

# LIBROS

70

LETRAS LIBRES  
AGOSTO 2014

**Sergio González Rodríguez**  
• CAMPO DE GUERRA

**Michael Ignatieff**  
• FUEGO Y CENIZAS. ÉXITO Y  
FRACASO EN POLÍTICA

**Gabriel Zaid**  
• THE SELECTED POETRY OF  
GABRIEL ZAID. A BILINGUAL  
COLLECTION

**Alan Pauls**  
• EL PUDOR DEL PORNOGRAFO

**Marie-Luise Scherer**  
• LA BESTIA DE PARÍS Y OTROS  
RELATOS

**Arnoldo Kraus**  
• DECIR ADIÓS, DECIRSE ADIÓS

**Rubén Gallo**  
• FREUD EN MÉXICO. HISTORIA DE UN  
DELIRIO

**Jordi Gracia**  
• JOSÉ ORTEGA Y GASSET



ENSAYO

## La batalla globalizada



**Sergio González Rodríguez**  
**CAMPO DE GUERRA**  
42º Premio Anagrama de Ensayo  
Barcelona, Anagrama,  
2014, 168 pp.

✎ NAIEF YEHYA

Al contemplar los hechos de violencia que dominan los titulares de los diarios y configuran la atroz cotidianidad de nuestro país resulta poco convincente la muy discutida tesis del psicólogo, lingüista y divulgador Steven Pinker respecto de que vivimos la era más pacífica de la historia de nuestra especie. En su libro *Los ángeles que llevamos dentro*, Pinker compara los índices de violencia de todas las épocas con los actuales y pone en evidencia que hay un declive constante en el número de crímenes, genocidios y muertes en actos de agresión. Pinker adjudica esta tendencia a un aumento de la alfabetización, del cosmopolitismo, del comercio, del respeto a la autoridad de los

gobiernos y a un desarrollo de la empatía, la tolerancia y el control de nuestros impulsos más brutales. Sin embargo, en este momento en que proliferan en buena parte del planeta conflictos y horrores que no responden a la lógica tradicional de la guerra, sino que se rigen por criterios novedosos, la explicación de Pinker están lejos de ser satisfactorias y hacen falta nuevas herramientas para entender las formas que adquiere la violencia contemporánea.

Sergio González Rodríguez, en su más reciente libro, *Campo de guerra*, intenta explicar este nuevo estado de guerra permanente que se manifiesta en la militarización de las sociedades, el uso de las comunicaciones digitales para el espionaje, el control y la vigilancia, el recurso de los “contratistas” bélicos y la privatización militar. El campo de guerra al que se refiere González Rodríguez no se limita al territorio físico donde tienen lugar las hostilidades sino que incluye recursos humanos, parafernalia, redes de información y comunicación, “...un dominio continuo, plano, simultáneo, ubicuo, sistemático y productivo, e incide en mar, aire, tierra, espacio y ciberespacio”. El campo de guerra es un modelo equivalente a un campo gravitacional, radiactivo o eléctrico, un dominio donde se cumplen ciertas leyes, donde objetos y sujetos se someten a la influencia de determinadas fuerzas irresistibles. El autor de *Huesos en el desierto* (2002) se concentra en el análisis del marco legal, el contexto social y las implicaciones políticas del conflicto planetario que se desarrolla en este campo bélico –considerando en particular el caso de México–; asimismo, reflexiona sobre la condición de las víctimas y el futuro de humanidad.

Es bien sabido que a partir de los ataques del 11 de septiembre de 2001 comenzó una nueva era de intervencionismo y agresión estadounidenses. El atentado fue empleado por Estados Unidos para emprender campañas militares en Afganistán, Iraq y en menor grado en otras naciones. Esta guerra contra el “terror” no reconoce fronteras ni “el principio de soberanía

mujeres, tema que a Rossi, por ejemplo, le parecía inagotable y nada exento de miga filosófica, pues lo había propuesto Ortega mismo. ¿Fue el español un Don Juan o un Casanova de la filosofía?

Mayor lugar debería dedicarle pero no me alcanza el espacio al Ortega anti-vanguardista, apenas tocado en su duro corazón manchego por los ballets rusos. Diagnosticó la famosa “deshumanización del arte” y, como señala Gracia, hizo un denodado esfuerzo por comprender el ser del arte moderno pero no fue, me temo, más allá de ciertos rudimentos de la sociología de la percepción. Imaginar una página de Ortega sobre Picasso o sobre Joyce, como las gloriosamente escritas sobre el Greco o Cervantes es un sueño de opio. Entendía, sí, la importancia de lo nuevo, pero solo su importancia. Carecía del genio que permite su comprensión. Ni siquiera lo incluiría yo entre los modernos antimodernos, en el catálogo de Compagnon. Como crítico de arte y literatura, Ortega fue solo un antiguo obligado a pronunciarse sobre lo que no le interesaba ni entendía.

Desde 1923, tras la fundación de la *Revista de Occidente*, tenemos a un Ortega maduro que, según Gracia, ya no es kantiano ni neokantiano sino “una rara versión de desertor de la fenomenología por vía neonietzscheana, no tanto preocupado por los problemas del saber y la teoría del conocimiento como volcado hacia fuera, a indagar la condición histórica de la existencia humana”, motivo por el cual le indignara a él —y a sus lectores antiguos, un Cioran o un Paz— que los existencialistas germanoprateses de la posguerra lo ignorasen olímpicamente. Gracia no es condescendiente: Ortega conspiró contra Ortega, por disperso, por ser un artista de la procrastinación: hizo sospechar a sus lectores más fieles que algo había por debajo de la publicidad orteguiana, un mundo subterráneo como el de Heidegger. No, no lo había. Póstumo o no, Ortega dejó todo lo que tenía que darnos sobre la mesa.

Vino su agrupación republicana y la pronta decepción de la República, aterrado por los comunistas menos que por los nacionales, deseando que el de

Franco fuera uno más de esos desagradables pero inevitables pronunciamientos a la española, después de los cuales, echado a un lado el genizaro sedicioso (pocos como Ortega se atrevieron a expresar en público su bajísima opinión del valor personal del dictador), la gente inteligente podría negociar y recomponer el tablero y recomenzar. Ese es el significado del regreso de Ortega a España, desde Lisboa, en 1945, a dar una conferencia sobre teatro en el Ateneo de Madrid. Nada más lejano a esa extraña incursión que el viaje de Platón a Siracusa: no se trataba de asesorar al tirano sino de hacerlo a un lado por las buenas, reintroduciendo, en el seno de la España nacional católica, el germen del ateísmo y el libre examen que, según los vencedores, lo había provocado todo. (Ortega es y será el Voltaire español). La jugada salió bien pero a largo plazo (como demuestra el propio Gracia en *La resistencia silenciosa*) para Ortega el costo fue altísimo: perdió el favor del exilio republicano y quedó expuesto a toda clase de suspicacias y calumnias. En este punto, es imposible no comparar este *José Ortega y Gasset con El maestro en el exilio. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo* (1998), de Gregorio Morán, tan bien escrito por cierto.

Conozco varios libros suyos y no me engaño ante la propensión de Morán al ajuste de cuentas, a las verdades a medias o a las mentiritas, a la mala leche y a la encuesta inquisitorial tan española, todos ellos recursos ajenos a la amabilidad ensayística de Gracia. Pero, creyendo como yo lo creo, que los regresos orteguianos a la España franquista, consecuentes o inconsecuentes, perjudicaron a Ortega a cambio de que no se apagase la llamita del liberalismo en España, misma que a muchos exiliados intransigentes les tenía sin cuidado, hay un punto no español mencionado por Morán y omitido por Gracia: la perversa visita de Ortega en septiembre de 1949 a Alemania donde, a fuerza de no incomodar a sus anfitriones, no solo no menciona a Hitler y al nazismo sino dice, campechano, en la Universidad Libre de Berlín: “Muchas veces la vida toma

un rostro que se llama derrota. Bien y ¿qué?” Basta comparar esa chulería del madrileño con la carga que coloca Jaspers, contemporáneo de Ortega, sobre las espaldas alemanas, para dejar muy mal parado al filósofo español.

