

LIBROS

52

LETRAS LIBRES
ENERO 2012

V. S. Pritchett

• EL VIAJE LITERARIO.
CINCUENTA ENSAYOS

Alberto Barrera Tyszka

• RATING

Nicanor Parra

• OBRAS COMPLETAS & ALGO †
(1975-2006)

**David Hernández
de la Fuente**

• VIDAS DE PITÁGORAS

Umberto Eco

• CONFESIONES DE
UN JOVEN NOVELISTA

Reyes Mates

• TRATADO DE LA INJUSTICIA

ENSAYO

El jardín encantado de VSP



V. S. Pritchett
EL VIAJE LITERARIO.
CINCUENTA ENSAYOS
Prólogo Hernán Lara
Zavala, traducción de
Ramón García, México,
FCE, 2011, 481 pp.

✎ **CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL**

Victor Sawdon Pritchett no fue, quizá, un gran crítico pero fue el mejor de los reseñistas literarios. Sus iniciales (VSP) fueron un sello de amor a la literatura, agudeza intelectual y honradez sin tacha durante los sesenta años en que ejerció la crítica en ambas orillas del Atlántico, primero en el semanario británico *New Statesman* y después, tras la Segunda Guerra Mundial, en *The New Yorker* y en *The New York Review of Books*. Nació VSP en Ipswich, Suffolk, el 16 de diciembre de 1900 y, habiendo recibido el nombre de Victor en honor de la reina, murió casi cien años después, en Londres,

el 20 de marzo de 1997, meses antes del triunfo de Tony Blair. Empezó su carrera en 1922 escribiendo sobre D. H. Lawrence, Joseph Conrad y André Gide, contemporáneos suyos, y la terminó reseñando a quienes podrían haber sido sus hijos o sus nietos: Gabriel García Márquez, V. S. Naipaul, Salman Rushdie, Bruce Chatwin.

No escribió Pritchett ningún libro de crítica cuyo título sea familiar en otras lenguas, al estilo de *Hacia la estación de Finlandia* (1940) o *La tumba sin sosiego* (1944), de sus colegas Edmund Wilson y Cyril Connolly, pero sus *Complete Collected Essays* (1991) son el panorama más vasto emprendido por la crítica anglosajona durante el siglo pasado y la lista de los autores que reseñó tiene un relieve demográfico: además de los clásicos anglosajones, escribió sobre los grandes rusos y los no tan grandes, sobre algunos franceses (Stendhal, France, De Beauvoir, Montherlant, Camus, Genet) y varios italianos (Cellini, Giovanni Verga, Manzoni, Svevo). Se le agradece su presentación de un brasileño (Machado de Assis) y la atención entusiasta que le brindó a Pérez Galdós, a Eça de Queiroz, a Borges y a García Márquez, en una época en que hablar de literatura iberoamericana era una excentricidad.

Si VSP no hubiera escrito una sola página de crítica literaria conservaría la admiración de sus lectores, considerado el “Chéjov de la lengua inglesa” por los cincuenta y tantos cuentos, largos y muy cortos, que escribió entre *The Spanish Virgin and Other Stories* (1930) y *A Careless Widow and Other Stories* (1989). Más aún: su dueto autobiográfico, compuesto de *A Cab at the Door* (1968) y *Midnight Oil* (1971), es un clásico de la memorialística inglesa. Sus novelas —una de ellas, al menos, logradísima en previsible clave flemática, es *Mr. Beluncle* (1951), la caricatura de su padre— son menos admiradas. A veces se sospecha, debe decirse, que el unánime

respaldo al Pritchett narrador buscaba no malquistarse, entre los escritores, con VSP, el crítico.

Que de Pritchett en español casi no se conozca nada, salvo alguna novela traducida hace medio siglo y un puñado de cuentos, parece raro, tantísimo si se subraya que fue, antes de la Guerra Civil y junto con su íntimo amigo Gerald Brenan (1894-1987), uno de los pocos ingleses que conocían España sobre el terreno, al grado que el primero de los libros de VSP fue *Marching Spain* (1928), una crónica de viaje a la que siguió, en 1954, *The Spanish Temper*. Ocurre —y aquí empezáramos a elucubrar sobre la indiferencia hacia él por parte de su amado mundo español— que el crítico fue, pese a haber apoyado clara y públicamente a la República en 1936, impermeable ante el entusiasmo lírico y el compromiso político que arrastró a tantos de sus colegas ingleses a compartir con los republicanos el pan, la sal, el sacrificio y la propaganda, en el frente. VSP creía, osadamente para el *milieu* donde escribía, que la Guerra Civil era una consecuencia funesta de la historia española y no el resultado de un conflicto ideológico internacional. La Falange, Franco, los comunistas y los anarquistas eran, todos ellos, personajes españoles, hijos de un temperamento y no de una historia. Pritchett, sir Victor desde 1975, ejemplificó el moderantismo atribuido a los ingleses: nadie menos ideológico que él, a su manera, un extraño en su siglo.

Si políticamente Pritchett dejaba fríos a los españoles, en contraste con un George Orwell, que le parecía a aquel (y los colores van apareciendo en mi retrato) más un hombre del continente que de la isla, más cercano a Ignazio Silone y a Arthur Koestler que al temperamento británico, como narrador no es fácil de apreciar. Su mundo es resueltamente idiosincrásico al grado que, insisto, ve en Orwell menos al desengañado del comunismo que al escritor colonial juzgado en la no tan inesperada

compañía de Kipling. Lo menos interesante, además, de su obra son los libros de viaje. Los que dedicó a Londres y a Dublín fueron escritos para el público estadounidense y sus crónicas latinoamericanas, que las tiene, no van más allá de la viñeta agradable, medianamente informada, simpática y prescindible. Es periodismo dominical escrito por dinero, según dijo Connolly, su rival y no precisamente su admirador.

Fue VSP el cuentista de la clase media baja inglesa, aquella que, acabada de formarse durante la víspera eduardiana de la Gran Guerra, dio vida a los inmensos suburbios ingleses. Ese y ningún otro universo es el protagónico en la ficción pritchettiana, difícil de exportar, como lo es, si se me permite, Molière, un clásico francés de dudosa universalidad. Así, VSP, al cual se le pueden aplicar sus propias palabras sobre Laurence Sterne: la excentricidad dimanada de *Tristram Shandy*, por ejemplo, es una locura práctica poco comprensible si le asemeja con la gran locura apocalíptica de los rusos. En Pritchett, un clásico nacional inglés, impera una fantasía cómica surgida de la vida común y corriente, desprovista de todo mito pero plagada de detalles que puede perderse un lector de novelas pero no un lector de cuentos y menos aún de cuentos tan sutiles y sonrientes como los suyos. Quizá una buena edición, hasta la fecha inexistente en español, corrija mi opinión, la cual no me impide reconocer cinco o seis cuentos de Pritchett como excepcionales. Pero no como los de Chéjov pues —según dice su biógrafo Jeremy Treglown— el crítico contamina, en Pritchett, al cuentista. Frecuentemente da explicaciones de más.

