

# LIBROS

70

LETRAS LIBRES  
MARZO 2012

**Sealtiel Alatraste**

- GEOGRAFÍA DE UNA ILUSIÓN
- ENSAYO SOBRE LA ILUSIÓN

**Claude Lanzmann**

- LA LIEBRE DE LA PATAGONIA

**Elizabeth Mirabal**

**Carlos Velazco**

- SOBRE LOS PASOS DEL CRONISTA. EL QUEHACER INTELECTUAL DE GUILLERMO CABRERA INFANTE EN CUBA HASTA 1965

**José Mariano Leyva**

- IMBÉCILES ANÓNIMOS

**Edward Glaeser**

- EL TRIUNFO DE LAS CIUDADES

**Charles Dickens**

- HISTORIA DE DOS CIUDADES (RELECTURA)



**NOVELA Y ENSAYO**

## El otro Alatraste



**Sealtiel Alatraste**  
GEOGRAFÍA DE UNA ILUSIÓN  
México, Taurus, 2011, 185 pp.



—  
**ENSAYO SOBRE LA ILUSIÓN**  
México, Alfaguara, 2011, 165 pp.

☞ **RAFAEL LEMUS**

A estas alturas ya todos saben que Sealtiel Alatraste ganó el Premio Xavier Villaurrutia —*¡de escritores para escritores!*— y que Sealtiel Alatraste renunció al Premio Xavier Villaurrutia —*¡de escritores para escritores!* También se sabe que fue acusado de plagiar una y otra vez textos de distintos autores y que, en efecto, plagió una y otra vez textos de distintos autores. Los que han investigado otro poco saben, además,

que desde hace tiempo pesan sobre él otras imputaciones no menos graves. Pero, a todo esto, ¿qué se sabe de su obra literaria? ¿Quiénes han leído sus libros? ¿Quiénes lo han leído de veras? Al parecer ocurre con Alatraste lo que con tantos otros escritores mexicanos: escriben obstinadamente, publican aquí y allá, se embolsan uno que otro premio, reciben una que otra beca y, sin embargo, sus obras rara vez encienden la discusión literaria. Miren allá afuera: nadie que se confiese seguidor de Alatraste, nadie que lo reclame como parte de una tradición o de otra, nadie que considere necesario refutar su obra. Pues bien: aquí hay dos nuevos libros de Alatraste y tal vez sea hora de leerlo. Ese, me temo, es el peligro de los premios: expone, ay, a quien los recibe.

El primero de esos libros, *Geografía de la ilusión*, es un volumen de ensayos sobre, claro, el concepto de *ilusión*. Aunque quién sabe: uno dice *concepto* pero Alatraste —enemigo desde el arranque de todo rigor terminológico— anota en la primera frase del primer párrafo del primer ensayo: “Convengamos que la ilusión es una idea, un alimento, una sensación —un *objeto*.” (¿Qué pasa si uno, de entrada, no conviene?) Más adelante anuncia, también imprecisamente, también desmesuradamente, sus objetivos: “desentrañar el poder de la ilusión, su origen, su naturaleza, el entorno de su nacimiento, su relación con esa experiencia que se llama epifanía, y lo inerme que somos cuando ésta se presenta, nos arrebata, nos quita el sentido y nos roba el alma”. Solo para entender: ¿qué se presenta: la ilusión o la epifanía?, ¿qué sentido nos quita?, ¿por qué nos roba el alma? Tampoco es bueno detenerse demasiado tiempo en estas cuestiones porque Alatraste no lo hace y sigue y pronto se apoltrona en una cómoda rutina: consultar algún diccionario en busca de una palabra, asestar algunas citas literarias supuestamente relacionadas con el término y apurar un puñado de anécdotas personales más o menos venidas al caso. Aparte, terminado el primer ensayo, da por hecho que no hay nada más que discutir y dedica

los tres ensayos restantes a relatar sus viajes, sus amistades, sus amores. En el camino, qué fortuna, es generoso con uno y uno se entera de sus tratos con las celebridades (“Nunca comenté esto con Susan [Sontag]”), de que sus primeras novelas triunfan y provocan “risas y, a veces, carcajadas” y de un detalle vital sobre Roberto Bolaño: “Yo admiraba su obra y creo que a él no le disgustaba la mía.”

Bonita manera de ejercer el ensayo: seleccionar un tema, de preferencia etéreo, y volar etéreamente a la distancia. Ya se sabe: como la moda dicta que el ensayo debe ser *literario* y no *académico*, conviene no investigar un ápice y confiarse al auxilio de las musas. Para no aturdir con datos e ideas, es preferible no historizar los conceptos ni situar a los sujetos de que se habla ni inscribir el asunto en esquemas teóricos más amplios. Como tampoco se trata de hacer política, hay que abstenerse de deslizar crítica alguna, perseguir algún efecto o combatir otras concepciones del mundo. De hecho, es mejor si uno, en vez de adoptar una postura y esbozar una visión del mundo, se calla y deja hablar a esa voz interior que Alatríste, por ejemplo, confiesa oír mientras lee los textos de otros. Al final, este y otros muchos ensayos *literarios* que andan por ahí blanden argumentos semejantes para disculpar sus carencias: son libres, son espontáneos, son *personales*. Desde luego que esto es mentira: los escritores que practican este tipo de ensayo no improvisan –fatigan una pila de convenciones– y no están al margen de las ideologías –reproducen un discurso que tiende a aislar la literatura de la realidad material y de otros bienes culturales. En el caso de *Geografía*: Alatríste se empeña en hacernos creer que su ensayo nació en “el mundo de mis sueños”, pero es fácil advertir los rastros nada oníricos de su producción. No es una obra animada por un soplo misterioso: es un libro que recicla, una y otra vez, textos de Alatríste ya publicados en diarios y revistas y que en algún momento (p. 152) copia, casi literalmente y sin entrecomillar, no de las musas sino de Wikipedia.

