

# LIBROS

62

LETRAS LIBRES  
OCTUBRE 2013

**J. M. Coetzee**

• LA INFANCIA DE JESÚS

**Ian McEwan**

• OPERACIÓN DULCE

**Fernando Pessoa**

• ESCRITOS SOBRE GENIO Y  
LOCURA

**Juan Bonilla**

• PROHIBIDO ENTRAR SIN  
PANTALONES

**George Berkeley**

• OBRAS

**George Tabori**

• AUTO DE FE

**Alain Finkielkraut**

• Y SI EL AMOR DURARA



NOVELA

## El Evangelio según Coetzee



**J. M. Coetzee**  
LA INFANCIA DE  
JESÚS

Traducción de Miguel  
Temprano García  
Barcelona, Mondadori,  
2013, 272 pp.

DAVID MIKLOS

Un hombre y un niño llegan a la oficina migratoria de un territorio en donde el lenguaje oficial es el español. Dado que no cuentan con documentos de identidad, apenas desembarcan se les otorgan nombres nuevos: Simón al mayor, David al menor. Y aunque el primero no es padre del último, lo acuna y no lo abandonará hasta que no encuentre a su madre, que no necesariamente tendrá que ser su madre originaria —el primero nunca la conoció y el último no la recuerda—, sino la mujer en cuyos ojos Simón, el súbito protector de David, descubra el signo inequívoco de su maternidad. Qué ocurrió antes de que nuestros personajes emigraran a esta tierra prometida es algo que ignoramos: todo es,

de pronto, un presente continuo en el cual no hace falta más que trabajar y vivir, dentro de lo que se antoja un Estado comunista por naturaleza.

Tal es el punto de partida de *La infancia de Jesús*, la novela más reciente del escritor sudafricano afincado en Adelaida, Australia, J. M. Coetzee (Ciudad del Cabo, 1940). Obra que regresa a su línea narrativa más pura —es decir: sin la contraparte ensayística con la que nutrió sus novelas-híbridos anteriores *Elizabeth Costello* (2003), aparecida el año en el que se le otorgó el Nobel, *Hombre lento* (2005) y *Diario de un mal año* (2007)—, esta entrega de Coetzee nos remite a su obra más temprana, en la que se dedicó a dialogar, por así decirlo, con *lo clásico literario*, es decir, con sus mayores influencias y listones a alcanzar: Beckett y Defoe, para mencionar a los más evidentes, en *Tierras de poniente* (1974), *En medio de ninguna parte* (1977), *Esperando a los bárbaros* (1980) y *Foe* (1986); mucho más adelante será Dostoievski con *El maestro de Petersburgo* (1994), que es una reflexión en clave rusa sobre la pérdida de un hijo y la propia creación literaria.

En *La infancia de Jesús* Coetzee entabla una conversación distópica con los Evangelios y, de manera alegórica, piensa y plantea los rudimentos de la infancia de Cristo —ausentes en la Biblia—, niño creado por una entidad no visible —en este caso su madre, en lugar de Dios— y adoptado por su padre —aquí Simón en lugar de José—, con la figura materna como una ausencia luego reemplazable —Inés, que no tiene nada de virginal y es la madre que Simón elige para David, en vez de María, que es la madre que Dios elige para Jesús, Espíritu Santo mediante—. Aparece, incluso, una versión arquetípica de Satán, aquí llamado señor Daga, el único de los personajes de la novela en el que aflora la semilla del mal y que sirve de estocada a la bondad aparente del nuevo mundo, que más que una tierra prometida es el territorio en el que uno nunca dejará de ser un exiliado.

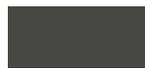
Más cercana a *Vida y época de Michael K* (1983) –su primer premio Booker y lo más próximo a una novela total en la obra de Coetzee– que al díptico de crítica a la realidad sudafricana compuesto por *La edad de hierro* (1990) y *Desgracia* (1999) –su segundo premio Booker y tal vez el más accesible de sus libros–, *La infancia de Jesús* es la historia de un nuevo comienzo así como una especulación sobre lo que pudo haber sido Cristo de niño: ¿cómo se habría comportado el Mesías en su primera infancia, cierto de que algo en él, adopción e inmaculada concepción aparte, era distinto de los demás?

En un tránsito de lo kafkiano no quintaesencial al realismo más depurado y rayano en la fábula o elipsis bíblica –el arranque en una oficina y el trance burocrático que sufren Simón y David es exasperante y casi surrealista; luego, una vez colocados en el nuevo territorio, nuestros personajes no tienen nada más que hacer que aprender a vivir bajo las reglas de un Estado de bienestar total, para no decir veladamente totalitarista, con un Dios del todo secularizado–, *La infancia de Jesús* desemboca en un relámpago místico-fantástico –que no un clímax–, para ofrecernos el más abierto de los finales en el corpus novelístico de Coetzee.

Si ya en *Infancia* (1997) habíamos asistido a la toma de conciencia del sudafricano, que en *Juventud* (2002) sufre el más crudo de los ritos de pasaje y en *Verano* (2009) nos ve la cara y nos dice que su persona de ficción dista mucho de ser el verdadero J. M. Coetzee, en *La infancia de Jesús* asistimos a una suerte de adenda o traslación de las *Escenas de una vida de provincias* (título que agrupa las tres narraciones anteriores, vertidas en un volumen único en 2011) a un territorio sin nombre que luego puede ser una Australia hispanizada o, mejor aún, romanizada, en un sentido de cultura clásica occidental y no oriental, como la Biblia misma.

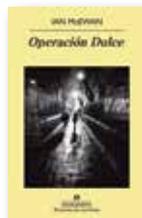
Basta con asomarse a “¿Qué es un clásico?”, texto-prólogo con el que abre *Costas extrañas* (2001), que agrupa el trabajo ensayístico de Coetzee aparecido entre 1986 y 1999 (compuesto por amplias reseñas críticas, las más de las veces sobre autores contemporáneos, es decir, sus pares, aunque también sobre sus propios clásicos y listones, ahora desde la no-ficción), para asir, aunque nunca del todo, la quintaesencia de *La infancia de Jesús*. Aquí, nuestro escritor habla no solo de la resonancia como factor fundamental para la denominación o asentamiento de lo que llamamos clásico, sino que repasa la toma y el reclamo de identidad de T. S. Eliot, el poeta estadounidense que encontró su sitio en la Inglaterra más romanizada, expresada en inglés aunque en un diálogo directo con lo clásico latino. En esta nueva novela, Coetzee parece reflexionar de manera subrepticia en su exilio voluntario en Adelaida, Australia, que, en términos históricos, es uno de los territorios más nuevos del mundo tal y como lo conocemos, más benigno en esencia que su originaria Sudáfrica.