VSP fue un escritor profesional dedicado al trabajo diario, al cual le sucedieron muy pocas cosas novelescas, como a los personajes de sus cuentos, ocupados en lo que pasa cuando no pasa nada. Su mayor sufrimiento, el alcoholismo de

Dorothy, su segunda esposa y madre de sus hijos, tuvo un final feliz al rehabilitarse ella gracias a Alcohólicos Anónimos. La pareja viajó mucho y acaso el momento más emocionante les ocurrió cerca de Hollywood, cuando Alfred Hitchcock (a quien VSP ayudó con el guión de *Los pájaros*) los invitó a dormir en la cama que antes que ellos habían ocupado Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart y Grace Kelly. Su vida literaria tuvo sus altibajos y a fines de los años setenta los cambios en el gusto mermaron la difusión de sus libros, juzgados anticuados. Pritchett no se amilanó y como eminencia gris de *New Statesman* tuvo arrestos para pelear (y perder) una batalla por la dirección del semanario, teniendo por aliados y rivales a jóvenes turcos como Martin Amis, James Fenton y Julian Barnes.

En fin: es un acontecimiento que haya aparecido en nuestra lengua *El viaje literario*, que reúne cincuenta ensayos literarios de Pritchett, prologados y seleccionados por Hernán Lara Zavala. Están divididos en cuatro apartados que separan a los ingleses de los estadounidenses y a estos de los europeos (continentales, se entiende), concluyendo, esta antología pionera, con los autores españoles y latinoamericanos.

Así como VSP no es fácilmente exportable como narrador, quizá tampoco lo sea como crítico, lo cual sonaría a paradoja dado que la claridad, el buen sentido y la ecuanimidad lo distinguen tanto como la buena prosa, cuya elegancia no transmite esta traducción, tan solo correcta. Es comprensible que el plato fuerte sea la lengua inglesa, el baremo con el cual debe medirse a Pritchett, un crítico atento a la literatura mundial, tal cual lo demostró, en el terreno práctico, cuando fue elegido presidente del PEN Club en 1974.

VSP arriesga opiniones que descartan la imagen, distorsionada e injusta, que lo presenta, por haber

sido el más convencional de los hombres, como un crítico pacato, victoriano. Nada de eso: discrepa de valores consagrados por el modernismo y lo hace con originalidad. Explica muy bien por qué Lewis Carroll no pudo ser —con la información que Pritchett disponía— ni siquiera un corruptor de menores, pues disoció radicalmente al sexo del amor. Tan pronto sus niñas entraban a la pubertad, abjuraba de ellas, lo cual lo mantuvo casto. VSP, debe decirse, habló y escribió de sexo tantas veces como fue necesario, en sus ensayos y cuentos lo mismo que en sus cartas a Brenan, su confidente. Pero se negó a hacer del sexo el tema del siglo. De los dos Lawrence se quedaba con T. E. El nuevo puritanismo pregonado por *El amante de lady Chatterley* le parecía dudoso.

Más que Lewis Carroll, Swift, hijo de una época más salvaje que la victoriana, le pareció a VSP el ancestro más fiable del surrealismo y discrepaba de la grandeza atribuida por toda su generación a Conrad. En su opinión, las novelas conradianas son ambiguas como resultado de la insolencia del autor a la hora de saber qué siente un hombre. Genio del monólogo, sugiere Pritchett, Conrad se equivoca de género: lo suyo era el teatro en una época —agrego yo— en que un teatro de esa naturaleza, como el que surge de *Lord Jim*, ya no era factible.

Hijo de un devoto de la Ciencia Cristiana, en cuyo periódico hizo sus primeras armas, VSP ve la religión con la tolerancia del agnóstico. Toma nota del catolicismo de Evelyn Waugh y frente a otro católico, Graham Greene, su contertulio en el Club Savile y novelista que admiraba demasiado, advierte en los ingleses (pero no en los irlandeses o en los escoceses) un desinterés manifiesto en el problema del mal, asunto que le dejaron al polaco Conrad y al estadounidense Henry James. Es imposible saber si Dios existía o no para Dickens, aclara. Pero el mal no existe en

sus novelas: impera un sucedáneo de este, la histeria personificada y melodramática.

Sus puntos de vista sobre los ingleses, VSP los corrobora con los estadounidenses, cuya idiosincrasia, “todo aquello que lo es hace verdaderamente distintos a los británicos”, viene de lo escrito por Twain y Poe, creadores de un anverso del puritanismo que en Inglaterra no fue necesario imaginar ni ejercer. Con la excepción del Henry James de *The American Scene*, los estadounidenses, extrañamente, no escriben buenos libros de viaje (¿habrá leído el viejo Pritchett *On the Road*?) porque carecen de pasado lo mismo que de futuro, lo cual, para él, es una virtud de clase media, lo mismo que una tara padecida en el tiempo y no en el espacio. A este inglés que se sentía muy a gusto en los Estados Unidos y que nunca se permitió el antiyanquismo, *Huckleberry Finn* le parece un gran libro pero lo encuentra incapaz de alimentarnos espiritualmente. Su rango es inferior a *Don Quijote* o a *Almas muertas* porque dibuja el alma limitada de un niño. Y Faulkner, “un escritor que saca provecho de una sociedad sin ley”, le parece una de esas perplejidades francesas que los ingleses toleran muy malhumoradamente. En Faulkner, la Francia desgarrada y contrita, débil, de la Ocupación y de la Resistencia, encontró un espejo turbulento.

Poco interesado en la literatura francesa y nada interesado en los alemanes, VSP adoraba a los rusos. Sus ensayos sobre Dostoievski y Tolstói, que deleitaban a Isaiah Berlin, otro de sus amigos, son de lo mejor que puede leerse en *El viaje literario*. Quien se interne libro tras libro (en *In My Good Books*, *The Living Novel*, *Books in General*, *The Working Novelist*, *A Man of Letters*, *The Myth Makers*, *The Tale Bearers*, *Lasting Impressions*) en su crítica se topará con Lérmonov, Pushkin (“el más radiante de los demonios”), Gógol, Goncharov, Turgueniev, Chéjov, Gorki, Nikolái

Schedrin y con su amigo Nabokov, con el cual compartió varios viajes, uno de ellos a la India, de ingrata y divertida memoria para ambos.

