

LIBROS

60

LETRAS LIBRES
MAYO 2015

Charles Simic

• EL MONSTRUO AMA SU LABERINTO.
CUADERNOS

Pierre Bourdieu

• SOBRE EL ESTADO. CURSOS EN EL
COLLÈGE DE FRANCE (1989-1992)

Laia Jufresa

• UMAMI

Macario Schettino

• EL FIN DE LA CONFUSIÓN.
DOSCIENTOS AÑOS DE ERRORES
INTERESADOS QUE HAN IMPEDIDO EL
DESARROLLO DE MÉXICO

Alejandro Zambra

• FACÍMIL

Christian Peña

• ME LLAMO HOKUSAI

Valérie Mréjen

• SELVA NEGRA

Hans Magnus Enzensberger

• REFLEXIONES DEL SEÑOR Z.
O MIGAJAS QUE DEJABA CAER,
RECOGIDAS POR SUS OYENTES



MISCELÁNEA

Hacer reír a tus carceleros



Charles Simic
EL MONSTRUO AMA SU
LABERINTO.
CUADERNOS
Traducción de Jordi Doce
Epílogo de Seamus
Heaney
Madrid, Vaso Roto, 2015,
168 pp.

✎ EDUARDO MOGA

Charles Simic (Belgrado, 1938) es uno de los poetas estadounidenses más reputados. Entre los muchos reconocimientos que ha ganado destaca el Pulitzer, en 1990, por *El mundo no se acaba* —que publicó en España la fenecida DVD ediciones en 1999—, y su nombramiento como Poeta Laureado en 2007. *El monstruo ama su laberinto*, con la ejemplar traducción de Jordi Doce, ilumina, desde la trastienda, su quehacer literario. Los cinco cuadernos que lo integran reflejan, en prosa —a veces, a modo de diario; otras, en brevísimos ensayos; otras, por medio de aforismos—, un pensamiento incisivo, atento no solo al fenómeno de la poesía —a su gestación y sus cimientos

teóricos—, sino también a los conflictos del mundo que lo rodea y a sus propias vicisitudes personales.

El ajetreo de su biografía es un motivo recurrente de estas notas. Simic, nacido en la capital de la antigua Yugoslavia, sufrió, con su familia, los horrores de la Segunda Guerra Mundial: los bombardeos, la ocupación nazi, el hambre, la muerte y la destrucción. En 1954 emigró a los Estados Unidos, donde ha permanecido desde entonces. Los recuerdos de aquella terrible conflagración salpican su poesía y, en *El monstruo ama su laberinto*, también sus reflexiones. Sin embargo —y este es un rasgo esencial—, en Simic el horror se mezcla siempre con el humor. Negro, muchas veces, como cuando su abuelo, que agonizaba de diabetes, se tumbó en la cama, con una vela a la cabecera y otra a los pies, y se cubrió con una sábana. Cuando el amigo que había ido a visitarlo, creyéndolo muerto, se echó a llorar a su lado, el abuelo se limitó a decir desde debajo de su improvisado sudario: “Cállate, Savo. ¿No ves que estoy practicando?” La socarronería no cesa, es decir, la amargura no cesa; la ironía es descarnada. La necesidad del humor se reivindica de continuo: “Lo que comparten todos los reformadores y los constructores de utopías es el miedo hacia lo cómico. Tienen razón. La risa socava la disciplina y conduce a la anarquía. El humor es antiutópico. Había más verdad en los chistes que contaban los soviéticos que en todos los libros que se han escrito sobre la URSS.” Como señala Seamus Heaney en “Abreviando, que es Simic”, el sustancioso artículo incluido en el volumen como epílogo, el *ars poetica* del serbo-estadounidense se resume en “hacer reír a tus carceleros”. No es casual que uno de los escritores a los que cita Simic sea Felisberto Hernández, aquel rarísimo uruguayo capaz de decir de una chica que estaba a punto de recitar uno de sus poemas “que tenía una actitud entre el infinito y el estornudo”. Las frecuentes hipérboles subrayan esta

dimensión humorística: el recepcionista de un hotel, por ejemplo, “es sordo como un cepillo para el calzado”. Esto es lo que, de nuevo según Heaney, ha hecho siempre el poeta: exagerar. Y lo ha hecho, como es de ver en la macabra broma del abuelo, aunque el asunto fuera luctuoso; es más, lo ha hecho sobre todo cuando el asunto era luctuoso. Las páginas de *El monstruo ama su laberinto* están llenas de muertos, ataúdes y cadáveres, y es significativo que, en muchos casos, los protagonistas de estas tétricas escenas sean niños, como lo era él cuando padeció la experiencia pavorosa de la guerra, de sus asesinatos y catástrofes. Así, una entrada describe a la mujer del propietario de una funeraria dando de mamar a un niño; y otra habla de una juguetería “cuyo dueño era un empresario de pompas fúnebres”.

El estilo de Simic es directo, conciso, narrativo, como su poesía. Quizá tenga algo que ver con ello que el idioma en que escribe no sea su lengua materna. Su coloquialismo, que no excluye lo abrupto y lo soez, mantiene una gran plasticidad, a la que contribuye un cultivo asiduo de la metáfora. Con esta herramienta precisa, pero bien untada de colores, Simic narra sucesos de su pasado proletario, como inmigrante y trabajador manual, y de sus difíciles inicios como poeta. Recuerda aquí a Bukowski, aunque este sea un poeta más chato que él, menos pluridimensional. Pero a estas escenas de una cotidianidad oscura, siempre un poco sórdidas, y hasta guarras, siguen otras dadaístas o surrealistas. Los sueños aportan muchas de las imágenes o meditaciones de *El monstruo ama su laberinto*, y Simic no oculta su interés por Breton y los clásicos del movimiento (“surrealista, y por tanto cómico”, apostilla Heaney): “Carreras de perros en sueños: de vez en cuando veía a un hombre a gatas tratando de seguir el ritmo”, escribe en el cuarto cuaderno. La reunión de objetos o realidades enfrentadas –otra práctica de

filiación surrealista, desde aquel paraguas en una mesa de disección, de Lautréamont– contribuye a los apotegmas regocijados, chirriantes y reveladores de *El monstruo ama su laberinto*: “No ronques tan fuerte, amor mío”, se limita a decir una entrada; y la siguiente: “Bebiendo Château Margot Gran Reserva de un bote de mayonesa Hellmann’s en la cocina de Rosa.”