Finalmente, hay que decirlo –o, así como hace Coetzee mismo, especularlo–: *La infancia de Jesús* es un ejercicio prospectivo, más que una recreación pasada: David, niño-mesías secularizado, es el hijo último de la violencia que, hoy, nos asola. Y es que más que encontrar una respuesta en el origen y génesis del malestar de nuestro tiempo, hay que forjarse preguntas desde cualquier futuro posible, incluso aquel en el que habrá cabida para alguien tan difícil de comprender como Jesús cuando fue niño, del que pocas pistas tenemos, pero sobre el que podemos trazar y construir toda una obra. Es en este último punto adonde radica la grandeza como escritor de J. M. Coetzee, hoy vertida en su novela más reciente, tan distinta a cualquier otra que a la fecha hayamos leído. –



NOVELA

## Escritores y espías



**Ian McEwan**  
**OPERACIÓN DULCE**  
Traducción de Jaime Zulaika  
Barcelona, Anagrama,  
2013, 400 pp.

✎ MARTÍN SCHIFINO

Los premios que ha recibido Ian McEwan, su intelectualismo, la elegancia de sus frases, su pertenencia a una generación famosa no deberían distraernos del hecho de que, desde sus comienzos, ha sido en gran parte un autor de *thrillers*, cuyas tramas están llenas de efectos, vueltas de tuerca y momentos de calculada truculencia. Una de sus novelas tempranas, *El inocente*, es una intriga política ambientada en la Segunda Guerra Mundial; y las de madurez, como *Expiación*, *Amor perdurable* o *Solar*, dosifican expertamente el suspense. En *Operación Dulce*, el autor ha dado el paso hacia la novela de espionaje. Pero se trata de un paso lateral. Los tópicos y expectativas habituales del género están puestos al servicio de una historia sobre la traición y el engaño, que acaba indagando en los lazos posibles de la ficción, lo secreto y el amor.

¿Complicado? McEwan tiene más complicaciones en la manga. Por fortuna, también tiene la capacidad de ordenar una historia en el tiempo y en el espacio, sin desatender la caracterización ni el ruido ambiental que constituye una época. Estamos en 1972 (plena guerra fría) y en los servicios de seguridad británicos. La narradora, una joven recluta llamada Serena Frome, recibe un encargo –la “operación dulce”– menos relacionado con la seguridad que con el orgullo nacional. Se trata de crear

una fundación ficticia que presta ayuda financiera a literatos prometedores de cierta tendencia ideológica a fin de obtener herramientas de propaganda anticomunista. La trampa está en que los beneficiarios no deben saber que les paga el Estado, y el riesgo en que el Estado no puede influir en las opiniones de los beneficiarios. Al menos, de manera directa. Pero la idea es intervenir en un clima de opinión. Como ironiza un personaje: “La libertad de expresión, la libertad de reunión, los derechos jurídicos [...] no son hoy valores muy apreciados por muchos intelectuales.” Y después: “Tenemos que alentar a la gente idónea.”

No es una premisa tan disparatada como suena. Desde hace tiempo se sabe que, en los años cincuenta y sesenta, la CIA promovió la obra de intelectuales como Clement Greenberg y pintores como Pollock y Rothko, en una ofensiva cultural contra la Unión Soviética. No obstante, cuesta un poco creer que algo similar hubiese podido implementarse en Inglaterra, cuyos escritores, por entonces, no tenían gran repercusión pasando el Canal de la Mancha. Pero quién sabe. Como contrapartida, existía una fluida relación de las altas esferas universitarias con los servicios de inteligencia (un hecho que aprovechó Javier Marías en sus novelas), muchos catedráticos preseleccionaban estudiantes promisorios para el espionaje y se perfilaba una nueva generación de escritores que sí trascendería la isla. Esa generación sería, claro, la de McEwan, y no es difícil detectar aquí una expresión de deseos retrospectiva: ¡lo que hubiera podido hacer de haber recibido una pingüe beca en reconocimiento de mi talento! Y mejor no hablemos de que, en este caso, quien viene a ofrecerla es una chica de veintidós años tan guapa como inteligente, gran lectora, milagrosamente soltera y con debilidad por los literatos de talento. Soñar no cuesta nada, Ian.

Como fuere, el elegido resulta ser Tom Haley, un cuentista y novelista en ciernes que parece prometer una cosa pero acaba cumpliendo otra. Al cabo, su ficción no cae bien entre los superiores de Serena, aunque peor aún cae el hecho de que Serena y él inicien un romance. Entretanto, ella no puede con la culpa por todo lo que le esconde a Tom. El caso nos lleva por el funcionamiento de los servicios de seguridad, las oficinas de funcionarios, los prejuicios que reinan entre ellos y las falencias de un ambiente político con necesidad de renovarse, pero lo más sorprendente es que acabamos en medio de una comedia romántica, como si una novela de John le Carré se fuese convirtiendo en una de Jane Austen. La transición es fabulosa, pero McEwan le da una vuelta adicional a los géneros, pues en el romance de Serena y Tom se esconde una nueva forma de espionaje: de entrada, los amantes vigilan lo que siente el otro, a fin de no exponer los propios sentimientos al ridículo, pero, más tarde, Serena empieza a sospechar que Tom no ignora por completo la “operación dulce”. ¿Y si él sabe que ella no es quien dice ser, qué quiere de ella? ¿Y ella en quién puede confiar?

Al final, McEwan ata todos los cabos y resuelve la historia con un giro que hará las delicias de muchos lectores posmodernos. Otros tendrán sus dudas. No voy a desvelar el desenlace, pero diré que, en vez de inferirlo naturalmente del mundo imaginado, el novelista se regodea hasta el último momento en lo bien que mueve los hilos. Y aunque los mueve muy bien, la historia apuesta por una recompensa emocional que no casa del todo con esta especie de virtuosismo técnico. Un *coup de théâtre* no equivale a un drama. En cualquier caso, se trata de un reparo muy menor en el contexto de una novela tan rica, bien llevada y, ya que hablamos de *thrillers*, atrapante como esta. Muy lejos del traspié de *Sábado*, a

McEwan se lo ve tan en forma como en *Solar*, haciendo lo que mejor sabe hacer: *bestsellers* de gran calidad. La traducción de Jaime Zulaika, aunque impecable en sentido semántico-sintáctico, tiene la desventaja de recargar ligera y constantemente la equilibrada prosa del autor, con demasiadas expresiones huecas como “en virtud de” o “con arreglo a” y algún que otro cultismo. Aun así, *Operación Dulce* se lee con muchísimo gusto. —



## MISCELÁNEA

## La edición del desasosiego



**Fernando Pessoa**  
ESCRITOS SOBRE  
GENIO Y LOCURA  
Edición y traducción de  
Jerónimo Pizarro,  
Barcelona, Acanalado,  
2013, 400 pp.