El segundo de los libros, *Ensayo sobre la ilusión*, es una novela que revisita, reescribe y, en teoría, corrige la primera novela del propio Alatríste. Para no ir demasiado lejos: ¿qué encontramos aquí? En principio, esta frase: “Llevamos mucho tiempo discutiendo el origen de su mal (déjenme por lo pronto llamarlo así, *mal*) y sólo estamos de acuerdo en que sus sueños –lo que yo llamo sus *delirios cinematográficos*– se convirtieron en su realidad.” Un poco después, la historia de un tipo, Miguel Horacio Dreamfield, que luego de ver *Casablanca* abandona su trabajo y su matrimonio y se encierra en un departamento a esperar –mientras escucha “As time goes by”, toma whisky y gasta su esmoquin blanco– la improbable llegada de una improbable Ingrid Bergman. Salpicados aquí y allá, diálogos como este: “Si damos crédito a lo que hemos dicho, la leyenda del Golem demuestra que variación de la creación o no, acto de hechicería o no, cuando alguien intenta crear algo se echa encima las cadenas de su ilusión.” En todas partes, una voz narrativa obstinada en atribuir raras afecciones a los personajes (“había aparecido un brote de delirio en su fase fáustica”), devota de la cursilería (“se llevaba en el bolsillo sus ojos de terciopelo negro”) y dada a reflexiones tan potentes como esta: “es probable [...] que el brazo velludo de la coincidencia lo haya tomado de la mano”.

Si uno se acerca otro poco a *Ensayo sobre la ilusión*, ¿con qué se topa? En mi opinión, con una de las prosas más erráticas de la última narrativa mexicana. Hay que ver los movimientos de los personajes: el protagonista “hace una zambullida en el espejo”, una pareja se besa “frotándose las lenguas”, una mujer levanta su “cadera ancha de nalga chata” “con un esfuerzo sobrehumano”, otra pellizca “a algunos comensales en el límite del saco” y un tipo abandona “en un tiempo récord” “su pose de funcionario con licencia” y consigue que su manzana de Adán gire “en sentido inverso a las manecillas del reloj”. Hay que atender –y, si es posible, destrabar–

las desconcertantes imágenes que brotan por todos lados: “El tinte de la soledad pinta sus pupilas como si fueran un lago en que se reflejara la quietud de su piso”; “Creyó que la calle era un río luminoso en cuya superficie flotaba una gran sábana que agitándose al aire arramblaba lo que salía a su paso”; “Sus sensaciones eran un barco con la quilla al aire, su imaginación un ancla medio sumergida, su ansiedad un remo roto, y sus ilusiones una red secándose en la playa”. Hay que leer y olvidar. Pero no, no es fácil olvidar. –



## MEMORIAS

### Garantizar la juventud del mundo



**Claude Lanzmann**  
**LA LIEBRE DE LA PATAGONIA**  
trad. Adolfo García Ortega, Barcelona, Seix Barral, Biblioteca Formentor, 2011, 528 pp.

#### ANDREA MARTÍNEZ BARACS

*Por nuestra parte nosotros vemos perdido la esperanza de poder vivir para ver el momento de la liberación. A pesar de buenas noticias que llegan basta nosotros, observamos que el mundo da a los bárbaros la oportunidad de destrucción en una inmensa escala.*

Zalmen Gradowski, miembro del *Sonderkommando*, murió en el levantamiento fallido de Auschwitz del 7 de octubre de 1944. Entre las cenizas humanas dejó una vasija con el texto de donde provienen estas líneas.

Dos sólidos pilares sostienen las luminosas memorias de Claude Lanzmann (1925): su arrojada participación, siendo un colegial judío, en la lucha clandestina urbana y los combates contra la ocupación militar alemana en Auvernia, Francia, lucha por la que acumuló medallas y reconocimientos; y *Shoah*, su monumental hazaña

filmica, proyecto que comenzó en 1973 y estrenó doce años después.

Entre esas dos experiencias destaca desde luego su larga relación amorosa con Simone de Beauvoir, diecisiete años mayor que él y pareja eterna (aunque ya no sexual en su época, aclara) del filósofo Jean-Paul Sartre. Desde su puesto de periodista, compartió con ellos las militancias francesas de los cincuenta a los setenta, y fue sin proponérselo una pieza equívoca de la notoria política sexual de la célebre pareja, documentada desde entonces y hasta la saciedad en diarios y correspondencias. El estilo amoroso de los intelectuales parisienses de la posguerra en adelante se cobró una víctima nada menos que en su hermosa pero frágil hermana, la actriz Évelyne Lanzmann.

A los dieciséis años y recién desembarcada en París —según narra Lanzmann—, Évelyne se enamoró perdidamente del filósofo Gilles Deleuze, quien primero la abandonó para luego recuperarla como amante, cuando ella por fin se había casado con el pintor Serge Rezvani. Filósofo subversivo, Deleuze —que vivía con su madre— instaló a Évelyne en un departamento que Lanzmann llama “siniestro”: a la vuelta de su casa, lejos de todo, donde la visitaba a escondidas como quien va al burdel, hasta que juzgó necesario abandonarla, para proteger su respetabilidad burguesa. Évelyne destacó como actriz de teatro, precisamente en obras de Sartre que también le puso casa por unos años, manteniéndola en estricta clandestinidad. Sartre pasaba siempre sus vacaciones con Simone de Beauvoir o con su amante oficial, Michelle Vian —quien dejó por él al escritor y trompetista Boris Vian. Todo eso, mientras Claude era el joven amante de Simone. Víctima de “derrota existencial”, Évelyne continuó su descenso, hasta enfermar gravemente y después suicidarse, a los 36 años, en 1966. (Más tarde el propio Deleuze se suicidó también. Y Rezvani publicó memorias infamantes para la familia Lanzmann, que más tarde desmintió.) Claude, héroe a los veinte años, proba-

blemente no se esperaba a los abismos propios de tiempos de paz.

Más que sus célebres amigos, Lanzmann tuvo una auténtica vida de acción, guiada por causas nobles y permanentes. Se define en contra de “la guerra de las conciencias”, hermosa recusación a la vez de los afanes bélicos y las ideologías. Incidentalmente, la ausencia de desarrollos teóricos y de pasiones ideológicas describe al personaje y le da a la lectura de sus memorias una fluidez de novela de aventuras. Aún antes de que la vindicación de los millones de judíos asesinados por los nazis lo ocupara apasionadamente por más de una década marcándolo para siempre, Lanzmann amaba confrontar de cerca al mal, y no perdía el tiempo en asuntos que hablaban por sí mismos.