Ortega no era un vendedor de embutidos ni un sastre provinciano ni un vinicultor, sino “el” filósofo de su tiempo pensando en español: que no haya tenido nada que decir sobre el Holocausto, él, que no tenía una pizca de antisemita, es lamentable. Así que el mayor defecto del libro de Gracia es que para validar su generosidad uno debe volver a Morán y a saludar a sus esqueletos en el armario. Pues es Morán —y no Gracia— quien sugiere que el descrédito orteguiano durante la posguerra no se debió solo a la ignorancia arrogante de Sartre y sus contertulios, sino a que su fidelidad a la tradición germánica lo volvió intragable, para bien y para mal, para la filosofía anglosajona. Durante la Guerra Civil española, Ortega perdió el hilo de nuestro tiempo.

Regreso a Benda (a quien lo una otra particularidad: el francés y el español fueron de los pocos europeos de su tiempo que llegaron a los Estados Unidos se deshicieron de los tópicos antiestadounidenses tan propios de los europeos): Ortega fue el clérigo que, a riesgo de equivocarse gravemente, no quiso traicionar los valores del individuo, el genio de su liberalismo: su grandeza y sus humanas miserias vienen de esa obcecación y Jordi Gracia en su *José Ortega y Gasset* lo deja muy claro.

Hará un par de años me presentaron en Coyoacán a un joven narrador español, muy dotado al parecer, que cuando le hice la pregunta, que habrá juzgado propia de un hombre del precámbrico, de si alguien todavía leía a Ortega en España, me dijo: “No, qué va. Allá a nadie le importa ese *tropa*.” Aunque estoy acostumbrado a que los poetas y novelistas no sean necesariamente las personas más informadas o más leídas aunque sí las más raudas a la hora de propinar opiniones contundentes, esa respuesta me dolió un poco, a mí que España no suele dolerme. —

Por ello, sabiamente y como lo explica Gracia, el filósofo no se dejó seducir por el anticlericalismo español, una forma invertida de clericalismo, y propuso desvincular progresivamente a la Iglesia del Estado no con discursos ni pasefíllos, sino restringiendo el flujo financiero que los unía. Ese Ortega, práctico y pragmático, es acaso el que más me gusta del dibujado por Gracia, aquel que le enseñaba filosofía a su propio padre, a quien miraba, a la vez amoroso y severo, como uno más de los españoles a los cuales había que librar de las creencias decimonónicas. Lejos estuvo el filósofo de ser un señorito, aunque gustaba de aparentarlo; mientras otros pedían dinero, él le ofrecía a Ortega Munilla libros de Hegel y Croce. Y, a diferencia de Connolly, Ortega sí enfrentó a la carriola del bebé como obstáculo entre el intelectual y su biblioteca. En marzo de 1911, en Marburgo, acaso con un servicio doméstico muy limitado, se queja de las noches en blanco pasadas en *babyland*.

Un siguiente punto (que ya antes había estudiado Antonio Elorza en *La razón y la sombra*) es el período “socialista” de Ortega. Sus estadias alemanas lo convirtieron en un buen conocedor de qué era la socialdemocracia alemana, pero fue uno de los pocos, entre los grandes espíritus del siglo xx, en ser impermeable al marxismo (su ídolo fue otro: Lasalle) y, pese a su participación en la Conjunción Republicano-Socialista en 1910, es difícil catalogarlo, con etiquetas de entonces y de ahora, como un verdadero hombre de izquierda. Su socialismo era un nombre a la moda para llamar a la reforma moral que se proponía y los neokantianos (a quienes nunca se les reconoce suficientemente el mérito de haber salvado a la socialdemocracia del hegelianismo y en lo que acabó, en la pesadilla bolchevique) lo convencieron de que aquella reforma, gracias a lo social analíticamente diseccionado, podía ser “científica”, palabra que todavía en 1907, y por un rato más, le llenaba la boca a Ortega, nos dice Gracia.

El socialismo era para él una forma avanzada de liberalismo, el camino más corto hacia la “europeización” de

España; la democracia, “una ley de la moralidad”, y la política, no manobra caciquil, sino una forma altísima de “higiene social y fértil”. Por ello, creyente de la Política con mayúscula, la política a secas le parecía engorrosa y la ejerció despreciándola y por ello fue, a la vez, torpe y prepotente. En política, concluye Gracia, Ortega es “ciclotímico”. Sus listones eran muy altos y la República de 1931 de la que fue diputado, vista desde la lejanía fue una anomalía rodeada de totalitarismo que no podía sino fracasar: lo decepcionó, a fuerza de decepcionar, él, a todos.

Hay mucha actualidad en Ortega y si Gracia no fuera tan académico habría esperado de él—tiene la suficiente autoridad intelectual para hacerlo—un comentario al estilo de que las limitaciones del liberalismo en alianza con la socialdemocracia, aquellas percibidas por Ortega y ante las cuales no pudo pensar nada nuevo, siguen siendo interrogaciones contemporáneas. Sin duda, como lo subraya Gracia con brillo, Ortega nunca entendió el modo de funcionamiento de las democracias de su tiempo y por ello releer, por ejemplo, *La rebelión de las masas* (1930), fuera del contexto orteguiano y sin apetencia por su autor, suele ser una experiencia decepcionante. A Ortega, como a Reyes, solo se le puede apreciar conociendo la ciudad entera, desde los callejones hasta trepar hacia la vista panorámica. Es decir, pasando una buena temporada, como no podía sino hacerlo Gracia, en sus *Obras completas*. Y allí uno descubre que, así como hay un mal Mencken y un buen Mencken, hay un mal Ortega y un buen Ortega. Yo encuentro páginas orteguianas perfectas o abominables. Nunca me topo con medianías.

Esa impotencia, cocinada durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera en los años veinte, hace que Ortega se prevenga contra las masas y su rebelión, olvidándose de aquel socialismo vaporoso y renovando el conservadurismo de sus maestros Taine y Renan: si las revoluciones son inevitables, propias de la modernidad, hay que embridarlas con el conservadurismo, que fue lo que

no se pudo hacer durante la Segunda República, porque derechas e izquierdas eran de este mundo, no del otro, el de la filosofía, el de Ortega. El resto lo logró la gigantomaquia de la Guerra Civil española ante la cual Ortega no solo calló por razones personales (su hijo Miguel estaba en el frente con los nacionales) y por una mezcla de honradez y vergüenza: casi todo lo que podría decir lo inculparía como un reformador fracasado.

Escribiendo en su casa de El Escorial o haciendo esa anchurosa vida social entre los ricos y famosos que tanto le costaría, dando una imagen de cansina frivolidad, durante los primeros años del franquismo, aquel Ortega incapaz de hacer el gran tratado filosófico (más allá de la discusión, en mi opinión ya caduca, de que lo habría hecho de no haberle comido el mandado Heidegger) ya dejó de importunarnos y como lo demuestra Gracia en su *José Ortega y Gasset*, antes que el tratadista fallido y atormentado, es más encantador e interesante Ortega como filósofo mundano, al estilo de ese hermano-enemigo suyo que fue Bergson. Podemos respirar tranquilos: el xviii y el xix nos dieron a los filósofos-tratadistas como Kant y Hegel y Schopenhauer; el siglo pasado, a otra clase de filósofo, amigo de la tertulia, del artículo periódico, de la cátedra abierta al público, esa conferencia en que los Bergson y los Ortega fueron maestros. El Ortega en Buenos Aires, sobre todo durante la primera visita, la de 1916, es un espectáculo formidable, el de un filósofo más verdadero (si es que la verdad en filosofía es lo que está más cerca de Sócrates) pensando en el centro de una ciudad letrada (por cierto, desde Atenas, todas lo son). A lo lejos estaba la Gran Guerra, ante la cual Ortega lamentaba la neutralidad española no siendo, pese a su amor por las universidades alemanas, germanófilo.

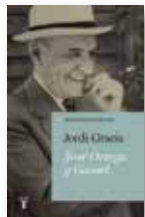
Aunque habla del encontronazo entre Victoria Ocampo y Ortega o de las relaciones difíciles del filósofo con su mano derecha, su secretaria y traductora alemana, a Gracia le faltó algo de impudicia y decirnos, aparte de subrayar la misoginia del todo decimonónica del filósofo, algo más de Ortega y las

una fuerte crítica a los trabajos freudianos de “psicoanálisis aplicado”. Un error no se justifica con otro error. El psicoanálisis es un método clínico que únicamente puede acontecer en la intimidad del diván. Se necesita de un trabajo crítico, no solo de especulaciones o de apelaciones a la “tradición”, para establecer qué puede aportar el psicoanálisis para la comprensión de la cultura (en este campo, Ricoeur ha hecho importantes contribuciones). Si nos quedamos solamente en la especulación, como sucede en este libro, nos tambaleamos en la historia en vez de sostenernos en ella. —



## BIOGRAFÍA

### Genio y figura de Ortega



Jordi Gracia  
JOSÉ ORTEGA Y  
GASSET  
Madrid, Taurus, 2014,  
712 pp.

