

LIBROS

76

LETRAS LIBRES
NOVIEMBRE 2014

Héctor Manjarrez
• PARÍS DESAPARECE

John Gray
• LA COMISIÓN PARA LA
INMORTALIZACIÓN. LA CIENCIA Y LA
EXTRAÑA CRUZADA PARA BURLAR A
LA MUERTE

Tedi López Mills
• AMIGO DEL PERRO COJO

Cristóbal Pera
• LA PERSONA CULTA. ANATOMÍA
DE UNA ESPECIE EN PELIGRO DE
EXTINCIÓN

Javier Marías
• ASÍ EMPIEZA LO MALO

Thomas Piketty
• EL CAPITAL EN EL SIGLO XXI

Guillermo Sheridan
• TODA UNA VIDA ESTARÍA CONMIGO



NOVELA

Retrato de artista adolescente en París



Héctor Manjarrez
PARÍS DESAPARECE
México, Era, 2014,
390 pp.

✎ CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Muerto Carlos Fuentes, el patriarca, y muerto en la madurez Daniel Sada, el inesperado maestro, puede decirse que quedan muy pocos en ejercicio entre nuestros viejos (ya es hora de llamarlos así, cariñosamente, sin concesiones a los eufemismos de la juvenilia) narradores, aquellos que cruzaron ya, o están a punto de hacerlo, la raya de los setenta años. Enfermos o reticentes los López Páez, los Pitol, los Leñero, los Del Paso, los José Agustín, los Aguilar Mora, entre otros, me parece que solo Hugo Hiriart (1942) y Héctor Manjarrez (1945) se conservan en plena forma. Mientras Hiriart ha prodigado su talento como polígrafo en la novela

pero también en la dramaturgia y el ensayo, el caso de Manjarrez es también muy peculiar. Es el más puro de nuestros cuentistas (ha hecho del cuento un oficio, autor de más de treinta relatos distribuidos en cuatro libros, desde el prehistórico *Acto propiciatorio* de 1970 hasta *Anoche dormí en la montaña*, del año pasado) y como creador de novelas cortas compite con el argentino César Aira no en la cantidad pero sí en la calidad de invenciones como *Pasaban en silencio nuestros dioses* (1987), un ajuste de cuentas con nuestros años setenta, *El otro amor de su vida* (1999), una novela-comedia de enredos, *Rainey, el asesino* (2002), su *thriller* sobre Londres (y de filoso refilón sobre las dictaduras del Cono Sur), *La maldita pintura* (2004), una reflexión sobre la crueldad y los equívocos del arte contemporáneo que no debería pasar inadvertida en el capítulo vigintésimo de la batalla entre antiguos y modernos, o *Yo te conozco* (2009), su recreación sobre los años cincuenta y los marcianos (que los hubo, asegura Manjarrez, en México).

A estos méritos como narrador, acompañados de un par de libros de poesía (en la línea del poeta Usigli que pocos entre nuestros críticos, hambrientos de ruptura y fastidiados de tradición, conocen: *El golpe avisa* y *Canciones para los que se han separado*, en 1978 y 1985) y un par de ensayos (uno tradicional, *El camino de los sentimientos* [1990], y otro, un diario, *El bosque en la ciudad* [2007]), se agregan dos novelas de mayor envergadura: *Lapsus*, de 1971 (¿algún editor querrá festejar los venideros setenta años cumplidos de Manjarrez reeditándola?), y *París desaparece*, con sus 390 páginas (por 284 de *Lapsus*).

No sé qué más necesite Manjarrez para ser proclamado como uno de los más constantes y vitales entre los narradores hispanoamericanos de nuestro tiempo. Podrá gustar más o gustar menos su estilo pero es infrecuente encontrar un escritor como él: cada libro suyo está al menos tan bien

escrito como el anterior y la obra en su conjunto es ya una comedia humana que abarca medio siglo en la vida de México, de Londres y de París, con esta su última novela. Aunque su legendario Grand Tour duró poco menos de una década, pasando por su breve y accidental cárcel bajo el franquismo, por sus estancias, hijo de diplomático, en Ankara y Belgrado, lo mismo que su vida como convicto y confeso “contemporáneo de todos los hombres” en París y Londres, de Manjarrez puede decirse lo que de Reyes, de Paz o de Pitol. Que aprendió a mirar a México con los ojos del extraño-extranjero y que, por ello, varios de sus mejores personajes son o mexicanos en el extranjero (como el esquizoide héroe de *Lapsus* que de alguna manera aparece destilado, en su humana, adolescente medida, en *París desaparece*) o extranjeros en México (su galería privada de exiliadas militantes en los setenta) o mujeres nicaragüenses durante el sandinismo, adonde nuestro narrador fue a dar como turista revolucionario en aquellos años. Este Héctor ficticio es acaso el más logrado, por razones de obvio egotismo. Hay en Manjarrez un afán de conocimiento que cuando él era joven habría sido calificado de ontológico de lo mexicano. Ello lo ha llevado a compilar un *Útil y muy ameno vocabulario para entender a los mexicanos* (2011), porque sabe que es en el ser donde reposa la lengua. No lo sabían ni Uranga ni Portilla (reléase la solemnísima *Fenomenología del relajo*, del segundo). Novedades del siglo XXI: si uno se atreve a preguntarse cómo somos ciertos mexicanos es más útil leer a Manjarrez que a aquellos desastrosos filósofos.

Al empático deseo de autoconocimiento y a la variedad escénica, sumaría algunos de los asuntos que le han preocupado a Manjarrez: las últimas vanguardias, vividas sobre el terreno (*Lapsus*) y deconstruidas, digámoslo así, en *La maldita pintura*; la historia de cómo prendió y se

apagó el deseo revolucionario en varios de los cuentos de *No todos los hombres son románticos* (1983) y *Anoche dormí en la montaña*, así como en *Pasaban en silencio nuestros dioses* que concluye donde debe concluir, en el sepelio del hoy centenario José Revueltas; la vida de los indígenas mexicanos a través de un observador participante en sus convites eleusinos que a la vez fue joven amigo y luego antólogo de Fernando Benítez. Pero la comedia suprema en Manjarrez, ya se sabe, es la representada entre los hombres y las mujeres, uno de los temas de *París desaparece*, donde la gran amada, por fuerza perdida, empieza por ser la consabida vieja Lutecia, como lo fue Londres en *Rainey, el asesino* (que a otro londinense de temporada larga, el crítico español Juan Antonio Masoliver Ródenas, le pareció tópica) y en *La maldita pintura*, y lo es, sobre todo, la ciudad de México.

Con *París desaparece*, Manjarrez cumple una misión sin la cual la obra de un escritor queda frecuentemente trunca, la escritura de esa novela de formación que le dé orden y concierto a toda una experiencia literaria. No podía serlo *Lapsus*, una experimentación donde el joven autor filosofaba sobre su propia formación que él creía ya cumplida, lo cual siempre es una pedantería, la cometan Manjarrez, Dylan Thomas, Alain-Fournier o Joyce. Era delicado, además, situar ese Bildungsroman en París (“& London”, tecleaba Orwell), aunque en el caso del mexicano así haya sido biográficamente. El mal-buen ejemplo de *Rayuela* paraliza y más aún a un Manjarrez que nunca ha desterrado al argentino de Bruselas de su corazón y su Aug, la falsa sordomuda de *París desaparece*, se la habría envidiado Cortázar. Las trampas a las que podía exponer a su creatura en esa ínclita ciudad podían ser no solo muchas sino dolorosas y por ello Manjarrez pospuso ese libro, tras intentar escribirlo, supongo, varias veces. Además —Héctor sí lee

a sus contemporáneos— dos escritores del idioma que yo estimo, por cierto, habían hecho no hacía mucho su novela parisina: Enrique Vila-Matas (*París no se acaba nunca*, 2003) y Álvaro Uribe (*Morir más de una vez*, 2011).