El espíritu crítico subyace en todos estos mecanismos. Simic consigna en sus cuadernos una mirada ácida, casi siempre reprobatoria, a los poderes y costumbres de la sociedad humana, en general, y estadounidense, en particular: “Chabola de tela asfáltica con plásticos cubriendo las ventanas y un cartel electoral de Bush/Cheney en la fachada.” Su censura se hace especialmente virulenta contra las iglesias y las religiones, y también contra el nacionalismo. En uno de los últimos aforismos del libro, escribe: “El culo desnudo de esa mujer me resulta más atractivo que el paraíso”, lo que recuerda aquel versículo prodigioso del *Canto de mí mismo*, de Walt Whitman: “El aroma de estas axilas es más exquisito que todas las plegarias”, o el no menos fantástico dictado de otro excelente poeta, Woody Allen: “Entre Dios y el aire acondicionado, me quedo con el aire acondicionado.”

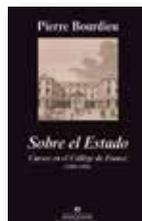
El monstruo ama su laberinto es también un compendio metapoético: Simic reflexiona sobre el arte literario y, en particular, sobre los fundamentos y finalidades de la poesía. Pero lo hace, como en el resto de aspectos de la obra, con humor. Su burla consiste aquí en desacralizar –es decir, humanizar– la literatura. A menudo lo consigue por medio de la escatología: “No olvidemos que también Romeo y Julieta solían tirarse pedos y rascarse el culo de vez en cuando”, nos asesta en el cuaderno primero. En el cuarto retoma la idea: “Era el primer día de la primavera. Los pájaros cantaban. A Romeo le encantaba el olor de su propia mierda, pero cuando olió los pedos perfumados a rosa de Julieta corrió hasta

el balcón gritando: ‘¡Aire! ¡Quiero aire!’” Y no es amable con los críticos literarios, a los que, en varias entradas del libro, acusa de haber leído mucho menos que los poetas a los que critican. Puede decirse que con la poesía Simic anda siempre en procura de lo nuevo, de lo disímil, de la extrañeza de lo cotidiano: un viejo propósito, en realidad, de la literatura, salvo para aquellos que se refugian en la tradición y croan en ella como ranas en una poza. La poesía es, para el autor de *Juguetes aterradores*, una búsqueda constante del otro, esto es, un camino hacia la vida, hacia más vida, representado por todos cuantos podríamos ser, por todos los cuerpos y las almas que desearíamos abrazar: “Uno escribe porque ha sido tocado por el anhelo de, y la desesperación de no poder, tocar al Otro.” –



TEORÍA POLÍTICA

Los *habitus* del Estado



Pierre Bourdieu
SOBRE EL ESTADO.
CURSOS EN EL
COLLEGE DE FRANCE
(1989-1992)
Traducción de Pilar
González Rodríguez
Barcelona, Anagrama,
2014, 584 pp.

ALBERTO FERNÁNDEZ

Los conceptos fundamentales de la sociología de Pierre Bourdieu (Denguin, 1930-Paris, 2002) son ya lugares comunes tanto en la academia como entre el público laico. Uno escucha por todos lados referencias al “capital social” de tal o cual grupo, la “interiorización” de ciertas normas convertidas así en “hábitos sociales” de los individuos, así como la “violencia simbólica” que suplementa el monopolio de la violencia física del Estado. Todos estos términos han sido parte del debate público desde hace tres o cuatro décadas.

En la academia, la influencia de Bourdieu es tan vasta como su obra, pero hay dos ejemplos que vale la pena destacar para ilustrar parte de su innovación conceptual. El primero es el extraordinario libro *Entre las cuerdas* de Loïc Wacquant, quizá el discípulo más conocido de Bourdieu. En su intención original, Wacquant buscaba estudiar la formación de *habitus* —esto es, las disposiciones a percibir y actuar de cierta manera que los individuos generan a través de sus interacciones en un *campo* social objetivamente definido— por medio de la etnografía de un gimnasio de boxeo en el gueto afroamericano de Chicago. El resultado final fue un fascinante viaje interior en el que el sociólogo literalmente se sube al ring y desarrolla los *habitus* del boxeador en su propio cuerpo y mente dentro del íntimo campo social de gimnasio.

En el segundo caso, Jennifer Jihye Chun (*Organizing at the margins*, 2009) llevó el concepto del “capital simbólico” de Bourdieu al estudio del nuevo sindicalismo en el cambio de milenio. En su análisis, Chun explica las formas en que las organizaciones de trabajadores pueden compensar la pérdida de “poder estructural”, derivado de la baja densidad sindical y el retroceso de la contratación colectiva, movilizándolo en el capital intangible (“simbólico”) de la apelación a un orden ético superior (“justicia social” en América Latina, el *American dream* en Estados Unidos) y su representación dramatizada en la esfera pública mediante cortes carreteros, huelgas de hambre, piquetes de protesta frente a los supermercados. Basta asomarse a la movilización reciente de los jornaleros de San Quintín para ver algunos de estos mecanismos en acción.

El lector medianamente informado sobre el bagaje conceptual y metodológico de Bourdieu esperará de manera natural que *Sobre el Estado* abunde precisamente en ejemplos de formación de *habitus*, delimitación de campos sociales y las formas de simbolización del poder en el ámbito estatal,

entre otras cosas. La expectativa se ve cumplida con creces, pero se requiere una paciente labor para unir piezas, seguir los amplios meandros del flujo argumentativo y salvar las brechas que impone el formato de la obra, que recoge las lecturas dictadas oralmente por Bourdieu con la adición de notas y apuntes (el libro recoge tres cursos entre 1989 y 1992, el primero con cinco sesiones y los otros dos con nueve sesiones cada uno). Tanto la discusión sobre las diferentes teorías del Estado como la exposición del pensamiento propio son un tanto fragmentarias, desarrolladas a jalones y pausas a través de varias sesiones. Los editores han querido respetar ante todo la forma original de la expresión de las ideas por encima de su sistematización. El resultado aleja la obra del lector casual pero proporciona una ventana inmejorable a la pedagogía y al desarrollo de los conceptos del sociólogo francés.