Habiendo recorrido tantos kilómetros en la literatura mundial, Pritchett, empero, no deja de ser un crítico inglés y la explicación de ese aislamiento la dio él mismo. VSP vivió, entre 1921 y 1923, en París, al cual llegó, como suele ocurrir, enamorado de la literatura y queriendo ser escritor. Sobrevivió como ayudante en el estudio de un fotógrafo y dos años después se fue a Irlanda como corresponsal de *The Christian Science Monitor*. Años después, Pritchett leyó las memorias de la Generación Perdida, de aquel París que era una fiesta y descubrió, aturdido, que la Ciudad Luz de Gertrude Stein, Sylvia Beach, Joyce, Hemingway y Scott Fitzgerald no había sido, de ninguna manera, la suya. En ese entonces, confesó VSP, “yo estaba allí, pude habérmelos topado en la calle pero nunca escuché hablar de ellos... Simplemente, llevé conmigo el aislamiento que traía de Inglaterra”.*

Ese aislamiento interior, esa concentración en la pureza de lo literario, es la virtud y el límite de Pritchett como crítico. En él, la insularidad inglesa se manifiesta, ya lo he sugerido, en indiferencia ante la religión, el sexo, la política y, sobre todo, la historia. Y ello lo hace parecer intemporal, como es notorio en las páginas parisinas de *Midnight Oil*, en donde París es una idea habitable, un nicho y no un lugar en el tiempo o el escenario de una cultura. Lo nuevo y lo viejo, la modernidad y la tradición son conceptos que, mágicamente, no arraigan en VSP, lo cual vuelve fascinante a su crónica general de la literatura del siglo XX, pues parece haber transcurrido no en cualquier época sino en un jardín encantado, el de Pritchett, donde este lector absoluto con aspecto de médico provinciano

* Jeremy Treglown, *V. S. Pritchett. A Working Life*, Nueva York, Random House, 2004, p. 25.

fuma pipa y lee, va al club y regresa y sigue leyendo, cumpliendo sus obligaciones con la realidad, con la monarquía, con los escritores del mundo y los lectores ingleses, con una indiferencia sonriente y metódica. Por su afecto por el lector común, VSP fue, en cierta medida, el heredero de Virginia Woolf y, sin embargo, ella y todo el grupo de Bloomsbury le parecían una remota tribu perdida en el trópico, según dice. Y reseñando *Oscar Wilde* (1987), de Richard Ellmann, Pritchett cita la certidumbre del biógrafo de que Wilde pertenece más a nuestra época que a la victoriana. “No sé muy bien qué significa esa frase”, concluye VSP.

De sus relaciones con Wilson y Connolly, el par de anglosajones con los que disputaría la primacía entre los críticos ajenos a la academia, puede inferirse la posición de VSP, su apacible y laborioso desdén. Wilson adoraba a Pritchett, por haber logrado lo que aquel soñó sin realizarlo: ser tan buen cuentista como crítico. Alabó *Hacia la estación de Finlandia*, destacando que la grandeza wilsoniana estaba en permitirnos escapar de la historia por el camino de la novela, en hacer de las ideologías decimonónicas, venturosa literatura. Importaba George Meredith, no Ferdinand Lassalle. Y Pritchett se felicitó de que en la segunda edición Wilson se disculpara por haber sido tan cándido en relación a la pesadilla soviética. Citando a Turgeniev, a quien dedicó una hermosa biografía (*The Gentle Barbarian*, 1977) y a quien tenía por el ejemplo práctico de cómo sobrevivir con honor entre nihilistas, VSP agregó que hacer revoluciones en barricadas ajenas era una tentación fatal.

En cuanto a Connolly, Pritchett no lo leyó con los ojos desbordantes de admiración tan propios de todos nosotros, los enemigos de la promesa. Connolly, dice VSP en *El viaje literario*, era un bebé: “Cuando hace algo para entretenernos es conmovedor y cuando se queda solo está perdido.”

No vio en él a un destacado moralista del fracaso literario sino a un fracasado que moraliza. A su alrededor, Connolly dejó hermosas ruinas donde pueden distinguirse, si entiendo bien, fragmentos de las maravillas de Virgilio, de Pascal y de Jung.

No hizo Pritchett, concluyo, una anatomía de la melancolía literaria, como Connolly, ni se aventuró, siguiendo a Wilson, en la gran marcha de la historia que fascina a los escritores. No postuló teorías literarias, y quien crea que la obligación de un crítico es hacerlo no entenderá a VSP, quien dando cátedra como invitado en 1969 en Cambridge, el nido de la Crítica Práctica, tranquilizó al profesorado: la literatura debía huir de la biografía para internarse... en la autobiografía. Pero tampoco tuvo ideas generales, de origen filosófico o estético, sobre la literatura, lo cual es necesario en un gran crítico. En el fondo —se lo dijo a Al Alvarez en una carta— detestaba al gran escritor moderno encarnado en Flaubert, melindroso y misántropo.

Escribió Pritchett cientos de páginas sensatas, amorosas, precavidas sobre casi todos los escritores importantes del siglo pasado y del antepasado, dejando un legado de inteligibilidad pocas veces impreso y encuadernado. Pero si tenté a la herejía diciendo en la primera línea de esta reseña que VSP no fue un gran crítico, sino el mejor de los reseñistas, lo hice por mor del formalismo. Pritchett casi nunca ensaya, es el menos ensayista de los críticos porque fijó el canon de lo que debe ser una reseña literaria y se somete a ella casi esclavizado. Al leerlo en libro, uno extraña el formato periodístico de la reseña, la orientación brindada por la ficha bibliográfica del libro reseñado (ausente en *El viaje literario* tanto como en *Complete Collected Essays*). Pero esto no debe pronunciarse en una época como la nuestra donde la reseña es considerada la fajina a la cual está condenado quien

sueña con ser, más que crítico, profesor, y anhela abandonar la crítica tan pronto lo tiene el éxito mundano como novelista.

Pritchett fue fiel a la voz de la literatura. A esta voz la identificó mejor que nadie. En su reseña sobre *La prima Bette*, de Balzac, VSP reconoce la facilidad con que la novela decimonónica se adapta a las series televisivas, en la cual, ya se sabe, los ingleses son o fueron magistrales. ¿De qué se ha perdido entonces quien ve *La prima Bette* y renuncia a leerla? Pues se han perdido, nada menos, de la experiencia de escuchar la voz estridente, resuelta y torrencial del novelista. A quien entienda lo que esa respuesta significa le será permitido volver una y otra vez al jardín encantado de V. S. Pritchett. —



NOVELA

El melodrama latinoamericano



Alberto Barrera Tyszka
RATING
Barcelona, Anagrama,
2011, 264 pp.