Si Vila-Matas decidió presentarse en la escena, como suele hacerlo con profesionalismo de mago, en tanto que personaje, alguien que se cree idéntico al Hemingway de *París era una fiesta* y se aloja en un departamento que le arrienda una conspicua Marguerite Duras, en Uribe, el París hipersexual de los primeros años ochenta es el correlato erótico de lo que deseaba narrar, su propia experiencia tanática, el cáncer del que se libraría años después. Lejos de la hiperficción vilamatiana —todo es posible para un narrador archidivino de aquellos que disgustaban al Sartre tan presente en *París desaparece*— y ajeno al duelo de vida o muerte desplegado en *Morir más de una vez*, Manjarrez apostó por la sinceridad, tal cual la entendía Gide, no la verdad, sino el esfuerzo por buscarla. Es decir, mirar con amor, pero sin contemplaciones, a su álgido ego, al joven menor de veintiún años que fue, en aquel París que envejecía velozmente y cuya prueba de modernidad, habiendo sido una de las más fotogénicas en su glamorosa historia, el mayo de 1968, mostraría la caducidad de su abolengo, no su futuro. Lo sospecha Manjarrez —su Héctor ficticio, recuérdese, abandona París por Londres antes de aquellas efímeras jornadas gloriosas—, como lo fue descubriendo un Octavio Paz desde la India en esos meses: el regreso de los profetas románticos y surrealistas, con los que soñaba el poeta embajador, fue en realidad una despedida. En mayo del 68 empezaron a esfumarse los sueños del siglo XIX como al héroe de Manjarrez se le desaparece París en el mismísimo Sena.

Nunca aburrida ni rollera, pero más sentenciosa que narrativa, *París desaparece* es un retrato de artista adolescente donde el adolescente aún no

es artista, pero se va educando para serlo. Hay una trama y ocurren cosas entretenidas –del robo de un falso Matisse a unas sesiones característicamente fraudulentas donde una médium rusa hace de las suyas en complicidad con la banda de delincuentes de bajo perfil a los cuales el protagonista se asocia–, pero en *París desaparece* importa más lo que el héroe piensa de sí mismo o lo que el narrador medita sobre su juventud, porque Manjarrez se ha alejado de la impiedad de su viejo maestro Gombrowicz y abraza a su joven sin deseos de asfixiarlo.

La trama, insisto, es secundaria y a ratos deshilvanada porque Manjarrez quiere hablarnos de cómo eran los franceses y cómo podía entenderlos su joven héroe, porque hablar del París donde Sartre se eclipsaba importa muchísimo para saber qué se entendía entonces por civilización. A los franceses, asegura con conocimiento de causa el novelista, nunca hay que hablarles cuando no quieren hacerlo pues ello los enloquece y, volubles entre lo nórdico y lo mediterráneo, divididos entre su alemán y su italiano interiores, esa “razón” que ostentan con fanatismo acaba por ser “una peculiar cortedad de miras bastante poco racional”, escribe Manjarrez. Ese afán caracterológico, más común a Fuentes y a Paz (que fueron los maestros informales de Manjarrez en Londres antes de 1968) que a los narradores de su generación, le permite a Manjarrez insertar una pequeña obra de teatro en vez de un capítulo, como una última flor depositada a los pies de una vocación que la época tornó nonata: en efecto, el autor de *París desaparece* pertenece a una generación que todavía soñó con hacer del teatro literatura.

En lugar de esas memorias que ha amenazado con no escribir, Manjarrez nos va entregando, con una puntualidad que se agradece, cuentos y novelas memoriosas que van atrapando el vasto y fluido Zeitgeist que le ha tocado vivir.

Así, en el elenco de *París desaparece*, aparece un hiperactivo situacionista preludiando el 68 venidero; con una mirada más cinematográfica que novelística nos asomamos al hampa francesa y a sus chulos; el cuadro de época sigue el desplazamiento de Les Deux Magots al Café de Flore, lugares que dejan de ser gabinetes de trabajo político y filosófico para devenir vitrinas turísticas; hay putas entrañables que me recuerdan a mis predilectas, las de Henry Miller...

Pero sobre todo, insisto, asistimos a una educación –como en casi toda la obra manjarreciana– donde se muestra, a veces brillantemente y siempre con ternura, la correspondencia a la vez realista y literaria de un joven con una novia que lo invita a Ámsterdam, el eterno diario de un seductor; la crueldad de la relación homosexual que sostiene Manuel, el maestro del héroe, con Alain, ese tercero siempre indispensable en la narrativa de Manjarrez, abundante en triángulos no necesariamente genitales pero siempre eróticos; o la visita de los familiares ricos e ilustrados de México, que le traen la oportunidad al héroe no solo de abandonar unos días su pobreza libremente elegida en su buhardilla de la Rue des Eaux, sino a una verosímil y encantadora tía que se transforma en amante.

Si el mito de París ha sido esencial en la historia de la literatura latinoamericana, en la de México, país sin exilios más allá del otro lado de la frontera norte o de La Habana, aparece poco. Ante la indiferencia que le provocó París al viejito Altamirano y la frustración que fue para Federico Gamboa el desdén de Zola por sus remotos imitadores, París debuta en verdad solo hasta las últimas novelas de Elena Garro y se presenta amplificado con furor milenarista en la *Terra nostra*, de Fuentes, hasta llegar a Volpi (*El fin de la locura*) y a Uribe. En *París desaparece* tenemos a un héroe, el de Manjarrez, que, antes del jipismo y del guevarismo, ve agonizar al

existencialismo y a sus modas disponiéndose, en busca de lo moderno, a saltar a Londres, donde le espera el encuentro con la, aún desconocida para él, música del Zeitgeist, el rock.

Atrapar el Zeitgeist con la libertad del novelista ha sido el propósito de Manjarrez. Lo ha ido haciendo con modestia, primero, y con mayor seguridad cada vez, al grado de que no puedo sino recordar un fragmento de una conversación que tuve con Daniel Sada, a mediados de los años noventa, en un café de Coyoacán. No recuerdo a título de qué nos enfrascamos en el asunto de si Manjarrez era cuentista o era novelista. Sada pensaba, dogmáticamente, que el Zeitgeist solo puede atraparlo la novela: para eso fue hecha. Yo trataba de argumentar, parapetado en Chéjov o en Maupassant o en ambos, que el cuento podía ser un instrumento adecuado para lograrlo. “Héctor quizá cree”, le insistía yo a Daniel, “que los cuentos capturan con más eficacia el espíritu de la época que las novelas”. “Pues Héctor está equivocado. Para ello se necesita una novela y hasta que no la escriba no me acabará de convencer del todo”, atajó Sada, un novelista al que, por cierto, no le interesaba gran cosa el Zeitgeist y mucho el lenguaje, su propio lenguaje literario.

