

# LIBROS

70

LETRAS LIBRES  
FEBRERO 2016

**Federico Reyes Heróles**  
• ORFANDAD. EL PADRE  
Y EL POLÍTICO

**Aurelia Valero Pie**  
• JOSÉ GAOS EN MÉXICO. UNA  
BIOGRAFÍA INTELLECTUAL

**Gabriel Wolfson**  
• PROFESORES  
• BE Y PIES

**Inger Christensen**  
• ESO

**Daniel Innerarity**  
• LA POLÍTICA EN TIEMPOS  
DE INDIGNACIÓN

**Fernando del Paso**  
• MEMORIA Y OLVIDO. VIDA DE JUAN  
JOSÉ ARREOLA (1920-1947)

**Orso Arreola**  
• EL ÚLTIMO JUGLAR. MEMORIAS DE  
JUAN JOSÉ ARREOLA

**Juan Gabriel Vásquez**  
• LA FORMA DE LAS RUINAS



NOVELA

## Lejos de la hagiografía



**Federico Reyes Heróles**  
ORFANDAD. EL PADRE  
Y EL POLÍTICO  
México, Alfaguara,  
2015, 240 pp.

✎ **JESÚS SILVA-HERZOG**  
MÁRQUEZ

José Ortega y Gasset fue a buscar en Mirabeau el retrato de su opuesto. El ensayo que le dedicó es un fascinante ejercicio de introspección en negativo. Mirabeau era para él “cima del tipo humano más opuesto al que yo pertenezco”. Entendiendo el arquetipo del político, el filósofo podría comprenderse mejor, no por afinidad espiritual sino, precisamente, por contraste. El hombre de poder es descrito así, como el antiintelectual. Quien actúa desde el Estado no tiene célula emparentable con quien piensa desde su escritorio. Uno vive en la acción, el otro la rehúye. Uno pone las ideas

entre el deseo y su acto, el otro es torrente de impulsos que no se distrae con sueños. Dos tipos humanos incompatibles: ocupados y preocupados; políticos e intelectuales. Ortega no solamente niega la fábula de una criatura que acople a las dos bestias: un intelectual-político es como un pez con melena. El filósofo descarta incluso la posibilidad de que el político tenga realmente vida. Volcado a la acción, el político se vacía. No tiene vida interior y carece de personalidad. Sus obras la absorben. Por eso, concluye, ese personaje incapaz de escuchar el rumor de su intimidad, no puede ser interesante.

Jesús Reyes Heróles rechazó aquella disyuntiva porque lo negaba. No aceptaba la imposición del dilema: ser político no podía representar la cancelación de la curiosidad, la sumisión del pensamiento, la entrega del escrúpulo. Se sabía miembro de un especie rara pero ilustre. Pertenecía al linaje de los políticos de ideas, intelectuales que habían aceptado el llamado de la acción. En sus libros exploró la mutación de las ideas en actos, en su actividad política demostró los beneficios prácticos de la reflexión.

No es extraño que el personaje se haya convertido en leyenda. El único ideólogo del régimen, el padre de la transición, el inventor de legitimidades. Un anticuario práctico, un hombre que entendía los códigos del palacio sin ignorar las exigencias de la palabra pública. Un espontáneo aforista, un rebelde comedido. El mito se alimenta de frases memorables y anécdotas jugosas. Don Jesús. Federico Reyes Heróles (ciudad de México, 1955) nada en su memoria para evocar al personaje público, pero sobre todo, para tocar a la persona. A treinta años de la muerte de su padre, ha escrito *Orfandad*, una entrañable novela sin pizca de ficción.

En *Orfandad* dos escritores retratan a dos personajes. Un político y un padre. Un atento observador de la vida política y un novelista. Cuatro Reyes Heróles. Las conversaciones

entre ellos hacen de este libro una pieza literaria notable. La sutil arquitectura narrativa entreteje los recuerdos de familia con las escenas más intensas de la vida pública. Lejos de la hagiografía, el retrato arranca el bronce de la estatua para inyectar sangre. El estadista se convierte en hombre de carne y hueso cuando pueden conocerse sus pasatiempos y sus juegos. Su obra pública se aquilata cuando se enfocan los riesgos y las tentaciones.

Federico Reyes Heróles retrata al político y su circunstancia. Vale recordar que Jesús Reyes Heróles cambió un par de letras al título de Ortega para plantar su objeción. “Mirabeau o el político” se convierte en “Mirabeau o la política”. No puede hablarse del político sin comprender su laberinto de restricciones y oportunidades. Acercarse a la vida de Reyes Heróles es una invitación a comprender de mejor manera el régimen que produjo la Revolución. La carrera pública del legendario presidente del PRI no fue la historia de un trepador, de un cortesano, de un sumiso. Sufrió las agresiones de un sindicalismo que hablaba con balas y encaró, en ocasiones con éxito, los caprichos del presidencialismo.

El régimen que es retratado frecuentemente como monolito piramidal fue, en realidad, una compleja e inestable confederación de intereses. El libro muestra con elocuencia que la historia se entiende solamente tras la insinuación de lo que pudo haber ocurrido. La represión del 68 fue la victoria de una facción del régimen y la derrota de su contraria. Reyes Heróles abogó por la negociación y perdió. En esa terrible derrota habrá nacido seguramente la convicción de que el autoritarismo necesitaba la reforma que llegaría una década después. La gran oposición a ese lance de apertura estaría, nuevamente, dentro.

Montaigne escribió en uno de sus ensayos más conocidos que la libertad nacía de la aceptación de la muerte. Solo cuando nos despojamos de ese temor podremos vivir a plenitud. La

vida política puede alcanzar dignidad si se asume efímera. Es ahí donde se forja su responsabilidad. La sabiduría liberal de Reyes Heróles residía, ante todo, en un espíritu de autocontención. La renuncia siempre en el bolsillo. El oído sellado a la tentación. Cuenta Federico Reyes Heróles que Díaz Ordaz le insinuó varias veces al veracruzano que podría hacerlo presidente. Don Jesús no mordió el anzuelo. Creía en la sensatez de una prohibición constitucional entonces vigente que negaba a los hijos de extranjeros ese derecho. Sabía también que esa limitación podría ser, ejemplar paradoja política, cimienta de su poder. No es extraño que el personaje sea leyenda: es paradigma de astucia y dignidad. Lo entendía bien el barroco mexicano: la política es una agudeza del ingenio.