Un ejemplo de lo que podríamos llamar su simplificación vital ocurrió cuando partió a la guerrilla francesa contra la ocupación alemana, el *maquis*, con una preciada carga de armas para la resistencia, a la que se integraba en ese momento bajo el mando indirecto de su padre. El Partido Comunista, al que Claude pertenecía hasta entonces, consideraba que esas armas debían de ser para el partido, y por ello lo tildó de traidor y lo persiguió para matarlo. El episodio en el libro ocupa escasas líneas. No hay más información respecto a la resistencia y el Partido Comunista Francés, no hay juicios, alegatos ni resentimiento: que el lector juzgue, parece decir.

A los dieciocho años, colegial en Clermont-Ferrand, Lanzmann organiza actividades clandestinas desde su liceo. Con sus compañeros por él reclutados aprende a tirar con pistola en los túneles subterráneos de piedra, ya olvidados, de su ancestral colegio. Trasiega armas en maletas que recibe en la estación de trenes con una colega de la resistencia, con quien se une en besos apasionados para despistar a los nazis, a los que ve en varias ocasiones capturar a diversos infelices. Entre sus mejores hazañas se encuentra la formación de un ejército de cuarenta

colegiales que partieron todos al *maquis*, juntos: los cuarenta hicieron cita un domingo en la estación de tren, donde fingieron no conocerse. En la guerra, Lanzmann tuvo la suerte de tener las espaldas cubiertas, literalmente, por su padre, hombre experimentado del *maquis* francés que al menos una vez lo salvó, en una escena bélica dramática y cinematográfica, matando a quien lo había descubierto y cautivado.

La compasión por las víctimas, el horror ante las ejecuciones, despertó temprano en él, como explica al inicio del libro. A los doce años vio en un cine la filmación en vivo de una muerte por guillotina (hasta 1938 se guillotiné en público en Francia y, a partir de entonces y hasta la abolición de la pena de muerte en 1981, en los patios de las cárceles). El joven Lanzmann se obsesionó con el tema y combatió toda su vida las ejecuciones y la pena de muerte. Las descripciones, en *La liebre*, de obras de Goya que retratan ejecuciones o lucha a muerte se cuentan entre sus mejores páginas. Sin embargo, al terminar la guerra, Lanzmann no dudó en internarse en la boca del lobo y partió a Alemania, primero como estudiante de filosofía, poco después para ocupar un puesto de lector en la Universidad Libre de Berlín (1948-1949), donde creó con sus estudiantes un seminario sobre el antisemitismo. Llegó a sentarse a la mesa con altos oficiales nazis y descubrir, guiado por su anfitriona, una joven de esa familia, un campo de concentración —abandonado, aún intacto— en los bosques de su gran propiedad. Sorprende que buscara conocer, distinguir. No tenía miedo, no quería ocultarse ni disimular, prefería saber.

Saber, frente a las resistencias naturales de los humanos, que preferimos soslayar lo más terrible, que nos inclinamos por las historias dramáticas pero al fin reconfortantes, por las historias de los otros, por la ficción. Saber íntimamente, abrir los ojos, el corazón o la conciencia moral a los hechos en sí, no a su réplica superficial, no a su contabilidad o sus supuestas explica-

ciones. Saber y sentir a pesar de la desaparición, casual o provocada, de las huellas de los hechos. Ya Lanzmann había tenido ocasión de reflexionar sobre esta gran temática: vivió con una joven coreana una breve y por fuerza frustrada aventura amorosa nada menos que en Pyongyang y en 1958. El episodio es rocambolesco en grado sumo –divertido tanto como apasionado–, pero su relato en *La liebre* es respetuoso y sincero, galante con la memoria de Kim Kum-sun. Lanzmann, él mismo realizador de cine desde 1970, reconoció en él un material cinematográfico privilegiado. Logró regresar a Corea del Norte en 2004: el escenario de su pasión había cambiado casi por completo. Pensó que el camino hollywoodesco hubiera sido reconstruir las calles y panoramas de medio siglo atrás, contratar a una joven coreana y a un actor de moda, y montar las escenas de su estrujante, imposible, romance. Pero sintió que todo ello mataría definitivamente su amor, al robarle sus tesoros y volverlos apariencias. En todo caso –escribió–, su filme hubiera recorrido sin tregua, ciegame, las calles modernas de esa ciudad, con una voz en *off* que hablara de la búsqueda imposible de ese amor que fue, que ocurrió y que existe, pero no en las apariencias sino en los recuerdos, en la memoria.

El primer filme de Lanzmann se llamó *Por qué Israel*, una descripción apasionada de aquella nación y sus habitantes. Al terminarlo, emprendió, sin saber lo que le esperaba, la realización de una película sobre el Holocausto. Nunca gozó de un financiamiento suficiente y engañó varias veces a sus patrocinadores, que pedían una película de duración convencional y una filmación en un tiempo razonable. Pronto supo que no la terminaría hasta alcanzar lo que se proponía, algo que se fue imponiendo por sí mismo, durara lo que durara y tomara el tiempo que tomara. El resultado: una película de nueve horas y media, con filmaciones rudimentarias, traducciones deficientes del polaco, yiddish

y hebreo al francés y del francés al inglés. Con sus limitaciones, ver el filme es una experiencia única. El libro de *La liebre* abunda en datos reveladores acerca de las personas entrevistadas, la difícil filmación de *Sboab* en Polonia, Alemania y otros sitios, las circunstancias en torno a testimonios y entrevistas. Uno llama al otro.

El tema del Holocausto atrae los testimonios visuales: los sobrevivientes de los campos de concentración liberados en 1945, las montañas de cenizas, o de anteojos, o de maletas, o de cadáveres. Así fue como las generaciones posteriores tuvimos nuestro primer encuentro, morboso, casi obscuro, con lo indescriptible. Lanzmann optó por no incluir una sola fotografía en *Sboab*. Tampoco tiene el filme relatos de fugas de sobrevivientes, historias de esperanza o de liberación (razón por la cual *Sboab* no recibió un centavo estadounidense: porque no tenía “mensaje” ni una nota de esperanza). Tampoco la voz en *off* para decir qué pensar o sentir. Ni hay música, ni siquiera la más bella, noble, evocativa. Solamente la canción que le hacían cantar los soldados nazis a un adolescente cautivo que mantuvieron en vida para oír su voz. Era Simon Srebnik, uno de dos sobrevivientes del exterminio de cuatrocientos mil judíos en Chełmno, Polonia. En *Sboab*, Srebnik la canta él mismo, navegando sobre una barca en el río de aquel lugar, tal como entonces.