Dejo al lector, a quien le recomiendo con entusiasmo *París desaparece*, postular la hipótesis de si al escribir, al fin, la más larga de sus novelas, Héctor Manjarrez habría convencido a Daniel, que tantas novelas leyó y muchas de ellas, excelentes, se las recomendó a sus amigos. *París desaparece*, en la ligereza maestra de su trazo (sí Matisse y no Picasso), no solo es, desde luego, un antes y un después en el capítulo mexicano del mito de París. Es el más sincero y acabado, por la perfecta inocencia de un personaje que solo podía pintar con toda su malicia un gran escritor, de los retratos de artista adolescente escritos entre nosotros. —

ENSAYO

Sombras de Gray



John Gray
LA COMISIÓN PARA LA INMORTALIZACIÓN. LA CIENCIA Y LA EXTRAÑA CRUZADA PARA BURLAR A LA MUERTE
Traducción de Carme Camps Monfá
Madrid, Sexto Piso, 2014, 248 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Los hombres descendemos de Darwin. Somos un eslabón más en una cadena cuyo fin único es perseverar en su ser. No ocupamos la cima de la Creación. No somos parte de un plan divino sino un accidente en la escala evolutiva. Tenemos una falla de origen: sabemos de la muerte. Los animales no. Ningún ser vivo salvo nosotros. Durante siglos la religión sirvió de consuelo y fuente de orden. La teoría de la evolución (la ciencia) cerró la puerta a la trascendencia. John Gray, en este libro por momentos fascinante, muestra cómo los hombres, insatisfechos en lo hondo con esta descalificación, intentaron buscar a través de la ciencia lo que la misma ciencia les había quitado: la posibilidad de trascender, de seguir viviendo una vida indefinida en el “más allá”. Expone Gray en detalle dos grandes tentativas. La primera, la de la élite victoriana que a finales del siglo XIX y principios del XX sostuvo que la ciencia debía buscar pruebas de que había vida después de la muerte, de que había forma de comunicarse con los muertos y que, descontando charlatanes y médiums, una de las maneras más radicales de indagar sobre ese diálogo era a través de la escritura automática, que los espiritistas desarrollaron en paralelo con los primeros atisbos de Freud y el automatismo, y como antecedente directo de la experimentación surrealista. La segunda tentativa da título al libro de Gray. La Comisión para la

Inmortalización fue el departamento científico creado en la naciente Unión Soviética para estudiar las posibilidades de prolongar indefinidamente la vida (embalsamaron a Lenin para reencarnarlo en el futuro).

Aristócratas victorianos y burócratas soviéticos hermanos en un solo anhelo: el deseo de no morir, el sueño del ser inmortal. Gray desarrolla en su libro estas dos altas tentativas que hoy nos parecen grotescas pero también da cuenta de los actuales intentos, amparados por la ciencia, de prolongar la vida indefinidamente. “La esperanza de que haya vida después de la muerte ha sido sustituida por la fe en que se puede vencer a la muerte”, afirma Gray.

ESPIRITISMO VICTORIANO

Los caminos que siguieron los descubridores de la teoría de la selección natural —Charles Darwin y Alfred Russel Wallace— no pudieron ser más divergentes. Nada tan opuesto al materialismo científico de Darwin como la absoluta credulidad de Wallace hacia el espiritismo. Para Darwin, los humanos no tenían un lugar especial en el esquema general de las cosas, mientras que Wallace produjo una las versiones iniciales de la teoría del Diseño Inteligente (acota Gray: “Una mirada a cualquier humano debería ser suficiente para rechazar cualquier noción de que es obra de un ser inteligente”).

El darwinismo de un modo categórico enfrentó a los hombres con la perspectiva de la mortalidad definitiva. Pero entonces, “¿cómo podría tener sentido la existencia? ¿Cómo podrían sostenerse los valores humanos si la personalidad humana quedaba destruida con la muerte?”. Esas preguntas llevaron a un par de generaciones de eminentes victorianos a buscar a través de la ciencia atisbos de vida transmundana, que con el tiempo cristalizaron en la creación de la Sociedad para la Investigación Psíquica. John Gray, en su exploración de los motivos que llevaron a la

fundación de dicha sociedad, accede al núcleo de las discusiones —sobre el estado del teísmo después de Darwin y la búsqueda de una ética sin referencia trascendente— que tuvieron lugar en el Trinity College (Cambridge); historia compleja que muestra (gracias al acceso de Gray a cartas y archivos privados) cómo la motivación metafísica y espiritual entrelazó sus hilos con pulsiones escatológicas, como la homosexualidad reprimida (que encontraba una salida en la esperanza de un más allá liberador) y en el anhelo de reencontrarse con amores perdidos (amantes, esposas, hijos, amigos).

Como la reflexión sobre la existencia del más allá de la muerte llegó invariablemente a un callejón sin salida, se buscó otra vía: la de lograr comunicación con los muertos por medio de la escritura automática. Se realizaron cientos de experimentos, se conservaron y estudiaron cientos de miles de cuartillas escritas bajo estado hipnótico, en trance, con el fin de encontrar en esos relatos deshilvanados algún indicio de comunicación con la muerte. Decenas de años de análisis desafortunados de textos automáticos no condujeron sino al desengaño.

LOS SOVIÉTICOS Y EL HOMBRE NUEVO

H. G. Wells —el genial autor de *La máquina del tiempo* y *La guerra de los mundos*— es también autor de una novela más oscura: *La isla del doctor Moreau*. En ella un científico inflige horribles sufrimientos a animales con el fin de rehacerlos como humanos. Wells era partidario de la eugenesia, la idea de desechar individuos “defectuosos” para hacer *progresar* la especie. Wells, que tenía una muy alta idea de sí mismo, miraba a los hombres a distancia. Joseph Conrad escribió que a Wells no le importaba la humanidad, pero que no obstante quería mejorarla. Con ese propósito Wells viajó a la Unión Soviética en 1920 y se entrevistó con Lenin, quien le pareció “un buen tipo de hombre científico” (si el nuevo Estado soviético mata a muchas

personas “en general –decía Wells– mata por una razón y con un fin”). En cambio Lenin exclamaría más tarde acerca de Wells: “¡Puaf! ¡Qué burgués insignificante! ¡Es un ignorante!”

Ese viaje fue asimismo memorable para Wells porque conocería a Máximo Gorki, quien, como el británico, creía que los hombres, como individuos, eran meros “fardos sin valor, de deseos insignificantes”. No así como especie. Como especie, creía Gorki, la humanidad podía transformarse en un “dios inmortal”. En esto Gorki coincidía con Anatoli Lunacharski, su amigo cercano y, junto a él, fundador de los Constructores de Dios, encargados, desde la ciencia, de crear al hombre nuevo.

Lunacharski, apasionado seguidor de la teosofía, fundó el Comité Soviético para la Investigación Psíquica. Su misión: crear una nueva especie. La revolución no era tan solo un cambio radical en la vida social, implicaba la creación de un ser superior. Estas ideas encontraron eco en Trofim Lysenko, jefe mayor de la ciencia soviética. Lysenko, como los Constructores de Dios, tenía el objetivo de rehacer a la humanidad. No importaba que el camino hacia esa plenitud implicara sacrificios (como la absurda edificación del canal del Mar Blanco, un experimento de construcción a marchas forzadas en el que murieron decenas de miles de hombres). De igual forma, a marchas forzadas, se ensayaban propuestas para vencer a la muerte. El deceso de Lenin no interrumpiría ese proceso. Se decidió embalsamarlo bajo el supuesto mágico de que la ciencia en algún momento podría derrotar a la muerte. Hicieron creer a la gente que la ciencia soviética podría hacer que Lenin resucitara algún día. Décadas más tarde el Estado soviético se derrumbó y Yeltsin propuso cerrar el mausoleo de Lenin, pero las protestas de los comunistas lo impidieron. Los soviéticos no crearon al hombre nuevo. No vencieron a la

muerte. Volvieron a ser rusos. En 2004 se anunció que el cadáver de Lenin lucía mejor que nunca.

SIN ESCAPE

El miedo a morir adopta muchas manifestaciones. Espiritismo en Inglaterra a finales del siglo XIX y fe en la creación de un hombre nuevo en la era soviética, pero en el siglo XXI la tendencia no solo no ha desaparecido sino que se ha hecho más fuerte. A falta de proyectos de salvación política, ha revivido la religión. “El tecnoinmortalismo –dice Gray– se presenta en muchas variedades.” Criogenia, dietas y suplementos vitamínicos para prolongar la longevidad, y en el futuro: nanotecnología que permitirá reparar los órganos maltrechos, mudanza de un ser carnal a un ser virtual donde la memoria se conserve digitalmente, etcétera. Sin embargo, a pesar de la fuerza de ese anhelo, la noción de que los seres humanos pueden alcanzar la inmortalidad es confusa. En casi todas las versiones de los “inmortalistas” la condición previa al nuevo humano es la extinción del individuo.