Contra lo que imaginaba Ortega, el político no está condenado a devorar al hombre. Federico Reyes Heróles toca con ternura y sin sentimentalismo la vida de su padre. Lo recuerda en juegos y distracciones, en viajes y conversaciones largas. Lo pinta en familia y entre amigos. Recupera al niño retraído que corría poco. Recuerda al enfermo de reumatitis curado con alfilerazos de abejas. Vuelve a comer el pollo de “Los Guajolotes” en la fiesta semanal frente a la televisión que organizaba su padre. Lo muestra también en la hazaña más personal de su vida: la formación de sí mismo. Un muchacho obligado a salir de Tuxpan en busca de una secundaria. Un joven que descubre su pasión en el estudio y que asciende, desde muy abajo, hasta las posiciones de mayor poder en el país. Un hombre torpe, negado a los idiomas y a cualquier arte de las manos, un costeño reacio a sumergirse en el agua. Un bibliómano que encontró al mejor cómplice en su hijo.

¿Quién es, a fin de cuentas, este hombre retratado por su hijo? Un hombre marcado por el más exigente sentido de responsabilidad que sigue siendo un hombre libre. Un hombre

que venera la severa entidad de la política sin dejar de sonreír. Paisaje de un tiempo, elogio de un estadista, recuerdo de un padre, *Orfandad* es una extraordinaria pieza literaria por el equilibrio de su tono. Ni lacrimógeno ni solemne, es testimonio de gratitud en las dos casas. —

**JESÚS SILVA-HERZOG MÁRQUEZ** (ciudad de México, 1965) es ensayista y politólogo. Escribe en *Reforma* y sostiene el blog *Andar y ver*. Es miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.



## BIOGRAFÍA

### La epopeya del traductor



**Aurelia Valero Pie**  
**JOSÉ GAOS EN MÉXICO. UNA BIOGRAFÍA INTELLECTUAL**  
México, El Colegio de México, 2015, 490 pp.

#### RAFAEL ROJAS

En la dedicatoria de *Última Tule* (1942), uno de sus libros más americanos, Alfonso Reyes decía a José Gaos que su “amistad y compañía habían sido preciosamente providenciales”. Se refería Reyes a un afecto comprobable en las múltiples entradas de sus *Diarios* dedicadas al filósofo asturiano a partir de 1939, que registran meriendas y cenas semanales y visitas frecuentes a la Capilla Alfonsina, pero también al largo exilio de Gaos en México, hasta su muerte en 1969. No porque se haya repetido deja de ser cierta la afirmación de que sin José Gaos son inconcebibles la filosofía, la historia, la historia de la filosofía, la filosofía de la historia e, incluso, la filosofía de la filosofía en la América Latina del siglo xx.

Finalmente ha aparecido la biografía de José Gaos que pedía a gritos la comunidad de historiadores

mexicanos. Su autora es la joven historiadora Aurelia Valero Pie, egresada de El Colegio de México, quien además de haber rastreado las fuentes adecuadas en el Archivo Gaos de la UNAM, el Fondo de Cultura Económica o la Secretaría de Relaciones Exteriores, ha repasado con cuidado y belleza la vida del filósofo en este país. No de otra manera se debía escribir sobre un pensador para el que la literatura y el arte fueron siempre resonancias de la filosofía. Hay un tono ensayístico en esta biografía que rinde honores no solo a Gaos sino a toda la impronta de Ortega y Gasset en América.

Aunque Valero Pie (ciudad de México, 1980) se propuso reconstruir los treinta años del exilio de Gaos en México, los primeros capítulos del libro se detienen en la atareada vida del filósofo en el Madrid de la Segunda República. En la “Nota personal” que Gaos envió a la Casa de España en 1938, antes de su contratación, decía que “había estudiado en Madrid con Ortega y Morente”, pero en realidad el director de su tesis doctoral sobre el psicologismo de Husserl fue Xavier Zubiri. Luego de graduarse con “Premio Extraordinario” en 1928 en la Universidad de Madrid, fue profesor en la Universidad de Zaragoza y en 1933 regresó a su alma máter como profesor de Introducción a la Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras.

A diferencia de otros discípulos de Ortega, como Fernando Vela

y María Zambrano, Gaos escribió poco en *Revista de Occidente*, si bien llegó a aparecer una nota suya sobre Maimónides en 1935 y la editorial del mismo nombre publicó las primeras muestras de su prometeica labor de traducción: Hegel, Husserl, Scheler, Kierkegaard, Spranger, Hessen, Huizinga... Antes de su arribo a México, Gaos se había destacado, sobre todo, como profesor y líder académico. Militante del PSOE desde muy joven, fue nombrado rector de la Universidad de Madrid en 1936 y comisario de la delegación española en la Feria de París de 1937.

El centro de la biografía de Valero lo ocupa la obra filosófica y académica de Gaos en México. Fue aquí que este alumno de Ortega, sin renegar nunca de su maestro, a pesar de la divergencia ideológica que los distanció desde 1936, produjo sus investigaciones fundamentales y pudo articularlas con las otras dimensiones de su trabajo: la traducción y la enseñanza. El traslado a México fue para Gaos una reubicación profunda de su pensamiento, que implicó la integración a una comunidad intelectual nueva y, también, una revisión de su idea de la filosofía. A partir del contacto con la obra de Antonio Caso y, sobre todo, de Samuel Ramos, de quien elogió *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) y *Hacia un nuevo humanismo* (1940), la filosofía será para Gaos una herramienta del saber sobre la condición nacional y, a la vez, una forma de intelección autorreferente, es decir, una filosofía sobre la filosofía misma.

Si al adentrarse en una reflexión sobre México y lo mexicano la filosofía de Gaos continuaba la ruta abierta por Ortega en sus *Meditaciones del Quijote* (1914), en las que se indagaba un “problema español”, la apuesta por una “filosofía de la filosofía” lo separaba de su maestro, enfrascado en el deslinde entre razón histórica y razón vital. Como bien puntualiza Valero, Gaos nunca abjuró del magisterio de

Ortega en público y, de hecho, lo defendió de las críticas de Eduardo Nicol y quienes le reprochaban su silencio durante la Guerra Civil o su tardía complicidad con el franquismo. La posición política de Ortega, a los ojos de Gaos, se justificaba por su temprano llamado a una renovación del liberalismo, frente a las amenazas totalitarias del fascismo y el comunismo. Sin embargo, en apuntes privados, después de la muerte de Ortega, Gaos cuestionó la falta de sistematicidad y el poco rigor especulativo del autor de *La rebelión de las masas* (1929).