✎ CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ

MICHAEL

Esta nueva biografía de José Ortega y Gasset (1883-1955) es obra del historiador literario peninsular más importante de su generación, el barcelonés Jordi Gracia (1965), autor de libros siempre notables, desde *La resistencia silenciosa* (2004) sobre la cultura bajo los primeros años del franquismo hasta *A la intemperie. Exilio y cultura en España* (2010) pasando por *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo* (2008), la historia de la conversión de un poeta falangista a la democracia. No podía ser sino Gracia la persona indicada para escribir esta biografía de Ortega. Allí, la alergia de origen hispánico frente a la biografía se va curando (no en México ni en otros países latinoamericanos): la convicción del propio Gracia ha sido importante en ese olvido del decoro y del secretismo.

Una figura como la de Ortega es de las más difíciles para un biógrafo: su vida es larga y movida; su obra, inmensa. El biógrafo debe elegir entre el anecdótico y el comentario, casi infinito, de sus libros pues vida y obra en un caso como el de Ortega son indisociables. Una explica a la otra y elegir a cuál lector satisfacer, si al desdén de la memorabilia que requiere de una introducción existencial a una filosofía o a quien quiere solo una biografía porque tiene claras y aparte las ideas del personaje, es una tarea que se antoja imposible. A mí me habría gustado que Gracia fuese más sistemático en el examen de los libros y los no libros de Ortega, que discutiese su debatido estilo (al menos en esta orilla) y nos recordara, con Julián Marías (su libro sobre su maestro sigue siendo mi preferido), que Ortega, además de filósofo, fue un gran escritor, lo que no se puede decir de todos los filósofos decisivos.

Gracia desdeñó lo anecdótico (a diferencia de Javier Zamora Bonilla en su *Ortega y Gasset* de 2002) hasta la avaricia y muy probablemente hizo bien, pero al mismo tiempo batalló en la exposición de por qué la filosofía orteguiana fue tan importante no solo en España sino en América (incluyendo a la del Norte, lo cual vuelve al madrileño un verdadero conquistador) y en Alemania, su tierra electiva, siendo ignorado entonces como ahora por los franceses y, en menor medida, por los ingleses. ¿Por qué fue, como decía el chiste malévolo de entonces, Ortega el primer filósofo de España y el quinto de Alemania? No debe ser fácil explicarle hoy día a un joven estudiante de filosofía la importancia de Ortega: recuerdo haber escuchado sobre ello a Alejandro Rossi —discípulo de Gaos que lo fue de don José— cuyas páginas sobre Ortega tuvo Gracia muy en cuenta, lo mismo que la desdeñada amistad ofrecida por Alfonso Reyes al filósofo, puntos a sumarse entre aquellos que vuelven afectuoso y simpático, leído desde México, este *José Ortega y Gasset*.

Está bien documentada por Gracia, desde luego, la pasión periodística de Ortega, hijo del director de *El Imparcial*, muchacho nacido entre las prensas, entre

el periodismo y la política, y al cual la temprana elección de Alemania lo convirtió en un filósofo que usó el periodismo e hizo política, mucha política con resultados controvertidos. Ortega fue uno de los grandes clérigos del siglo xx, en la acepción de Julien Benda, y acaso el que más se esforzó en no traicionar su destino como hombre de ideas y no de creencias, lo cual lo convirtió en muy antipático para los comunistas, en indecifrable o misterioso para los republicanos y los demócratas y en un mal menor para la España nacional católica que lo recibió de regreso en 1945 y por la puerta trasera, en un intento de cooptación fallido y en un acto propagandístico incluido en el arsenal defensivo franquista para salvar la cabeza tras el linchamiento de Mussolini y el suicidio de Hitler.

Desde Leipzig, Marburgo y Berlín, y sin dejar de escribir en la prensa española desde 1902 (y luego en la argentina), Ortega se propuso la gran reforma intelectual de España, reforma filosófica y práctica, ansioso de no volver a oír el lloriqueo de sus hermanos mayores de la generación del 98, quejosos hasta el patetismo por la singularidad de España, llanto que ha vuelto a oírse en la segunda década del siglo xxi. Había que reescribir completa la historia española, le dice Ortega a su maestro precozmente fallecido Francisco Navarro Ledesma, para despojarla de majaderías, insensateces y fábulas. La angustia orteguiana, muy bien descrita por Gracia, era que los españoles, grandes protagonistas, fracasan tras sus conquistas y victorias, porque no piensan en qué hacer al día siguiente: no lo hicieron ni en la Primera ni en la Segunda Repúblicas. (Algo hay de eso en el trauma actual provocado por la crisis económica y el separatismo catalán: daría la impresión de que, durante la eterna borrachera de la transición, pocos pensaron seriamente en cómo sería una España democrática a secas, sin ayudas de la UE, sin burbuja inmobiliaria y sin tocarle una coma a la Constitución de 1978.)

Esa incapacidad previsora se debía, pensaba Ortega, al pernicioso providencialismo de la Iglesia católica que atarantó a la mente española durante siglos.



La historia es el modo en que comprendemos aquello que hemos sido, un modo de entender nuestras posibilidades. Si los principios de comprensión cambian, se modifican las historias que nos contamos. El método que elegimos para escribir la historia nos entrega una versión de ella. La crítica se detiene en lo que la especulación apresura, su trabajo es mostrar los principios desde los cuales comprendemos.

En 2010 Rubén Gallo publicó *Freud's Mexico. Into the wilds of psychoanalysis*, que ahora el Fondo de Cultura Económica presenta bajo el título de *Freud en México. Historia de un delirio*. El autor dice que “se trata de un trabajo de historia cultural modulado por la teoría psicoanalítica”. Cuando explica el método utilizado, Gallo establece una analogía entre el psicoanalista y el “analista cultural”: “el analista –y también el analista cultural– debe proponer hipótesis arriesgadas, argumentos fuertes y construcciones especulativas”. Esta equivalencia nos hace formular al menos tres preguntas: ¿Hay un “analista cultural” así como hay un psicoanalista? ¿Es viable la trasposición del método psicoanalítico en el que una persona elabora su inconsciente al análisis de la historia de la cultura? ¿Es válido lo que resulta de ello?

La regla fundamental del psicoanálisis es la asociación libre. El paciente le cuenta al psicoanalista lo que le pasa por la mente: evita la autocensura y elabora su mundo interior. El paciente habla, el psicoanalista escucha. ¿Qué sucede con el “analista cultural”? Rubén Gallo hace una inversión del método psicoanalítico: en vez de escuchar, escribe sus asociaciones e interpreta a autores que han muerto, que están en silencio. Comunica sus interpretaciones sobre algunos escritores mexicanos –de la talla de Salvador Novo, Samuel Ramos u Octavio Paz– y la obra de Freud. ¿Cuál es el resultado? Aseveraciones exageradas con poco sustento. Por ejemplo, en el capítulo tercero Gallo concluye que “*El laberinto de la soledad* es una adaptación muy original del *Moisés y la religión monoteísta* al contexto mexicano [...] Lo

que hizo Freud con el judaísmo, Paz lo repitió con la mexicanidad”. Para sustentar esta aseveración, cita una entrevista en donde Octavio Paz le dice a Claude Fell que el estudio de Freud sobre el monoteísmo judaico le impresionó mucho. ¿Esta declaración es un argumento suficiente para afirmar que *El laberinto...* es una adaptación del texto de Freud? En esta conversación, Paz agrega que *El laberinto...* pretende ser un ensayo de crítica moral. Más adelante, aclara que no habría podido escribirlo sin Nietzsche; sobre todo se refiere a *La genealogía de la moral*. El capítulo “Máscaras mexicanas”, por ejemplo, está inspirado en la obra del filósofo alemán: el estoicismo vela el masoquismo, el gusto por la forma cubre la satisfacción de los apetitos carnales, el recato femenino esconde el mundo de los machos, la imagen piadosa del amor oculta el deseo de conquistar, someter, luchar y violar... “¡Cuánta sangre y horror hay en el fondo de todas las ‘cosas buenas’!”, exclamaba Nietzsche en aquella obra. Para escribir el libro, Paz estudió los trabajos de Caillois, Bataille, Mauss, Ortega y Gasset, Dilthey y Simmel. A mi entender, la influencia freudiana más importante en *El laberinto* es el concepto de represión: Octavio Paz hace inteligibles algunas imágenes, deseos e impulsos que se encuentran detrás del discurso moral en México. *El laberinto de la soledad* es una obra compleja: no es la versión mexicana de *Moisés y la religión monoteísta*.