Quizá haya formas más dignas de encarar ese miedo que asignar a la ciencia funciones que no le corresponden, las de la religión, las de la magia. Se puede entender la muerte como el fin de todas las preocupaciones. Lo mejor “es recibir la muerte con agrado cuando llegue y llamarla cuando tarde en llegar”. Desgraciadamente estamos tan apegados a la imagen de nosotros mismos que queremos que esa imagen se prolongue para siempre. “Al anhelar la vida eterna los humanos demuestran que siguen siendo el animal definido por la muerte.”

El más allá –asegura Gray– es como la utopía: un lugar en el que nadie quiere vivir. Un lugar donde nada muere. “Sin estaciones, las hojas nunca cambian de color ni el cielo muda su estúpido azul.” No hay forma de escapar del caos de la historia. –

POESÍA

Acuse de recibo



Tedi López Mills
AMIGO DEL PERRO
COJO
Oaxaca, Almadía, 2014,
160 pp.

MALVA FLORES

Que “no es tropo ni perro / simple de la pata tiesa”, escribe Tedi López Mills en el “Cuaderno de las alucinaciones”, una de las cinco partes que componen su más reciente libro de poemas, *Amigo del perro cojo*. Hecha la declaración, uno podría sencillamente aceptarla o dedicar una de las varias lecturas que este libro propone para buscar quién es el perro, quién el amigo o también preguntarse, si uno es poeta, *¿de qué pata cojeo?* Cualquiera poeta-lector puede dar acuse de recibo pues probablemente se va a encontrar en estas páginas donde estamos casi todos: el poeta comprometido que exige denunciar la injusticia, escribir un comunicado, seguro de que “la poesía debe hacerse cargo”; la patética lírica que está orgullosa “de sus poemas melódicos” y se pregunta qué árbol le “gustaría ver todos los días”; el aguafiestas, el fantoche, el vate consagrado, “el africano que canta”, el moderno que mete “rayas, / ensambles con videos”; el “puritano barrio adentro” que lo critica; hasta “gringos avergonzados, vestidos de juglares” vendiendo iluminaciones... Quizá falte alguno, pero solo Tedi López Mills puede saber por qué no incluyó su tipología. No es eso, sin embargo, lo que importa y sí, una discusión que subyace en todo el libro: los “deberes” del poeta y su relación con la realidad.

El “Diálogo de sordos” con el que abre la primera sección (“Misceláneo”) es el portal que debemos cruzar para internarnos en el libro. Aparecen en

él, por primera vez, el amigo del perro cojo, y el perro mismo, personajes que recorren todo el volumen a través de un diálogo en ausencia, pues quien escribe, viaja, piensa y discute estos poemas lo hace acompañado de esas presencias. En Toluca, en Auxerre, en Estambul...; a través de cartas o postales; en el recuerdo de sus diálogos, aparecen aquellos que viven todo el tiempo en su cabeza:

Hoy el señor de la casa mencionó
[el tema de las
conspiraciones internacionales.
[Desde lejos le guiñé
al perro de la pata coja en mi
[cabeza
de testigo.

No iremos a Charleville.

Las presentaciones formales ocurren en “Una vida en el día”, donde el lector se entera de esa trinidad (“Este es mi amigo del perro cojo. / Esta soy yo. / Este es el perro de la pata coja de mi amigo / que juega a la humildad conmigo”), pero también de la relación que se establece entre estos personajes y la realidad, percibida desde una fotografía en el periódico, que muestra “un cubo que es una casa”, en un barrio “llamado El Paraíso”.

Los cinco poemas que comprenden esta primera sección son, a la vez, una muestra del contenido del libro y de los distintos acercamientos de López Mills a su propia escritura, las voces que la rodean, divagaciones o alucinaciones pero, también, al espacio público o barrio desde donde los poetas se asoman para asumir “compromisos” y levantar “denuncias”, constreñidos, sin embargo, a vecindarios mínimos, acotados.

No es reciente la idea de otorgar a los escritores un papel didáctico y moral. El escritor se ha visto como el desinteresado guía de un pueblo que dedica su tiempo a buscar la Verdad. Si es poeta, a revelarla o denunciarla. Esa es su *misión* y suponen algunos “deberes” del poeta –ese

raro y *rebelde* habitante de la *polis*– que muchas veces se transfieren a la poesía. No es raro, entonces, que se le exija al bardo un compromiso que deje asentado en su obra, sin lugar a dudas, su filiación y la causa que defiende, sea esta política y/o estética, que ya vienen siendo lo mismo. Aunque parezca increíble, dada la naturaleza que se le atribuye al poeta, la duda está proscrita: es necesario ondear una bandera. Así, el reducido barrio donde habita esta especie hoy parece un campo de batalla donde cada quien porta su estandarte y su consigna. No es la primera ni será la última vez que vivamos arropados bajo el manto biempensante de la consigna, pues es el bálsamo para no pensar. Los oficientes, nos muestra Tedi López Mills en sus “Notas desde un festival de poesía...”, refrendan su misión mientras discuten “cómo nos quieren vender, / cómo nos quieren comprar, / qué va a hacer la poesía”.

Afortunadamente, *Amigo del perro cojo* es una mancha en la corrección política y no faltará quien acuse a su autora de “reaccionaria”, de insensible ante la devastación o la injusticia; de mostrar, cual irónico moralista, nuestras miserias para desnudarnos. Es decir, de portarse como poeta, de incomodar. Pero a nadie le gusta que lo incomoden aunque esa sea una de las *misiones* del poeta: criticar. ¿Cuántos adjetivos podemos endilgarle a la crítica? Tantos como a la poesía o a los poetas.

Podría pensarse que este libro es solo una diatriba. No es así. “Nadie va a entender casi nada”, leo que dice un amigo del amigo del perro cojo en “El cuaderno de las alucinaciones”, sección que inicia con una nueva advertencia: “Ella es una mujer abominable por natural. / Ella todavía no es yo, / por sensatez.” Si nadie va a entender nada, no tiene ningún sentido sentir miedo, advierte aquel amigo. Pero el miedo está ahí: recorre muchas páginas en forma de un espejo donde la voz se mira, según leo en el “*Scrapbook* de un viaje imaginario a

Estambul/Ankara/Capadocia”, otra de las secciones:

Cada quien va con sus dos sombras:
una asida a la capa del miedo,
otra que no cabe en sí
por la discordia de algunas
circunstancias externas

¿A quién le habla este libro? ¿Quién habla en este libro? ¿Quién dice que en su poema “la jaula soy yo / con un espejo”? Son tantas las voces que transitan aquí que la escritura se vuelve una curiosa interlocución. Hay un testigo que observa, nos observa, todo el tiempo y que discute, asiente o ironiza con voces cuya existencia depende del poema. El “amigo”, “el perro cojo”, “Ella”, el “*Dandy*”, los vecinos y tantos personajes que hablan en este libro ¿forman parte de las “circunstancias externas” o son la misma voz que se desdobra una y otra vez?; que se pregunta siempre, que duda todo el tiempo y pone todo en tela de juicio, aunque advierta líricamente que “la ironía / es un cable de luz / con su nudo en la penumbra”; que el sarcasmo es “un esqueleto / bailarín o recíproco / en la sala”; la alegoría, “un títere burdo” y aun la rima, de la que hace juego y escarnio muchas veces, se pone en la picota, particularmente en los poemas que componen el “Diario de un viaje”:

Nodriza del aire, mosto en los
[labios, supongo que
nadie se rinde, airado o
[condenado, nadie ni yo
aunque endurecida, casi ofendida
[por la destreza
de retirarme sin castigarme, ay,
[tanta rima que me
mima, quién me lima dándome
[amor sin darme,
fugitiva, al vuelo viva, una caridad
[con todo el
empeño de un ala esquiva

Dice que dijo, que vio, que escuchó. En el vecindario, la murmuración es el pan y en el libro escuchamos también

su crepitar, la lista de nuestras vergüenzas: “a quién odias, / a quién envidias, / a quién quieres espiar / cuál es tu lema o tu signo o tu bandera”. La mayoría de los motivos poéticos más prestigiados se dan cita aquí: el desencuentro, la infancia, la enfermedad, el viaje, la amistad, la búsqueda, las “voces”... Escritura que desdeña la poesía confesional, es, al mismo tiempo, una confesión. Algo similar ocurre con las múltiples formas y tropos poéticos, pero también narrativos, que abraza con fortuna, aunque lo haga para evidenciarlos. Tenemos entonces una poeta que con las armas de la poesía se planta en medio de la sala para refutar los “deberes” del poeta. ¿Y la democracia? ¿Y la violencia? ¿Y la belleza? ¿Y el compromiso? ¿Y... la realidad? El diálogo alucinante incluido en la sección final del libro, “Democracia”, nos pone de nuevo sobre la pista de las jerarquizaciones: ¿qué debe ser primero, bailar o pensar? (“Que baile primero y luego piense”, es como inicia el diálogo). La ironía sobre las virtudes de la democracia y nuestro papel en ella, nuestras palabras sobre ella, son materia dispuesta para el lirismo: (“Eso es pensar al revés sin el baile correspondiente que imagino en el lienzo de mi lirismo cuando me lo permito. Escucha: la estructura de tu vida en las máquinas que arruino equivale a tres cisnes tuertos en el lodo de la democracia. ¿Te gusta? –No se entiende. A las personas nos molesta no entender.”)

Cerca del final, uno de los hablantes asegura que no se vale pensar. Que aún no ha dado esa orden. “Bailando y pensando, llegaremos”, le contestan. “Hasta los muros del lirismo”, leemos en este que de pronto parece, como al inicio, un diálogo de sordos. Pero la voz que se cuestiona, y tal vez ella misma se responde, concluye el poema y el libro con una pregunta: “Y esto, ¿cómo termina?”

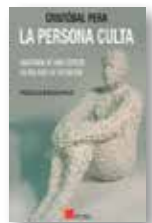
Creo que he leído todos los libros de Tedi López Mills y quizá me demoré demasiado tratando de interpretar algún misterio que nacía en la condición hermética de su escritura. Pero el

problema de la interpretación es siempre del lector, no del poeta ni, mucho menos, de la poesía. Lo cierto es que la escritura de López Mills –cuyo carácter conversacional, digresivo y/o narrativo, la distingue de varios de sus contemporáneos– nunca transigió con proferir “notas líricas y pajariles”, como Borges lamenta que acostumbremos pensar de un poeta, al que siempre imaginamos con plumas de jilguero, olvidando que las “distinciones verbales deberían ser tenidas en cuenta, puesto que representan distinciones mentales, intelectuales”. Si *Muerte en la rúa Augusta* fue la puesta en escena de esas distinciones mediante un entramado de formas y recursos sostenidos por el tono de un lenguaje muchas veces delirante, *Amigo del perro cojo* lleva a sus extremos las tantas paradojas y prejuicios que nos hacemos al pensar en los “deberes” de la poesía y de los poetas. En ello radica una de sus distinciones y, en estos tiempos en que cualquier pretensión original es motivo de suspicacia, yo celebro que Tedi López Mills lo sea. —



ENSAYO

El cuerpo como casa



Cristóbal Pera
LA PERSONA CULTA.
ANATOMÍA DE UNA
ESPECIE EN PELIGRO
DE EXTINCIÓN
México, Cal y Arena,
2014, 216 pp.

✎ARNOLDO KRAUS

El cuerpo es un tema inagotable. En la *Tiranía del culto al cuerpo* (2010), Susie Orbach nos invita a visitar la página web de Miss Bimbo “para crear una muñeca virtual, mantenerla extremadamente delgada con píldoras de adelgazamiento y comprar implantes de pecho y estiramientos faciales”.

En la tiranía de la vida real, hombres y mujeres son víctimas de un bombardeo intenso para cultivar el

cuerpo y hacer de él un santuario, de ser posible, inmune a las enfermedades. Desde el Viagra y sucedáneos hasta la testosterona que se dispensa como agua bendita en los gimnasios para fortalecer el cuerpo, sin olvidar las cremas antienvjecimiento y las píldoras “naturistas” elaboradas exclusivamente para incrementar la libido y el placer sexual en la mujer, la “nueva medicina” no cesa: ofrece incontables artilugios para que los cuerpos deambulen por las calles y atraigan a otros cuerpos.

Al doctor Cristóbal Pera le preocupa el cuerpo. No solo el del enfermo o el que ha penetrado incontables veces por medio del bisturí y otras tantas durante las cátedras que impartió en la Universidad de Barcelona. Le afligen la enfermedad y la salud y, desde la filosofía, la sociología y la literatura –basta repasar las innumerables citas que reúne en sus libros–, le inquietan temas que inciden en la vida del cuerpo. Así lo expresa en *Desde el cuerpo. Ensayos sobre el cuerpo humano, la salud y la mirada médica* (2012), textos cuya suma obliga a mirar el cuerpo desde incontables perspectivas.

En el epílogo de *La persona culta*, el libro más reciente de Pera, Manuel Cruz destaca “...el perfil de un tipo de profesional de la medicina que, más allá de su estricto ámbito de competencia, dirigía sobre su práctica una mirada amplia, interrogadora, intentando abarcar en la reflexión aspectos de muy variada naturaleza, que los planteamientos habituales sobre la práctica médica acostumbraban a desatender”. La obligación primigenia de los médicos es mirar, escuchar, atender y palpar. Ese ejercicio tiende a desaparecer. A Pera esas pérdidas le inquietan: por eso disecciona el cuerpo con bisturí y palabras.

El bisturí de Pera, arropado por su investidura de profesor emérito, disecciona, en los veintidós ensayos que integran este volumen, la vida del cuerpo sano y del cuerpo enfermo a partir de la palabra cultura, alusión presente en los títulos de todos ellos.

Gracias a los elementos que conforman la cultura, sugiere Pera, el hombre culto podría aparcar las amenazas que se ciernen sobre el mundo y sobre el ser culto, una “especie en peligro de extinción”.

Mucho se ha discutido acerca de las obligaciones de las personas cultas o de los intelectuales –término presto a debate– en el devenir del mundo y en los compromisos de quienes poseen el Verbo –Sartre *dixit*– hacia sus congéneres y con la tierra. Afirmar que cultura y sabiduría funcionan como antídoto contra el Mal es erróneo. Basta mirar el mundo y recorrer presente y pasado: ¿cuántos hombres cultos o intelectuales intentaron o intentan detener matanzas y humillaciones, viejas y actuales, llevadas a cabo en los gulags, en los campos de concentración, en las historias de los migrantes o en el genocidio que hoy presenciamos *in vivo* en Darfur?

Los enunciados previos impiden –a pesar de que la definición de Pera es correcta y pragmática– concordar con él: la persona culta “se fundamenta en una radical exigencia: la libertad de pensamiento que le permita adoptar una actitud crítica, ante el mundo y ante las cosas que en este han sucedido y suceden, reacia a toda actitud dogmática, que le lleve a hacerse y hacer preguntas, y a expresar libremente lo que piensa, sin represión alguna”. Lo que no convence de su definición son los supuestos alcances y obligaciones de la mayoría de los intelectuales: no dudo que el cuerpo del mundo estaría menos enfermo si quienes tienen la fuerza de las ideas no se sometieran ni se aliaran con los dueños del poder: políticos, banqueros, líderes religiosos...