*Sboab* es una palabra hebrea que significa catástrofe, desastre, casi una entidad innumerable. Pues lo ejecutado por los alemanes nazis con la población judía no tiene nombre, no puede tenerlo. Y el tema del filme no es otro que la muerte misma en los campos de exterminio. No los sobrevivientes famélicos de las fotografías (pues ellos pertenecían a los campos de trabajo, aun viviendo y muriendo en condiciones infrahumanas) sino los otros, poblados enteros, las multitudes de hombres y mujeres, niños y ancianos, asesinados masiva y metódicamente en los campos de exterminio. Pues la inmensa mayoría de quienes

llegaban en aquellos trenes a esos campos iban directamente a su asesinato, en masa –en Auschwitz, solo en las cámaras grandes de gas, entraban cada vez tres mil personas, varias veces al día–, una mecánica organizada con “eficiencia alemana”. En las cámaras de gas y en camiones equipados de óxido de carbón –todo ello fuera del territorio alemán, principalmente en Polonia–, murieron más de millón y medio de personas. Y del exterminio: de las cámaras de gas de Treblinka, Auschwitz y varios otros campos, o de los camiones de Chełmno, no se salvó nadie.

Se trataba entonces de acercarse lo más posible a la muerte misma de toda esa gente. Para ello, Lanzmann recurre a aquellos sobrevivientes que fueron miembros de los *Sonderkommando* o comandos especiales, presos forzados a ocuparse directamente de los condenados a muerte, desde su llegada, casi siempre en tren, provenientes de los diversos guetos europeos donde ya los tenían recluidos; su selección, su encaminamiento a la sala donde les cortaban el pelo y debían desvestirse; y su entrada multitudinaria a las cámaras donde morirían asfixiados por el gas Zyklon B. Y luego, veinte minutos después, el retiro de los cuerpos, la limpieza de la cámara para recibir a los que seguían, el traslado de los cadáveres a los hornos crematorios, o, cuando su capacidad era superada, directamente a inmensas fosas que ardían con grandes llamas. Ninguno de los asesinados en los campos de exterminio sabía con certeza qué ocurriría con él. Los nombres de Treblinka y Auschwitz no decían nada para ellos. Los nazis cuidaban de no mencionar su destino inminente a los recién llegados, para evitar una reacción colectiva que complicaría el funcionamiento de la máquina homicida. La comunicación de los miembros del *Sonderkommando* con las víctimas era castigada según el estilo del lugar (en un caso que se menciona en *Sboab*, el miembro del *Sonderkommando* descubierto fue introducido vivo a un horno crematorio).

Los sobrevivientes entrevistados, que Lanzmann llama *revenants* (aparecidos), incluyen a un peluquero forzado a cortar el pelo a las víctimas en la antesala de la cámara de gas, y dos miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz. Estos dos últimos fueron sobrevivientes también del intento de levantamiento que tuvo lugar ahí en 1944 y que logró cobrar algunas vidas de nazis del campo. También son entrevistados dos altos dirigentes del gran levantamiento del gueto de Varsovia.

Lanzmann entrevistó, con engaños o adulaciones, a oficiales nazis responsables directos del exterminio o de los peores crímenes, como el segundo oficial al mando del gueto de Varsovia, corresponsable de las 43,000 muertes en 1941, por hambre y las condiciones de hacinamiento, en ese perímetro enmurallado. Con un conocimiento completo y en extremo preciso de toda la mecánica de la muerte operada por los nazis, Lanzmann hace describir a estos hombres los detalles de sus actos, con el fin de tocar, parecería, lo indecible.

Los campos de exterminio fueron arrasados. Ahí han crecido árboles y hierbas. Solo permanecen algunos edificios o huellas de ellos, las vías y estaciones del tren. Todo ello lo muestra una y otra vez *Sboab*, así como el acceso aún existente a cámaras de gas y hornos. Intentando cercar su tema, Lanzmann llegó a las poblaciones aledañas a los campos de exterminio, poblaciones que existían ya durante la guerra. Ahí recogió los testimonios de quienes ocuparon las numerosas casas de los judíos —el pueblo de Auschwitz (Oświęcim) había sido habitado al ochenta por ciento por judíos, hasta su deportación—. También de los vecinos inmediatos de los campos de exterminio, quienes describen la enloquecedora peste que despedían las actividades de los nazis. Y descubrió al maquinista de locomotora que condujo, desde Varsovia o Białystok, cada uno de los trenes que llegaron al campo de exterminio de Treblinka

(de julio de 1942 a agosto de 1943, seiscientos mil asesinados), escuchando tras él las súplicas y los lamentos, bebiendo vodka para soportarlo. Este hombre, de rostro doloroso, aceptó ser filmado mientras volvía a conducir una locomotora —de vapor, no habían cambiado aún en ese 1978— hasta la rampa última, donde los trenes al fin se abrían para descargar esas multitudes, que vivirían sin saberlo sus últimos momentos bajo el cielo.

En una entrevista reciente a *Spiegel*, Lanzmann declaró: “Mi película tiene la intención de ser una tumba para los asesinados, tumba que nunca recibieron en la realidad.” Y respecto al Holocausto: “No querer comprender fue siempre mi regla de hierro.” Siguiendo a Primo Levi, afirma: “La búsqueda del porqué es absolutamente obscena”, puesto que cualquier “explicación” es insuficiente: la brutalidad de la muerte en las cámaras de gas permanece incomprendible. “Presentar esta perplejidad es la meta de mi película.” La no comprensión de lo incomprendible.

El sentido del título, tomado del hermoso relato *La liebre dorada* de la argentina Silvina Ocampo, refiere la aparición de una liebre, en una visita del autor a la Patagonia, ante el haz luminoso de sus faros, “clavándome literalmente en el corazón la evidencia de que estaba en la Patagonia, de que en aquel preciso instante la Patagonia y yo *estábamos de verdad juntos*.<sup>2</sup> Eso es la encarnación”. Lanzmann recuerda entonces otras liebres más, “las del campo de exterminio de Birkenau, que se escurrían bajo las alambradas infranqueables para los hombres”.