La traducción y la enseñanza cumplieron funciones complementarias en la obra de Gaos en México. Además de sus propias contribuciones a la filosofía, en textos como *Confesiones profesionales* (1958), *De la filosofía* (1962) o *Del hombre* (1970), tradujo para el Fondo de Cultura Económica *De Leibniz a Goethe* (1945) de Wilhelm Dilthey, *La experiencia y la naturaleza* (1948) de John Dewey, *La filosofía desde el punto de vista de la existencia* (1953) de Karl Jaspers, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1949) y *Meditaciones cartesianas* (1985) de Edmund Husserl y, desde luego, *El ser y el tiempo* (1951) de Martin Heidegger.

Su titánico proyecto de traducción describió un desplazamiento teórico entre el historicismo juvenil, a lo Dilthey, o la teoría de los valores, a lo Scheler, y la fenomenología de Husserl y el existencialismo de Heidegger, que fijaron los referentes de su madurez, junto con el permanente interés en la filosofía de la historia y la historia de la filosofía de Hegel. La misión pedagógica de Gaos en México hizo escuela a través de Leopoldo Zea y el grupo Hiperión, pero también marcó distancias con los neokantianos del Círculo de Amigos de la Filosofía Crítica, encabezados por Francisco Larroyo y Guillermo Héctor Rodríguez que, a su juicio, practicaban una asimilación mecánica de la escuela de Marburgo.

Tan importante fue el magisterio de Gaos para las nuevas generaciones



de filósofos mexicanos como para las de historiadores. Sus seminarios en la UNAM y El Colegio de México, condensados en el libro *Historia de nuestra idea del mundo* (1973), como ha recordado recientemente Andrés Lira en sus *Estudios sobre los exiliados españoles* (2015), tendrían un amplio arco temático que lo mismo reconstruía la edificación de la catedral de Chartres que las ideas morales en el teatro de Molière. La historia moderna de las ideas se naturaliza en México y, acaso, en América Latina, con José Gaos. Discípulos suyos como el propio Zea, Monelisa Pérez-Marchand, Luis Villoro, Francisco López Cámara, Victoria Junco, Bernabé Navarro, Vera Yamuni, María del Carmen Rovira y Fernando Salmerón dejaron escritos algunos de los títulos ineludibles sobre la historia intelectual en México que va de la Nueva España a la Revolución.

*José Gaos en México* es también un ensayo sobre México en José Gaos. La idea del exilio no como destierro sino como “transtierro” logró captar una experiencia de inmersión en la circunstancia mexicana que no solo pasó por la familiaridad con sus filósofos sino por una lectura sumamente favorable del México poscardenista. Gaos valoró positivamente los sexenios de Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán Valdés y Adolfo Ruiz Cortines, que, a su juicio, “respetaron el legado revolucionario”, y escribió una carta elogiosa a Adolfo López Mateos, antes de que asumiera la presidencia en 1958. Ese México de la Revolución Institucionalizada le parecía el “país político y socialmente ejemplar” de entonces, aunque no dejara de atisbar con “repugnancia y miedo” los efectos de la modernización y el industrialismo sobre la afrancesada capital del país que lo deslumbró en el otoño de 1938. —

**RAFAEL ROJAS** (Santa Clara, Cuba, 1965) es historiador y ensayista. Su libro más reciente es *Historia mínima de la Revolución cubana* (El Colegio de México/Turner, 2015).

## CUENTO

### Escribir esta historia es imposible



**Gabriel Wolfson**  
PROFESORES  
México, Conaculta/dep,  
2015, 94 pp.



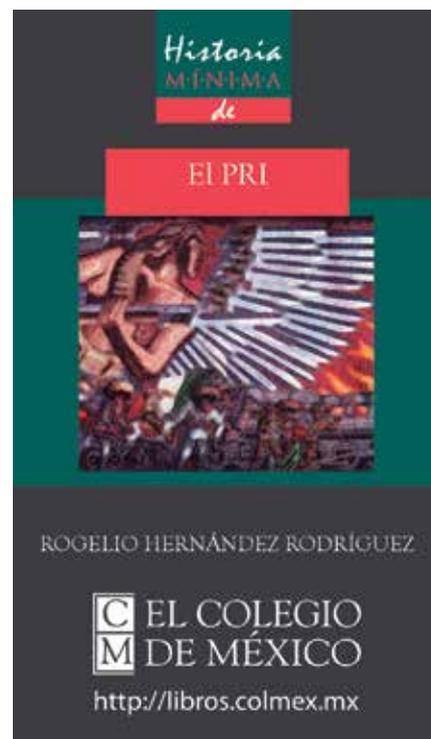
**BE Y PIES**  
México, Tumbona,  
2015, 84 pp.

#### GENEY BELTRÁN FÉLIX

Los dos libros recientes de Gabriel Wolfson (Puebla, 1976) reúnen cinco relatos que podrían haber aparecido en un solo tomo. *Be y Pies* y *Profesores* son muestras de un proyecto literario homogéneo. Es esta una prosa que se rehúsa a la forma narrativa realista: la trama como tal no existe —o no desde una perspectiva moderna—; no hay un desarrollo de motivos dramáticos y los personajes carecen de evolución psicológica. Con la parcial excepción de “Pies”, los “protagonistas” de los distintos relatos comparten varios rasgos al punto de que no tendría gran sentido distinguirlos unos de otros (son varones, viven de dar clases, acaban de dejar la juventud, se la pasan conversando y reflexionando). Más aún: no hay una variación o contraste enfático en el tipo de especulaciones que dejan ver; lo que resalta es una desconfianza ante la realidad y el lenguaje que se reitera aquí y allá al grado de ratificar un arte poética.

Consciente de su devenir, la escritura de Wolfson nace de un muy delgado talante narrativo que se ve cuestionado desde adentro.

No, corrijo: se ve derruido página tras página. Esto se da con digresiones, historias que se abandonan, afirmaciones en torno a la escritura. Diríamos que no hay duda ni perplejidad: “las palabras no funcionan” (“Ve”). La única facultad humana que se halla presente es el intelecto. Los personajes se ven negados a las emociones y los sentimientos en un rasgo que refuerza un perfil antidramático: “eso que por otra parte no creo que exista en el mundo, el afecto” (“Be”). Un narrador se niega sin más a la imaginación: “Sara, en pocas palabras, es estudiante de historia y vive con sus padres, a quienes imagino buenas personas aunque no me interesa imaginarlos” (“Parte”). En busca de una fidelidad estricta a lo elusivo de lo real, este verismo innegociable llega a la imposibilidad y la renuncia, desecando la fuente en que nace la expresión *literaria*: “el lenguaje no nos sirve” (“Parte”). Más que una crítica de la narrativa realista,



Wolfson emprende una destrucción en regla.