JUAN JOSÉ BECERRA

Excepto por las guerras de la independencia del siglo XIX y las dictaduras sincronizadas entre sí por el Plan Cóndor en los años setenta del siglo XX, las partes de lo que llamamos América Latina nunca se mantuvieron demasiado integradas. Hasta ahora, que parece haber resurgido un latinoamericanismo bueno pero acaso inane para darle vida a las novelas del porvenir. ¿Quién, que no sea un burócrata, se animaría a escribir la novela de la CELAC?

Por afuera del deseo histórico de una patria grande, y de las novelas

de dictadores y héroes, el discurso amoroso pronunciado a través de las telenovelas ha sido el único lenguaje común del continente, capaz de atravesar con facilidad sus fronteras interiores. Mejor dicho, el único lenguaje narrativo (también existe el discurso amoroso de las canciones, pero no sería una tarea fácil *cantar* una novela).

Rating, de Alberto Barrera Tyszka, es una novela acerca del melodrama latinoamericano, el gran género de América Latina, el más popular y el peor visto. Del otro lado de Manuel Puig —un mayorista de insumos melodramáticos—, Barrera Tyszka aplica sobre el género un baño de luminol, fetiche de la química forense, para revelar la composición de su valor agregado: la forma televisiva pavloviana que cuenta las emociones ajenas como si pudieran ser vividas.

La lectura de la industria televisiva que se hace en *Rating* es lapidaria e irrefutable y tiene su principio: hacer una telenovela es la telenovela (hacer un noticiero también ha de serlo). Tenemos a Izquierdo, un guionista depresivo que vive de recuerdos; a Pablo, su joven relevo, hijo de otro guionista al que el *métier* insano ha llevado derecho al hospicio; y a Quevedo, un gerente en el ocaso. Todos —aunque hay más— son piezas de una tradición famosa del capitalismo: la de la máquina laboral, en este caso una expendedora de ficciones. Pero ningún éxito es suficiente para alimentar la máquina. La contigüidad éxito/fracaso es la gran fuerza de la novela y, también, su piedra filosofal. El éxito nunca llega solo: es el éxito más el desastre que se incubaba en él. Como si se tratara de una cultura de ludópatas, la sociedad televisiva vive de la ganancia tanto como de la pérdida, un fenómeno que Barrera Tyszka detecta asignándoles a los ganadores y a los perdedores una misma bolsa.

Rating es una serie de fugas horizontales que se cruzan con una historia vertical de referencia: un *reality* —heredero y enterrador de la telenovela— sobre indigentes caraqueños.

La arborescencia del libro produce una impureza y una variedad interna extraordinaria. No se puede contar una sola historia. Al costado de una descripción funcional de la máquina del trabajo televisivo, donde la ficción nunca es una idea en el aire sino una línea de montaje que deriva en productos seriales y en un malestar masivo que ataca a quienes los fabrican, la novela de Barrera Tyszka cuenta varias historias de amor: las contadas por las telenovelas y las vividas por sus mentores, sin que se sepa quién copia a quién. Pero además hay mil relatos de los programas televisivos que aparecen como actos o potencias (aquello que la industria hace pero también aquello que imagina), y también lo que podemos llamar “dramas derivados”, como el melodrama que se desata en el interior de la máquina laboral o el drama social del deslave venezolano de donde la televisión extrae los indigentes del *reality*, y que aparecen y desaparecen como si la novela fuese sometida cada tanto a un cambio moral de vías.

La muerte de la madre de Izquierdo y quizá más aún el hallazgo de su marcapasos son momentos en los que la literatura de Barrera Tyszka se repliega desde el extremo narrativo al que ha llegado —un extremo lejano pero exterior— hacia la representación brutal de la intimidad, una especie de teatro sin espectadores en el que la novela revela su factor oculto, un emergente menos narrativo que ontológico: el factor sentimental que perfora la superficie de la historia y deja a la vista el tesoro que ha estado escondiendo.

Sobre el final, como si toda la inmediatez aceitosa de la televisión hubiera desaparecido del libro, Izquierdo decide ajustar una cuenta personal, el primer acto no laboral que se observa plenamente. Decide, por fin, *ver*. Entonces sucede el encuentro más intenso de la novela, y tal vez el único si se entiende por encuentro el instante final de una búsqueda. Es una escena oscura porque en ella no

está presente la actualidad en la que sucede: ocurre, íntegramente, en el pasado. De pronto se resquebrajan los mundos que a duras penas se mantenían separados y la novela muestra sus brillos interiores.

La malicia y la inteligencia de una narración que también es una crítica de la sociopatía que sostiene la industria del entretenimiento y, a su manera, una extraordinaria Teoría del Culebrón, aparece finalmente filtrada por elementos sentimentales que no habría que confundir con sentimentalismo. Pero también aparecen los hechos de la ficción literaria filtrados por la ficción fabril. Se trata de contactos entre planetas diferentes que adoptan la forma de un estudio comparado de realidades artísticas en apariencia antagónicas. En esos contactos, la realidad artificial de lo novelesco literario nunca tiene el ritmo ni las expansiones controladas de la ficción televisiva pero ambas tienen en común un elemento: el trámite engorroso de su desarrollo, su vínculo retorcido con el tiempo. Y eso ocurre porque la realidad y sus modos de representarla son experiencias burocráticas. En la teleficción, esos trámites están sobreactuados, mientras que en la “vida” literaria funcionan como una memoria oculta (la telenovela actúa mientras la literatura piensa).

Pero Alberto Barrera Tyszka no cuestiona los préstamos entre la novela literaria y la novela televisiva porque, al margen de la diferencia de prestigios, ambas forman parte de una misma materia: una materia que no es la vida. Si *Rating* solo fuese una novela de la que quedara claro que la literatura es superior a la teleculebra, habría perdido su hibridez excepcional, dado que es en todos sus aspectos sentimentales y no únicamente en los *escogidos* —todos: los que van del sentimentalismo pop de la industria cultural al sentimentalismo punk de las enfermedades, y de la poesía a la pantalla que reproduce pava-das— donde el libro se apoya para elevarse. —

POESÍA

Poeta reactivo



**Nicanor Parra
OBRAS COMPLETAS &
ALGO † (1975-2006)**
Edición establecida y
anotada por Niall Binns
e Ignacio Echevarría,
con la colaboración de
Adán Méndez,
Barcelona, Galaxia
Gutenberg/Círculo
de Lectores, 2011,
1.161 pp.