## PABLO SOL MORA

A su muerte, en 1935, a los cuarenta y siete años, Fernando Pessoa —traductor de una firma comercial en Lisboa y autor de un único libro, el poema *Mensaje*— dejó un baúl con aproximadamente treinta mil papeles. Entre ellos había cuadernos, hojas sueltas y, literalmente, servilletas de café. Ese laberinto de papeles —el espolio pessoano— constituye una de las máximas obras literarias del siglo XX; editarlo, darle un orden, es quizá el mayor reto ecdótico de la literatura moderna.

Con Pessoa —a diferencia de, digamos, Kafka, Joyce, Mann, Proust o Borges— sucede un fenómeno extraordinario: no estamos aún en condiciones de apreciar su magnitud. La obra de aquellos está ya más o menos fija y establecida, y su lugar en el canon parece claro; la del portugués, no del todo y continúa siendo

una novedad. Tenemos, como lectores, un raro privilegio: atestiguar, en el presente, la onda expansiva de la obra pessoana (la primera edición en portugués del *Libro del desasosiego* data apenas de 1982).

En vida, Pessoa concibió varios proyectos de edición de su obra, pero no llevó a cabo ninguno ni dejó indicada una disposición definitiva. Sus editores han hecho buena parte de lo que han podido y, algunas veces, lo que han querido. La incuria luso-hispánica respecto a la edición crítica encontró en Pessoa una víctima propicia y convirtió su obra en un desastre editorial. Así las cosas, ha sido hecho “autor” de numerosas obras, desde las que guardan alguna relación con sus intenciones hasta las más insospechadas (mi favorita, la infantil *Lo mejor del mundo son los niños*). No hace falta añadir que no se cuenta aún, ni siquiera en portugués, con una edición de “obras completas”, si es que ese término tiene algún sentido en este caso. La que eventualmente será esa edición es la del Grupo de Trabajo para el Estudio del Espolio y Edición Crítica de la Obra Completa de Fernando Pessoa, para la Imprenta Nacional-Casa de Moneda de Portugal, de la que provienen estos *Escritos sobre genio y locura*, inéditos hasta ahora en español.

Pessoa, desde luego, no escribió una obra titulada *Escritos sobre genio y locura*. En el archivo pessoano hay múltiples fragmentos que tratan estos temas. El editor, Jerónimo Pizarro, ha repasado escrupulosamente ese archivo y armado este libro. Al provenir de fuentes diversas, el conjunto resulta bastante heterogéneo, si bien unificado temáticamente. Voraz autodidacta, Pessoa fue un asiduo lector de psicología, interés que cultivó más allá de la curiosidad. Se definió a sí mismo como histérico-neurasténico y propuso esta condición como “el origen orgánico de mi heteronimismo”, o sea, la clave del universo

pessoano, ese fenómeno que dio origen a los Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, etc.

Una obsesión recorre las notas del libro: establecer la naturaleza del genio y sus relaciones con la locura. Pessoa escribe: “Captamos ahora la relación entre este [el genio] y la locura. Su asiento es la locura; la enajenación mental es el terreno sobre el cual está construido todo el edificio.” Pessoa poseía una íntima y dolorosa conciencia de su genio, como deja ver la escalofriante nota del 21 de noviembre de 1914, al renunciar a las vanguardias (eso estaba bien para un Breton o un Marinetti cualquiera, claro, no para él): “Hoy, al tomar de una vez la decisión de ser Yo mismo, de vivir a la altura de mi oficio, y, por ello, de despreciar la idea del anuncio y la plebeya socialización de mí mismo, del interseccionismo, retomé para siempre —de vuelta de mi viaje de impresiones por los demás— la pose plena de mi Genio y la conciencia divina de mi Misión. Hoy solo quiero ser tal como y como mi carácter innato quiere que yo sea, y mi Genio, que nació con él, me impone que sea siempre... No desafiarse a la plebe, no hacer fuegos artificiales para la risa o rabia de los inferiores. La superioridad no se enmascara de payaso; es de renuncia y silencio que se viste.” El genio artístico está siempre proyectado a futuro. Salvo casos excepcionales, si el artista es clamorosamente celebrado por sus contemporáneos, hay una gran probabilidad de que las generaciones futuras no compartan ese entusiasmo, pues el artista mediocre no sabe dirigirse a ellas, carece de la intuición del genio de anticipar lo que vendrá, limitándose a complacer los gustos de la actualidad: en su gloria presente late su insignificancia futura.

A lo largo de los *Escritos*, un nombre surge una y otra vez: Shakespeare. Pessoa sabía que él era el único escritor con el que podía

establecer una comparación. Ambos eran esencialmente poetas dramáticos (poco importa que Pessoa apenas haya escrito teatro: un poeta dramático, como él observa, no es un simple dramaturgo). Shakespeare escribió dramas al modo tradicional y es el máximo ejemplo del creador cuya personalidad se difumina en medio de sus personajes; Pessoa potenció el drama y compuso “dramas en almas”. Es evidente que piensa en sí mismo cuando escribe: “Shakespeare fue espasmódicamente intenso y dotado de muchas almas. Tales hombres no se mantienen fieles a ningún sentimiento, no sostienen con firmeza ningún propósito, no tienen ninguna teoría acerca de nada.”

Razonando sobre la obra de Kafka, Borges sostenía que el hecho de que estuviera inconclusa era una necesidad intrínseca: las novelas de Kafka rechazaban la noción de un final; la falta de conclusión era la única conclusión posible. Análogo razonamiento podría hacerse respecto al carácter fragmentario de la obra pessoana. El fragmento no es un accidente de la obra: es la esencia misma. La obra de un hombre fragmentado en mil pedazos no podía ser sino una serie de fragmentos.