Que no es enteramente nueva, claro. Los antecedentes los traen los propios relatos, aunque en clave: se cita a “Fernández” (Macedonio Fernández), se menciona a una cronista de toros (Josefina Vicens). La prosa de Wolfson es secuela de una postura literaria posmoderna con no escasos referentes (en México, Efrén Hernández, Elizondo, Bellatin) que va al origen de lo ficcional para desmenuzarlo. Congelarlo. Anularlo. “Nadie cuenta nada en realidad, escribe A.” (“Ve”). Llama la atención la docilidad con la que estos relatos no se vinculan, ni humorísticamente, con su contradicción: si “el lenguaje no nos sirve”, si “las palabras no funcionan”, tampoco servirían para afirmar con esa seguridad su nulo servicio, su no funcionamiento. ¿La tarea de destrucción de lo literario, si se es congruente, no habría de ocurrir solo en el silencio?

Una prosa con estos rasgos mueve a rechazos o adhesiones, nada en medio. O se le denuncia como esterilidad e impostura que se escuda en un *blabláblá* teórico ya epigonal, o se le ensalza: un desafío al mercado y las convenciones actuales. A menudo en México todo proyecto de narrativa antirrealista se tilda de experimental—aunque pueda tratarse de inadvertidos pastiches de “experimentaciones” previas— y a ese gesto se le asigna un automático aplauso: el ademán va por encima de la concreción. Sin entrar en estas inercias, convendría señalar que la prosa de Wolfson es emblemática del cariz que la creación toma en el entorno académico, en que la formación teórica que acompaña los doctorados afina las dotes reflexivas pero también lleva a un estéril recelo ante los elementos menos fácilmente analizables—al menos en esta etapa de la evolución humana, con el aún insuficiente conocimiento neurológico— de la creación artística: la sensibilidad y la imaginación.

Conjeturo que la operación metaliteraria de Wolfson dice menos de las falencias del lenguaje y mucho más del espacio erudito en que surge, circula y se avala.

Voy a esto: para una propuesta así también hay un mercado en México: hay becas y publicaciones subsidiadas por el Estado; hay prestigio entre los pares que asume un valor creciente en un país donde poquísimos escritores viven de regalías. Detecto esta contradicción afín a lo que afirma Boris Groys sobre los artistas visuales: “si un artista dice [...] que quiere escapar del museo [...] para crear un arte verdaderamente vivo, esto no significa sino que el artista quiere que se le coleccionen. Esto es debido a que la única posibilidad de que el artista sea coleccionado es sobrepasando el museo y entrando en la vida en el sentido de hacer algo diferente de lo que ya ha sido coleccionado”.

Pero el vitalismo que se excusa en lo inefectivo del lenguaje podría ser no un gesto rebelde sino conservador. En “Rima” se lee: “no podemos plantear una solución si no hay un problema que resolver”. En “Be”, Jota advierte sobre el cometido de “pretender misterios y pretender soluciones, puros lugares comunes para escribir una composición bajo el título ‘La vida misma’, qué tal”. ¿No habrá en eso una inteligencia dócil ante la comodidad de sus prejuicios, y renuente a la exploración? Estos libros parecerían no una apertura, no una ruptura que se lance a nuevos espacios, sino la derrota de una prosa unívoca que, al decir una cosa y nada más una cosa, renuncia, bloquea, termina: “escribir esta historia es imposible” (“Ve”). ¿No hay aquí una profecía que se cumple a sí misma? Trae Wolfson la disección de lo literario, sí, pero no eso y, además, su cuestionamiento, la conciencia de su contradicción o ambigüedad; sus otros vuelos (la parodia, por ejemplo). ¿De veras hay una sola cosa tal llamada “lenguaje” o

“literatura”? ¿No hay más bien una diversidad de palabras que han nacido de la experiencia de personas de carne y hueso, una historia verbal de siglos que ha ido mutando con la necesidad del narrar que, en aras del conocimiento y la crítica, hacen pulsar los “problemas”, las tragedias, las transformaciones? No puedo evitar caer, pues, en el reparo desde la otra esquina de la ficción: sospecho que hay una falsedad insensible en decir: “Nadie cuenta nada.” Basta con permitirse imaginar y sentir con la misma intensidad con que se reflexiona; sería suficiente, creo, con salir del cubículo y el salón de clases. —

**GENEY BELTRÁN FÉLIX** (Culiacán, 1976) es narrador, crítico literario y jefe de redacción de la *Revista de la Universidad de México*. El año pasado, su novela *Cualquier cadáver* (Cal y Arena, 2014) obtuvo el Premio de Narrativa Colima.



## POESÍA

### Entre el amor y el poder



**Inger Christensen**  
**ESO**  
Traducción de Francisco J. Uriz  
México, Sexto Piso/  
Conaculta, 2015, 494 pp.

#### CLAUDINA DOMINGO

Cuando Herta Müller supo del deceso de su amiga Inger Christensen en 2009, dijo que habría preferido esperar más tiempo antes de que se le entregara el Premio Nobel y ver en cambio a Christensen, la poeta danesa más importante del siglo xx, coronada en Estocolmo. Eso no ocurrió, y Christensen tiene ahora un lugar en la lista de los autores que merecían pero nunca ganaron dicho premio.

*Eso*, la obra que ahora Sexto Piso pone al alcance del lector hispano-

hablante tras la publicación de *Alfabeto*, está dividido en tres secciones: “Prologos”, “Logos” y “Epílogos”. “Prologos” es un canto de apariencia caótica que guarda una estructura interna sofisticada: consta de ocho secciones con el mismo número de versos distribuidos de forma que el primer poema, con 66 versos, es denso y acumulativo; la segunda sección tiene dos poemas de 33 versos cada uno; la tercera tres poemas de veintidós versos; la cuarta, seis poemas de once versos; la quinta, once poemas de seis versos; la sexta, veintidós poemas de tres versos; la séptima, 33 poemas de dos versos y la última podría considerarse otro poema de 66 versos o 66 poemas brevísimos. De este sistema uno puede permanecer ignorante durante la lectura, porque su efecto es el que tiene relevancia: un ritmo abigarrado en un inicio que va fragmentándose pero sin disminuir en su volumen creando un oleaje lingüístico.