En la asociación libre los enlaces están orientados por la fantasía, por eso puede ser un método incierto para hacer una investigación de historia de la cultura. Por ejemplo, Gallo establece una controversia entre Frida Kahlo y Freud que solo existe en su imaginación: “Freud celebra un monoteísmo racional, invisible y estricto, mientras que Kahlo propone un politeísmo visual, irracional y permisivo.” Sin embargo, Freud concibe en realidad el monoteísmo como un progreso frente al politeísmo siempre y cuando concluya en el ateísmo, el sueño como un pictograma y una vía regia para acceder al

inconsciente, el discurso como palabras articuladas por figuras, el pensamiento como logos cargado de libido, el psicoanálisis como un tratamiento interesado en el destino del monto de afecto y del deseo del paciente.

Además de la asociación libre, Gallo asegura que utiliza el método psicoanalítico de la “construcción”. En algunas ocasiones Freud prefiere hablar de “reconstrucción” en vez de “construcción”. El matiz es importante: el analista no crea, sino que da “forma discursiva” a lo que el paciente ya ha dicho con frases sueltas, sueños, lapsus, síntomas, recuerdos... La construcción es un método del que fácilmente se abusa. El psicoanalista corre el peligro de sustituir el recuerdo del paciente por sus teorías. Si se utiliza, Freud estableció dos condiciones para su uso: 1) Una construcción no es una conclusión sino una conjetura que debe ser examinada, confirmada o desestimada por el paciente; 2) La construcción debe culminar en el recuerdo del analizado. La construcción, en este sentido, es un trabajo previo a la evocación que sirve para aclarar la posición subjetiva desde la cual se habla: no sustituye el recuerdo, lo incita.

¿Qué resultado obtiene el “analista cultural” cuando usa la “construcción”? En el último capítulo, Rubén Gallo recurre a sus asociaciones para interpretar dos sueños de Freud. Pretende “construir” la opinión que él pudo haber tenido de México. El autor hace un cuento: responde la pregunta de investigación con un argumento basado en sus fantasías. Utiliza la construcción sin las dos condiciones establecidas: no cuenta con la constatación de Freud y no recibe nuevos recuerdos de él, ¿cuál es la validez que puede otorgar a sus interpretaciones?

Rubén Gallo accedió a archivos importantes del Museo Freud de Londres y consultó documentos en distintos idiomas. El libro, por lo tanto, tiene un valor documental, pero la interpretación del autor es un trabajo de imaginación sin sólidos fundamentos metodológicos. Gallo argumenta que Freud hizo lo mismo; sin embargo, ya se ha realizado

## NOVELA

### El difícil arte de acompañar



**Arnoldo Kraus**  
**DECIR ADIÓS, DECIRSE ADIÓS**  
México, Random House, 2013, 200 pp.

#### ✎ SUSANA CORCUERA

Hacia el final de *Decir adiós, decirse adiós* —novela que es también una reflexión filosófica sobre la enfermedad— Arnoldo Kraus escribe que la muerte es problema de los vivos, no de los muertos. Ya antes de esta frase habíamos sufrido con Piero el dolor de un cuerpo devastado y de un espíritu roto, incapaz de hacerle frente a ese cáncer que invade cada rincón, cada pensamiento. Cuando la enfermedad le arranca la capacidad de valerse por sí mismo, para Piero la muerte se convierte en el único tema importante. Sabe que ha perdido la batalla. ¿Será posible, por lo menos, salvaguardar la dignidad? ¿Llegar a un acuerdo final con Hades? ¿Elegir cuándo y cómo entregarse?

La dignidad es un concepto que suele interpretarse de manera errónea. Ser incapaz de controlar los esfínteres o depender de los demás para sobrevivir no significa perderla. Sin embargo, una enfermedad como la de Piero lleva al límite a quien la padece: el solo hecho de estar a merced de la buena voluntad del otro obliga a desprenderse, primero del orgullo, después del ego. A Piero le cuesta reconocer su imagen en el espejo, incluso su olor ha cambiado. De día, el dolor se mimetiza con él y cada movimiento es un acto de voluntad. De noche, sueña que se ahoga. Como en el mito de Sísifo —nos cuenta— las horas son una sucesión de esfuerzos para llegar a una meta que se derrumba en cuanto la alcanza. Por injusto y

absurdo que sea, es difícil respetarse a sí mismo en estas circunstancias. La lucha por sostenerse metafóricamente erguido —digno, en el buen sentido de la palabra— es tan ardua como la de mantenerse vivo. La sentencia de muerte le arrebató a Piero, uno a uno, cada proyecto. La enfermedad agazapada en las entrañas lo abarca todo. Es celosa, lo quiere únicamente para ella. Y él se deja llevar de un tratamiento a otro, de un veneno a otro, en una guerra perdida de antemano.

No obstante, la soledad de Piero es engañosa: le queda la escritura, los lápices a los que se aferra hasta que no subsiste de ellos más que lo suficiente para tomarlos con cuidado entre los dedos, esos lápices reflejo de su propio fin; le quedan su hijo y el amigo leal que sabe escuchar o, simplemente, estar con él. Un amigo que respeta sus decisiones y le dice la verdad, por dura que sea, que lo ayuda a conservar el respeto por sí mismo y le recuerda la posibilidad de dirigir el rumbo de sus últimos días. Hasta que Piero exclama: ¡Alto! Todavía estoy vivo. Quiero ser yo quien decida.

Mediante una estructura que intercala dos voces en primera persona, Arnoldo Kraus nos muestra la enfermedad bajo la óptica de quien la padece en carne propia y de quien la sufre por amor al otro. La amistad entre Piero y el narrador es profunda; se comunican con palabras, gestos y silencios. Este narrador amigo es también médico y conoce bien lo que le espera a Piero: sabe que no habrá tregua, que el proceso será cada día más difícil y que el único desenlace posible es la muerte.

Si Oliver Sacks escribe acerca de casos reales que parecen surgidos de una imaginación desbordante, Kraus narra una historia común: la de un enfermo de cáncer. Sin embargo, al igual que Sacks, la separa del resto para convertirla en un acontecimiento personal y, por lo tanto, único. El médico toma distancia de su profesión y, con una prosa muchas veces poética, incluso con algunos poemas intercalados en el texto, se adentra en el

mundo del enfermo. “Estoy de luto —le dice Piero—. Empiezo a vivir mi propio funeral. Incluso quisiera escribir mi esquela. No creas que he enloquecido. Solo quiero mirar todo lo que debo mirar. ¿No te parece buena idea escribir tu propia esquela?” Piero puede hablar de la sentencia que lo obliga a ser espectador de su propia muerte porque ha logrado aceptarla. En una entrevista para *El País* poco después de la muerte de Susan Sontag, David Rieff aseguró que no pudo decirle adiós a su madre porque ella nunca aceptó su muerte. ¿Cómo reconciliarse con el hecho de dejar de existir? Frente a esta pregunta, alguien capaz de escuchar puede ser la diferencia.

