, se vuelve una representante del feminismo predicado por Mary Wollstonecraft, quien murió en el parto de su hija, Mary Shelley.

El viaje continúa por Alejandría y París, tanto en barcos como en hoteles suntuosos, hasta que quedan sin un centavo y ella entiende que el sexo puede ser una transacción económica. Sus aventuras la llevan a entender las complejidades del deseo y la mecánica de los actos sexuales, al tiempo en que confronta desafíos intelectuales, culturales y políticos, así como la pobreza, el sufrimiento, la maldad. Así va redondeando su capacidad crítica, la cual emplea desapasionadamente y con total franqueza. En su camino se encuentra con una viuda (interpretada nada menos que por Hanna Schygulla, la espléndida actriz-fetichista de Rainer Werner Fassbinder, que representó tantas veces la complejidad y las trampas del deseo); ella inspira a la mujer en su búsqueda de la libertad absoluta. La monstruosidad de Bella radica tanto en su voracidad de satisfacciones infantiles inmediatas, en forma de glotonería y deseos eróticos sin límite, como en su potencial intelectual y radicalidad. Es una aventurera victoriana que construye una nueva identidad a través de la filosofía (particularmente de Emerson), los libros, la cama de un burdel y los mítines socialistas. Margot Robbie pasó con gracia de ser una muñeca superficial a una mujer completa en *Barbie* (Greta Gerwig, 2023), pero Emma Stone hace la transición virtuosa de la inocencia infantil cautiva en un cuerpo encantador y torpe a volverse una belleza seductora con una mente brillante. Es el papel de su carrera.

El relato de una madre que es su propia hija resulta un homenaje tanto a Mary Shelley como al monstruo de Frankenstein, que es el resultado de la apropiación masculina del poder de crear vida. Bella es lo opuesto: la mujer reinventada, sin límites, que se dedica a buscar el conocimiento, la justicia y el placer. ■