EDUARDO MOGA

La poesía de Nicanor Parra (San Fabián de Alico, Chile, 1914) constituye uno de los episodios más singulares de la literatura en castellano del siglo xx. Con *Poemas y antipoemas*, publicado en 1954 –al que seguirá *Antipoemas*, en 1960–, Parra se alza contra una lírica gobernada por las sinuosidades posmodernistas de la nobelizada Gabriela Mistral y, sobre todo, contra la “poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso” de la tríada de grandes autores chilenos de vanguardia: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y Pablo Neruda. El tercero fue el objeto central de su disensión, al tiempo que de su admiración y de buena parte de su educación poética: “Hay dos maneras de refutar a Neruda”, escribe en *Discursos*, “una es no leyéndolo, la otra es leyéndolo / de mala fe. Yo he practicado ambas, / pero ninguna me dio resultado”. Frente al idealismo creacionista de *Altazor*, la cósmica iconoclasia de Rokha y el vozarrón telúrico del gigante de Parral, que parecían haber devorado, o vuelto intransitables, los estratos más humildes, más ciudadanos, de la comunicación, Nicanor Parra aboga por una poesía diurna –así se llamaba el grupo poético al que se adscribió a finales de los años treinta: Poetas del amanecer–, antimetáforica, plantada en tierra firme, como expone en *Manifiesto*: esa poesía como se

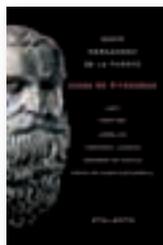
habla que ya había reclamado Juan de Valdés en el Renacimiento, y que ha encontrado en los poetas contemporáneos en lengua inglesa –bien conocidos por Parra, residente varios años en Inglaterra y los Estados Unidos– constantes defensores, como Auden o Ezra Pound y su *poetry as speech*. La poesía de Parra se presenta, así, como lo contrario a la poesía: como *antipoesía*, aunque a lo que se opone, en realidad, es a la elocuencia, a la palabrería sin hueso, al “paraíso del tonto solemne”. Esta lírica a la contra ofrece un carácter detergente, burlesco, desacralizador: ensancha sus códigos, sus hábitats, sus osadías, lo que puede decirse y lo que no, que es nada, o apenas nada. Entronca, de este modo, con ciertas tradiciones heterodoxas de la literatura occidental, desde los goliardos hasta el dadaísmo, pero no renuncia al influjo de aquello contra lo que se rebela: el romanticismo, que fortifica de sentimiento no pocas de sus composiciones; el existencialismo, presente en la obsesión por la muerte y una desesperación combativa, cruelmente optimista; o el surrealismo, que subyace en muchas de sus imágenes y, sobre todo, en el impulso disparatado que las anima. Lo mismo puede decirse de aquellas escuelas que se dicen inspiradas o continuadoras de la poesía parriana: es verdad que muchos de sus rasgos pueden identificarse en la llamada *poesía de la experiencia* en España –el encomio de la claridad, la contención elocutiva, el relato de lo cotidiano–, pero los versos del chileno no son nunca banales, ni aburguesados, ni manieristas. Por el contrario, revelan un latir vigoroso, una inmediatez rezumante de verdad, aunque a menudo resulte brutal. Pero esta brutalidad los hace aún más verdaderos: cuando escribe, por ejemplo, que detesta que los nietos se le echen en brazos, como si fuera “un viejito pascuero / ¡puta que los parió!” (aunque en otro poema se extasie contemplando a su nieta

jugando en el jardín), o que “mear es hacer poesía / tan poesía como tañer el laúd / o cagar o poetizar o tirarse peos”, o presenta fotografías de todos los presidentes del país colgando de una soga en “El pago de Chile”, una instalación de *Obras públicas* (2006). La irreverencia de Parra linda al norte con el exabrupto y al sur con la obviedad, pero no es nunca artificiosa: se trata de una provocación asentada naturalmente en el desacuerdo, fruto de un espíritu irreprochablemente crítico. Uno simpatiza, en particular, con su permanente impugnación de Dios y su incisivo anticlericalismo, una actitud muy corajuda en un país tan católico como Chile. En una de las composiciones de “Cartas del poeta que duerme en una silla”, incluido en *Obra gruesa* (1969), plantea una duda elemental, que la Iglesia no ha sabido despejar en dos mil años de fatigosas teologías: “Cuesta bastante trabajo creer / En un dios que deja a sus creaturas / Abandonadas a su propia suerte / A merced de las olas de la vejez / Y de las enfermedades / Para no decir nada de la muerte”; otras veces es divertidamente sacrílego: “Cordero de dios que lavas los pecados del mundo / Déjanos fornicar tranquilamente.” Pero Parra fustiga a todos: al capitalismo y al comunismo, a la policía y a los manifestantes, a los poetas sacerdotales y a los malos escritores; y, cumpliendo el primer mandamiento del buen satírico, a sí mismo. En el ya citado “Cartas del poeta que duerme en una silla”, escribe esta antítesis autoimprecatoria: “Me da sueño leer mis poesías / Y sin embargo fueron escritas con sangre.” Y en el discurso con el que agradece los homenajes que se le rinden al cumplir ochenta años, hace este “balance patriótico”: “Saldo a favor: cero. Saldo en contra: cero. Lolas por explorar: cero. Discípulos incondicionales: cero. Dientes delanteros: cero. Premios Nóbel: cero. Potencia

sexual: cero. Total: cero. Perdonen, señoras y señores. Un peso muerto para la sociedad.” Sin embargo, en las bodegas del satírico hay siempre un moralista y, por consiguiente, causas que suscitan su adhesión: las de Parra son el lenguaje llano, el antidogmatismo y, desde mucho antes de que se convirtiera en un movimiento popular, el ecologismo. Su defensa se ejerce por medio de una palabra enérgica hasta la imprudencia, acidulada por el humor, elaboradamente espontánea, a veces campesina y siempre pragmática, con un pragmatismo entre quevediano y anglosajón. El tono conversacional se refuerza mediante la interpelación constante al lector: Parra le hace preguntas o le da órdenes, esto es, entra y sale del poema, como si lo estuviera escribiendo en ese mismo instante con el concurso necesario de su receptor. Sus textos recurren también a la enumeración paradójica, es decir, a la acumulación de enunciados discordantes, pero que, en su íntima adversación, forjan una nueva realidad, tan desconcertante como magnética: “Qué es un antipoeta”, escribe en “Test”, “Un comerciante en urnas y ataúdes? / Un sacerdote que no cree en nada? / Un general que duda de sí mismo? / Un vagabundo que se ríe de todo?...”. Los aforismos jocosos que recorren la obra de Parra desembocan, en la última fase de su producción, en un poesía visual muy corrosiva, cuyas primeras manifestaciones encontramos en *Artefactos* (1972), pero que prosigue en *Chistes parra desorientar a la policía poesía* (1989) o en *Obras públicas*, entre muchos otros trechos de su producción. La impecable edición del segundo volumen de sus *Obras completas & algo* †, correspondiente al periodo 1975-2006, concluye la aventura editorial iniciada en 2006, con la aparición del primero, pero no pone fin a esta poesía juvenil e interminable, abofeteante y universal. —

BIOGRAFÍA

La historia plural de Pitágoras



David Hernández de la Fuente
VIDAS DE PITÁGORAS
Girona, Atalanta, 2011,
438 pp.