Esta estructura no impide a Christensen conseguir los hallazgos poéticos por los que su trabajo ha resistido a las modas literarias. La preocupación esencial de *Eso* es lo humano, sea lo que *eso* constituya. Sus entornos más inmediatos y fáciles de identificar: la ecología (o la falta de sentido ecológico moderno), la política, lo social, lo sexual, lo individual frente a lo colectivo. En la voz poética la memoria humana y social ha sido erosionada, creando casi un individuo autómatas, imbuido, sin embargo, en el extraño mundo de las relaciones y las emociones: “Alguien ha dejado de mostrar lo solo que está en la oscuridad. / Alguien ha desaparecido en su casa y nunca se ha visto a sí mismo. / Alguien está solo en su casa y nunca necesita a los otros. / Alguien ha desaparecido entre los otros y no ha sido visto desde entonces.”

Esta voz poética, podríamos decir inocente y extranjera, casi extraterrestre, se multiplica en “Logos”,

que consta de tres secciones, “LA ACCIÓN”, “EL ESCENARIO” y “EL TEXTO”, cada una de las cuales se divide en ocho estancias que contienen a su vez ocho poemas. Las ocho estancias llevan los subtítulos: “continuidades”, “transtividades”, “simetrías”, “variabilidades”, “conexidades”, “universalidades”, “integridades” y “extensiones”, categorías gramaticales propuestas por el lingüista danés Viggo Brøndal. En “Logos” atendemos a dos movimientos de la voz poética: uno que busca replicar su entorno moderno, desarticulado sintácticamente, a manera del telégrafo, y que sucumbe a la modernolatría: “visto última vez en la pantalla / stop / en Praga / stop / leía en voz alta un periódico ruso / stop / máquina de subtítulo / stop / júbilo / stop / su obra principal / stop / sobre la química traumática del sistema”.

El otro hilo conductor de Christensen es un viraje hacia la particularidad, pero no desde la expresión de las vivencias personales, sino de las experiencias perturbadoras de este *ser-eso*, que emerge al mundo sin infancia o memoria histórica, y que busca, pleno en sus sentidos y capacidades intelectuales pero desnudo de sistemas o ideologías, el secreto de su presencia en el universo. Es este movimiento el que vincula *Eso* con la tradición filosófica de la poesía. Christensen aventura la formulación de una “palabra revelada” para *eso*. En las simetrías contenidas en “EL TEXTO”, plantea las parábolas a la creación del universo, pero aquí no hay dios, sino *ellos*, que casi por aburrición crean primero la arena, donde dejan sus huellas, luego la luz, con la que aprenden a amarse los unos a los otros; en el tercer día el agua, en el sexto el papel y en un último, octavo día, la cama.

Esta creatividad originaria tiene su momento más álgido y expresivo en “EL TEXTO / continuidades”, donde *alguien* ha sido recluido junto con otros en una institución psiquiátrica: “Hoy he pedido algo más

de papel. Utilicé como excusa que ayer había olvidado decirle algo a mi esposa. O si soy mujer, que había olvidado decirle algo a mi marido. Solo quiero decirte que el paraíso es un jardín sin límites.” La locura es, por tanto, un invento del poder para desacreditar la individualidad, la heterodoxia del pensamiento, la creatividad humana natural. La poesía es, en esta voz, no un impulso artístico sino la expresión de una sensibilidad particular, única e irrepetible, que cuestiona un orden establecido absurdo para quien vive inmerso en el descubrimiento del universo interior: “Como tú sabes han inventado la hierba. Hoy alguien orinó en la hierba y entonces la hierba creció demasiado alta, en realidad solo se permite que la hierba llegue a cierta altura.”

La voz poética repite aquí y allá “es una cuestión política”, pero se trata de una cuestión política cuyo antídoto es el amor. Publicado originalmente en 1969, *Eso* abreva del descubrimiento social del momento: “All you need is love”. Así, para comenzar a destruir el poder hay que empezar por amarlo: “entonces el amor probablemente está comprometido pero el poder ha quedado transformado”. En el “Epílogo”, *eso* se explica al fin a sí mismo su existencia, contradictoria y total, donde si el amor y el miedo se encuentran en las antípodas es solo porque no han logrado descifrar la compleja sintaxis que los une.

*Eso* goza de las características de una obra de arte moderna enemiga de su modernidad: encarna el espíritu de su tiempo mientras emprende un viaje poético hacia el centro de la conciencia y la creación humanas, aquello trascendente que un mundo sin dios parece negarnos, *eso* irrepetible y accidentado que nos impide morir del todo. —

**CLAUDINA DOMINGO** (ciudad de México, 1982) es poeta y ensayista. Con *Tránsito* (Tierra Adentro, 2011) obtuvo el Premio Nacional de Poesía Carlos Pellicer.

ENSAYO

## La paradoja del idiota



**Daniel Innerarity**  
**LA POLÍTICA EN TIEMPOS DE INDIGNACIÓN**  
Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, 352 pp.

### MANUEL ARIAS MALDONADO

Sabido es que, pese a haberse convertido hoy en un insulto común en ligero desuso, el término *idiotes* servía en la antigua Grecia para designar al ciudadano que, despreocupado de la cosa pública, se dedicaba en exclusiva a sus asuntos privados. Actualmente, después de un ciclo de aguda despolitización ciudadana tan prolongado como el entero boom económico, estamos viviendo –a la manera descrita por Albert O. Hirschman en su clásico estudio sobre el tema– una vigorosa oleada repolitizadora: son muchos los ciudadanos que han dejado de ser idiotas para interesarse apasionadamente por la vida pública. Sin embargo, la mayoría lo ha hecho sobre todo a través de la indignación. Quiere decirse: reclamando del sistema político cambios radicales y veloces, pero también contradictorios; desconfiando de sus representantes, e incluso asediándolos mediante técnicas tan dudosas como el escrache; reclamando para sí la decisión directa sobre asuntos nada fáciles o coqueteando, en fin, con partidos extremistas. La paradoja consistiría así en que la transformación del idiota privado en un ciudadano desorientado no contribuye necesariamente a que se haga mejor política. Y, aunque el autor de este libro se cuida mucho de formularlo así, es evidente que su notable esfuerzo de sistematización tiene en gran medida por objeto reconvertir al idiota en un ciudadano responsable.