Cristóbal Pera es un hombre culto: sus libros lo demuestran y sus textos se agradecen, por los temas y por la sencillez del lenguaje. La lectura, a pesar de que un buen número de los ensayos desglosan aspectos intrincados, fluye e invita. Siempre vinculados con la cultura, tópicos como la ambigüedad, la

conversación, la ideología, la civilización, el ocio, la identidad y el género construyen el universo del autor.

Cuando los temas no son finitos los “buenos libros” no terminan, sino que invitan y cuestionan: reflexionar sobre masas, geopolítica, educación, curiosidad, *inter alia*, provoca; el autor siembra y estimula al lector para que profundice en algunos incisos. Virtud del libro es su construcción: los ensayos pueden leerse por separado, son independientes (es una pena que la editorial no incluyese índice onomástico). Virtud de Pera es su preocupación por el tema, que más que un tema es un universo: le inquieta la supervivencia en el siglo XXI de la persona culta; propone pensar “desde el cuerpo” y no “desde fuera del cuerpo”, es decir, releer el mundo a partir de las interacciones entre la cultura y la erudición, las palabras, la provocación, la geopolítica. Con sobrada razón le agobia que el “hombre culto” sea devorado por los derroteros del mundo contemporáneo –poco afecto a la cultura y atado a lo que Zygmunt Bauman denomina “tiempos líquidos”.

Hacia el final del volumen, Pera escribe: “Para que en una persona prenda la llama de la aventura de trabajar sobre sí mismo, para ‘construirse’ como culta, ha de ser educada en esa exigencia radical que es la libertad de pensamiento, la que le permitirá enfrentarse al mundo en su actitud crítica.” A esa sentencia le faltan renglones: la cultura es un bien excluyente, los pobres no tienen acceso a él ni a su cuerpo porque la mirada, *ergo*, su supervivencia, no sobrepasa el presente.

La mayoría de las personas cultas proviene de extractos económicamente altos. Muchos no tienen compromiso social. No denuncian, no rompen con el poder. Obligación de la cultura debería ser mejorar la situación de sus congéneres sumidos en la miseria, circunstancia esta que hace inaccesible la cultura y la protesta y facilita la tiranía del poder. Esos avatares aguardan una nueva mirada del doctor Pera. –

NOVELA

El peso de la verdad



Javier Marías
ASÍ EMPIEZA LO MALO
Madrid, Alfaguara, 2014,
540 pp.

EDMUNDO PAZ SOLDÁN

El narrador de *Así empieza lo malo*, la nueva novela de Javier Marías, es uno de esos observadores –mirones, *voyeurs*– indiscretos que tanto le gustan al escritor español. Puede tratarse de alguien que trabaja para el servicio secreto inglés y se dedica a estudiar los rostros de las personas (Jacques o Jacobo o Jaime Deza, en *Tu rostro mañana*) o una mujer muy observadora de los demás (la narradora de *Los enamoramientos*); lo cierto es que el núcleo disparador del relato suele ser el de alguien que ha visto algo que no debía haber visto y por lo tanto ha aprendido algo que no debía haber aprendido. La prosa se desplegará inquieta a partir de ese saber, con su sintaxis de bifurcaciones particulares, su ritmo encantatorio, sus *ritornellos* hipnóticos, tratando de indagar en algún negro misterio de los personajes. En este escritor, de manera paradigmática, la forma es el fondo: los asedios digresivos a una verdad por parte del narrador *son* la novela.

Juan Vere o Juan de Vere –“nada tiene de original mi figura”– recuerda el tiempo en que, a principios de los ochenta, en su temprana juventud, fue ayudante de Eduardo Muriel, un conocido director de cine, y supo de su relación extraña con su esposa Beatriz, y de la turbia presencia en sus vidas del doctor Van Vechten. Estamos en la época de la Transición, España se encuentra apurada en dejar atrás el largo periodo del franquismo, los delatores y traidores de antes van maquillando sus biografías y convirtiendo su pasado

deleznable en uno de heroica resistencia al régimen. Muriel le pide un favor al narrador, y así este se entera de que hay algo en el pasado de su empleador y su esposa que afecta a las relaciones del presente; son tiempos en los que no hay divorcio, por lo cual Muriel y Beatriz siguen viviendo juntos a pesar de que todo indica que no deberían hacerlo. *Así empieza lo malo*, entonces, se maneja en varios niveles: por un lado, se trata de enterarse de qué cosa grave ha hecho o dicho Beatriz que ha llevado a Muriel a rechazarla; por otro, la historia individual sirve para una reflexión más amplia sobre la necesidad o no que tienen las sociedades de enfrentarse al pasado, un tema de importancia en países que deben lidiar con el trauma de guerras y dictaduras.

El narrador de *Así empieza lo malo* es menos ambiguo que otros narradores de Marías: yendo a contrapelo del lugar común de que la verdad es buena aunque duela —el lugar común en el que ha insistido la novelística española y latinoamericana de las últimas décadas—, Juan (de) Vere aprende más bien

otra cosa: “Guárdatelo, cállatelo. Me ha costado decidir que ya no quiero saber, sin embargo la decisión es firme desde anteanoche. Tampoco lo cuentes por ahí. Aquí se cometieron muchas vilezas durante muchos años, pero se ha convivido con quienes las cometieron, y algunos hicieron favores también. Se ha de convivir con ellos hasta que nos muramos tantos, y entonces todo empezará a nivelarse y nadie se dedicará a rastrearlas...” Ese es el corazón moral de la novela, aquel que muestra al mejor Marías, el que defiende de manera convincente su intuición de que la literatura tiene una forma de conocimiento propia y particular de aprehender la realidad. Enfrentémonos al pasado, sugiere el narrador —de eso va la novela—, pero no sacralicemos la búsqueda de la verdad a toda costa, porque luego quizás no sepamos qué hacer con ella o lo que aprendamos también termine por hundirnos a todos.

Se ha insistido en lo cerebrales que suelen ser las novelas de Marías, en la predominancia de la aventura intelectual en que se embarcan sus narradores, y *Así empieza lo malo* no se aparta de esa línea; de hecho, las reflexiones aplastan la historia a grandes tramos —se convierten ellas mismas en la historia—, y personajes clave como el doctor Van Vetchen no terminan de despegar. En todo caso, pierde su tiempo quien quiera encontrar en Marías a un escritor realista al uso. Todas las escenas, tanto las memorables —el narrador observando a los esposos en la alta noche, el narrador observando a Beatriz en una escena comprometedoras— como las que no, están contadas con algo de artificio teatral. Hay un director de escena que está moviendo los hilos y que de manera conveniente coloca a Juan (de) Vere en situaciones en que este ve cosas necesarias para el desarrollo argumental.