Entiendo que sigue siendo tarea de la crítica establecer jerarquías; distinguir, no solo entre la buena y mala literatura (tarea menor y relativamente fácil), sino, dentro de la gran literatura, entre la excelencia y lo que va más allá. Hay un punto, al hablar de grandes autores (supongamos, los que mencioné al principio), en que todos parecieran ocupar el mismo nivel, pero también ahí hay diferencias. El caso de Pessoa plantea ese reto. Si hoy tuviera que apostar por el autor que el futuro elegirá como el que mejor represente la modernidad, el autor que, pasado el tiempo, será el equivalente a Virgilio para la Antigüedad o Dante para el Medioevo, yo apostaría por Fernando Pessoa. —

NOVELA

## Retrato del poeta con puños de boxeador



Juan Bonilla  
**PROHIBIDO ENTRAR  
SIN PANTALONES**  
Barcelona, Seix Barral,  
2013, 328 pp.

✎ MARTA REBÓN

“No se puede saltar de un corazón.” Por eso, el autor de este verso, el escritor y artista vanguardista Vladímir Maiakovski (1893-1930), disparó a bocajarro contra ese músculo, motor del futuro, con una Browning cuando quiso apearse del mundo: la poesía, igual que el corazón, es canto, respiración, sístole y diástole. Era por la mañana cuando su última amante salió de su habitación comunal, en el pasaje Lubianski de Moscú, refugio donde por las noches “escondía su tañido en algo blando, femenino”, y la mujer oyó a su espalda la detonación del arma con la que, doce años antes, en el rodaje de *No nació para el dinero*, Maiakovski había simulado su suicidio. Dejó una nota con versos robados a su último poema, aquel en el que anunciaba que había llegado “la hora perfecta para que uno se levante y les hable a los siglos”. Se sentía, escribió Pasternak, un “pigmeo ante el futuro”, desengañado por la deriva de Rusia, “esa manera de estar en el mundo”, irreconocible detrás de sus nuevas siglas. Él, que siendo menor de edad ya había sido preso político en la cárcel de Krestí, que había defendido a mamporros sus versos por los bares de Moscú, San Petersburgo o donde se terciara, abofeteando el gusto del público, exigiendo arrojar por la borda a Pushkin o Tolstói, como si fuera el emperador Qin Shi Huang de Borges, pretendiendo que, con él, el contador de la Historia se pusiera a cero. También había recorrido Rusia

y el mundo para cantar (no solo cantar) con voz de diácono el experimento soviético, compuesto tres mil versos en honor a Lenin, celebrado el amor con el descaro de un *booligan* de cabeza rapada, moldeado los versos a martillazos contra rima y métrica o creado a la musa más irreverente y depredadora de las letras rusas, Lili Brik. Sí, personificó todas las esperanzas y aspiraciones puestas en la revolución de 1917. Pero, en 1930, hasta su barca, estancada en la rutina “sorda, anciana, impasible, inmune”, dejó de soplar aquel viento imaginario que prometía hacer borrón y cuenta nueva. Ese viento que hoy —mucho después de que Stalin restituyera el nombre de Maiakovski en el *Pravda*— ondula la americana de la imponente escultura que el visitante de la capital rusa encuentra a la salida de la estación de metro que lleva su nombre. Según Pasternak, el abrazo post mortem del “hombre de acero” fue una segunda muerte para Maiakovski. También Ehrenburg, en sus memorias, señaló la ironía de que un apasionado demoleedor de mitos hubiera sido elevado a la categoría de leyenda en tan poco tiempo.

El escritor Juan Bonilla (Jerez de la Frontera, 1966) relata la ascensión y caída del poeta, guionista y artista gráfico revolucionario en su última novela, *Prohibido entrar sin pantalones*, título que alude a un cartel publicitario que Maiakovski leyó en México D.F., demostración de que los versos tenían que saltar de los libros a los carteles, y viceversa: las paredes eran los nuevos lienzos y las calles, los pinceles. Tomando como punto de partida el momento en que Maiakovski deviene poeta —el artista David Burlíuk, su “verdadero profesor”, ejerce de mecenas y le asigna cincuenta kopeks al día para que se dedique a escribir, y la relación entre ambos será el germen del movimiento futurista—, Bonilla escapa del detallismo que requiere una biografía al uso —esto es, la escritura desde la objetividad de los datos—, para penetrar en el género del retrato,

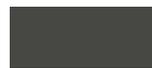
con toda la libertad que conlleva. No tanto porque introduzca elementos de ficción, que no lo hace, como por dejar entreabierta la puerta a la fascinación y a la personalidad del retratista. Bonilla se sitúa en el tablero como un observador omnívoro que envuelve a todos los personajes. Su mirada panóptica sobre la ascensión del estalinismo a través del “poeta nacional” es el sustento de esta novela, contagiada de los tiempos trepidantes que le tocó vivir al poeta ruso: impregnado del ímpetu maiakovskiano, los brochazos del autor español llevan la mezcla de pigmentos del otro escritor retratado con los suyos propios. Da la sensación de que Bonilla ha utilizado los versos del ruso (y, en menor medida, su correspondencia) como hilo con el que tejer su prosa. De hecho, los cuarenta capítulos de *Prohibido entrar sin pantalones*, si bien siguen un desarrollo cronológico, parecen trabados como en un poemario o libro de relatos: una idea transversal, una pulsión común, los atraviesa, a pesar de una aparente independencia. Y lo que con ello consigue Juan Bonilla no es tanto, dejando el símil pictórico, ver a Maiakovski como hacer *escuchar* su voz, la que se apaga después de estar veinte años en el epicentro de una nueva forma de entender el arte. Solo en contados momentos tanto entusiasmo narrativo puede hacer que decaiga la atención del lector, como cuando llega al extremo de explicar con demasiada profusión de detalles los argumentos de las películas en las que Maiakovski participó como actor, guionista, o ambas cosas. Salvo estos meandros que vienen a subrayar el interés del poeta por la nueva forma de llegar a las masas, Bonilla consigue seducir al lector, esté o no familiarizado con un periodo histórico complejo (cuando no caótico), tanto en lo político como en lo artístico.