JUAN MALPARTIDA

Una obra como *Vidas de Pitágoras*, de David Hernández de la Fuente, nos permite acceder a las fuentes de lo que se sabe sobre esa gran figura histórica y, al hacerlo, desplazar en alguna medida su perfil de científico centrándolo algo más en su faceta religiosa y metafísica. Además del trabajo de relectura e investigación, este libro nos ofrece las traducciones de las vidas más conocidas de Pitágoras debidas a Porfirio de Tiro, Jámblico de Calcis, Diógenes Laercio, ya conocidas, pero también los retratos que hicieron Diodoro de Sicilia, Focio de Constantinopla y el epítome de la biografía de Pitágoras contenido en la enciclopedia bizantina *Suda*. Pitágoras, persona real y figura en parte inventada desde su propio tiempo, encarna al sabio matemático y a una suerte de hombre-Dios. De él deriva la idea de que, fundamentalmente a través del *Timeo* de Platón, hay una armonía universal, musical y matemática, lógica o analógica. Desde el autor de la *República*, a Plotino, Hermes Trismegisto y toda la tradición hermética, en sus dos ramas, la esotérica-mística y la poética (que en la modernidad desembocan en Swedenborg y Fabre d'Olivet por lo primero y en Baudelaire y el surrealismo por lo segundo), no ha dejado de alimentar la intuición de lo Uno. Como ciencia (pensemos en Kepler o Newton) o como poética: visión de las

semejanzas apoyadas en una identidad no reductiva, un acuerdo que nos lleva siempre hacia lo otro (Breton). No es este el tema de este valioso libro, pero no creo que esté de más señalarlo.

Pitágoras es un espacio favorable, porque en él se unen la tradición chamánica (de origen tracio y escita), donde la realidad transcurre entre dos mundos y el hombre de ciencia que basa su conocimiento en la lógica de la identidad (matemáticas). Hombre divino o profético, intermediario entre los hombres y los dioses a través de los dáimones, Pitágoras dice más sobre la configuración religiosa y formación intelectual de su tiempo que sobre él mismo, ya que se trata de alguien que se desvanece en sus predicados (apoyados en la leyenda o no): cuanto más atributos, menos real la persona y más significativas las plurales implicaciones históricas. Hernández de la Fuente señala la importancia en Pitágoras de los patrones chamánicos propios de Apolo y Dioniso, a saber: la curación por la palabra, la música y el sueño como revelador de profecías. Curación de la enfermedad pero también (Zalmoxis, o el mítico Orfeo) de la muerte. Nuestro autor nos lleva a través de ciertos ritos mánticos, como la *katabásis*, o descenso al otro mundo, los viajes espirituales y otras ceremonias presentes en Pitágoras y conformadoras de la espiritualidad de la Magna Grecia.

Las biografías de Pitágoras fueron compiladas y confeccionadas en época cristiana, y llevan la impronta de la tradición judeocristiana del concepto del hombre santo. No obstante, hay dos facetas que son estudiadas en esta meticulosa obra: la del santo u hombre divino y las implicaciones políticas de su actitud religiosa, vinculadas a la ley y el oráculo. Pitágoras vivió entre 570 y 490 a. de C., desarrollándose su vida entre la isla de Samos, en Asia Menor y Crotona, al sur de Italia. Como Sócrates, no escribió nada y en su origen su fama se debió a sus ideas relativas a la vida después de la muerte, la concepción de la inmortalidad del

alma (la noción de reencarnación), las curaciones y adivinaciones, además de a una severa ascesis como vía de acceso a lo divino. El sanador, *iatrómantis*, está vinculado con los fundamentos religiosos de la medicina griega (que, por otro lado, son comunes a los orígenes de toda medicina). Escasas son las menciones en su tiempo aunque se sabe que, posteriormente, para Jenófanes y Heráclito era aún una figura conocida. A pesar de la ambigüedad, se le atribuyen aportaciones científicas tales como el avance de las matemáticas (el teorema que lleva su nombre) y de la música: el cosmos es una suerte de armonía numérica, una proporción, música matemática. La armonía celestial emite una música que Pitágoras percibe, no con los sentidos, con el alma. Ni Platón ni Aristóteles situaron a Pitágoras en la tradición filosófica sino como hombre religioso y carismático. Sin embargo, Aristóteles escribió un libro, que no ha llegado a nosotros, sobre el gran hombre de Samos.

David Hernández de la Fuente incide en que en el mundo antiguo “Pitágoras aparece como un dios encarnado entre los hombres, o una criatura de mediación, ni humana ni divina, tal como reza el conocido enigma sobre Pitágoras: ‘Bípedos son el hombre, el ave y otro tercer ser...’” Sin embargo, su nombre ha quedado relacionado con el saber científico, aunque no tanto por él mismo como por los pitagóricos, descubridores, por ejemplo, de la proporción de los triángulos rectángulos. Según Hernández de la Fuente —que recoge eruditamente el resultado de numerosos estudios— no hay criterios suficientes para atribuir ningún texto a Pitágoras, pero hay una literatura pseudopitagórica compuesta en la época helenística que, a su juicio, es uno de los “fenómenos más interesantes de la historia literaria de la Antigüedad”.

No cabe duda respecto al éxito del pitagorismo, porque las sociedades pitagóricas, formadas por gente noble, alcanzaron importancia no solo en Crotona sino en otros lugares y

sobrevivió hasta la llegada de Platón y Aristóteles, con un curso, ya transformado, disfrazado en ocasiones, en la religiosidad y en la filosofía posterior al pensamiento helénico.