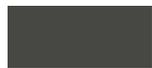
No obstante las complicaciones del texto, el propio Bourdieu nos proporciona una guía para seguir el hilo argumentativo. Primero que nada, se aclara que la obra discute el Estado en sus dos acepciones: 1) como “el aparato burocrático de gestión de los intereses colectivos”; y 2) como el “resorte en el que se ejerce la autoridad de ese aparato”. Las dos definiciones de Estado irán entrecruzadas hasta la última página del libro, pero obviamente la segunda acepción es la arena donde el marco conceptual de Bourdieu se desarrolla en toda su potencia. ¿Qué explica este “misterio del ministerio”, el aura mística de autoridad que dota a la acción de los agentes del Estado de legitimidad sin necesidad de blandir siempre el garrote de la coerción? ¿Cómo es que el Estado se erige en el principio de ordenación de todos los puntos de vista? Vale la pena detenerse un poco en esta figura, que recuerda el *panopticon* de Jeremy Bentham y Michel Foucault. El Estado no solo es el ente omnipresente que todo lo vigila y cuya vigilancia hace patente en todo momento (*panopticon*), sino también la

entidad que ordena todos los demás puntos de vista. El Estado define campos de acción social (la economía, el lenguaje, la cultura, las ciencias) y certifica a los actores que pueden intervenir en cada campo con una opinión “experta”.

Todo esto es posible porque, a la par de expropiar y monopolizar los medios de la violencia legítima y los recursos de la administración —a la Weber—, el Estado hace lo propio con el “capital simbólico”, que no es otra cosa sino los recursos intangibles que otorgan a su poseedor la capacidad de nombrar, de dictar los patrones de la cultura “legítima” y de dotar de universalidad a los juicios propios. Este capital simbólico aparece como ejercicios de pura performatividad. El Estado recurre a la teatralidad para investir a sus agentes con el manto de la autoridad legítima: ceremonias de certificación de funcionarios, desfiles, bandas tricolores cruzadas sobre el pecho, etcétera. Las más de quinientas páginas del libro son variaciones sobre el mismo tema, ejemplos tomados de la administración pública francesa (en particular la Comisión de la Vivienda del ex primer ministro Raymond Barre), la historia de la acumulación de capital simbólico como la verdadera acumulación originaria (una idea que refuta a Marx) y las formas que esa acumulación ha revestido en el tránsito del Estado patrimonial al moderno Estado burocrático.

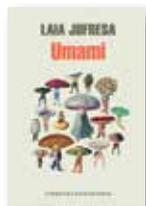
Sobre el Estado llega en un momento inmejorable para informar nuestros debates sobre la crisis del Estado en México. Frente a la visión común de la inseguridad pública como un colapso de la capacidad de garantizar la seguridad y el ejercicio de la violencia legítima por parte del Estado, Bourdieu nos enseña que la crisis es aún más profunda: una gran pérdida de capital simbólico que desnuda y ridiculiza a los agentes del Estado como en el proverbial cuento del traje nuevo del emperador; así como una competencia feroz por la posesión del relato y el juicio final sobre eventos como

la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa y los casos de corrupción en las altas esferas del gobierno. Frente a la pérdida de capital simbólico, todas las otras funciones del Estado pierden legitimidad: todo acto de fuerza deviene un acto de represión y cada acción de regulación es potencialmente un intento de censura. Ese es el tamaño de nuestra crisis. —



NOVELA

Sufrir con elegancia



Laia Jufresa
UMAMI
México, Literatura
Random House, 2015,
234 pp.

FERNANDA MELCHOR

Ana ronda los catorce años, es adicta a la lectura y cree que está gorda, aunque todo el mundo dice que no, que tiene “una cara preciosa”. Es el verano del 2004 y su madre insiste en mandarla de vacaciones a Michigan, al mismo lago en donde Luz, la más pequeña de sus hermanos, murió ahogada años atrás. Pero Ana tiene una mejor idea: quiere quedarse en la ciudad de México para transformar el vulgar patio de la casa familiar en una milpa urbana. Primero con escepticismo, y más tarde con algo parecido a la esperanza, los vecinos de Ana la animarán en sus esfuerzos: ellos también quieren que el duelo cese y la vida regrese a la privada Campanario.

La ausencia y la separación son quizás los temas principales que atraviesan *Umami*, la primera novela de Laia Jufresa (ciudad de México, 1983), una obra que narra los conflictos individuales y colectivos al interior de una apacible comunidad que lucha para sobreponerse a una serie de pérdidas, aparentemente desencadenadas por la muerte de la pequeña Luz: la viudez, la esterilidad, el abandono materno, el

adiós a una infancia dolorosa, la muerte inexplicable de los hijos y, ante esta, la imposibilidad de resignarse o de escapar de los remordimientos.

El título de la novela, *Umami*, hace referencia al quinto sabor que el paladar humano es capaz de reconocer y que corresponde a la sensación gustativa del glutamato monosódico. El umami como sabor es una sensación difícil de describir pero que implica la percepción de que el alimento que lo contiene es delicioso, jugoso, carnosos, masticable. Este motivo se encuentra a lo largo de toda la novela. Por ejemplo, las casas de la privada Campanario han sido bautizadas por su dueño, Alfonso Semitiel, con el nombre de cada uno de los cinco sabores, siguiendo una distribución inspirada en el esquema de la lengua humana, esquema que a su vez la autora usa como metáfora de la esencia del conflicto de cada uno de los personajes que habitan en la privada: la muchacha anoréxica que odia a su padre, la amargada, vive en la casa Amargo; la familia que perdió a la niña, los desafortunados Pérez Walker, viven en Salado, etc. El motivo del umami representa a lo largo de toda la novela la cualidad paladeable de la existencia humana, la capacidad de sentir y de gozar que los personajes parecen haber perdido y que desean recuperar. Otro motivo importante, el de la milpa, es articulado por la autora en varios niveles: no solo funciona como pretexto para que Ana escape del fatídico veraneo en Michigan, o para que Alfonso disertase sesudamente sobre los sistemas de alimentación prehispánicos y el desabrido amarantho, sino que se revela como un símbolo de lo que renace, del despertar sexual de los personajes y la promesa de una nueva vida después del duelo.