Lanzmann alcanzó un renombre mundial y definitivo con *Sboab*. Sigue dirigiendo la revista de Sartre, *Les Temps Modernes*. Declara en *La liebre*, con generoso idealismo: “No sé lo que es envejecer, en primer lugar porque mi juventud garantiza la del mundo.” Y continúa, seguidor de la

noción kantiana del “sentido interno”: “Hubo un día en que para mí el tiempo, en circunstancias que desconozco, interrumpió su curso.” Así se explicarían los doce años dedicados a filmar *Sboab*, en una eterna suspensión del tiempo. Y al final concede: “Y aunque (el tiempo) se haya puesto a pasar muy lentamente, cual convaleciente, siempre he sido reacio a persuadirme de ello.” —



## ENSAYO

## Per versiones de Cabrera Infante



**Elizabeth Mirabal y Carlos Velazco**  
SOBRE LOS PASOS DEL CRONISTA. EL QUEHACER INTELLECTUAL DE GUILLERMO CABRERA INFANTE EN CUBA HASTA 1965  
La Habana, Ediciones Unión, 2010, 404 pp.

## ENRICO MARIO SANTÍ

“Ante todo... fue un pretexto.” Tal admiten los autores de esta investigación de 404 páginas impresas, veinticuatro de ellas con fotos e ilustraciones, ganadora del premio de ensayo Enrique José Varona 2009 que patrocina anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, sobre la vida y milagros de Guillermo Cabrera Infante en Cuba antes de su ruptura con el régimen castrista. A la “Nota de los autores”, de la que acabo de citar, le siguen diecisiete capítulos y 694 notas al calce. Pasan revista a la presencia de GCI en las diversas publicaciones donde colaboró —*Carteles*, *Bobemia*, *Ciclón*, *Revolución*, *Lunes*— y las polémicas en que se vio involucrado —las tensiones con *Orígenes*, el ICAIC, las reuniones en la Biblioteca de 1961, y hasta el debate de 1968 sobre *Tres tristes tigres* en *El Caimán Barbudo*, más allá de las coordenadas del título. La cantidad de notas recalca el deseo de “exhaustividad” (p. 380) erudita del libro, basado como está no solo en un extenso

<sup>1</sup> *Spiegel online international*, 09/x/2010.

<sup>2</sup> El original francés lo dice con mayor originalidad: “*étions vrais ensemble*” (“éramos verdaderos juntos”).

trabajo de hemeroteca y archivo sino en entrevistas con una cincuentena de “testigos” —algunos con nombre, otros anónimos, casi todos escritores y antiguos amigos— del “quehacer intelectual” de GCI entre 1941, cuando él y su familia arriban a La Habana del campo oriental, hasta que el escritor se marcha de Cuba en 1965.

Si se tratara de la circunstancia normal de una institución nacional que honra la memoria de uno de sus escritores e intelectuales más importantes, aludir a un “pretexto”, o alardear de ello, tal vez no resonara tanto. Empezando con los pretextos que subrayan los “autores”: “para leer más a y de Guillermo Cabrera Infante”, o bien “para conocer a muchas personas, cara a cara o vía correo electrónico”. Y si también se tratara de un autor cuyas obras circulan libremente en el país cuyo gobierno e institución cultural ahora ofrecen este homenaje póstumo, o si el mismo país hubiese publicado otras obras sobre el escritor, tampoco habría por qué sorprenderse. En la presentación en La Habana, los autores dijeron que “no es un alegato ni a favor ni en contra. No pretende tampoco reivindicarlo como un gran escritor cubano, porque no hace falta probar lo que ya se sabe”.

Sin embargo, la lectura más superficial comprueba que sí se trata, de hecho, de una suerte de reivindicación, un alegato a favor de la importancia de su obra, de su aporte a la cultura y, sobre todo, de los equívocos e injusticias por parte del régimen que acosan su reputación. Todo claro pero implícito, no dicho: defensa que no quiere decir su nombre. Parte de ella consiste en demostrar las credenciales castristas, revolucionarias, de GCI a partir de los documentos de la época. Defensa que tiene un costo, parte del pretexto, también no dicho, de este libro. Aun así, tomando en cuenta todo lo no dicho, mi descripción no abarca su complicado propósito, o efecto. Los autores señalan que con él desean “abrir caminos”, iniciar conversaciones, armar la Historia de GCI

“mediante la búsqueda y la exhaustividad”. Valga esta pequeña contribución a esa importante empresa.

Empecemos por varios hechos: a) El libro lo publica la misma institución que expulsó a GCI por “traidor a la causa revolucionaria” hace 43 años, y a pesar de que el libro menciona este hecho dos veces (pp. 322 y 335), ni los autores ni la institución que los patrocina se retractan o arrepienten del mismo. b) Las obras de Cabrera Infante, como de tantos otros exilados y críticos del régimen, no solo no circulan en Cuba; leerlas es un delito y el régimen las confisca; GCI tiene el raro privilegio de ser uno de tres premios Cervantes y el único excluido del *Diccionario de la literatura cubana* (dos tomos, 1980); los autores señalan esta falta pero nunca piden su corrección. c) El libro pre-texta algo más que el conocimiento del escritor y su obra: identifica fuentes testimoniales y oculta muchas de ellas: “Algunos se citan aquí”, agrega la misma nota, “pero no otros que también nos proporcionaron el norte, la luz y quedarán a la sombra para el lector”. Una célebre telenovela de los años setenta cuyos galanes eran los soplones profesionales de Seguridad del Estado llevaba un llamativo título, remedo a su vez de una cita de José Martí: “En silencio tiene que ser.” El eco de esa telenovela, quieranlo o no los autores, se escucha en este libro. Llámelo el “estilo Stasi”. O tal vez su versión cubana: el “estilo G-2” (o 3). Porque el libro tiene tres, y no solo dos, autores: Mirabal, Velazco y Seguridad. El último, claro, se sobreentiende. De hecho, los primeros dos escriben para, y a partir de, el tercero.

Nada de lo cual significa que el libro no haga un importante aporte, o que no sea útil o interesante. Interesa no solo lo que dice sino lo que *pre-texta*: lo que deja de decir y, por tanto, lo que su silencio revela.