Daniel Innerarity, director del Instituto de Gobernanza Democrática de la Universidad del País Vasco y asiduo participante en los debates públicos a través de los medios de comunicación españoles, es un pensador inmejorablemente equipado para hacer inteligible la aparente incapacidad de los sistemas políticos para aquello que creemos que deben hacer: resolver nuestros problemas. En esta ocasión, Innerarity ha escrito menos para los colegas académicos que para el ciudadano más o menos culto. Y una de las primeras cosas que este aprenderá si se asoma a las páginas del libro es, precisamente, que no puede juzgar alegremente el rendimiento de las democracias representativas sin hacer antes el esfuerzo de comprenderlas. Frente al prestigio de la indignación, Innerarity opone la virtud de la reflexión: en lugar de solazarnos en el “¡Indignaos!” reclamado por Stéphane Hessel, habría que convertir en Primer Mandamiento Ciudadano una consigna bien distinta: “¡Comprended!” Pero no porque todo lo que se comprende haya de ser perdonado, sino porque solo el ciudadano que interioriza la formidable complejidad del sistema social y acepta que detrás de metáforas tales como el *pueblo* o el *bien común* hay una multiplicidad de intereses y preferencias de imposible armonización estará en condiciones de ser más comprensivo: con la política y con el político.

En cuanto a lo primero, Innerarity subraya cómo la transformación de la política en la sociedad tardomoderna ha convertido nuestras democracias en “democracias posheroicas” (adjetivo que también fue empleado por Helmut Willke para caracterizar al Estado postsobrano) que ya no pueden –aunque todavía quieran– controlar sus sociedades. Fenómenos como el debilitamiento de la soberanía nacional, la interdependencia económica, la globalización y la digitalización ayudan a

explicar este auténtico “desempoderamiento” de las instituciones estatales. Y aunque la política, por morde las lógicas propias de la competencia electoral, simula gozar de una eficaz potencia transformadora, vive más bien una “era de límites” que Innerarity acierta a describir. Lo hace distinguiendo entre aquellas constricciones que afectan al saber (debido a la hiperespecialización técnica), al poder (derivados de la diseminación del poder efectivo entre distintos agentes e instancias distintas del Estado) y al dinero (el nuevo imperativo de la austeridad). De ahí la frustración ciudadana: “Buena parte de la desafección política tiene que ver con este contraste entre lo que se quiere y lo que se puede.” ¡Recordemos Grecia! Para evitar una decepción injusta con la democracia, susceptible de convertirse en rechazo frontal del sistema, convendría pues empezar por moderar nuestras expectativas: pedir a la política solamente aquello que pueda darnos. Qué sea ello, tampoco está claro: “Una de las tareas de reflexión política más urgentes consiste en determinar la naturaleza de este condicionamiento e investigar las posibilidades que, pese a todo, continúan abiertas.”

No obstante, Innerarity es mucho más incisivo cuando plantea la necesidad de reinventar las instituciones políticas heredadas que especificando abiertamente el modo en que eso haya de hacerse. Otros ejemplos de esta ocasional vaguedad normativa son la afirmación de que la política “debe convertirse en una construcción de algo verdaderamente común” o la de que “los políticos deberían poder gobernar sin tener que estar mirando continuamente los resultados de las encuestas o preparando las siguientes elecciones”. Indudablemente, así es; la dificultad estriba en precisar cómo. Al final del libro, cuando aborda de modo directo el futuro de la política, Innerarity es algo más claro y apunta sobre todo

la necesidad de que aquella asuma los postulados deliberativistas que ponen el énfasis en el diálogo; un diálogo llamado a legitimar proceduralmente los resultados del proceso de toma de decisiones al tiempo que mejora su calidad. Se deja ver aquí la huella del pensamiento de Jürgen Habermas, que Innerarity conoce de sobra, así como la impronta de una teoría de sistemas que, en este contexto, entiende la sociedad democrática como un inmenso proceso de aprendizaje social que recoge el conocimiento disperso en lugar de centralizar estatalmente su producción. He ahí una de las utilidades irrenunciables de la política, encargada de coordinar el aprendizaje de la sociedad en su conjunto, además de simbolizar su centro.

Hasta llegar a esa conclusión, Innerarity se ocupa de una larga serie de problemas a los que toda indagación sobre la democracia contemporánea debe intentar dar respuesta. Destaca, entre ellos, la tentación de la desintermediación política: el deseo de prescindir de los representantes en beneficio de formas directas de participación ciudadana. Este sueño rousseauiano es desechado aquí como un espejismo lleno de peligros, sin caer por ello en una defensa de la tecnocracia insensible a la peculiar naturaleza de la política, que “más que gestionar objetividades, tiene que ver con la ponderación del significado social de las decisiones, de su oportunidad en contextos determinados, del modo como afectan a las personas”.

De ahí que no podamos sustituir al político con el experto ni con el ciudadano, como explica el autor en unas luminosas páginas dedicadas a defender lo que hoy en día parece indefendible, a saber, al político mismo. De hecho, en la crítica feroz de los representantes ve Innerarity “una falta de sinceridad de la sociedad respecto de sí misma”, que a su vez nutre una mentalidad antipolítica mucho más dañina que el mal que

pretende combatir. Para contribuir a disiparla, el autor lleva a cabo un brillante y exhaustivo análisis de la singularidad de lo político, entendido como una esfera de actividad irreductible a cualquier otra y dotada de su propia, retorcida temporalidad.

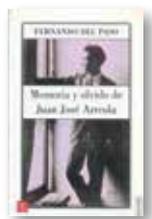
En suma, nos encontramos ante un trabajo de indudable valor teórico y notable capacidad de síntesis, cuyas virtudes explicativas logran compensar una cierta indefinición prescriptiva, comprensible por lo demás si atendemos a la complejidad de su objeto: elusivo, multiforme, proteico. Es mérito de este libro ayudarnos a comprenderlo cabalmente, de manera que el idiota que se acerque a él no tendrá más remedio que dejar de serlo o confirmarse en definitiva como tal. —

**MANUEL ARIAS MALDONADO** (Málaga, 1974) es profesor de ciencia política en la Universidad de Málaga y autor de *Environment and society. Socionatural relations in the Anthropocene* (Springer, 2015).



## MEMORIAS

### Vidas de Arreola



**Fernando del Paso**  
MEMORIA Y OLVIDO.  
VIDA DE JUAN JOSÉ  
ARREOLA (1920-1947)  
México, Fondo de Cultura  
Económica, 2015,  
272 pp.



**Orso Arreola**  
EL ÚLTIMO JUGLAR.  
MEMORIAS DE JUAN  
JOSÉ ARREOLA  
México, Jus, 2015,  
488 pp.

### ALEJANDRO TOLEDO

Por vía de las reediciones, coinciden en librerías dos títulos en los que Juan José Arreola (1918-2001)

recupera la voz impresa y cuenta su vida. Los métodos son distintos y el resultado varía. Parecería a ratos, por el modo en que fueron escritos y los sucesos que relatan (no siempre los mismos), que se trata de las memorias de dos personajes diferentes.