Como conclusión muy sintética, esta notable investigación nos ofrece lo siguiente: hasta los siglos V-IV el pitagorismo fue sobre todo un saber religioso relacionado con el chamanismo y los misterios griegos (es lo que pensó Burkert) y a partir de Platón es una tradición matemática y astronómica (Aristóteles, Sexto Empírico), aunque la paternidad de estas ideas se deba a Filolao de Crotona y Arquitas de Tarento. A Filolao se debe la frase que supone la matemática como fundamento de los saberes: “Todas las cosas que son conocidas poseen número; pues nada puede ser conocido ni comprendido sin número.” Frente a esta tradición lógica (matemática), en su tiempo y después se dio la que se conoce como *acusmática*, apoyada en elementos más irracionales y místicos. Sin duda el hombre Pitágoras tuvo una sola vida, pero lo que inspiró constituye una pluralidad que David Hernández de la Fuente ha sabido mostrarnos con sabiduría de filólogo y de historiador. —



ENSAYO

El taller de metacrilato



Umberto Eco
CONFESIONES DE UN JOVEN NOVELISTA
Traducción de Guillem Sans Mora, Barcelona, Lumen, 2011, 224 pp.

✎ JAVIER APARICIO MAYDEU

La cuestión del artista revelando su arte, del narrador exhibiendo los mecanismos de su narrativa, viene ya de lejos, aunque se intensifica en

el xx. Dejó dicho Unamuno en *Cómo se hace una novela* que “todo novelista, con motivo de una novela suya, podría escribir otro libro para dar a conocer el mecanismo de su ficción”. No otra cosa es lo que ha hecho el maestro Eco en las conferencias Richard Ellmann de Harvard —reproducidas en el volumen que, con su ironía habitual, ha titulado *Confesiones de un joven novelista*—, reflexionar acerca del oficio de narrar a propósito de la aventura que para él significó escribir *El nombre de la rosa* (1980), aquel feliz experimento con *doble código* que entusiasmó a los eruditos pero apasionó al *common reader* hasta alcanzar a vender millones de ejemplares de esa historia envenenada de monjes y libros. En *El oficio de vivir* (1939), Pavese dejó escrita una frase que habría de convertirse en premonitoria de lo que muchos narradores posteriores llevarían a cabo:

todo artista trata de desmontar el mecanismo de su técnica para ver cómo está hecha [...] El artista que no analiza y no destruye continuamente su técnica es un pobre hombre.

Lo subrayó más tarde Cortázar en *Rayuela* —resulta “inevitable que una parte de su obra fuese una reflexión sobre el problema de escribirla”— y Vargas Llosa le dedicó a la cuestión de los mecanismos de la ficción uno de sus libros más deliciosos, *Cartas a un joven novelista* (1997), reeditadas por Alfaguara para que el lector pueda conocer los consejos que un veterano del oficio les da, como hicieron Faulkner, Capote o Yourcenar, a los narradores noveles deseosos de consignas y salvoconductos, pero sobre todo para que llegue al final del libro y pueda leer que lo esencial del arte de narrar no pasa tanto por leer para saber cómo escribir, cómo dominar el tiempo, el espacio, el punto de vista o la estructura, sino por escribir propiamente, cuestión con la que el Nobel cierra sus cartas advirtiéndole a su interlocutor que lo que está tratando de decirle en realidad es que “se olvide de una vez de todo lo que ha leído sobre

la forma novelesca y se ponga a escribir novelas de una vez”.

El profesor Eco —que se apresuró a escribir sus *Apostillas a El nombre de la rosa* para dar salida a algunas de sus inquietudes como narratólogo y como novelista en la tarea de gestar un texto, inquietudes que en cierto modo sintetizó en el artículo “Cómo escribo”, incluido en el volumen *Sobre literatura*— explica en *Confesiones de un joven novelista* aspectos fundamentales de los mecanismos de creación de textos narrativos: qué es la escritura creativa, cómo funciona (¡o cómo se estropea!), eso que Harold Bloom dio en llamar *la angustia de la influencia* (y su vinculación al tortuoso proceso de búsqueda de un estilo propio —o de deducción de un estilo personal, como matizó Nabokov en *La verdadera vida de Sebastian Knight*), el modo en que el narrador deberá hacer frente al alud de variadas interpretaciones de su texto una vez se haya arrojado a la arena del circo del mercado (o de la inacabable disputa entre lo que él mismo denomina *los derechos del texto* y *los derechos del intérprete*). “Los escritores creativos tienen ciertamente el derecho a desafiar una interpretación descabellada”, pero “en general tienen que respetar a sus lectores, ya que han lanzado su texto al mundo como un mensaje en una botella”.

Asimismo Eco explica cómo funciona la construcción de los mundos ficcionales:

¿Qué hago durante los años de gestación literaria? Recopilo documentos, visito lugares y dibujo mapas, y también esbozo las caras de los personajes. Paso esos años de preparación en una especie de castillo encantado o, si lo prefieren, en un estado de enajenación autista.

Cómo se resuelve la tensión inevitable entre el tema y el estilo:

La narrativa está gobernada por la norma latina *rem tene, verba sequuntur*. [Si dominas el tema, las palabras vendrán solas.] La narrativa es un

asunto cosmológico. Para narrar algo uno empieza como una suerte de demiurgo que crea un mundo que debe ser lo más exacto posible, de manera que pueda moverse en él con absoluta confianza.

Cuál es el origen de la novela, el grado cero de su escritura:

No fue hasta después de mi tercera novela cuando adquirí conciencia de que cada una de mis novelas crecía a partir de una idea fecunda que era poco más que una imagen.

Los mecanismos de la doble codificación, como señalábamos arriba: ¿cómo escribir para el corazón sin dejar de escribir para el cerebro?, o ¿cómo entretener a la mayoría con la trama y contentar a la inmensa minoría con la promiscua transtextualidad?.

Eco desvela qué pasajes añadió a su novela *El nombre de la rosa* en el proceso de corrección de galeras, cómo pierde pie respecto a detalles del texto que él mismo ha concebido, cómo se hace con datos remotos tomados de volúmenes imposibles como los que se inventa Borges, de la ecdótica a la botánica, de la geometría a la literatura de género, cómo actúa la función epistemológica de las afirmaciones en la ficción narrativa, cómo se ven mutuamente contaminadas las órbitas de lo empírico y de lo ficcional, ventila el tema del vértigo de las listas que pueblan sus novelas como letanías inacabables (elogio de la retórica de la enumeración), confirma el poder de veredicción del discurso narrativo, vuelve sobre el asunto del lector modelo que hace feliz al texto haciendo posibles todas sus potencialidades y se ocupa de otras cuestiones sumamente bizantinas (y algunas sumamente abstrusas también) que, sin embargo, *il professore* es capaz de explicarle al lector con paciencia y lucidez realmente inusuales.