Una de las características más interesantes de esta novela es la voluntad de su autora para sumergir a sus personajes en el dolor y, al mismo tiempo, permitirles que chapoteen campechanamente en lo banal. El lado oscuro del corazón humano no le interesa tanto como exponer su contraparte, el lado

luminoso y resiliente de la existencia. Con gracia, ligereza y un toque de hilaridad, Jufresa convierte en melancolía lo que otros presentarían ostensiblemente como tragedia, y a menudo su narración alcanza una mayor profundidad cuando escribe en tercera persona, como una voz exterior a la historia, que cuando permite a los personajes expresarse “con voz propia”. Nada de lo que el personaje de Pina “diga”, por ejemplo, nos revelará con mayor claridad su condición de rehén del matrimonio infeliz de sus padres, que las propias palabras de la narradora:

Le da cosa quebrar el silencio, como una burbuja que ella eligiera reventar [...] Otras veces no se puede, porque el aire está pesado después de un pleito y le toca a ella, aunque no quiera, poner en el aire otra cosa para limpiarlo. A veces, antes de hacer un chiste sabe que sus papás no van a reírse, pero lo hace igual. Porque cuando hay un silencio sucio en el coche o en la casa, da igual que el chiste sea bueno o no: sus papás no están de humor. Pero ella tiene que hacerlo igual, como tapar una mancha con un mantelito. Así como hay huelgas de hambre, hay huelgas de risa. La huelga de Pina es de hablar.

Más cercanos a la melancolía que a la tragedia, los personajes de *Umami* son capaces incluso de burlarse de su propio dolor: “Me dieron licencia con goce de sueldo [...] Con ninguno de los partos me la habían dado, ¿eh? Los músicos no creen en los bebés pero sí en el luto; la influencia es de Wagner”, dirá Linda, con relación a la muerte de su hija. Esta capacidad para traducir el dolor en frases ingeniosas y nítidas es semejante al tono de la primera novela de Banana Yoshimoto, *Kitchen*, cuyo tema central también es el duelo y la pérdida y cuyos personajes también emplean la comida y los sabores como metáforas de la vida.

Extendiendo la comparación más allá del tema, resulta curioso que, al igual que Yoshimoto y que un

creciente número de escritores mexicanos, Jufresa no solo haya preferido presentar el lado ligero del sufrimiento humano sino que también haya elegido darle voz al sentir de los habitantes de los barrios acomodados de la capital: los personajes de *Umami* son bilingües (gran parte del humorismo del libro recae en los problemas de traducción entre el inglés y el español), tienen educación universitaria, parten de vacaciones al extranjero, viven del arte (o de los cheques de papá), tienen plazas en la burocracia cultural o son miembros del Sistema Nacional de Investigadores. Por supuesto, esto no constituye ningún problema para la novela: habrá lectores que se sentirán fascinados por las cuitas de estos personajes y habrá quienes se aburrirán como ostras.

En *El arte de la novela*, Milan Kundera (parafraseando a Hermann Broch) escribió que toda novela tiene la obligación moral de descubrir una parte hasta entonces desconocida de la existencia, y puede que en esta cualidad radique uno de los principales logros de Jufresa en su primera obra de largo aliento: su oficio para explorar con minuciosidad, con una dicción juguetona, mercurial, la vida interior —impoluta y desabrida como un tomate transgénico— de los humanistas pequeñoburgueses que habitan los barrios *chic* de la capital, gente para la que el futuro no es una preocupación inmediata y que bien puede darse el lujo de sufrir con elegancia. —

PRIMERAS LETRAS

Laja Jufresa
y el sabor
Umami

<http://letraslib.re/Umami>

ECONOMÍA

El origen de todos los males



Macario Schettino
EL FIN DE LA CONFUSIÓN.
DOSCIENTOS AÑOS DE ERRORES INTERESADOS QUE HAN IMPEDIDO EL DESARROLLO DE MÉXICO
México, Paidós, 2014, 366 pp.

¿FRANCISCO PAYRÓ

¿Por qué no aceptar, de una vez por todas, que un capitalismo empresarial edificado sobre la base de unas instituciones sólidas, un Estado acotado por la ley y una ciudadanía con igualdad de oportunidades, derechos y obligaciones es lo que necesitamos en México para reorientar una larga travesía, plagada de fracasos, hacia mejores puertos? ¿Por qué es tan difícil para nosotros, habitantes de ese conjunto de países históricamente “premodernos”, al que se ha denominado América Latina, aprender de las experiencias exitosas de países que han emprendido la ardua —pero tan benéfica— tarea del desarrollo? Macario Schettino ha escrito *El fin de la confusión* alrededor de ese par de preguntas. Concebido en una línea argumentativa que prolonga, de algún modo, la de *Cien años de confusión en México*, su libro anterior, el nuevo volumen es una apuesta por situar en el centro del debate y de las acciones en torno al desarrollo nacional las ideas y los hechos que lo alienan o lo imposibilitan.

Schettino despliega para ello una exposición que, más que a la teoría económica, busca remitirse a la interpretación de hechos, fenómenos y comportamientos. No apela —a diferencia de lo que asegura de Rousseau— a “la primacía de la polémica sobre la realidad”, y sí en cambio a lo que es posible demostrar a fuerza de números, tendencias, evidencia histórica

y solidez argumentativa. Y lo que Schettino consigue con la conjunción de tales recursos es una razonable —aunque no imprevisible, a la luz de lo que muchos estudios disponibles sobre el desarrollo y el cambio social han demostrado— interpretación de la actual realidad mexicana. Una síntesis de las ideas contenidas en el libro bien pudiera esbozarse de este modo: la razón de que México —como casi toda América Latina— continúe siendo un país permanentemente subdesarrollado desde su nacimiento como nación independiente, en 1821, es el histórico retraso con que hemos llegado a la adopción de las estructuras —políticas, económicas, institucionales, mentales— que han posibilitado en los países más ricos del mundo el arribo a esos estadios de desarrollo y bienestar.

Lo que sigue, una vez admitida esa tesis central (afín a aquella Teoría de la Modernización, surgida después de la Segunda Guerra Mundial, que se nutrió en principio de las ideas de W. W. Rostow sobre las etapas del crecimiento en países desarrollados y del funcional-estructuralismo de Talcott Parsons), es explorar lo ocurrido a lo largo de centurias en los países ricos. Lo que procede es identificar —con ayuda de los estudios históricos y numéricos correspondientes— los patrones evolutivos que, inequívocamente, no pueden sino corresponder al desarrollo. Schettino concluye, después de examinar la evidencia disponible para tres grupos de países (nórdicos, mediterráneos y asiáticos), luego de detenerse en los “experimentos” fallidos que resultaron ser el comunismo y las estrategias antiliberales de países como Egipto, India, Brasil y México en los años sesenta y setenta, y tras abordar el caso mexicano (en un repaso que abarca desde la crisis de la deuda externa —en 1982— hasta la guerra contra el narcotráfico emprendida por Felipe Calderón), que el fin de la confusión ha llegado para aquellos que estén dispuestos a reconocerlo.