En cuanto a lo que es propiamente la figura del poeta, Bonilla logra acercarse a los dos Maiakovski: uno, el solitario, enamorado y obsesivo, que produjo los poemas más desvergonzados y apocalípticos; el otro, el de las odas patrióticas. La suma era

una madeja de sentimientos contradictorios, alguien que, volviendo a Ehrenburg, “no reparaba en los laureles sino que buscaba siempre las espinas”. Cuando el primero empezó a ser atacado, el segundo quedó cojo, sin alma. No era fácil tampoco orientarse en la psicología del matrimonio Brik, algo de lo que Bonilla sale airoso. La pareja fue una influencia tan buena como nefasta para Maiakovski. Como amante consentido por el marido para celebrar el nuevo amor anti-burgués, Maiakovski compuso para la promiscua Lili Brik los poemas de amor más célebres y desvergonzados, pero su musa lo encadenó a una relación masoquista (hablando de pantalones): lo vigilaba celosamente, se inmiscuía para que sus aventuras se quedaran solo en eso y, si era necesario, se acostaba hasta con sus traductores. Muerto Maiakovski, expurgó toda la documentación personal que difuminara su papel estelar de musa. El marido, Ósip Brik, teórico y crítico formalista, supo extraer literariamente lo mejor de Maiakovski y publicitar su obra pero, en contrapartida, lo persuadió para que tomase decisiones deshonorosas, como dar la espalda a los escritores perseguidos e incluso señalarlos. Con todo, los Brik, para Maiakovski, fueron su familia-trío, atípica e imperfecta, como todas las familias, al fin y al cabo.

Más allá del interés genuino por Maiakovski, Bonilla no pierde la ocasión para reflejar dilemas de todo creador en general y de esa época en particular: los efectos colaterales de abrazar el poder, el compromiso entre llegar a un público masivo y mantener la complejidad y la personalidad que nutren el arte, las bambalinas de los círculos literarios proclives a las envidias, la colisión de la vida privada y la pública o el trance de pasar de azote de los clásicos a ser el apeestado de los que empujan por detrás. *Prohibido entrar sin pantalones*, escrito con un incombustible dispendio de imágenes, sabe transitar por todas habitaciones principales del edificio Maiakovski, con una ágil

arquitectura de voces. El poeta había escrito en *La flauta de vértebras* que sería mucho mejor para él, llegado el caso, “poner el punto final de mi vida con una bala”. Verso premonitorio, fue justamente así como zanjó la cuestión. —



## FILOSOFÍA

### Las puertas de la percepción



**George Berkeley**  
**OBRAS**  
 Estudio introductorio  
 de Carlos Mellizo,  
 varios traductores  
 Madrid, Gredos, 2013,  
 759 pp.

#### ✎ JUAN MALPARTIDA

Se reúnen por primera vez en español, introducidas por Carlos Mellizo, las obras filosóficas principales de Berkeley: *Comentarios filosóficos*, *Ensayo de una nueva teoría de la visión*, *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*, *Tres diálogos entre Hilas y Filonús* y *Alcifrón o el filósofo minucioso*. Es sabido que el irlandés George Berkeley (1685-1753) fue un filósofo original, gran prosista y también lo contrario de un filósofo (aunque esto lo comparte con muchos otros): alguien que saca consecuencias, o supone premisas, atrabiliarias. Digamos algo de su vida. Además de la filosofía, le interesaron las ciencias. Fue ordenado diácono de la Iglesia anglicana en 1709, y posteriormente fue sacerdote y obispo. En el mismo año citado publica el *Ensayo de una nueva teoría de la visión*. Su filosofía, algunos de cuyos elementos principales ya están en esta obra, no movió los cimientos de su fe, más bien los reforzó. Un año después, con veinticinco años, da a conocer el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. Como Hume y Shopenhauer, escribió su obra central a una edad tempranísima. Berkeley

vivió algún tiempo en Italia y Francia, y conoció en 1713 a Malebranche, unos días antes de su muerte. Publicó los *Tres diálogos entre Hilas y Filonús* en 1713. Al volver a Dublín, en 1721, fue profesor de hebreo, filosofía y teología. Inmediatamente tuvo la idea de fundar una universidad en las islas Bermudas con el fin de instruir a la juventud de América en la civilización cristiana. En 1728 contrajo matrimonio. Durante su estancia en América, Berkeley compró esclavos para su servicio. Hay que recordar que para entonces los protestantes cuáqueros luchaban ya por la emancipación de los esclavos. Regresa a Londres en 1731, y publica *Alcifrón o el filósofo minucioso*, una obra menor y realmente minuciosa, con momentos valiosos pero mayormente inclinada hacia las creencias y la intolerancia con los escépticos, sus bestias negras a lo largo de toda su vida. Sus últimos años los dedicó a las posibilidades curativas del agua de alquitrán, un asunto sobre el que escribió diversas reflexiones que suscitaron interés en la medicina. Fue un azote de escépticos y librepensadores, es decir, de gran parte de los pensadores franceses de su tiempo, los llamados *philosophes*. Murió de una apoplejía.

Berkeley rechaza la noción de la materia como la conciben Descartes y Locke: es decir, que no puede existir la misma sin una mente que la perciba. Pensó que aquello que percibimos son cualidades de las cosas, en función de nuestra mente. La extensión del mundo material es sostenida por la percepción: *esse est percipi*. O dicho de otro modo: no es que no podamos acceder al mundo material sino que ese mundo es su percepción. No es una actitud escéptica, sino todo lo contrario: lo que percibimos es un conjunto relacional de impresiones diversas (visuales, olfativas, auditivas, táctiles), piensa Berkeley, mientras que el sujeto (alma, pensamiento, yo, indistintos en su filosofía), parece estable, substancial; lo contrario que en Hume, que concibe el yo como un haz evasivo de impresiones.

En la idea de que el ser su percepción hay en él un eco, aunque con aspectos que diferencian ambas filosofías, del nominalismo medieval. Tanto Locke como Berkeley rechazaban la posibilidad de ideas innatas, que solo surgen de la experiencia y la reflexión. Los lectores modernos han admirado la capacidad de Berkeley para acertar en muchas de las reflexiones en lo relativo a la asociación y los hábitos de pensamiento. Realmente es de una lucidez extraordinaria en el análisis de la percepción, adelantándose a la fenomenología de comienzos del xx. Fue un fino psicólogo, y en otro sentido, abre las puertas del empirismo.