Así empieza lo malo tiene personajes secundarios caracterizados con maestría, como el cómico profesor Rico, y un lenguaje amplio en registros, desde los acostumbrados cultismos de Marías hasta un nuevo talento para las palabras

vulgares, a las que se saca provecho y brillo. Tiene también descripciones certeras de sus protagonistas: “Tenía una nariz muy recta, sin asomo de curvatura pese a su tamaño, y en el cabello tupido, peinado a raya con agua como seguramente se lo había peinado desde niño su madre —y él no había visto razón para contravenir aquel remoto dictamen—, le brillaban algunas canas dispersas por el dominante castaño oscuro.” No se suele mencionar este aspecto de la prosa de Marías, su capacidad para captar los colores, olores y sabores de ese su mundo tan singular, en el que casi siempre se narra cómo es que “empieza lo malo y lo peor queda atrás” (pero eso nunca es consuelo). A estas alturas, ya se sabe cómo es que empieza lo malo, pero uno quiere que Marías lo vuelva a contar. —

ECONOMÍA

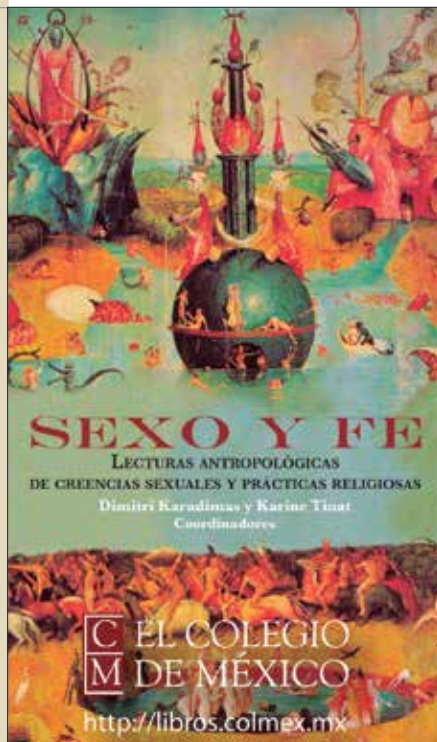
Una historia económica de la desigualdad



Thomas Piketty
EL CAPITAL EN EL SIGLO XXI
Traducción de Eliane Cazenave-Tapie Isoard
México, FCE, 2014,
680 pp.

FRANCISCO PAYRÓ

A John Maynard Keynes, ese discutido y célebre economista británico de la primera mitad del siglo xx, se atribuye la expresión aquella de que el economista maestro debe ser matemático, historiador, estadista y filósofo. Keynes —que escribió lo anterior en un artículo con motivo de la muerte de su maestro Alfred Marshall— asentó palabras más adelante que el aspirante a oficial en el abstruso campo de los fenómenos económicos debía también “contemplar lo particular en términos de



lo general y [...] estudiar el presente a la luz del pasado para los propósitos del futuro”. No abundan desde el autor de *Tratado sobre el dinero* –pese al premio instituido por el Comité Nobel en 1968– los economistas que se ajusten a tan exigente listado de virtudes, de modo que la presunta aparición de uno que sea capaz de articular en tesis sugerentes y claras la barahúnda que prima en el entorno económico mundial es cosa digna de causar revuelo.

Así podría explicarse, de entrada, la excepcional acogida que ha tenido entre distintos círculos intelectuales y académicos del mundo la publicación de *El capital en el siglo XXI*, del economista francés Thomas Piketty. ¿Qué hace del libro de este profesor de la Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, de París, un título que ha conseguido captar la atención de muchos investigadores de la desigualdad económica y la distribución de la riqueza en el mundo, de una gran cantidad de críticos y comentaristas, así como de miles de lectores provenientes de ambos lados del Atlántico? Sin duda, en primer lugar, el hecho de que esta obra ofrece una respuesta razonablemente convincente a la pregunta de por qué hoy en el mundo, en los albores del siglo XXI, los ricos se hacen más ricos, mientras que una gran mayoría padece los efectos sistemáticamente empobrecedores de las coyunturas económico-financieras por las que atraviesa el actual entorno internacional. Y la explicación de Piketty (Clichy, 1971) es, en su sencillez, casi previsible: los ricos se hacen más ricos porque el capital tiene, históricamente, una tasa de rendimiento mayor al del trabajo, rendimiento que se exagera en épocas de escaso crecimiento económico ($r > g$, en la notación algebraica utilizada en el libro).

Una segunda razón de la amplia receptividad que han encontrado las tesis de Piketty tiene que ver con el horizonte temporal y geográfico de

la evidencia histórica y estadística contenida a lo largo de casi setecientas páginas. Nadie, desde los tiempos de Thomas Robert Malthus y su *Ensayo sobre el principio de la población*, pasando por teóricos de la talla de David Ricardo, Karl Marx y Simon Kuznets –a quienes Piketty reconoce como antecedentes indiscutibles de sus concepciones en torno a la distribución de la riqueza desde que esta comenzó a ser motivo de arduas disquisiciones en el siglo XIX–, ha conseguido conjuntar tantos datos sobre la razón capital-ingreso, la tasa de retorno del capital y la participación del capital en una buena cantidad de ingresos nacionales como este, hasta hace poco, desconocido especialista. El estudio comprende, así, un registro apreciablemente riguroso de lo ocurrido en alrededor de veinte países, entre los que destacan Francia, Reino Unido, Estados Unidos, Canadá y Japón, pero también en naciones como Argentina, España, Portugal, Alemania, India y China. Basado en reportes de cuentas nacionales, en registros de impuestos que se remontan a décadas atrás –incluso a siglos, como en el caso de Francia, donde el autor logró acceder a información que data de los años de la Revolución de 1789– y en bases de datos multianuales sobre ingresos acumulados por actividades laborales y por inversiones en capital, el libro ofrece el panorama más completo, hasta ahora elaborado, sobre la distribución de la riqueza y el ingreso en un contexto histórico e internacional.

Esto conduce, en consecuencia, a la tercera razón de que *El capital en el siglo XXI* sea considerado en lo sucesivo como un referente ineludible cuando, en el nuevo siglo, se trate de abordar la compleja polarización entre ricos y pobres. Con tanta evidencia estadística e histórica cuidadosamente construida, es preciso prestar atención a las conclusiones que se derivan de un análisis que ha llegado a encontrar –como

en su momento lo hicieron los de Marx y Ricardo en el siglo XIX– nuevas e inesperadas contradicciones en la acumulación de capital. La más importante conclusión del estudio de Piketty apunta a la existencia de un conjunto de dinámicas que favorecen la concentración de la riqueza en pocas manos, debido a la mayor rentabilidad del capital y a la disminución mundial de las expectativas de crecimiento económico. Tal concentración –eventualmente semejante a la que imperó en las primeras décadas de la Europa decimonónica– puede llegar a ser de tal magnitud en los próximos años que las bases de las modernas sociedades democráticas fincadas en el mérito y en la igualdad de oportunidades podrían verse de verdad amenazadas. Aparecen, conforme a esta serie de razonamientos, las nociones de *fuerzas convergentes* –aquellas que posibilitan la distribución más igualitaria de recursos– y *fuerzas divergentes* –las que conducen de manera irremediable a la profundización de las disparidades–. Entre las primeras, la educación, la formación de habilidades y el entrenamiento constante constituyen los mejores medios *igualadores* para la mayoritaria población asalariada; entre las segundas, la facilidad con que las élites rentistas establecen barreras casi inexpugnables para la protección de su riqueza, así como las fortunas heredadas de una generación a otra, son apenas dos de las causas que contribuyen a perpetuar el abismo entre las clases pudientes y las menos favorecidas.

¿Qué propone Piketty después de su inmersión tan prolongada en las aguas de la desigualdad? Sus respuestas no dejan de ser provocadoras y polémicas pues, partiendo de un desdén justificado por la economía como disciplina presuntamente científica –Hazel Henderson, la autora inglesa de *Ethical markets: Growing the green economy*, ha escrito que la economía, con su intrincado ropaje matemático, “es una forma de daño cerebral”–,

postulan la necesidad de abandonar la obsesión aséptica por los modelos matemáticos para concentrarse en los problemas que atañen al mundo contemporáneo. Desde su visión, normativa y política, contrapuesta a la que suelen sostener los *scholars* que pueblan los campus universitarios del primer mundo, habría que empezar por poner un freno al capital. “La solución correcta —escribe Piketty— es un impuesto progresivo anual sobre el capital; así sería posible evitar la interminable espiral de desigualdad y preservar las fuerzas de la competencia y los incentivos para que no deje de haber acumulaciones originarias.” ¿Gravar a las herencias, redistribuir a fuerza de mermar a las grandes fortunas? John Stuart Mill, en sus *Principios de economía política*, advirtió en 1848 de la naturaleza política de la distribución de la riqueza, una vez producida, así que, si las propuestas de Piketty tienen alguna oportunidad de prosperar, la tendrán a partir de vencer *políticamente* a la hasta ahora infranqueable oposición rentista de los dueños del dinero.