Mirabal y Velazco, dos jóvenes investigadores de la Escuela de Periodismo de La Habana, se han esmerado en indagar los detalles de la vida y obra de GCI durante este,

su primer periodo de escritor. Su ventaja sobre aquellos de nosotros que nos dedicamos al tema y vivimos en el exterior es que han tenido acceso a material de hemeroteca del que pocos disponen. Así, por ejemplo, logran rastrear con suma pericia las primeras publicaciones de GCI en revistas de la época, *Nueva generación*, *Nuestro tiempo*, *Bohemia*, *Mensuario de Arte y Literatura*, *Carteles*. Sin duda son trabajadores, curiosos y enterados, pero no críticos literarios, y se nota. Los pasajes que ofrecen lecturas de textos, o de libros enteros de GCI, muestran ingenuidad y, a veces, chapuza. Su mayor mérito, en cambio, es que, además de identificar la enorme bibliografía, describen amplia y precisamente los contextos en que escribe: la casa familiar de Zulueta 408, la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, el *Cine Club*, *Carteles*, *Revolución*, *Lunes*, el ICAIC. Todas ellas defienden la actividad, y a veces el liderazgo, de GCI. Por sus capítulos desfilan los jóvenes camaradas de la época: Pablo Armando Fernández, Néstor Almendros, Germán Puig, Matías Montes Huidobro, Ricardo Vigón, Carlos Franqui, Rine Leal, Fausto Canel, Harold Gramatges, Antón Arrufat, Heberto Padilla, César López, Tomás Gutiérrez Alea, Roberto Branly y hasta Marta Calvo, primera esposa de GCI. La narración funciona cuando los autores se concentran en describir esos contextos —las diferencias entre los personajes, los temas que los ocupaban, sus choques con la autoridad, y entre ellos—, y aburre cuando tratan de resumir cada texto publicado de GCI como si estuviesen forzando a que lleven la voz cantante.

Piezas claves en la reconstrucción de esos contextos son las entrevistas con los “testigos”, tanto de la isla como en el exterior. La idea es captar el testimonio sobre el quehacer de GCI cuyo conocimiento y circulación la censura del régimen y la represión y expulsión de esos actores han impedido hasta hoy. He aquí otro pretexto, parte del alegato a favor: circular versiones inéditas, algunas positivas, de GCI

en las voces de los que lo conocieron personalmente. Demuestran, por ejemplo, que la pelea entre *Lunes* y *Orígenes* no fue tal, o al menos que GCI no fue el culpable, como se ha dicho; la crisis que ocasionó el filme *P. M.* y el cierre de *Lunes* fueron parte de una jugada de los comunistas, y no, como dice la leyenda, una provocación del grupo de la revista; el cese diplomático de GCI en 1965 fue pésimamente manejado por los burócratas en el MINREX. Todo eso, al parecer, es noticia en Cuba; al menos así lo dan a entender los autores. Además, como se insiste en varios pasajes, GCI tuvo hartas credenciales revolucionarias, como por ejemplo defender la incipiente Revolución desde las páginas del periódico homónimo; viajar al extranjero varias veces en el *entourage* de Fidel Castro y reportar a los lectores sobre sus andanzas; o incluso dar entrevistas, durante su estancia forzosa de tres meses en 1965 en La Habana, que “aún no ponían al desnudo una actitud política contraria a la Revolución” (p. 307). Desde luego, implícito en todas estas “revelaciones” yace otro pretexto: criticar la censura interior que actualmente impera en Cuba. Su consigna sería algo como “romper el embargo interior contra GCI”. Como recién alegara Alejandro Armengol, el libro abre “una ventana, pequeña pero ventana al fin”; o como también observó el profesor Carlos Espinosa Domínguez, se trata de “un acto de justicia que desde hace mucho se merecía el creador”. Todo lo cual tiene, sin embargo y a su vez, otro pretexto: convencernos sobre la “exhaustividad” del libro, o al menos crear esa impresión.

Digo *impresión* y no *hecho* porque, como dijimos, queda la incógnita del estilo G-2 (o 3): muchos de sus testigos aparecen citados pero no se identifican porque deben quedar “en la sombra para el lector”. A veces esas citas son a favor, otras en contra, pero su conjunto quiere crear la impresión de que no se dejó títere con cabeza: los autores hablaron con todo el mundo, incluso por internet. Después de todo, ¿quién

quita, con semejante advertencia, que también se entrevistaron con todos aquellos (aún vivos, por supuesto) que tuvieron papeles protagónicos en muchos de los episodios del quehacer intelectual de GCI pero que no pueden aparecer por nombre, seguramente porque son conocidos “gusanos” y deben quedar “en la sombra”. Admitir que los hubo sería demasiado peligroso; dar a entender que tal vez se habló con ellos y sus datos aparecen anónimamente tiene una ventaja: ponen parches antes del grano. Me refiero a gente como: Orlando Jiménez Leal, Natividad González Freire, César Leante, René Jordán, Mario García Joya, Emilio Guede, Eduardo Manet, Fausto Masó, Marta Frayde, Miriam Acevedo, Alberto Roldán, Julio Matas. Miriam Gómez, ya esposa de Cabrera Infante en la última etapa que narra el libro, y a quien se alude varias veces hacia el final, podría asumirse, con esta misma premisa, como otra colaboradora silente más. Y podría haber otros más, como se verá.