La idea central de Berkeley inspiró a Hume y a Kant (Berkeley separa la física de la metafísica, por ejemplo), y sin duda se le pueden encontrar analogías con la teoría de la indeterminación de Heisenberg. Para Berkeley era un verdadero desatino lo que aceptamos intuitivamente: que el mundo físico existe por sí mismo (materialismo). Y pensó su filosofía como espiritualista y como el correcto acceso a la verdad metafísica que otorga verdadera existencia al mundo material: Dios. Pero Berkeley no afirma que las cosas carezcan de una existencia real, sino que niega que su existencia (la materia) pueda ser causa de sí misma: no puede ser causa del pensamiento aquello que no piensa y por lo tanto hay una causa espiritual, en la que existen, un “espíritu omnipresente”. “Cuando niego la existencia de las cosas sensibles fuera de la mente —afirma el filósofo irlandés—, no me refiero a mi mente en particular, sino a todas las mentes. Ahora bien, es claro que tienen una existencia exterior a mi mente, puesto que la experiencia me muestra que son independientes de ella. Por lo tanto hay alguna otra mente en la que existen, durante los intervalos en las que no las percibo.” (Aquí hay una falta de coherencia, uno de los saltos berkeleyanos...) También acepta la existencia de sustancias espirituales, que

sin embargo no son percibidas. Este punto no es fácil de explicar, es una especie de arreglo como aquel del reloj y el relojero, y que llevó a filósofos tan atentos como Bertrand Russell a señalar la debilidad, en muchos momentos de la obra del obispo filósofo, de combinar argumentos empíricos con lógicos. Berkeley piensa que solo hay mentes y acontecimientos mentales, por lo tanto para que algo exista debe ser percibido por alguien, y por lo tanto hace de la materia (el vasto universo) una pertenencia de la mente. Para justificar el hecho de que realmente pensamos la materia, la espiritualiza situándola en una mente omnipresente y absoluta, Dios, como la última causa eficiente, sin duda incorpórea y verdadera.

Carlos Mellizo, traductor de Berkeley y autor de una reciente monografía sobre el filósofo, se alinea claramente por el lado religioso y crítica con ironía a los que “están convencidos de que, sin la ayuda de las religiones, la humanidad continuará progresando”. “Parece que hay —concluye Mellizo en el por otro lado interesante prólogo— dos formas supremas de esclavitud: la que encierra al ser humano en un mundo sin trascendencia, y la que, dentro de ese mundo, lo encadena aún más a los dictados de la materia ciega y del pensamiento inútil. Y el insigne filósofo irlandés hizo lo posible por liberarnos de esas onerosas servidumbres.” Habría que señalar que una vida sin trascendencia (sin más allá) no es menos esclava de los determinismos que la de un creyente, solo que el primero no ha de sentirse exiliado, y el segundo sí: la verdad para el creyente, la vida verdadera, siempre estará fuera del mundo, trascendente a este. La materia, desde Platón, ha sido vilipendiada por la idea de que hay una realidad, ajena o muy alejada de ella, que es la verdadera realidad. Todo antes que aceptar que la realidad material es maravillosamente compleja, o dicho de otro modo, que nosotros formamos parte de la complejidad de la materia. —

## AUTOBIOGRAFÍA

### ¿Quién cabalga a estas horas cruzando el viento y la noche?



**George Tabori**  
**AUTO DE FE**  
Traducción de Juan de Sola  
Barcelona, Cómplices,  
2013, 94 pp.

#### ALOMA RODRÍGUEZ

En el alemán original, *Auto de fe* lleva el subtítulo de “Recuerdos”, que funciona casi como una advertencia de lo que es este breve y maravilloso libro: unas memorias condensadas, sintetizadas en cinco partes que son como fognazos de la vida de la familia de George Tabori (Budapest, 1914 — Berlín, 2007), más que de la suya propia. Empieza contando su nacimiento, provocado por un ataque de risa recomendado por el médico para aliviar la tensión abdominal de su madre y postergado unas horas, a la espera de que llegue el domingo y así el recién nacido “tenga buena estrella”. Al poco de nacer, su vida corre peligro: su hermano Paul, seis años mayor, se disponía a tirarlo al Danubio, al igual que “Moisés, el de la Biblia, cuando era niño fue arrastrado por la corriente de un río.” Tabori recuerda: “No fue hasta pasados unos años cuando comprendí que uno no se libra nunca de la familia”, y el libro no hace sino confirmar esta sentencia.

Cuenta la historia de su madre, Elsa, de la que dice: “Mi madre fue madre y nada más”; y que: “No parece un personaje que se preste mucho a unas memorias literarias.” Pero, sin embargo, se revela como un ser fascinante: se hizo amiga de Greta Garbo y le hablaba al coche americano de su hijo. Elsa recordará la incoherencia de Ibsen, que a pesar de escribir *Casa de muñecas*, “una obra feminista”,

obligaba a su mujer “a ir tres pasos por detrás”, lo que le llevará a preguntarle a su hijo: “¿Son todos los escritores tan raros, hijo mío?” Elsa huye de los alemanes y de los rusos en Budapest en una noche de invierno de 1945, se cobija en un sótano lleno de antisepticas, pero esgrime su estrella amarilla cuando los que llegan primero son los rusos. También cuenta la historia de su hermano Paul, escritor, cuya última gran mentira –a los dieciocho años– fue inventar una entrevista con Thomas Mann, que se publicó en el periódico *Pester Lloyd*. Paul se convertía así en “el colaborador más joven de un periódico serio en lengua alemana”. *Auto de fe* es la historia de Cornelius, el padre de George Tabori, periodista, que no estuvo presente en el nacimiento de su segundo hijo, “con motivo –decía él– de una misión histórica; y es que acompañó al príncipe heredero, Francisco Fernando, y a su mujer a Sarajevo”. El padre de Tabori, “Agotado tras un trayecto aburrido hasta Sarajevo, se retiró un par de horas al hotel, mientras el príncipe heredero y su esposa eran disparados por un nacionalista serbio y condenados al olvido.” Aparece también, como un personaje secundario carismático y estrafalario, la abuela Fanny, que tras la publicación del primer libro de Cornelius, “un trabajo de investigación sospechosamente bueno sobre la prostitución”, comenta: “Ay, Cornelius, ¡así que lo hiciste cuando yo no miraba!” La vida de George Tabori se cuela entre las de su familia y hace de *Auto de fe* una autobiografía camuflada: apenas se cuentan los viajes, los traslados (Inglaterra, Estados Unidos, Turquía, Italia).

El autor es el protagonista de la cuarta parte del libro, “Bigotes en las ventanas”, en la que cuenta el tiempo que pasó en Berlín trabajando en un hotel, su amor por Anne, la hija del dueño del hotel, de la que le gustan los ojos azules y los pechos enormes; su encuentro con Jutta, una alemana gigantesca que fuma en público, y sus conversaciones con uno de los pocos

amigos que tiene en la ciudad. En la capital alemana se encuentra con el antisemitismo y cuando alguien afirma ser “nacionalsocialista”, el joven Tabori responde: “¿Las dos cosas?” Al final de ese capítulo, George vuelve a Budapest y sus padres van a recogerle a la estación. En el taxi, el padre pregunta: “Ese Hitler es la peste, ¿no crees?” Años después Tabori declararía que dejó la ciudad porque “Berlín no era lo bastante grande para los dos”; Hitler y él.