Al libro de Piketty se le podrían señalar algunas omisiones. Algunos críticos han señalado (según puede leerse en el artículo “Why is Thomas Piketty’s 700-page book a bestseller?” publicado en *The Guardian*), en principio, que su diagnóstico de la desigualdad es demasiado simplista y que esa simplicidad acaba por reducir la división entre capitalistas y no capitalistas a un asunto de *dotación* de capital inicial (de ahí, afirman, su interés en acotar los capitales patrimoniales). Tampoco hay en la obra mayores referencias a los otros modos que tiene el capitalismo de potenciar las disparidades. El control del sistema monetario por parte de instituciones como el Banco Mundial y la Reserva Federal de Estados Unidos, el robo legal que suponen las deudas fiscales que transfieren millones y millones de los ciudadanos a las élites financieras y gubernamentales, o la ausencia de una educación

financiera que haga posible la formación de capitales de emprendimiento entre la población no capitalista no figuran entre las causas estructurales que explica el modelo de Piketty.

Con todo, el resultado del estudio contenido en *El capital en el siglo XXI* no es, en modo alguno, menor. Cuando, en 1924, Keynes suscribió su breve relación de las virtudes capitales del economista maestro no pudo haber previsto lo que la historia, en el naciente siglo XXI, le tenía reservado al mundo. Un joven economista de la vieja Francia ha atestiguado la llegada del milenio y ha hurgado en la historia contemporánea para arrojar a gobernantes y gobernados un tramo considerable de lo ocurrido con la riqueza y su distribución. A los ojos de los detractores de las teorías económicas, ello podría hablar de que Keynes, después de todo, no se equivocaba al creer que la economía —y los economistas maestros— podría verdaderamente comenzar a servir de algo. —



CRÓNICA

Viajes con el tío



Guillermo Sheridan
TODA UNA VIDA
ESTARÍA CONMIGO
Oaxaca, Almadía,
2014, 392 pp.

ANA GARCÍA BERGUA

Diría Magritte: Esta no es una autobiografía. Es, quizás, un autorretrato o una autopista con paradas a comer quesadillas en Tres Marías. De hecho, su autor, Guillermo Sheridan, nos lo advierte en la pequeña nota que abre el libro: “Sumados a otros que figuran en *Viaje al centro de mi tierra* (Almadía, 2011), estos artículos son lo más cerca que estaré nunca de

unas prescindibles memorias: mi disfraz de ficción y mi obituario prematuro.” Es decir, que no esperamos una narración, sino algo similar a la plática del tío que en dulce charla de sobremesa, mientras devora fresa tras fresa y al fondo ladra (o se suicida desde una azotea) el perro Fortinbras, nos irá contando episodios vividos, historias de familia, mezclados con intuiciones poéticas y literarias.

En efecto, *Toda una vida estaría conmigo* está estructurado como una conversación a lo largo de un día con sus distintos momentos, a los que corresponderían quizá diferentes cocteles y brebajes. En cada uno de esos momentos, de nombres como “Tempranito”, “La hora del cafecito”, “Por ahí del mediodía”, entre otros, podrían corresponder también variados interlocutores, unos más relajientos, otros más cultos, sentimentales, evocadores o agueridos, de manera que en el libro se van sucediendo también, por decirlo así, soles, tiempos nublados, lluvias, noches y los estados de ánimo que les corresponden. Afortunada es esta manera de reunir los textos, más por el talante que por el tema, aunque la unidad de asuntos no le es ajena. Por ejemplo, en la sección “La hora del cafecito” leemos viñetas e historias vividas cerca de o con Juan José Gurrola, Jaime García Terrés, Nicolás Echevarría, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Gerhart Münch, Gabriel García Márquez, María Félix o Alejandro Rossi. El texto “Adiós a Tomás Segovia” es la triste crónica de una predicción, pues cuenta cuando Sheridan le envía el día de su muerte, como un regalo, su poema “Adiós al mar” traducido al inglés. Otro tono muy distinto es el de los telefonemas con María Félix, convertidos en guion cinematográfico. Y es que *Toda una vida estaría conmigo* hace gala de la versatilidad que Guillermo Sheridan despliega en sus escritos como si fuera un actor que se transforma constantemente y corre

de la tragedia a la farsa, de la sátira al ensayo culto o a la narración melancólica. En este último tono está, por ejemplo, un texto que se incluye en la sección, diríamos, de viajes internacionales, denominada “Paseo de la tarde”, el cual relata una estancia en San Petersburgo y un romance platónico e imaginario con la *gradi-va* Varvara Vinogradova, la mesera que lo recibe en el restaurante del hotel (“Usaba una sonrisa melancólica, resignada al estupor que su belleza causaba en hombres, mujeres y estatuas”) y a quien va convirtiendo en sucedáneas fantasías oníricas y poéticas.

Una de las partes más interesantes del libro es la sección llamada “Sobremesa (con mantel que huele a pólvora)”, donde Sheridan ahonda en sus paradójicos orígenes familiares y cuenta el desdichado caso de la muerte de su prima Dení Prieto Stock en 1974. Ya algo nos ha adelantado en las crónicas del principio sobre los estirayaflojas de sus

variados parientes, entre católicos regiomontanos y protestantes norteamericanos, entre religiosos y comunistas, y aquí figura su abuelo Jorge Prieto Laurens, un zapatista “mocho” —como lo define Sheridan— más tarde fundador, con Martín Luis Guzmán, del Partido Nacional Cooperativista en 1917, presidente de la Cámara de Diputados, gobernador de San Luis Potosí, exiliado por apoyar la rebelión de Adolfo de la Huerta, fundador del Partido Nacional Democrático y de un Frente Popular Anticomunista Mexicano que lo enemistaba con sus hijos Carlos y Luis Prieto. Esa “guerra familiar” culminó con la muerte prematura de la joven hija de Carlos que ingresó a la guerrilla de las Fuerzas de Liberación Nacional y fue asesinada por el Ejército mexicano y por los “hermanos mayores”, esos que decidieron que era una buena idea poner a cargar un rifle a esa “muchacha menudita, frágil, de voz vigorosa”. “¿Quién

mató a Dení? Las armas mexicanas hicieron su sórdida labor, sí. Pero creo que nada justificó que alguien la pusiera frente a ellas.” Yo pienso que tiene razón. Y si le quedan dudas al lector sobre las posturas ideológicas del cronista, el texto llamado “Ser de alguien” explica también, en defensa de la independencia individual, las variadas revistas y grupos en los que Guillermo Sheridan ha participado.

La buena crónica sabe mezclar los asuntos públicos y los más cotidianos y familiares, surgidos de la visión de un personaje, el cronista, igual a sí mismo pero potenciado: en este libro Guillermo Sheridan pasea con gran naturalidad de la inteligencia seria a la burla sarcástica o de la inspiración al ingenio inmediato. Yo le agradezco haberme provocado alternados deleites, abismos, furias y carcajadas, incluida su alabanza a la axila y su coda de pesadillas, entre las que incluye nuestra condena a padecer las estatuas de Sebastián. —



LEER CUESTA
MENOS DE LO
QUE IMAGINAS

ENCUENTRA MÁS DE
100,000 TÍTULOS DIGITALES
Descárgalos desde \$50 y haz crecer tu biblioteca digital



SI LEES EN DIGITAL
LEE EN EDUCAL



#LeeDigital

Consulta nuestras promociones, compra y descarga en línea en
www.educal.com.mx