Acompañar a los enfermos es un arte. El libro de Kraus me hace pensar en la distinción de Stefan Zweig entre la lástima y la compasión: la primera es egoísta... la segunda es una entrega total y lleva al límite a la persona en el compromiso de estar con el otro. El amigo de Piero lo acompaña con pasión —con compasión— hasta el final. Pero, más allá de la anécdota, *Decir adiós, decirse adiós* es una obra que nos enfrenta con un tema siempre polémico: la libertad de escoger cómo morir. —



## ENSAYO

### Especulación y crítica



**Rubén Gallo**  
**FREUD EN MÉXICO. HISTORIA DE UN DELIRIO**  
Traducción de Pablo Duarte  
México, FCE, 2013, 372 pp.

*Pero, sobre todo, yo no soy etnólogo, sino psicoanalista.*

Sigmund Freud

#### ✎ ABRAHAM GODÍNEZ

En *Crítica de la razón pura* Immanuel Kant dice que el pensamiento especulativo busca terminar pronto su obra, sin indagar —hasta mucho tiempo después— el fundamento en que se basa.

en algunos casos pasan semanas antes de que alguien extrañe a las víctimas y reporte a la gendarmería un hedor persistente en el pasillo, o el hallazgo de un cadáver maniatado. La policía tardará dos años en detener al monstruo, que resulta ser bicéfalo: Thierry Paulin y Jean-Thierry Mathurin —mulatos, inmigrantes, travestistas— son responsables de la muerte de una veintena de abuelas, asesinadas para costear cerveza, champaña y pases de cocaína.

Conocido también como el “Monstruo de Montmartre”, el caso de Paulin y Mathurin es el tema de la crónica que inaugura el primer libro accesible a lectores hispanohablantes de la periodista alemana Marie-Luise Scherer (Saarbrücken, 1938): *La bestia de París y otros relatos*, un delgado pero sustancioso volumen. Scherer, especializada en lo que en Alemania se denomina “reportaje literario”, se ha ganado el respeto de la crítica literaria de su país gracias a una labor periodística que combina la descripción vívida y precisa de hechos reales con un tratamiento artístico que la obliga, como ella misma lo ha reconocido en entrevistas, a trabajar los textos sílaba a sílaba. La fuerza, permanencia y autonomía de sus textos —escritos para medios como *Der Spiegel* y *Berliner Morgenpost* pero radicalmente distintos a lo que a menudo se hace pasar por periodismo— le han valido premios como el Ludwig Börne, el Italo Svevo y el Heinrich Mann. Con cuatro libros publicados —el más reciente, *Under jeder Lampe gab es Tanz* (2014), revela parte de sus vivencias profesionales y escriturales—, Scherer es considerada hoy en día una de las voces centrales de la literatura alemana contemporánea.

*La bestia de París y otros relatos* está compuesto de cuatro piezas narrativas que, si bien fueron originalmente escritas con varios años de diferencia para *Der Spiegel*, tienen por lo menos dos hilos conductores. El primero y más obvio es que todas las historias ocurren en la ciudad de París: Pigalle y Montmartre, el barrio de Saint-Germain y la Place de Clichy,

el Louvre y el Cirque d’hiver son los escenarios privilegiados de los cuadros a veces trágicos, a veces melancólicamente cómicos, que Scherer construye con hechos reales. El segundo hilo que atraviesa esta colección de relatos es que, en todos ellos, la autora nos introduce a pequeños mundos gobernados por personajes monstruosos, aberraciones de la naturaleza humana: esto es más que obvio en el caso de la pareja de *mataviejitas* que estelariza el relato que da nombre al libro, “La bestia de París”, pero la monstruosidad también reside al centro de “Gritos de reencuentro”, una crónica sobre el sensacionalismo del espectáculo ritual de la moda parisina; o incluso en el perfil que Scherer hace del poeta Philippe Soupault —en “El último surrealista”—, donde lo extraordinario se presenta como el rasgo esencial de una vanguardia artística que constituyó, en sí misma, una degeneración de lo que hasta entonces se consideraba el arte tradicional. Asimismo, en “Cosas sobre *monsieur* Proust”, la autora, empeñada en registrar con furiosa curiosidad lo que sucede en el set de filmación de *Un amor de Swann* (1984) —la versión cinematográfica de Volker Schlöndorff de *En busca del tiempo perdido*—, hará del chismorreo y el desdén entre actores británicos, rancios aristócratas franceses contratados como extras y la caterva habitual de asistentes fílmicos y metiches, un espectáculo decadente digno de ser contado bajo la inspiración del propio Proust, aquel *petit monstre* asmático y ojeroso, adulator y genial que dedicó su existencia a plasmar la exultante descomposición del mundo de Guermantes.

Detrás de la sofisticación literaria de las crónicas de Scherer encontramos una paciente labor de recolección de datos, una extraordinaria capacidad de observación que no permite ninguna forma de moralización pero sí de empatía. El rostro brutal del asesino Paulin, por ejemplo, es descrito como “un mal paso puesto en escena a propósito”, y de la desconfiada

*mademoiselle* Seigaresco, una de las víctimas, dirá que “tenía prisa por ser vieja”. La sutileza de Scherer, sin embargo, no debe confundirse con docilidad. Sus relatos son audaces: la forma y el lenguaje se encuentran liberados de las restricciones del periodismo tradicional, para el que la especulación, por ejemplo, es anatema y no un recurso que puede ser utilizado para humanizar a los protagonistas del hecho terrible que se cuenta: “Tal vez Alice Benaïm reaccionara con disgusto desde el ascensor, mientras oprimía el botón de la cuarta planta, disgusto ante aquellas dos figuras que de pronto habían aparecido ahí. Puede que, como es habitual en las ancianas, se pusiera a murmurar algo, quejándose de la invasión de gente de color en París [...]. Tal vez solo sintiera miedo ante aquellos dos hombres varios palmos más altos que ella e hiciera ademán de bajarse del ascensor. Y puede que el asesino y su cómplice temieran sus gritos de auxilio o se vieran obligados a atajarlos [...]. Tal vez durante el viaje hasta la cuarta planta obligaran a la anciana a obedecer. Una vez arriba, Alice Benaïm pudo encaminarse hacia el final de su vida como una presa que ha perdido toda voluntad de resistirse.”

“Tal vez” y “puede ser” son expresiones que rara vez se leen en una pieza periodística; cuando son usadas, sin embargo, suelen servir para rellenar los vacíos de una investigación deficiente. No es el caso de Scherer; su intención al construir párrafos como el anterior no es fabular sobre lo imposible sino presentar, con la contundencia de la que las palabras certeras son capaces, un abanico de verdades en torno a un hecho irrecuperable, perdido. Al emplear los datos sensoriales del reporteo al servicio de la imaginación literaria, al seleccionar cuidadosamente las palabras para crear sus imágenes, Scherer construye un cuadro mucho más complejo y rico de la realidad pasada. Las historias que cuenta no solo tienen un valor histórico y documental; también se atreven a ser obras literarias. —

y del hipérbaton; la prosa ha de ser necesariamente anacrónica y dada a impregnarse de circunloquios y exclamaciones hasta la saturación, a fin de postergar/precipitar el goce como los libertinos ilustrados.

De este modo, un Pauls recién salido de la adolescencia ejerce en su escritura como un moralista de siglos atrás para tomar distancia respecto de las conductas literarias que se esperarían de un escritor en su veintena; de ahí la apuesta negadora: nada de naturalidad, ningún realismo, militancia ausente, cero contexto.

El pornógrafo del título es un hombre exhausto que se gana la vida contestando cartas obscenas, cada vez más voraces; sus remitentes proliferan y él, hambriento a su vez de pureza, se niega a revelar el contenido de los pliegos a la mujer de quien, para su mal, se ha enamorado. Es a ella a quien envía las únicas cartas de amor de su vida: delicadas, sublimes, devotas; pero es ella quien a su vez empieza a acorralarlo para desbarrancarlo luego, en complicidad con un personaje carnavalesco y gótico, un enmascarado que dota a la trama, como si todo lo demás fuera poco, de un aire de opereta lasciva.

Pauls construyó sobre este andamiaje de guiñol un juguete notable, a partir de dos clichés ricos en posibilidades retóricas: su protagonista emula tanto a la ingenua burlada que deviene prostituta como al escritor que, tras publicar con éxito, no llega nunca a ser tomado en cuenta por la alta cultura y se ve condenado a las marismas del denominado “gusto popular”.

Devenir objeto de deseo a partir de la reticencia; negarse a decir, a tocar; hurtar el cuerpo: en esto radican los trabajos del pornógrafo aterrorizado por los apetitos de sus destinatarios y de su amada. Y es en las jubilosas estrategias para vencer los pudores del pornógrafo donde los destinatarios y la amada encuentran su propio disfrute.