Fernando del Paso, en un caso, logra una transcripción exacta y sensible de la conversación de Arreola, en un libro que es en sí mismo una gran pieza literaria: el habla alegre y frondosa de Arreola, ese monólogo barroco que lo caracterizó en sus apariciones públicas, y del que difícilmente podía evadirse (como si actuara a pesar de sí mismo, aunque casi siempre llegando a instantes de prosa verbal sorprendentes, como funámbulo de la palabra), halla aquí a su mejor amanuense.

En el otro caso, en el de Orso Arreola, hijo del escritor, se activa la memoria familiar, se acude a diarios y correspondencia, e incluso a una selección fotográfica (impresa pobremente, por desgracia), en un armado más ortodoxo y con una expresión acaso más convencional (sin tanto delirio, digamos, con anécdotas referidas de modo llano y en estricto orden cronológico), para construir un retrato discreto, literariamente hablando, pero que por la información que aporta amplía el entendimiento que podemos tener del personaje.

A mediados de los años sesenta, en su presentación en Bellas Artes en el ciclo “Los narradores ante el público”, Arreola anunció así su *work in progress*: “He dicho antes que trabajo ahora en un libro que se llamará *Memoria y olvido* en el que trataré de rescatar lo vivido y lo aprendido para, en cierta forma, formular lo olvidado, lo que queda en la sombra. A sus pruebas de imprenta me remito. Cuando ustedes lo consulten, si es que llega a existir, quiero que ese libro justifique tanto mi vida de escritor como la atención que esta noche ustedes han dispensado a mis palabras.”

Pasó el tiempo, y esa obra en proceso no aparecía. Ya Arreola había tenido problemas con la escritura, por lo que gran parte de su *Bestiario* (1959) no fue escrito, sino dictado al joven José Emilio Pacheco, su primer amanuense. Empezó a incorporarse a esa rara especie, estudiada por Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, de los escritores que dejan de escribir, especie en mi opinión mucho más interesante que la de aquellos que publican con regularidad (burocráticamente) casi cualquier cosa.

Tenía, Arreola, no obstante, el don de la palabra hablada. Era un gran conversador o, mejor, un lúcido aunque disperso monologuista. El suyo era un caudaloso río verbal que solo alguien con experiencia podría capturar. Lo intenta Vicente Leñero en *¿Te acuerdas de Rulfo, Juan José Arreola?* (1987), en una conversación en la que prevalece el interés periodístico, el morbo porque fueran revelados aspectos ocultos de su relación con el amigo, como aquello que ha causado tantas letras: el apoyo supuesto de Arreola en la terminación de *Pedro Páramo*.

Fernando del Paso llega a Arreola con otro ánimo. Es un novelista experimentado, también barroco, y crea, en su transcripción del monólogo de Arreola, una suerte de doble masculino de la Carlota de *Noticias del Imperio*, o un hermano no de sangre sino de palabras del Palinuro de su segunda novela. Del Paso entiende a la perfección la deriva de Arreola, ese andarse por las ramas que con frecuencia

llega al tronco (aunque confiese su terror de tocar la raíz). Dice del Paso: “En Juan José, su conversación, como el rayo de luz que atraviesa un prisma, se dispersa en todos los colores del paraíso, aunque en ocasiones, por fortuna, lo que nos cuenta, cuando parece haber dado un vuelco irreversible, del rabo pasa al cabo sin que nos enteremos, como la mágica superficie de la banda de Moebius.”

La banda de Moebius o la botella de Klein, ese artefacto que bien retrata las imposibilidades contenidas en la obra de Arreola y, también, su realización última. La voz de Arreola y la pluma de Fernando del Paso participan de ese milagro que vio nacer *Memoria y olvido*.

Con Orso Arreola el proceso fue otro. La convivencia con el padre, y muchas veces el haber sido testigo de su paso por la historia, como acompañante del maestro, lo incorpora naturalmente al paisaje. En el prólogo no se aclara el método empleado en la confección de *El último juglar*; se reconoce haber puesto “pensamientos y palabras en la boca de mi padre que él jamás ha pronunciado, pero que leí en su manera de ser y de vivir”. No es pues una “vida contada” (o grabada, como sucede con Del Paso), sino el relato de alguien que, por la cercanía con el personaje, tiene los datos a la mano, y sobre todo una gran base documental a su disposición, y decide tomarle la palabra a Arreola, apropiarse de su “yo”, sin intentar imitarlo en su frondosidad, para convertirse en la memoria paterna.

Con frecuencia se acude a la transcripción de documentos. Están los diarios íntimos y las cartas, como aquella, muy hermosa, que le escribe Julio Cortázar a Juan José Arreola luego de su lectura de *Varia invención* (1949) y *Confabulario* (1952). Se amplían los límites cronológicos: si el libro de Del Paso se ubica entre 1920 y 1947, cuando Arreola regresa de París, adonde fue gracias al apoyo generoso del actor Louis Jouvet, el de Orso Arreola se extiende hasta 1968,

cuando Arreola, activo participante de la vida universitaria (donde crea *Poesía en Voz Alta*, por ejemplo), observa el derrumbe. En septiembre, Revueltas lo alerta: “Tienes que esconderte, te tienen en la lista, vete si es posible de México, la cosa se le ha puesto difícil al gobierno y va a iniciar la represión como última salida.”

No exageraba Revueltas. Simpatizante de la Revolución cubana, Arreola había sido jurado del premio Casa de las Américas y vivió unos meses en La Habana. Una prueba de que el gobierno de Díaz Ordaz lo tenía fichado es la aparición de su nombre en el libelo *El móndrigo*, confeccionado en la Secretaría de Gobernación. La represión precipita su exilio a Ciudad Guzmán, que los lectores de Arreola preferimos seguir llamando Zapotlán el Grande, donde construye una cabaña en las faldas del Cerro de la Barranca del Tecolote.

En fin: Del Paso hace hablar a Arreola y arma con él extraordinarios castillos en el aire; Orso lo obliga a contar su historia, a confesar su entrega a las mujeres, en amores lícitos e ilícitos, sus encuentros y desencuentros con otros escritores (Usigli, Paz o Fuentes, entre otros), y referir su pasión magisterial, esa entrega a los jóvenes a los que convirtió, como tutor del Centro Mexicano de Escritores o editor, en medianos o grandes prosistas. En *Memoria y olvido* hay más verbo y en *El último juglar* más carne.