No podemos hacer otra cosa que agradecerle al profesor Eco su generosidad colocando una pared de metacrilato en su taller para que podamos ver cómo trabaja. —

ENSAYO

Justicia, memoria y libertad



Reyes Mate
TRATADO DE LA
INJUSTICIA
Barcelona, Anthropos,
2011, 318 pp.

ISMAEL GRASA

El filósofo Reyes Mate recibió hace tres años el Premio Nacional de Ensayo por su obra *La berencia del obvido* (Errata Naturae Editores). Ha dirigido el proyecto de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía* y el Instituto de Filosofía del CSIC, del que es profesor. *Tratado de la injusticia* es su libro más reciente. En él indaga sobre el concepto de justicia desde el punto de vista de la memoria: defiende que la justicia, contra el criterio liberal moderno, no es algo solo ligado al individuo y a la razón, sino también a la colectividad histórica. En cierto sentido el libro se puede leer como una crítica al liberalismo y a la idea actual de progreso, teniendo como referente a Benjamín, como es habitual en Reyes Mate, experto en cuestiones de desagravio histórico. El libro se centra en ideas y conceptos más que en casos históricos concretos, aunque no faltan estos, incluida alguna alusión al juez Garzón. Y podemos decir que, en cierto modo, el libro se puede leer como la construcción del marco filosófico que puede dar lugar a leyes de reparación histórica, una cuestión que el expresidente Rodríguez Zapatero quiso convertir en uno de sus ejes centrales (cuando la crisis económica todavía le permitía dedicarse a las materias de carácter simbólico, antes que prácticas). Por otra parte, Reyes Mate tiene como singularidad en sus libros citar, entre otros filósofos, a autores de lengua española, desde

Bartolomé de las Casas a Luis Villoro o Jorge Semprún.

La modernidad, desde el contractualismo liberal al modelo de hombre kantiano, se ha ido apoyando en el concepto de “autonomía del sujeto”, y la idea de justicia que de él se deriva, universal y basada en la razón. La justicia, por tanto, se definiría desde la razón misma, y no desde la experiencia. Frente a esta visión Reyes Mate va exponiendo la tesis de que la idea de justicia no tiene otra fuente que la “experiencia de la injusticia”. De modo que ya no estaríamos ante una entelequia racional, sino ante algo ligado a la vivencia, a lo comunitario y, como irá desarrollando después, al pasado y a la memoria. Escribe Reyes Mate:

La primera aparición de la justicia debió de ser un “¡no hay derecho!” ante algún atropello. La indignación ante un caso manifiesto de injusticia. Esa experiencia de injusticia fue primero y luego vino la elaboración de su significado.

Así el autor va poniendo los cimientos de sus tesis de reparación histórica, porque si la reflexión sobre la justicia procede de la experiencia de la injusticia, el eje de lo justo no se puede poner en la naturaleza racional de un individuo descontextualizado, sino en una vivencia que es de carácter colectivo y que se apoya en la memoria y en el sentimiento de indignación. Así, el proyecto de los derechos humanos, o de la misma condición de ciudadanía, vistos como algo abstracto y desligado del contexto real de pobreza, llegan a ser considerados como algo obscuro, tal como denunció Marx y, a

su manera, también Benjamin, según va explicando el autor del libro. La cuestión es conocida y controvertida: en lugares de miseria y analfabetismo empezar por los derechos universales es empezar la casa por el tejado, por así decirlo. Y cita el autor a Luis Villoro para sostener la discutible tesis de que las democracias liberales no son aplicables a países donde existe mucha desigualdad. Esto lleva a Reyes Mate a hablar de “contaminación del liberalismo”, entendiendo por tal el que cree que la igualdad es antes de libertades que de bienes. O, como dice el argentino Carlos de Nino, en otra tesis también más que discutible: la justicia es el reparto del pan, no de la libertad. En este sentido, Reyes Mate señala cómo Estados Unidos ha dejado de “recelar” contra las democracias, para apoyarlas “a bombo y platillo” —desde 1989 se han creado más de veinte Estados, todos democracias liberales—, en la medida que la democracia se convierte solo en una cuestión de libertades, y no de justicia o de reparto de riqueza. Y el lector, llegado a este punto, sabrá por qué lado se inclina. Personalmente considero algo digno de celebración la expansión del proyecto democrático en el mundo, y me parece impropio hablar del liberalismo en términos de “contaminación”, cuando es esta tradición la que ha ido dando lugar no solo a un régimen de libertades desconocido hasta ahora por la humanidad, sino también al mayor progreso en términos materiales y de bienestar.

Reyes Mate arremete contra la tradición contractualista ilustrada, porque pretende partir de cero, cuando en la realidad nunca se parte de cero: el

origen de la desigualdad y la riqueza, según se expone en el libro, es la conquista y la dominación (el autor no parece tener en cuenta el mérito, el respeto a la ley o el cultivo del saber como fuentes de enriquecimiento o progreso). Y se enfrenta igualmente al procedimentalismo de Rawls, porque aunque proponga estrategias de compensación económica, antepone la libertad a la igualdad. Reyes Mate critica a los nacionalismos, como si quisiese protegerse del alcance de las tesis que a continuación pasa a defender: la comunidad, dice, no es la mera suma de las partes, y por lo tanto la justicia y la reparación histórica afecta a los colectivos, y a sus muertos. Las injusticias históricas, igual que los crímenes de guerra —aquí cita a Thomas Pogge cuando dice que la pobreza es un crimen contra la humanidad—, no prescriben, según el autor. Inevitablemente aparece la cuestión del colonialismo moderno, y de las culpas del imperio español en América, y la figura de Bartolomé de las Casas. Coincide Reyes Mate con De las Casas cuando decide “mandar a Aristóteles a paseo”, y antepone la experiencia de la injusticia a la “racionalidad canónica”. Conclusión que, cuando menos, a muchos nos resulta inquietante.

Hay algo de antiutópico en el libro de Reyes Mate que resulta atractivo: la conciencia de que toda situación política es impura, contaminada de injusticias del pasado que impiden hacer tábula rasa. Pero, por otra parte, el riesgo del victimismo perpetuo tampoco parece algo deseable, porque en algún punto las personas, como los colectivos humanos, empezamos a ser responsables de lo que hacemos y de nuestro destino. —



BÚSCANOS



Me gusta



SÍGUENOS

[twitter.com/
letras_libres](https://twitter.com/letras_libres)