Homenaje manifiesto a *El fin de la historia*, de Fukuyama, el fin de la confusión al que se refiere Schettino solo puede apuntar a la plena instauración de un liberalismo democrático si lo que se pretende es esa “salida del atraso” de la que han hablado decenas de teóricos y académicos de América Latina. Capitalismo empresarial, Estado responsable y limitado por el imperio de la ley, ciudadanía con igualdad de oportunidades son las grandes cartas de batalla de ese orden político y económico *non plus ultra*, y es difícil negar que se trata de grandes ideales cuando –vistos con la perspectiva de la historia y las evidencias acumuladas– se convierten en resortes sobre los que se apoya el envidiable edificio del mundo desarrollado. En México, la ausencia de un Estado de derecho pleno, la existencia de un entorno corporativista que privilegia a los agentes *extractores* –en detrimento de los *generadores*– de riqueza y la desigualdad de oportunidades entre ciudadanos son lastres que en gran medida se deben, en efecto, a vicios heredados por la vieja consigna revolucionaria. Las conclusiones de Schettino, al hacer suyas las banderas de la más avanzada escuela liberal, cobran por ello un sentido innegable. Pero entre eso y admitir sin más que no hay –ni habrá– más opción que semejante alternativa, hay un riesgo intelectual. Y el autor lo asume.

Su postura equivale (como afirman ya en su momento heterodoxos de la talla de W. Arthur Lewis, Albert O. Hirschman y John Kenneth Galbraith alrededor de la teoría de la modernización) a presuponer que el desarrollo es un proceso homogeneizador y convergente, que la opción europeizante –occidental– del crecimiento siempre puede imitarse y que el camino hacia el paraíso que la modernización promete es, de suyo, inevitable e irreversible. América Latina –como Europa del Este, como Oriente, como África– experimenta en casi todos sus países un atraso que hunde sus raíces en la historia. Si la visión modernizadora

del desarrollo –señalan sus críticos– pretende erigirse en la piedra de salvación de estas regiones, tendrá que hacerlo a partir de conciliar en ellas el peso específico de esa historia, del conjunto de interpretaciones sobre la realidad al que se suele llamar cultura y de los conflictos subyacentes al cambio.

Macario Schettino ha escrito un libro particularmente sugestivo y provocador. Quiera la realidad que ese fin de la confusión en las ideas que ha declarado como el origen de los males de media humanidad sea, por lo pronto, un comienzo promisorio para México. —



NOVELA

Todas las anteriores



Alejandro Zambra
FACSIMIL
México, Sexto Piso,
2015, 96 pp.

HERSON BARONA

Podríamos pensar en la obra de Alejandro Zambra –junto con la de un puñado de escritores nacidos en los setenta– como en un intento por hacer, con la herencia que recibió de la generación de sus padres, una literatura de los hijos: una suerte de épica menor de la vida cotidiana de quienes crecieron creyendo que no tenían nada que decir, que las grandes historias eran las que contaban los grandes. Y *Facsimil*, su libro más reciente, continúa por una bifurcación radical de ese camino.

En su narrativa, Zambra (Santiago, 1975) suele trabajar los textos como artefactos, casi a modo de anomalías que generan sentido y, en ocasiones, sinsentido. Por eso resulta difícil clasificarlos. En *Bonsái*, el protagonista escribe una novela para hacerla pasar,

ante una mujer, como si fuera el libro de otro escritor; en *La vida privada de los árboles* los cuentos infantiles mutan en historias de terror adulto (si es que es posible pensar en un terror adulto) cuando la madre de una niña no vuelve a casa y aparece, sin ser expresada, como un fantasma, la palabra “desaparición”; en *Formas de volver a casa* presenciamos el modo en que los recuerdos personales se transforman en ficción cuando la sensibilidad de una época ha sido trastocada por la dictadura; y en *Mis documentos* se abre el disco duro de un escritor para mostrar la forma en que un relato es creado en ese laboratorio de escritura que puede ser, en ocasiones, una computadora.

Bajo esa misma idea del texto como artefacto de sentido cambiante, la estructura de *Facsimil* está tomada de la Prueba de Aptitud Verbal –también conocida en Chile como “facsimil”–, que se aplicó en ese país hasta el año 2002 a los aspirantes a la universidad; es decir, la misma prueba que hizo Alejandro Zambra cuando era estudiante. Es un libro compuesto por ejercicios de opción múltiple. “No había que escribir, no había que opinar, no había que desarrollar nada, ninguna idea propia: solo teníamos que jugar el juego y adivinar la trampa”, escribe Zambra en uno de los textos que cierran esta obra, dedicado a la experiencia del colegio, y ese es el juego, plagado de trampas, que propone para obligar a los lectores a opinar, pensar, generar ideas propias.

Dividido en cinco partes –término excluido, plan de redacción, uso de ilativos, eliminación de oraciones y comprensión de lectura–, cada una de las noventa preguntas tiene cinco posibles respuestas para que, como en un examen, el lector elija y marque la más adecuada en una hoja destinada para ello al final del libro. Sin embargo, en más de una ocasión, no hay respuesta correcta y habría que pensar si alguna vez la hubo. De modo que Zambra solamente sugiere posibilidades y cada lector termina de

instaurar el sentido del libro; cabría decir que se convierte en coautor. De modo que —a pesar de que ya no estamos en edad de citar a Cortázar— este libro es muchos libros: tantos como lectores tenga.

Mario Levrero afirmó en alguna ocasión que actualmente una novela es cualquier cosa que se ponga entre tapa y contratapa. En ese sentido —y quizá solo en ese sentido— *Facsimil* es una novela. Una novela chilena sobre la educación. Tal vez se trata, incluso, de una novela muy chilena, pues el gesto político en ella es marcado, pero es ese mismo gesto el que, a través de tres editoriales distintas (Hueders en Chile, Eterna Cadencia en Argentina y Sexto Piso en México), le permite dialogar con el presente de otros países latinoamericanos.