Pero sin duda el colaborador más cercano, quiéralo o no, es el propio GCI. Que el escritor fue castrista, que defendió el régimen, que dirigió durante año y medio su más importante revista cultural, que influyó en la fundación del ICAIC y que ocupó, hasta 1965, varios cargos de funcionario, todo eso es harto sabido y los autores lo recalcan. Pero los que conocemos la obra también hemos leído en sus propias palabras: la “nave, que yo ayudé a echar al mar sin saber que era al mal”. Citas como esta, y muchas otras, siempre pertinentes, que siempre condenan al régimen y que se recogieron en libros como *Mea Cuba* y en múltiples entrevistas, nunca aparecen. Las pocas veces que se cita de este libro axial, o se alude a él (pp. 85, 104, 350, 360), o a otros suyos (*Vidas para leerlas*, por ejemplo) es siempre para comprobar datos consabidos; y cuando comparamos el mínimo espacio que se dedica a las razones de la ruptura de GCI con el régimen (pp. 325-326), externados en la célebre entrevista de 1968 en *Primera*

*Plana*, con las que los autores dedican a las posteriores y sucesivas respuestas que recibió (pp. 324, 326-331), sus palabras prácticamente desaparecen. Encima de todo, los autores atribuyen esas mínimas críticas al “evidente avance del trastorno bipolar y colapso nervioso que lo recluía en un hospital a inicios de la década de los setenta” (p. 325), cuando esa crisis de salud no habrá de ocurrir hasta cuatro años después y obedeciendo a razones muy distintas, y reducen la importancia de sus llamados “escritos políticos” a una “calidad literaria superior a los [sic] de quienes polemizaron con él” (p. 325). Me dirán que citar a estas alturas el anticastro de GCI es llover sobre mojado. Conuerdo que se aplica al anticastro en abstracto, pero no a sus razonamientos concretos. Porque después de todo, ¿en qué quedamos? ¿No se trata de dar noticia? ¿La consigna no es romper el bloqueo interno? ¿De qué nos sirve el pretexto si falta el texto? A menos, claro está, que el pretexto sea otro.

Pero sin duda la mayor colaboración forzosa de GCI (y de otros), en el irónico sentido de que optimiza los silencios, se reserva para las obras publicadas, o escritas, durante estos años, así como las diversas opiniones retrospectivas que le merecieron de su autor. GCI nunca renegó de los cuentos de *Así en la paz como en la guerra* (1960), cuya casi totalidad fueron escritos antes de 1959, ni de las viñetas que se escribieron después, mayormente porque, según le contó a Emir Rodríguez Monegal en 1967, reflejaban “el clima político de opresión, violencia y gangsterismo en la Cuba de Batista”. En cambio, *Vista del amanecer en el trópico* (me refiero al manuscrito que ganó el Premio Biblioteca Breve en 1964 y que, revisado y aumentado, luego se convirtió en *Tres tristes tigres*) con los años le pareció “un libro políticamente oportunista”, o como también le dijo a Danubio Torres Fierro, “un libro sarrarianamente totalitario”. Sin embargo, al describir este manuscrito, los autores esquivan y recortan esta renega-

ción (que aparece en una entrevista que citan con otros fines). Citan, en cambio, de otra publicada en *Bohemia* en agosto de 1965, grabada durante la estancia forzosa de tres meses en La Habana cuando se le impidió regresar a Europa, donde defendió que el libro fuese “didáctico” (p. 108). Los autores señalan enseguida que tres años después, “luego de suprimirle a *Vista* dichos pasajes GCI se corregía: ‘la pretensión del libro en esa época era un poco sartriana...’”, pero frenan y recortan la cita precisamente donde GCI había añadido: “Una pretensión zdanovista. Inclusive, el libro, influido sin duda por la atmósfera de Cuba —a pesar de que yo era entonces diplomático en Europa—, era un libro que, casi me da pena decirlo, resultaba un libro de realismo socialista absoluto.” Palabras claves que quedan en la sombra. Análogo pero a menor escala es el caso de *Un oficio del siglo XX*, al que apenas se le dedican unas líneas (p. 80) y por tanto se salta la importancia de su innovación formal para la eventual confección de *Tres tristes tigres*. Silenciar la discusión sobre el libro permite esquivar, además, lo que GCI dijera sobre él en su famosa “Cronología a la manera de Laurence Sterne... o no”: “El libro se propone probar que la única forma en que un crítico puede sobrevivir en el comunismo es como ente de ficción.” Por último, si la descripción del uso de viñetas —en *Carteles*, *Lunes*, *Así en la paz*, *Vista*— en la obra de GCI es amplia y detallada, sin embargo, desconoce el libro que hace de ellas su apoteosis formal: *Vista del amanecer en el trópico* (1971), que las extiende a todo lo largo de la sangrienta historia de Cuba y dedica una buena cantidad a escenas violentas del castrismo. Para los autores, este libro sencillamente no existe.

Las distorsiones bibliográficas, el torpe recorte de citas, el silenciamiento de fuentes claves, la retórica burocrática (“dictadura”, “Revolución”, “Fidel” son términos por antonomasia) contrastan en cambio con la pericia con que los autores leen los contextos

en que se movió GCI. El libro describe en detalle las correderas de *Nuestro tiempo*, los líos de la *Cinemateca*, los episodios de *Ciclón* y *El Puente*, la polémica de *Lunes*, la bronca de *P. M.* y del ICAIC, las peleas en *Revolución* y la debacle de las llamadas “Palabras a los intelectuales”. Es aquí donde el entrenamiento periodístico de los autores nos lleva a buen puerto. La narración fluye mejor en esos capítulos, aun cuando la pertinencia de algunas secciones resulta cuestionable. GCI no fue un actor importante, por ejemplo, ni en *Ciclón* ni en *El Puente* y por tanto esos capítulos suenan a relleno; o mejor dicho, a más pretexto. En cambio, el mayor espacio, y el mejor análisis, aparece en los capítulos sobre el ICAIC, *Revolución* y las llamadas “Palabras” (pp. 189–278), casi cien páginas, donde GCI desde luego está muy involucrado pero no juega un papel necesariamente central. Sí lo juega, en cambio, y con un papel nefasto, quien pudiéramos llamar el “anti-Guillermo” de estas páginas, Alfredo Guevara, el Gorki de La Habana, aun cuando los autores se abstienen de mencionar quién verdaderamente fue el responsable de todo el desastre ideológico y moral de la época: Fidel Castro. Por eso, si a la impericia del análisis sobre la obra de GCI añadimos el evidente esmero que los autores dedicaron a estas secciones llegamos a la conclusión de que, en efecto, el quehacer intelectual de GCI fue el pretexto —un pretexto desde luego importante— para abordar un tema mucho más caro a las élites intelectuales cubanas: las guerritas intelectuales de La Habana, la lucha por el poder. Aunque no me refiero a las guerras de hace cincuenta años sino a las de hoy. No podría identificar a los actores de esas guerras actuales, que tal vez sea sencillamente una lucha generacional en tiempos de larga, interminable, transición. Pero una lucha de grupos es lo que se desprende de la narración del libro, que usa a GCI, y las antiguas guerras que ocurrieron alrededor suyo, sombra de las de hoy, como pretexto de

discusión, como chivo expiatorio de un ritual de poder.