Pauls se regodea en un ejercicio escritural de gran calado, emulación

y gozoso homenaje a lo que en otro tiempo se dio en llamar gramática parda: la de esos textos de letrina que, conseguidos con dificultad, eran oasis e infiernos de generaciones enteras hasta la llegada de internet.

Al mismo tiempo, el juego que el autor propone es el que ha entretenido desde hace siglos a esos curiosos seres a quienes el psicoanálisis denomina histéricos, cuyo placer consiste en ser deseados sin ser poseídos nunca o, al menos, no del todo ni por mucho tiempo.

Ahí radica el artificio: en resistirse y ceder; en velar la mirada y en violentar con una súbita exhibición; en narrar y no narrar. Lo soez, la alusión, la hipérbola y la elipsis, la estridencia y el silencio, la paradoja, el oxímoron del título: figuras afines a las provocaciones y usuras del cuerpo, tan disponible y tan inaccesible como el lenguaje mismo, que se atreve a prometer con descarado aplomo lo que por su naturaleza le es imposible entregar.

Este primer Alan Pauls, lejano aún del ganador del premio Herralde, expone y vela en su *opera prima* el herramental lingüístico que habría de ir depurando con destreza a lo largo de su notable carrera literaria: omisiones, saturaciones, crudezas y eufemismos: figuras en tensión unas con otras, dosificadas por el instinto tanto como por el control formal. Y es que Pauls, apenas en la segunda década de su vida, ya era un escritor cuyo rigor y gozosa erudición —es, como se sabe, uno de los más agudos lectores de Borges— no llegó a bloquear su poderosa vitalidad.

Saludable ejercicio de embalsamamiento y demolición, *El pudor del pornógrafo* permitió, tal vez, a su joven autor trascender sus primeras pasiones lectoras, las más decisivas y también, a veces, las más perjudiciales.

Si la escena culminante de esta *opera prima* de quien fuera considerado por Roberto Bolaño “uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos” puede leerse como un final feliz

o terrorífico, abierto o cerrado, solo podrá determinarlo quien se adentre en este artefacto.

Deslinde anómalo, divertimento melancólico, homenaje y pastiche, el habilidoso primer libro de un autor ya probado por el tiempo es, también, una puerta hacia la perversión perdida.

“Gocé del terror escribiendo *El pudor*. Por tortuoso que suene, eso prueba que no había mucho lugar para la parodia en mis cálculos.”

Es difícil, en honor a la verdad, que esta trama resulte terrorífica, pero bien puede convocar a la risa nerviosa, resultado a veces —y este podría ser el caso— del acierto estético, cuando apuesta a revelar la innegable extrañeza y el humor negro del mundo. —



## PERIODISMO

### Homicidas, surrealistas y otros monstruos parisinos



**Marie-Luise Scherer**  
**LA BESTIA DE PARÍS Y OTROS RELATOS**  
Traducción de José Aníbal Campos  
México, Sexto Piso, 2014, 128 pp.

#### FERNANDA MELCHOR

En el otoño de 1984, una fiera ronda las calles del norte de París a la caza de una fauna abundante: ancianas solitarias que van al mercado arrastrando los pies, que compran solo media hogaza de pan, que se cubren los cabellos de la lluvia con gorritos de plástico y sonríen a los extraños para disimular su confusión, su desamparo. La bestia acechará sus recorridos y las seguirá hasta sus pequeños departamentos para asesinarlas y robarles los pocos francos que guardan en monederos tejidos. Las estrangulará con sus propias toallas, les destrozará la cara a golpes, las hará tragar sosa cáustica:



mentado Weinberger, George McWhirter, Andrew Rosing, Leticia Damm de Gorostieta, Guillermo Bleichmar, Sergio Mondragón, Sandra Smith, Deirdre Lockwood y Carlos Altschul. Y la selección incluye 42 poemas, lo cual constituiría mi única crítica objetiva: ¿por qué no se tradujeron los ochenta poemas que el propio Zaid definió en la edición de sus *Obras* del Colegio Nacional como su “poesía completa” (las comillas las puso él)? La metodología que empleó para determinar estas *Obras* es ejemplar: a través de un cuestionario que le envió a un grupo de lectores, donde pidió “indicar sus preferencias en una tarjeta que iba con el libro (cuáles poemas incluirían o excluirían, de cuáles no tenían opinión); proponer la ordenación más satisfactoria para su propia lectura; modificar poemas o escribir otros que se integraran bien”. La idea es recomendable; aligera, temporalmente, el peso de la autoría. Las *Obras* son obra de varios y hasta cierto punto culpa

de nadie. Y se impone de nuevo la anonimidad de la excelencia.

Pero tal “crítica objetiva” sería injusta. *The selected poetry of Gabriel Zaid* es lo que es: una selección impecable de los poemas de Zaid. El hecho de que colaboren varios traductores le da al libro una movilidad especial, en la que se advierten sus tenues diferencias o costumbres. Hay sin duda decisiones con las que uno tal vez no esté de acuerdo: “Un huracán de sol desmantela las casas” y el traductor pone “floods” –inunda– cuando podría haber puesto “dismantles”; “Humea una taza negra de café” y la traductora reorganiza el verso y hasta le añade un final que no tiene el poema en español: “Smoke, black coffee. Nevermore”; “Tienen nombre: lo olvidan” y el traductor simplifica el verso, a mi parecer, poniendo “They have a name which they forget”. Son muy poca cosa, meros comentarios o pretextos subjetivos para seguir atando cabos en las aguas transparentes.

Supongo que uno se va adscribiendo a ciertas teorías o escuelas de la traducción. A mí me gusta la que Nabokov propuso en una entrevista: “El único objetivo y justificación de la traducción es transmitir la información más exacta posible y esto solo se puede conseguir con una traducción literal...” Aunque la literalidad también puede ser un espejismo, otra solución transitoria a la certeza de que en cada idioma hay una esencia absolutamente intraducible. El traductor tiene que resignarse a elaborar puras versiones aproximativas. La literalidad es solo el procedimiento más confiable; no interpreta, no parafrasea, no reconvierte, no maquilla y elimina entonces el riesgo de no dar en el blanco. Algo semejante a la apuesta de Pascal: si existe la esencia es mejor no ponerla en peligro. En el blanco traslucen los sedimentos del original e incluso lo que viene detrás de las palabras. Así lee uno desde siempre a los clásicos. Así se leen en este libro los poemas traducidos de Gabriel Zaid. —

## NOVELA

## Reticencias y poderes del lenguaje



**Alan Pauls**  
**EL PUDOR DEL PORNÓGRAFO**  
Barcelona, Anagrama,  
2014, 160 pp.

*Otra vez las astutas gónadas en acecho,  
la trampa del semen,  
el antiguo terror biológico.*

Lawrence Durrell

## ADRIANA JIMÉNEZ GARCÍA

Cuando Alan Pauls (Buenos Aires, 1959) ganó en 2003 el premio Herralde con *El pasado*, novela que se tradujo a más de diez lenguas, Enrique Vila-Matas dijo de ella que era “inigualable, única, excepcional” y *Le Temps* la saludó como “la primera gran novela de amor del siglo XXI”. La contraportada la presentaba, más precisamente, como “una novela de amor-horror, que pone al desnudo el otro lado, a la vez sórdido y revelador, siniestro y desopilante, de esa comedia que los seres humanos llaman ‘pareja’”.

Dos décadas atrás, Pauls había entregado a Editorial Sudamericana *El pudor del pornógrafo*, que ahora reedita Anagrama con un posfacio del autor en donde confiesa: “No releí *El pudor* [...], pero cuando lo haga sé cómo la voy a releer: como una novela de terror.”

Sea o no esa la manera más eficaz para penetrar en la trama, lo cierto es que esta aborda con curiosa elocuencia el muy antiguo y prestigioso tema del cuerpo que se consagra al mismo tiempo como territorio del placer, del miedo y del desastre.