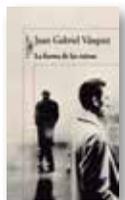
Por las dos sendas, paralelas o complementarias, se llega a Roma; dice Arreola a su hijo: “Yo soy el actor de mí mismo, inventé mi propio personaje y me moriré con él, yo soy el otro que nunca ha estado contento consigo mismo, soy el que se quedó en el espejo mirándose el rostro y ya no pudo salir de él, he sido para bien o para mal mi propio espectáculo.” —

**ALEJANDRO TOLEDO** (ciudad de México, 1963) es narrador, ensayista y crítico literario. Su libro más reciente es *Universo Francisco Tarío* (La Cebra Ediciones/Conaculta, 2014).



## NOVELA

### Las verdades frágiles



**Juan Gabriel Vásquez**  
**LA FORMA DE LAS RUINAS**  
Madrid, Alfaguara, 2016, 560 pp.

#### JASPER VERVAEKE

En marzo de 2014 entrevisté a Juan Gabriel Vásquez (Bogotá, 1973) en la residencia de escritores de la Fundación Passa Porta de Bruselas. Durante la entrevista no hablamos del libro en que Vásquez estaba trabajando sino del que acababa de salir, *Las reputaciones* (2013). Recuerdo, sin embargo, que antes de empezar a conversar Vásquez abrió un sobre recién llegado que contenía un libro de Emmanuel Carrère. Después, apagada la grabadora, él mismo descorrió el velo un tanto más, confiándome que poco antes un capricho de la fortuna había puesto en sus manos el cráneo de Rafael Uribe Uribe, el legendario general liberal que sirvió de modelo para el coronel Aureliano Buendía.

El método narrativo de *La forma de las ruinas* —la novela que estaba cobrando forma en Bruselas— se acerca, efectivamente, al de las investigaciones literarias de Carrère, y sí, su materia se extrae, una vez más, de las fosas de la historia colombiana. Respecto a lo primero, cabe aclarar de entrada algo, y es que desde el *bestseller* *El ruido de las cosas al caer* (2011) se ha disipado esa ansiedad de la influencia tan palpable todavía en *Historia secreta de Costaguana* (2007), novela en la que Vásquez se enfrentó a las sombras de Joseph Conrad y Gabriel García Márquez. Por supuesto y por suerte, en las obras más recientes las influencias siguen allí, pero sobre ellas se impone una poética inmediatamente reconocible: el sello vasquiato.

Así ocurre en *La forma de las ruinas*. En las páginas iniciales, en un tono

grave y una prosa precisa, el narrador en primera persona recuerda la última imagen que tuvo de un tal Carlos Carballo: lo vio en un noticiero tras ser arrestado por intentar robar el traje de paño del político liberal Jorge Eliécer Gaitán, cuyo asesinato en 1948 fue la chispa que hizo estallar el polvorín de la violencia colombiana. Desde este momento sospechamos que el “informe” del narrador será la crónica de los cruces entre su vida y la de Carballo, y sospechamos también que terminarán inmiscuyéndose los fantasmas de la historia colombiana. Pero hay una novedad: por primera vez el narrador se llama Juan Gabriel Vásquez. La ambigua máscara autobiográfica sugiere que el autor se ha atenido más que nunca a la realidad. Contribuyen a la suspensión de la incredulidad las imágenes con que ilustra, a lo Sebald, su investigación.

La primera mitad del libro reconstruye la historia detrás de la novela. Vásquez se remonta a su época de estudiante de derecho para rastrear las raíces de su fascinación por la figura de Gaitán. Al mismo tiempo refiere sus primeros desencuentros con Carballo, uno de los cuales concluye en la jugosa escena en que arroja un vaso de whisky a la cara del que será su principal informante. Lleno de paréntesis históricos, autobiográficos y literarios —los más memorables son los recuerdos del preocupante nacimiento prematuro de sus hijas gemelas y el bello homenaje al escritor colombiano R. H. Moreno-Durán (1945-2005)—, este elaborado *making of* es otro de los recursos destinados a conferir credibilidad a la historia propiamente dicha. Cuando Vásquez por fin llega a contarla (cuando por fin presta oídos a Carballo y sus teorías de la conspiración) posiblemente más de un lector desprevenido ya haya tirado el tocho. Pero los que conocemos al autor confiamos en que las digresiones y la dilación estén en función de lo que se nos aguarda. La paciencia no solo se recompensa con un paranoico relato policiaco histórico, sino con un

testimonio que lleva la marca de fábrica de Vásquez, la del fatídico choque entre los acontecimientos públicos y privados. En estos dos libros dentro del libro acaban saliendo de sus fosas los fantasmas de los próceres Uribe Uribe y Gaitán.

A lo largo de la novela Vásquez va aludiendo a sus narraciones precedentes, echando de paso un cable hacia sus columnas, sus ensayos más emblemáticos (“Literatura de inquilinos”, por ejemplo) y sus entrevistas. Fiel a la convicción de que toda novela es una tentativa de corrección de las ficciones previas tanto propias como ajenas, *La forma de las ruinas* canibaliza y critica esos escritos anteriores. No los anula, sino que los interrelaciona, poniendo en evidencia que forman parte del mismo universo literario regido por unas cuantas obsesiones: la paternidad y las genealogías, los juicios, la presencia del pasado, la caída trágica, la búsqueda de las “verdades frágiles como un niño prematuro, verdades que no se pueden defender en el mundo de los periódicos y los libros de historia”. La diferencia estriba en que aquí Vásquez finalmente da en el clavo de esa cuestión latente en las novelas anteriores: ¿en qué momento se jodió Colombia?

Tan exigente consigo mismo como con sus lectores, Vásquez siempre evita dormirse en los laureles. A sus veintisiete años se reveló como un cuentista de talento con *Los amantes de Todos los Santos*; después publicó novelas aplaudidas y ensayos perspicaces e incurrió, con *Las reputaciones*, en el género de la novela corta. Pero le faltaba escribir una de esas novelas grandes, un *loose baggy monster*, como él las llama siguiendo a Henry James. El resultado es una obra no exenta de una cierta nostalgia de las novelas totales del boom y a la vez plenamente consciente de que a los narradores del siglo XXI les queda la tarea de reflejar las ruinas de América Latina. —

JASPER VERVAEKE (Amberes, 1983) es doctor en literatura, crítico y periodista.