La quinta parte, “¿Quién cabalga a estas horas cruzando el viento y la noche?” –son los primeros versos del poema de Goethe “El rey de los elfos”– es la más emocionante y la que sintetiza mejor el libro: la vida y la muerte se dan la mano, como lo hacen la risa y el llanto. En esta última parte, el padre –que fue capturado por los nazis y estuvo en varios campos de concentración– es el protagonista. Cornelius es periodista (“hechos y más hechos, lo que haya en medio para mí es silencio, no soy escritor, no tengo talento para la elocuencia de las mentiras”, dice), tiene libros de Balzac, Flaubert, Sainte-Beuve y caricaturas pornográficas, acompaña a su hijo a un prostíbulo para que lo inicien en el sexo, lo lleva a Berlín en tren y es capaz de adentrarlo en un bosque para besarlo en secreto. No oculta que es judío aunque eso le cueste una paliza o su trabajo de redactor.

*Auto de fe* es también un retrato de la Europa del siglo xx: las dos grandes guerras, los campos de concentración, los nacionalismos y lo arbitrario y fugaz de la vida. Sin embargo, es un libro optimista, lleno de humor, ternura y belleza. Me gusta que no siga el orden cronológico de los acontecimientos, que el nacimiento sirva de apertura y de cierre, dándole una estructura circular al relato, y que vaya hacia delante y hacia atrás en el tiempo. Tabori cuenta lo esencial con un estilo conciso y preciso y se salta muchos detalles de su vida, como su trabajo en Hollywood o su trayectoria

teatral. Va de la risa al llanto y de la ironía a la profunda comprensión de lo que nos hace humanos: las dudas, los errores, las alegrías, los reproches, la dignidad o los remordimientos por no haber abrazado a sus padres en un taxi son los protagonistas de estas memorias breves tremendamente inteligentes e iluminadoras. –



## ENSAYO

### La voluntad y el deseo



**Alain Finkielkraut**  
Y SI EL AMOR DURARA  
Traducción de Elena M. Cano e Iñigo Sánchez-Paños  
Madrid, Alianza, 2013, pp. 136

#### MANUEL ARRANZ

Si hay algo sobre lo que todos los hombres y mujeres tienen opinión, ese algo sin duda es el amor. Una opinión firmemente arraigada, presuntamente autorizada, generalmente inamovible (triste cualidad esta de la mayoría de las opiniones), ¿una opinión basada en la experiencia? No necesariamente. Una opinión incluso que en muchos casos contradice la propia experiencia. Pero hace tiempo que las opiniones del hombre dejaron de tener relación con su vida.

En su libro *Pensadores temerarios*, y a propósito de Hannah Arendt y Martin Heidegger, sobre cuyo amor tanto y tan desafortunadamente se ha especulado, llevándose la palma sin ninguna duda el delirante y oportunista librito de Elzbieta Ettinger (*Hannab Arendt y Martin Heidegger*), escribe Mark Lilla que “los filósofos son los únicos amantes auténticos, ya que solo ellos comprenden lo que el amor busca ciegamente”. No, no bromea, los filósofos no tienen demasiado sentido del humor. Evidentemente un disparate que solo se le podía

ocurrir a un filósofo. O a un novelista. Pero lo que sí es cierto —no en el caso de Lilla especialmente— es que en ocasiones los filósofos, y los novelistas, han hablado del amor mejor que nadie. Para magnificarlo y vituperarlo, yo diría que a partes iguales. La originalidad de Finkielkraut (filósofo amante de las novelas) estriba en que analiza el milagro del amor (llamémoslo milagro mejor que fenómeno) a través de la literatura, reconociendo de paso en esta una de sus funciones esenciales: el conocimiento de uno mismo. (No, no me olvido de que la literatura puede también servir de entretenimiento, precisamente lo mismo que el amor, pero este es un asunto que no nos ocupa ahora.)

“Hemos barrido las convenciones y suprimido las constricciones que pesaban sobre el amor”, nos dice Finkielkraut en el prólogo de este libro sobre el amor, y seguramente sea verdad por lo que respecta a las convenciones y constricciones sociales y jurídicas, que no siempre coinciden (sin olvidarnos de que estamos hablando de Occidente). Pero sospechamos que hay otras constricciones más sutiles, más pertinaces y profundas de las que no nos hemos librado, y de las que tal vez no convenga que nos libremos si queremos conservar algunas de las cualidades del amor. Pero ¿queremos conservarlas? La independencia y la libertad no estriban solo en no reconocer más guía que uno mismo, sus deseos y sus caprichos. La independencia y la libertad son un derecho, pero también una conquista. Un derecho que, como la mayoría de los derechos, se conquista y se puede perder. La libertad no es una elección arbitraria, y el amor no se deja deconstruir tan fácilmente.

Finkielkraut empieza su análisis del amor con *La princesa de Clèves*. No es una elección casual, naturalmente. Si su tesis es la duración del amor, es decir, la no duración del amor (las tesis negativas siempre son más fáciles de demostrar), nada mejor que

empezar con una novela sobre el desengaño. (¿Todas las novelas de amor hablan sobre el desengaño?) Aunque para Finkielkraut el desengaño es un ejercicio de la inteligencia, la consecuencia de la verdad, de la que luego dirá cosas poco edificantes por cierto. Finkielkraut no es un pesimista, suponiendo que ser pesimista fuera calificar de efímero al amor, y no tarda en hablarnos de “amor verdadero”, lo que significa necesariamente que hay otro, espurio, o falso. “El amor verdadero resiste a la sospecha. No es ni un testarfero ni una argucia; no es ni un medio ni una mentira.” Aunque esta afirmación casa bastante mal con las siguientes frases: “El amor no es el final de un proceso de cristalización, es un golpe, es una deflagración, es un evento puro.” Quizás el autor nos quiera decir que es una cosa y la otra a la vez. Y es de agradecer también que contradiga de paso uno de los tópicos más recalcitrantes sobre el amor: “el amor no deja ciego, el amor abre los ojos”.