Facsimil apela, sobre todo, a las instancias de las que se supone que debemos aprender algo: la escuela, el matrimonio, la familia, la iglesia e incluso la televisión y la historia, ese instrumento de institucionalización

de la memoria. Aunque su subtítulo diga “Libro de ejercicios”, y el ánimo de muchos de ellos de algún modo lo emparenta con algunos de los experimentos del Oulipo, no podemos dejar de notar que son las instituciones en las que la intimidad se cruza con lo político las que aparecen problematizadas, no sin ironía, a lo largo de cada uno de los textos que van creciendo tanto en extensión como en complejidad moral y literaria.

Lo que relumbra del estilo de Zambra es su capacidad para dibujar, con unas cuantas frases cortas, un abanico de vidas apagadas y medianas que, debido a una alta dosis de humor negro, no sumergen al libro bajo un tono que podría llegar a ser fatalista, sino que revelan la obscuridad de la tristeza. Al barajar las distintas posibilidades de una situación, la minuciosidad que pone el autor en cada una de las palabras que emplea y en los posibles giros le permiten transformar una escena trágica en una farsa. En la parte dedicada a completar el sentido de los enunciados nos encontramos un ejemplo entre muchos:

Fuiste un mal hijo, ____ escribes.
Fuiste un mal padre, ____ escribes.
Estás solo, ____ escribes.

- | | | |
|------------|---------|---------|
| A) por eso | por eso | por eso |
| B) de eso | de eso | de eso |
| C) pero | pero | pero |
| D) y no | y no | y no |
| E) y | y | y |

Fuiste un mal hijo, por eso escribes _____.

Fuiste un mal padre, por eso escribes _____.

Estás solo, por eso escribes _____.

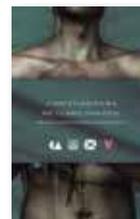
- | | | |
|------------------|---------------|---------------|
| A) cartas | cartas | cartas |
| B) novelas | cuentos | poemas |
| C) mal | mal | mal |
| D) tu testamento | tu testamento | tu testamento |
| E) tanto | tanto | tanto |

Hacia el final del libro, en la parte dedicada a la comprensión de lectura, se lee: “El tono general de este relato es: A) melancólico, B) humorístico, C) paródico, D) burlesco, E) nostálgico”. Y es que, en última instancia, *Facsimil* es un libro acerca de nuestras formas de pensar y los distintos modos de leer la realidad; busca, en los miedos pequeñoburgueses, en las tragedias cotidianas —un divorcio, la muerte de un padre, un par de niños castigados en el colegio, un tumor o un hijo— la literatura de una generación. El tono general de este libro es: F) Todas las anteriores. —



POESÍA

Los elementos del duelo



Christian Peña
ME LLAMO HOKUSAI
México, FCE/INBA/
Conaculta/ICA, 2014,
76 pp.

CLAUDINA DOMINGO

Luego de seis títulos, Christian Peña (ciudad de México, 1985) ha ganado el Premio Aguascalientes con *Me llamo Hokusai*, un poemario de talento contemporáneo que, sin ser radical, incorpora elementos narrativos y dialoga con otras voces líricas y con la obra pictórica de Katsushika Hokusai.

El libro está dividido en cinco poemas extensos. Los títulos de cada uno son al mismo tiempo una descripción y una acotación de su contenido. Por ejemplo: “La gran ola de Kanagawa pudo ser la ola que arrastró el cadáver de un marinero a las costas de Hawái en 1982 o la misma que sacudió un buque carguero zarpado de Hong Kong dejando a la deriva un contenedor de patitos de



<http://libros.colmex.mx>

plástico para jugar en la bañera o la misma que temía pudiera ahogarme en mis clases de natación”, el primer poema, es un diálogo con la figura del padre, fumador como el mismo protagonista. El tema del ahogo se presenta en varias formas: un niño que no logra aprender a nadar, un ahogado, un buque náufrago víctima de un mar destructivo que amenaza constantemente al individuo en tierra. Peña elige un tono conversacional útil para la dramatización: “Aclarar: demasiado cloro en el agua irrita los ojos. / Aclarar: demasiada anécdota en el poema no es necesariamente para irritar los ojos [...] / Todo mar, visto de cerca, es mar de fondo.”

En el segundo texto atendemos a la agonía del hijo fumador. El yo poético muestra su “enfermedad enredada, entumecida”. El poeta explora el recurso de la conversación introspectiva, sustento del libro en general. Esta base es tan sólida como dúctil y permite la inclusión de contrapuntos estilísticos (en este caso, el diagnóstico médico del fumador, diálogos de *El monte Fuji en rojo*, de Kurosawa, y un poema en prosa) que, por su variedad, dotan de riqueza y dimensión a la voz principal. Por ejemplo, destacan el uso del fraseo corto y la anáfora, recursos usados con fortuna para el propósito narrativo: “Ese día, el primero de todos, me sonreíste. Me acerqué a tu mesa. Tenías los dientes perfectamente alineados. Así sonrío la vida, pensé. Así quiero sonreír cuando me entierren. Así de perlados tiene la muerte los dientes ahora mismo.”

En la tercera sección el asunto es el deseo erótico, sobre todo a través de su representación en *El sueño de la esposa del pescador*, el célebre grabado de Hokusai. El texto, que intercala poemas breves en versos de arte menor, exhibe la anagnórisis de la voz poética: el amante que observa dormir a su amada y medita sobre la imposibilidad de un amor sin un tercero es el pintor mismo, que

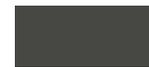
pagaba por ver y retratar a las mujeres semidesnudas de los pescadores: “Los pulpos tienen tres corazones. / Cada uno guarda su versión de la historia. / Toda historia de amor es un triángulo. / Entre nosotros hay alguien que no duerme: el tercero que somos, la criatura que emerge cuando avanzamos en la noche.” Aquí se aprecia un don para la revelación aforística, en esta instancia, referida a la naturaleza del amante y su propensión a despersonalizar los celos y convertirse en el tercero de una relación de pareja.

Si el primer poema se concentra en el cadáver, el cuarto explora el tema del fantasma. Entre la actividad onírica y la muerte hay un fantasma, y este tiene múltiples representaciones: es el fantasma del suegro, el de Kohada Koheiji, los de los cadáveres en las carreteras mexicanas y los miembros fantasmas de los amputados. Desde aquí el autor comienza a cerrar el curso narrativo del libro. Lo hace con una recurrente apropiación intertextual, que va de autores clásicos tanto mexicanos como extranjeros a materiales procedentes del periodismo, lo que le permite incorporar un matiz de reflexión histórica y política sobre la violencia actual en México. Estos entrecruzamientos confluyen en la perspectiva de la voz y alcanzan una fina plasticidad emotiva: “Perder un padre es quedarse sin ojos para su paisaje.”