Una mirada tal pide un tratamiento grandilocuente por fuerza: a la astucia de las gónadas a las que aludía Durrell, el autor argentino contrapone las prestidigitaciones de la hipérbole

MODERNIDAD, VANGUARDIA Y REVOLUCIÓN  
EN LA POESÍA MEXICANA  
(1919-1930)



Anthony Stanton  
Editor

**C** EL COLEGIO  
**M** DE MÉXICO

<http://libros.colmex.mx>

ver con aquellas que requiere un político si quiere triunfar. Y el brillante género de las memorias de intelectual/político —estas de Ignatieff, pero también las de Mario Vargas Llosa o Jorge Semprún— deja claro hasta qué punto quienes trabajan con ideas pueden sentirse impotentes a la hora de ponerlas en ejercicio. Pero quizá haya aún una noción más incómoda que esta: los intelectuales que se han curtido con la gran tradición literaria y filosófica de Occidente, que se han hecho una idea de la política con Maquiavelo o Berlin, han leído los grandes dramas políticos de Shakespeare, conocen la historia de la política gracias a los libros de Gibbon o de Tocqueville, son cuando entran en política, como muchos de ellos reconocen, unos ingenuos completamente faltos de preparación para lo que les espera y se sorprenden siempre ante la brutalidad del ejercicio del poder. ¿Significa eso que el conocimiento íntimo de la representación artística, filosófica o histórica de la política no sirve de casi nada cuando uno entra en la política real? Es muy posible, pero no es agradable pensarlo. —



## POESÍA

### Atando cabos



**Gabriel Zaid**  
**THE SELECTED POETRY**  
**OF GABRIEL ZAID. A**  
**BILINGUAL**  
**COLLECTION**  
 Introducción  
 de Octavio Paz  
 Filadelfia, Paul Dry  
 Books, 2014, 120 pp.

✎ TEDI LÓPEZ MILLS

1.  
 “Estas aguas son tan transparentes que hay que asomarse largamente en ellas para comprender su profundidad.” Y la frase es tan buena que merece ser anónima. Gide la empleó para describir la prosa de La Bruyère.

Yo, por mi parte, se la voy a aplicar a la poesía de Gabriel Zaid, en cuya limpidez se esconde algo, no un secreto, no una revelación, sino un problema: quién o qué está a cargo de esa superficie. En “Alabando su manera de hacerlo” Zaid establece una especie de poética en los dos últimos versos: “Y ni creo en la poesía autobiográfica / ni me conviene hacerle propaganda.” Sin embargo, la primera persona es una presencia constante en su poesía y nunca se percibe como un subterfugio, una máscara que escriba en nombre de ese “yo” para negarlo tan pronto se atreve a operar como brújula en los poemas. Al contrario, parece ocupar un sitio preciso que, en el poema “Desperté”, por ejemplo, adquiere exactamente el tono que le corresponde: el de una pregunta que se persigue la cola, pues, según el precepto irrompible del juego, el “yo” que la formula carece del privilegio de la expresión: “¿Soy / el autor de estos actos? ¿Soy el editor, / que los deja fluir o los corrige? / ¿Soy ese fluir de un manantial desconocido?” Nadie responde porque no hay nadie. La perplejidad no es una simulación o una retórica, ni tampoco una puerta de salida, sino el único lugar donde se vale esperar lo que viene después de las palabras. No sé qué o quién es, pero sospecho que Zaid sí. Por fortuna para el misterio, no se aventura a definirlo; quizás apenas lo esboce, como en el poema “Sol en la mesa”: “Se movió la ventana, / y el Espíritu Santo / bailó en un vaso de agua.”

La suma de estos atributos no desemboca en la modestia; adjudicarle tal cosa a la obra poética de Zaid equivaldría a una intromisión moral donde esa categoría no se plantea. El asunto atañe más bien a una atmósfera ceñida a formas y sonidos que nunca se esfuman. En ese espacio que tiene su muy particular pentagrama numérico se despliegan los poemas de Zaid, al margen de conflictos, altercados con la tradición que, por vía del experimento, la coloquen en el punto central de una batalla ganada

de antemano porque no es entre dos, sino entre un autor examinándose al espejo y su imagen distorsionada fugazmente por un gesto. En ese sentido los poemas de Zaid son anómalos, como si no pertenecieran a este tiempo o no tomaran en cuenta sus múltiples o su única vanguardia. Lo extraño es que no suscitan añoranza de rupturas. Quizá por su dosis perfecta de mundo, de puro presente, de corporalidad, de coches, taxis, secretarías, playas, baños, vejigas, despertadores. Quizá también porque Zaid ya conoce el desenlace de esta serie de visiones y revisiones que es la poesía y prefiere no sacarla de quicio introduciendo los dictados de una estética. A fin de cuentas, de todos modos va a caducar.

## 2.

Estas características de la poesía de Zaid me han vuelto a sorprender en la lectura del libro bilingüe *The selected poetry of Gabriel Zaid* (que incluye una introducción de Paz escrita en 1976), ahora resaltadas, incluso, por el hecho de que los poemas ya tienen un doble en inglés, lo cual siempre es una prueba de fuego, pues puede suceder que aquello que funciona a la perfección en un idioma se deba a las facultades del idioma mismo y se desmorone cuando se traslada al otro. Pero con Zaid no ocurre así: su doble en inglés posee la misma armonía inquietante que en español. Por obediencia, hurgo en los detalles; si no la “translation police” (según denominativo ya canónico de Eliot Weinberger, uno de los traductores que participan en este volumen) se quedará con hambre. El placer es perverso, muchas veces pedante; uno (al menos yo, lo reconozco) espera con ansias el error, la imprecisión. Y si los hay se siente al mando en esa cámara de transmisiones en la que conviven los dos idiomas. Sin embargo, este libro específico no ofrece ninguna oportunidad.

Son once los traductores: Daniel Hoffman, Margaret Randall, el ya

equilibrio político internacional. Era un intelectual respetado cuyas opiniones eran escuchadas por los líderes mundiales y leídas por los miles de lectores de *The New York Review of Books*, *The New Republic* o *The New York Times Magazine*. Y entonces, cuando se encontraba en lo más alto de su carrera, unos desconocidos le pidieron que renunciara a ella y presentara su candidatura a líder del Partido Liberal canadiense —fuera del poder después de muchos años en él y en decadencia— con vistas a ser el siguiente primer ministro de su país. Sabía mucho de política, pero ¿bastaría eso para ser un buen político? ¿Tenía la motivación suficiente? ¿No echaría de menos la plácida vida de intelectual académico? Después de pensarlo mucho y consultarlo largamente con su mujer, decidió intentarlo. Sí, se convertiría en político, intentaría liderar el partido por el que había sentido afinidad desde su adolescencia y con el que tenía vínculos familiares, y trataría de alcanzar el puesto de primer ministro. Sería difícil, pero pensaba que podría lograrlo porque sus ideas eran buenas, su honestidad, indudable, y quería servir a su país. *Fuego y cenizas. Éxito y fracaso en política* es la narración de todo lo que sucedió entre esa decisión y otra, la de abandonar la política, en 2011, después de una serie de errores y derrotas.

“Había dado clases sobre Maquiavelo —dice Ignatieff al narrar sus inicios en la política real—, pero no lo había entendido.” En las sucesivas campañas que debían hacerle diputado, más tarde líder del partido —logró ambas cosas— y primer ministro —no lo consiguió—, se topó con lo más feo de la política democrática, algo que tal vez pensó que conocía gracias a su estudio de las ideas políticas y la historia, pero que obviamente le cogió por sorpresa. Sus rivales sacaban de contexto frases de sus libros para hacer creer a los votantes que era partidario de la tortura o racista. El partido en el poder intentaba frenar su ascenso en las encuestas con efectistas acusaciones de ser un aventurero político y haber pasado la mayor parte de su vida adulta fuera del

país que ahora quería gobernar. Los votantes a los que se acercaba en agotadoras giras por el país y llamadas puerta a puerta no entendían su lenguaje y le acusaban de formar parte de esa clase política incapaz de resolver sus problemas y solo preocupada por el mantenimiento de sus privilegios. Ciertamente, los jóvenes voluntarios que lo apoyaban en su campaña lo emocionaban y alentaban a seguir adelante, los votantes que creían en un proyecto nacional común independientemente de sus creencias religiosas o su adscripción étnica le hacían pensar que sus visiones de un país unido en la diversidad eran viables. Pero la experiencia de hacer política real —en elecciones o en la vida parlamentaria— lo dejaba extenuado y perplejo. La política, iba comprendiendo y lo cuenta admirablemente, es un juego sucio, muchas veces cruel. Por supuesto, la vida intelectual es también, con frecuencia, un coctel de ambiciones y rencores, pero, como explica Ignatieff, se trata de una niñería comparada con la política: “Si has ejercido toda la vida como escritor, periodista y profesor, nada te prepara para el uso del lenguaje una vez entras en la arena política, porque no se parece a ningún juego de palabras al que hayas jugado con anterioridad [...] Cuando entras en política dejas atrás el mundo amable en el que la gente te concede un cierto margen de error, acaba tus frases por ti y acepta que en realidad no querías decir lo que has dicho, para entrar en un mundo de literalidad hasta extremos impensables en el que solo cuentan las palabras que han salido de tu boca. También dejas atrás el mundo en el que los demás perdonan y olvidan, dejan de lado las ofensas y se reconcilian. Estás entrando en el mundo del eterno presente, en el que cada sílaba que hayas podido pronunciar, cada *tweet*, cada publicación en Facebook, artículo periodístico o fotografía embarazosa permanecen en el ciberespacio para siempre, listos para que tus enemigos los utilicen contra ti.”