La lección de *La princesa de Clèves*, una de sus múltiples lecciones, es que el amor no se encuentra siempre donde debería encontrarse (pero ¿dónde debería encontrarse?), y que ni puede imponerse ni puede renunciarse a él. Cuando aparece el amor “una nueva jerarquía de valores toma forma”. Pero no se queda ahí la cosa, la lección es más dura, más inapelable y paradójica, ¿más absurda también?: para conservar el amor hay que renunciar a amar. Y Finkielkraut le da la razón con otras palabras: como el amor es efímero, finito, perecedero, la única forma de conservarlo es no darse la oportunidad de perderlo, en dos palabras: renunciar a él. (Lo que me recuerda el lúcido y trágico final de la extraordinaria película francesa *El marido de la peluquera*.)

Siguiente capítulo. Cualquiera aficionado al cine de Bergman sabe lo que este autor piensa del amor y del matrimonio. No es necesario conocer su azarosa vida. Resumiendo: que es un mal necesario, o inevitable, aunque

quizás las dos palabras signifiquen lo mismo. Pero antes, claro está, de llegar a esa conclusión, hay que haberlo experimentado, haber tenido esperanzas para poderlas perder. Al contrario que *La princesa de Clèves*, los personajes de Bergman, y el propio Bergman, no renuncian al amor, solo renuncian a conservarlo. Bergman no cree que la verdad le sienta bien al amor: “La verdad es obscena. Y la obscenidad es mortal.” Pero el amor, podríamos rebatir, también es obsceno, y también es mortal. Finkielkraut titula este capítulo *El infierno del resentimiento*. No, el amor no lo puede todo, en realidad más bien parece algo muy frágil. Y desde luego no puede con el resentimiento, con la vanidad, con el orgullo. “La gracia y el perdón son categorías preciosas y precarias de la existencia humana.” Tal vez esta sea la causa por la que no sobrevive el amor.

Pero posiblemente la elección más discutible de Finkielkraut para hablar del amor sea la siguiente: Philip Roth. Las novelas de Roth hablan mucho de sexo, de deseo, de perversiones, de degradación, moral y física, de miedo a la muerte, incluso de seducción si me apuran, pero no precisamente del amor, al menos en el sentido clásico de esa clásica palabra. Y como en el caso de Bergman, tampoco es necesario conocer su complicada vida. Sin embargo, es un capítulo muy necesario, porque lo que Roth pone en escena en sus novelas es precisamente la ambigüedad del discurso amoroso, es decir, la ambigüedad de llamar discurso amoroso a las palabras y los gestos del amor. La literatura, viene a decirnos, no es un mero juego de lenguaje, en la misma medida en que el amor no es un mero juego del deseo. A los procedimientos narrativos y las figuras del discurso, por no hablar aquí de la inefable deconstrucción, Roth opone la experiencia, la condición humana, el conocimiento, *los bechos* (título por cierto de uno de sus libros de carácter autobiográfico). Es más que posible, lo vemos en algunas de estas novelas que analiza Finkielkraut, que cuando en

el amor se ve una solución a la vida, una salida más o menos honrosa a la existencia, su destino sea indefectiblemente la decepción y el desengaño. Es muy posible también que cuando se ama sin motivo ni razón, cuando el amor no se desprende de nada concreto y no se reconoce al ser amado ninguna cualidad (“un golpe, una deflagración, un evento puro”), acabe también en decepción y desengaño. ¿Podríamos decir entonces que el amor suele acabar como empieza? ¿suele acabar donde empieza?

Y finalmente Kundera, el autor de *Los amores ridículos*, aunque no es este el libro que analiza Finkielkraut, y otra pregunta más: ¿la madurez del amor se corresponde con la madurez de los amantes? ¿Hay amores maduros y amores inmaduros? Parece sensato pensarlo, lógico, razonable, aunque el amor no tenga nada que ver con la lógica ni con la razón. El lirismo puede que sea privativo de la juventud, quizás también de la senectud, pero la pasión no lo es. Y algo más todavía: la ruptura, la separación, la muerte, no siempre terminan con el amor, es más, en muchos casos lo alimentan.

¿La elección de las novelas? Nada que objetar al respecto. Novelistas eclécticos, cáusticos, irónicos, pesimistas, cínicos o descreídos, que más da. Todos ellos dicen haber conocido el amor y el desamor. Todos tienen algo que contar, algo también que ocultar seguramente. Aunque

muchas veces cuenten lo que tendrían que ocultar y oculten lo que tendrían que contar. El fracaso del amor no es nunca el fracaso de una idea, es siempre el fracaso de hombres y mujeres concretos (novelistas y filósofos incluidos). Hombres y mujeres enamorados, honestos, generosos, compasivos, tiernos, pero también deshonestos, egoístas y crueles. ¿Puede enamorarse una persona deshonesto, una persona egoísta, una persona cruel? Quizás este librito podría haberse titulado también *Las pruebas del amor* (el tiempo, el resentimiento, la rutina), pues en sus cuatro capítulos es de eso de lo que se habla. Pero si el amor no dura no es porque sea de naturaleza efímera, sino sencillamente porque no supera las pruebas. Y no me refiero sólo a las pruebas de la vida cotidiana, estas suelen ser banales e intrascendentes. Así que, si “la barca del amor se rompe contra la vida cotidiana”, como decía Maiakovski y cita Finkielkraut, o la corriente era muy fuerte o la barca era muy endeble. Posiblemente las dos cosas.

Nuestros padres confundían el deseo con la voluntad, por eso sus amores eran más duraderos, pero ¿eran más felices? Nosotros, más pragmáticos, menos idealistas, más realistas, sabemos que la voluntad y el deseo son dos cosas distintas, por eso nuestros amores no duran, pero ¿somos más felices? —

## BITÁCORAS INVITADAS

[www.letraslibres.com](http://www.letraslibres.com)

VOLANTE IZQUIERDO

*Alberto Fernández*

MONTERREY 307

*Alonso Ruvalcaba*

EL GRAFÓLEGO

*Jorge Téllez*

OTRA VEZ

*Juan Carlos Romero*

FRONTERA ADENTRO

*Alexandra Délano*

CON LOS CODOS  
EN LA MESA

*Marcel Ventura*

EL VIAJERO  
CIENTÍFICO

*Carlos Chimal*

71

LETRAS LIBRES  
OCTUBRE 2013

<http://letraslibres.com/la6n11n>

mi mundo  
adorado

Este mes en #Observatorio, Marcel Ventura reseña el libro recién aparecido de la magistrada Sonia Sotomayor, *Mi mundo adorado*