Peña formula una interpretación del duelo en la que el hijo se apropia de la historia del padre a través de los síntomas de su agonía. En el viaje interior, él se transforma en un fantasma. Así, la poética que rige el libro no es una vía de tratamiento desapasionado de los temas sino su “encarnación”: el ritmo conversacional, obtenido con el expediente de la confesión, se desenvuelve en un ámbito sepulcral por su cercanía con el monólogo interior.

En los cuatro primeros poemas, el elemento dominante es el agua (que

devasta la tierra firme): un océano hábil en disolver la conciencia y la identidad; de aquí que la despersonalización psicológica de su personaje resulte muy poco violenta. El otro elemento es el fuego (un cigarro encendido o el monte Fuji) que se revela líquido: la saña del cáncer (que imaginamos roja) debe tener un cuerpo de agua para envenenarlo todo. En un libro agudamente simbólico, el último poema es un misterio y una llave al mismo tiempo. Se trata de una sección en la cual predominan las mariposas, un emblema de la fugacidad, y que permite una referencia a la teoría del “efecto mariposa” de Edward Lorenz (lo caótico no es catastrófico). En este último texto son la bocanada fresca que la voz tanto busca en las profundidades, y que sirve de cierre para una obra notable por su expresividad y su belleza: “Yo me levanto a escribir la mañana mientras me rasuro y el aleteo de una mariposa me reconcilia con mi padre a través del caos.” —



NOVELA

Madres e hijas



Valérie Mréjen
SELVA NEGRA
Traducción de Sonia
Hernández Ortega
Madrid, Periférica, 2015,
88 pp.

ALOMA RODRÍGUEZ

Valérie Mréjen (París, 1969) escribe sobre las relaciones y la huella que dejan en nosotros. Debutó con un excelente libro sobre la historia de su peculiar familia: *Mi abuelo* (Periférica, 2007). En *El agrío* (Periférica, 2009) contaba una relación amorosa, pero lo hacía empezando por el final: la abrupta ruptura. A partir de ahí, como si

rebobinara, volvía al inicio y recogía cada detalle como una manera de aplacar la pena. *Eau sauvage* (Periférica, 2011) era una especie de larga conversación con su padre, pero donde solo aparecían las intervenciones de él. *Selva negra* está dedicado a su madre y habla sobre todo de la muerte.

La madre de Mréjen murió cuando la autora era una adolescente, diecisiete años si seguimos las fechas que da en el libro: sus dos hermanos pequeños descubrieron el cuerpo sin vida de la madre la noche de fin de año de 1985. En este libro contenido, breve y emocionante, Mréjen mezcla la reconstrucción de la relación con su madre con una lista detallada y anárquica, pausada y pulcra de diferentes maneras de morir —como si fuera un inventario que viene a confirmar lo que ya se sabía: la brevedad de la vida y la sinrazón de la muerte, siempre al acecho— y con un hipotético reencuentro entre madre e hija años después.

Al poco de empezar el libro la narradora se pregunta: “¿Cómo retomar la conversación donde la habíamos dejado la última vez? ¿Por dónde deberíamos recomenzar? Sin duda por un clásico *qué tal estás*, aunque no tenga ningún sentido.” Un poco más adelante, escribe: “¿Qué noticias dar al cabo de veinticinco años? Los almacenes Printemps aún existen, los grandes bulevares también.” La narradora fantasea con el reencuentro con su madre, que volvería de la muerte y “se sentiría extranjera”, “todo le parecería insólito”. Imagina también lo que sentiría ella —“Yo tendría la impresión de sacar de paseo a una niña que despierta tras dos décadas de siesta”— y cómo actuaría —“La cogería del brazo como a una novia apocada, para avanzar entre la muchedumbre, espiaría en los ojos de los demás la sorpresa de vernos como si el mundo entero hubiera debido conocerla, me preguntaría en secreto si piensan que somos

hermanas”—. Y de ahí surge otro de los temas del libro: la frustrante relación que madre e hija tuvieron. La narradora recuerda que de niña sentía “una admiración total” por su madre, a la que “encuentra casi intimidadora y extrañamente inalcanzable” y en la que ve un parecido total con Blancanieves. Mientras que “la madre se queja de tenerla pegada a sus faldas” y, ya de adolescente, “le repite una vez más que es una preocupación constante, que su presencia es insufrible, que le amarga la vida”. Pero la narradora sabe que lo que cuenta es su interpretación subjetiva y pasada por el filtro de la memoria y “se pregunta si no habrá exagerado, si no habrá concedido demasiada importancia a simples entonaciones que otra persona menos pendiente ni habría oído”.

Selva negra conserva las virtudes de los libros anteriores de Mréjen, algunas de las claves de lo que las revistas francesas llaman “estilo Mréjen” y que, en realidad, tienen una larga tradición: la precisión, que no haya más palabras de las estrictamente necesarias; el espacio entre los párrafos, dejado —según ella misma ha contado en alguna ocasión— para que el lector pueda proyectarse; la aparente indolencia o indiferencia de la voz narrativa, o el hecho de contar solo una parte de la historia, los detalles, siguiendo una especie de escritura en iceberg en la que parece ser más importante lo que no se cuenta que lo que se cuenta. Pero a esos encantos se añaden algunos nuevos: Mréjen prueba aquí con la tercera persona —*Eau sauvage* estaba escrita en segunda persona— y proyecta sus sensaciones y deseos sobre unos personajes apenas dibujados en dos o tres párrafos. También se atreve a hilar frases largas, alejándose de su estilo breve, de frase corta, rápido y directo. El crecimiento de Mréjen como escritora, que se demuestra en este adentrarse en terrenos no tan conocidos y no instalarse en la comodidad,

ha ido acompañado de un cambio de editorial: de la coqueta Allia a P.O.L, donde publica, entre otros, Emmanuel Carrère.

Selva negra establece un diálogo con otros libros que ahondan también en la relación madre hija, como *Nada se opone a la noche* de Delphine de Vigan, *Mauvaise fille* de Justine Lévy, *Una mujer* de Annie Ernaux, *Un dique contra el Pacífico* de Marguerite Duras —su maestra confesa—, *Las furias* de Janet Hobhouse o, de una manera distinta, la trilogía napolitana de Elena Ferrante. También tiene ciertos ecos de *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Mréjen es especialista en algo tremendamente difícil: hacer universal lo íntimo e individual. —



IDEAS

Naufragio con espectador



Hans Magnus Enzensberger
REFLEXIONES DEL SEÑOR Z. O MIGAJAS QUE DEJABA CAER, RECOGIDAS POR SUS OYENTES

Traducción de Francesc Rovira
Barcelona, Anagrama, 2015, 152 pp.