El modo en que Ignatieff cuenta su paso por la política es una suma

comprensible de entusiasmo y perplejidad, de autocrítica y resignación. La práctica de la política democrática, la búsqueda de votos y el intento de formar consensos, descubre, difieren enormemente de la manera en que los académicos y los intelectuales piensan en la política desde sus libros y artículos. No solo porque en muchos casos la política sea un asunto más físico —hay que salir bien en la televisión, se duerme poco, hay que estrechar muchas manos y dar discursos en los que uno no cree demasiado— que de ideas, sino también porque el medio en el que se mueven los políticos es el tiempo, no el rigor: “Un intelectual puede estar interesado en las ideas y las políticas en sí mismas, pero el interés de un político reside exclusivamente en si el tiempo para una determinada idea ha llegado o no.” Pero, además de eso, está la idea incontrovertible, que Ignatieff explica con una pesadumbre realista, de que el político no mantiene una relación con la verdad como aquella a la que aspira el filósofo: “Sé sincero si puedes —afirma en referencia a las preguntas de la prensa—, pero sobre todo piensa en términos estratégicos. Toda verdad es buena, dice el proverbio africano, pero no siempre es bueno que se diga toda la verdad. Intenta no mentir nunca, pero tampoco debes contestar a la pregunta que se te ha hecho, sino solo a la que quieres contestar.” ¿Cómo puede ser, se pregunta una y otra vez Ignatieff, que algo tan noble y absolutamente imprescindible para que la sociedad alcance bienes deseables como la política sea con tanta frecuencia indigno?

Las carreras políticas raramente acaban bien: la naturaleza de esa actividad hace que la sensación de fracaso e insatisfacción, de que los elementos se han conjurado contra los magníficos planes que uno tenía, sea lo más habitual en quienes han estado en política. Pero eso quizá sea aún más cierto en el caso de los intelectuales. Como explica muy bien Ignatieff, las cualidades necesarias para ser un buen intelectual no tienen nada que

absoluta de los Estados” y puede moldearse de acuerdo con las condiciones de cada país para imponer o exigir concesiones políticas, económicas y sociales. La agresión fundamentalista islámica sirvió para llevar a cabo el programa del *think tank* Proyecto para el Nuevo Siglo Estadounidense, el cual proponía que un acontecimiento de la magnitud de un nuevo Pearl Harbor podría dar lugar a un nuevo liderazgo mundial de Washington. González Rodríguez dedica buena parte del libro a describir la transformación de México en un “campo de batalla bajo el nuevo orden global y la geopolítica de los EU”, debido al dudoso privilegio de ser el “patio trasero” del imperio. La reflexión acerca de los tres elementos que caracterizan nuestra relación con la frontera norte (el muro, el puente y el basuretero) es excelente. La visión y la cronología de la guerra contra el narco y su transición a una supuesta guerra entre narcos, que presenta el autor, es relativamente conocida, por lo menos en México. Podríamos decir lo mismo de la reflexión en torno al discurso con que el Estado ha ido justificando sus fracasos al emplear la fuerza bruta en vez de la inteligencia, pero González Rodríguez hace un hábil recuento de cómo la corrupción endémica del Estado mexicano, sus vínculos con el narco y el sometimiento a los dictados estadounidenses han condenado la lucha en contra del crimen organizado.

Una de las principales aportaciones de *Campo de guerra* es que no trata de ser un libro más sobre el narco sino un estudio donde González Rodríguez intenta trazar las líneas de fuerza que conforman los conflictos “ultracontemporáneos” –término que usa de forma recurrente para referirse al “espacio/tiempo de la globalización”–. No hay aquí un interés por elaborar más cansinos organigramas de capos y familias del crimen (como hacen tantos autores) ni por revelar el funcionamiento de las estructuras de poder de los cárteles ni por relatar por enésima vez anécdotas de impunidad y crueldad. Sí hay, en cambio, un intento de asir el carácter

jerárquico, casi fractal, de las organizaciones criminales que se disputan el control del territorio nacional, desde las pandillas de barrio hasta los megacárteles transnacionales. Y si bien habla de manera general y abstracta de los criminales, en el capítulo dedicado a las víctimas opta por emplear casos específicos, “cuerpos/personas” con nombre y apellido con los que dimensiona y da una proporción humana a la tragedia.

La tecnología es, de acuerdo con el autor, “el eje de todo”, por lo que discute la relevancia de las redes digitales, los drones y los dispositivos portátiles de comunicación e información y la forma en que han transformado la mediósfera, enriqueciendo nuestras vidas pero al mismo tiempo creando las condiciones para que habitemos el campo de guerra. El espacio íntimo se ha transformado en público y nuestra privacidad ha quedado expuesta a depredadores potenciales en cualquier rincón del planeta. Uno de los elementos más controvertidos en esta guerra son sin duda los videos de torturas, ejecuciones y atrocidades realizados por sicarios convertidos en improvisados cineastas, los cuales una vez posteados en internet perpetúan y extienden el horror al convertirlo en entretenimiento, en un regreso a los impulsos más crueles y siniestros de los que habla Pinker y a lo que el autor llama una “involución cultural”. La grotesca teatralidad y la solemnidad ritualizada del registro de estos crímenes han dado lugar a una especie de género de la abyección que ha impregnado el Zeitgeist.

El epílogo del libro es sin duda su parte más controvertida debido a que parecería la más ambiciosa. González Rodríguez emplea el término transhumanismo de una manera bastante particular para referirse a “...la incorporación de los seres humanos como una parte del gran sistema tecnológico-militar que permitirá ir más allá de los límites convencionales, desde la biología hasta lo social, que la especie ha mantenido durante miles de años.

El proyecto transhumanista está vinculado a la aspiración ya no de bienestar colectivo sino de supremacía de quienes lo encabezan, poseen y administran”.

Esta es una peculiar apropiación de un término filosófico, que se refiere a la ilusión (ingenua) de mejorar al ser humano a través de la ciencia y la tecnología. Un sueño místico-científico que es un intento por derrotar la enfermedad, el envejecimiento y la muerte, el cual ha sido motivo de numerosos debates y altas dosis de ironía. No hay duda de que nuestra relación con las cámaras, pantallas, redes sociales y bases de datos en sociedades “ultraliberales” nos transforma, pero de ahí a llevarnos a ser una especie diferente hay un trecho. En un libro sólido y equilibrado resulta inquietante que Sergio González Rodríguez termine dedicando demasiado espacio a proyecciones, tendencias y especulaciones futuristas y muy poco a explicar las características tecnoculturales que definen su singular versión de lo que será el hombre en el transhumanismo. —



## MEMORIAS POLÍTICAS

### Intelectuales y políticos



**Michael Ignatieff**  
**FUEGO Y CENIZAS.**  
**ÉXITO Y FRACASO EN**  
**POLÍTICA**  
Traducción de Francisco  
Beltrán  
Madrid, Taurus, 2014,  
254 pp.

#### RAMÓN GONZÁLEZ FÉRRIZ

En 2004, Michael Ignatieff llevaba treinta años fuera de su Canadá natal. Había dado clases sobre asuntos políticos en algunas prestigiosas universidades estadounidenses y británicas, había ejercido el periodismo de guerra y escrito libros sobre Isaiah Berlin, conflictos en la Europa del Este y el nuevo