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Un hombre va al parque. Toma asiento en una banca apartada. Lleva traje y bombín. El señor Zeta habla, se acercan unos cuantos. Se marcha y regresa al día siguiente y al siguiente y al siguiente, durante un año. Jóvenes y viejos, estudiantes y vagos, se congregan a oírlo, a conversar con él (acepta de buena gana que le enmienden la plana). “Las convicciones —dice— no son mi fuerte.” Admite preguntas, algunas las contesta. “Solo espero que ninguno de ustedes me confunda con una autoridad.” Es un sabio escéptico, no una máquina razonante como Monsieur

Teste. Invita a sus escuchas a contradecirlo, “pero sobre todo contradíganse ustedes mismos”. Un día, sin más, deja de acudir al parque. Sus oyentes, nunca muchos, sobre todo tres, deciden recoger algunas de sus ideas, “migajas que dejaba caer”. Sin orden ni concierto, como la vida, se presentan ahora al lector.

Su autor, Hans Magnus Enzensberger, no se propuso un libro de aforismos; creó, en cambio, un personaje, el señor Zeta, su alter ego. A los 85 años –todavía penetrante y lúcido– este irónico narrador, ensayista, poeta y polemista alemán tampoco nos deja en este breve volumen sus pensamientos últimos. ¿La muerte? “Dado que, por lo que veo, ninguno de nosotros está a punto de exhalar el último suspiro, resulta prematuro hablar de ella.” Sabe perfectamente que el árbol humano creció torcido. No se hace muchas ilusiones al respecto. Sin embargo, no dejan de sorprenderlo hechos como el gasto hipermillonario empleado en el Gran Colisionador de Hadrones, del que no se esperan réditos económicos o políticos inmediatos. El mundo no ha dejado de asombrarlo.

Como casi todos, Enzensberger se dejó seducir, en los albores, por la Revolución cubana. Se fue a la isla. Al cabo de los años, no le gustó lo que vio, se deshizo de otra ilusión y siguió adelante. Tiempo después dedicaría un espléndido y dramático poema (*El hundimiento del Titanic*, Anagrama, 2015, traducido al español nada menos que por Heberto Padilla) sobre su experiencia. Ahora está más allá de las ideologías. Es demócrata, dice, porque ya conoce lo que es vivir en una dictadura. Piensa que los políticos deben dejar de costarnos. Propone, como ocurre con los deportistas, que se entreguen a la publicidad. Que lleven marcas visibles en sus trajes, para que todos veamos para quién trabajan. Le llama la atención que, para ocupar un alto cargo político, no sea necesario someterse a ninguna prueba, a ningún examen, como

si la ignorancia fuera una característica del puesto. El señor Zeta lo tiene claro: “hemos entrado en un mundo posdemocrático”. La forma es la de la democracia, pero las decisiones las toman otros. Lo cual no lo lleva a buscar (ya las conoció) soluciones gregarias: “La sociedad es un déspota que no necesita prisiones.”

Enzensberger está ya de regreso de ideologías y pasiones: “quien crea que forma parte de los vencedores, tarde o temprano verá cómo su cuerpo le da un buen escarmiento”. Guiado por la brújula de su sentido común (un bien bastante escaso), Enzensberger/Zeta da con una de las raíces del desorden que vivimos, el extendido anhelo de univocidad. La necia necesidad de reducir todo a uno (una religión, una ideología, una moda, un discurso) cuando todo en la naturaleza tiende hacia la multiplicidad. La naturaleza no conoce la resignación.

De los ateos le molesta que no admitan la posibilidad de una inteligencia superior, pensamiento más “aventurado que cualquier creencia en Dios”. Por lo demás, advierte la presencia de Jesús, de la diosa Fortuna y de Venus por doquier y concluye que lo divino (aunque diluido o disfrazado) goza de buena salud. Considera que la estupidez es invencible e incluso necesaria para la evolución, ya que para sobrevivir a veces conviene pasar por tonto. Todo lo archivamos, nada olvidamos. En ese sentido, concluye, los monos son más afortunados que nosotros. Desconfía, dice el señor Zeta, de aquel que es un buen trabajador y no sabe, como un gato, acurrucarse y entrecerrar los ojos.

Autor de *Los elixires de la ciencia* (Anagrama, 2002), un extraordinario libro que incluye lo mismo ensayos que poemas sobre temas científicos, Enzensberger no se encandila con el prestigio de la ciencia. Cree en la gravedad, pero sabe que aún no se sabe bien qué es eso (“se hacen grandes esfuerzos para encontrar

las ondas gravitacionales de las que habló Einstein, pero hasta el momento no se ha podido descubrir su existencia”). Más que en la entropía cree en la Ley de Murphy, expresión simple pero cargada de experiencia. Advierte que los mayores críticos del progreso se valen de sus instrumentos. Incluso el pensador más crítico usa el inodoro.

Pocas cosas lo convencen, entre ellas la máxima de Schumacher: *Small is beautiful*. De los poetas actuales piensa que no tienen oído ni conocen la prosodia ni la métrica, que hay más poetas que lectores, y que la poesía prolifera porque además de ser barata es inofensiva. Del dinero considera que es como el estiércol, no es bueno a menos que se esparza. Que nuestra soberbia nos hace creer que por ser modernos somos más inteligentes que aquellos que crearon el fuego, la cama, los zapatos, los dioses.

Hay ideas que merecen libros, como el estudio de los intereses comunes de las partes enfrentadas o el irreprimito anhelo de alcanzar un conocimiento sin contradicciones. Pero el libro de Enzensberger es sobre todo disfrutable por su atención a las pequeñas cosas. Si todo lo que ahora vemos no es un mero “malestar de la cultura” sino un lento y crucial naufragio, este desastre tiene en Hans Magnus Enzensberger a su mejor espectador, sobre todo porque no se hace ilusión alguna sobre su propia importancia. Tiene claro que nadie está a salvo de decir de pronto idioteces. Dicho esto, el señor Zeta tomó su sombrero y se marchó. Nadie volvió a saber de él. —