Y no sería la primera vez. Como saben y narran los propios autores, ocurrió primero en 1961, cuando Fidel Castro utilizó el escandalito alrededor de *P. M.* y el patrocinio que le dio GCI para cerrar *Lunes*, acaparar el poder cultural y arrinconar a Carlos Franqui. Ocurrió después en 1968, justo en el umbral de los “cien años de lucha”, a la zaga de la publicación de *TTT*, el exilio virtual de GCI y las declaraciones de *Primera Plana*, cuando se utilizan las imprudentes opiniones de Heberto Padilla para emplazar al grupo de *El Caimán Barbudo*. Debe haber otros momentos. Pero apenas apunto la recurrencia de ese mecanismo expiatorio como síntoma de la significación del escritor y su obra dentro del campo simbólico de nuestra cultura.

No puedo terminar sin contar esta anécdota. Hace dos años, Mirabal y Velazco me escribieron elogiando mi trabajo. Me informaban entonces que escribían una tesis de grado sobre GCI para la Escuela de Periodismo de la Universidad de La Habana y me pedían que contestara un cuestionario que los ayudara en sus pesquisas. Como en ese momento mis investigaciones me habían llevado a indagar acerca de las primeras obras de GCI aproveché el contacto para pedirles, en vista de su investigación, que me enviaran uno de sus cuentos inhallables en la revista *Nueva Generación*. Amables, Mirabal y Velazco lo enviaron enseguida y me pidieron que, en vista de mis contactos personales, también procurara conseguirles una entrevista con Miriam Gómez. Agradecí el envío y medité su pedido. El cuestionario pedía datos y razones de una época que yo no había vivido. Además, el lenguaje de las preguntas sonaba menos a investigación literaria que a interrogatorio policial. Por último, sospeché de que, una vez enviadas, mis respuestas podrían ser utilizadas por terceros, máxime en un clima hipervigilado como el del régimen. Todo lo cual me llevó a rechazar



la petición con lujo de detalles. Indignados, Mirabal y Velazco se enfurecieron con mi respuesta y se declararon manipulados por mí. El breve diálogo, desde luego, cesó. No supe más de los autores hasta que hace poco empecé a oír rumores sobre la existencia de este libro. Y no fue hasta poco después que caí en cuenta de que los nombres de los autores eran los mismos que hacía dos años me habían pedido que contestara un cuestionario para una tesis de grado. En las páginas de *Sobre los pasos del cronista* he buscado infructuosamente alguna referencia o señal, algún reconocimiento, de que el origen de esta investigación haya sido las pesquisas de la tesis de grado aludida.

Yo también he quedado en la sombra. —



## NOVELA

## No vamos a hacer nada



**José Mariano Leyva**  
**IMBÉCILES ANÓNIMOS**  
México/Morelia,  
Mondadori/INBA-  
Conaculta/Secretaría de  
Cultura de Michoacán,  
2011, 319 pp.

## GENEY BELTRÁN FÉLIX

En convenio con universidades y órganos estatales de cultura, el Instituto Nacional de Bellas Artes cada año convoca a premios para obras inéditas de distintos géneros literarios. Salvo el volumen que recibe el premio de poesía, prontamente editado, ningún otro manuscrito tiene la publicación asegurada: depende del autor gestionarla. Más que buscar que literatura de mérito llegue a los lectores —el mismo gobierno federal cuenta con dos editoriales: el Fondo de Cultura Económica y la Dirección de Publicaciones de Conaculta—, el INBA parecería contentarse con ejercer su presupuesto solo para beneficio

de los miembros del gremio literario, quienes se conformarían con escribir para tener premios aunque no lectores. Curiosa política de promoción cultural: es como si la Secretaría de Comunicaciones construyera carreteras solo para el uso de automóviles pertenecientes a ingenieros civiles. En un país menos ilógico, los libros galardonados por una institución oficial habrían de publicarse, leerse, discutirse.

No acostumbro detenerme en la circunstancia de los premios al comentar un libro. Hago ahora una excepción para empezar diciendo que, debido a esa política, *Imbéciles anónimos* no se publicó sino hasta dos años! después de recibir el Premio José Rubén Romero, convocado por el INBA y el gobierno de Michoacán. Esta, la primera novela de José Mariano Leyva (Cuernavaca, 1975), es paralela a las pesquisas que el también ensayista abordó en *El complejo Fitzgerald* (2009): un examen de la ficción escrita por autores de edad joven que indagan en los temas de la misma juventud, los excesos generacionales y las preocupaciones éticas ante una época dominada por el desencanto.

*Imbéciles anónimos* tiene a cinco personajes que van llegando a sus años treinta. Luego de episodios adversos que los hacen entrar en crisis, un cocainómano (Elías), un gerontofílico (Marsé), un escritor homosexual (Carlos) y una DJ feminista (Sunny B.) llegan, cada uno por su cuenta, a una casa ajena en Cuernavaca. Lo que sucede esa noche les cambia la existencia y los lleva, posteriormente, a conocer un secreto terrible. Aunque de trayectorias vitales diferentes, los cuatro personajes comparten el marco generacional que va de la música electrónica y los videojuegos a las drogas de diseño y el malestar psicótico, desde la crítica a los padres setenteros hasta los dilemas del cuerpo y la sexualidad.

La prosa de *Imbéciles anónimos* se sustenta en la frase corta, para

efectos de enumeración progresiva (“Una casa, dos coches y un perro. Domingos de fútbol. Cerveza. Piyama hasta las seis de la tarde. La conciencia está aniquilada”), como herramienta introspectiva (“Vestida. Varón. Vulnerable. Víctima. Todas las palabras de la coincidencia iniciaban con V. No de Victoria. De una letra que simulaba su propio sexo”) y en busca de velocidad dialéctica (“Los pobres padres de Leyva se enfrentaban a las generaciones que los precedían. Lidiaban con los ancianos. No se los cogían”). Al interior de la frase, y usualmente con propósito descriptivo, la prosa se permite riesgos lingüísticos —que en más de un caso la hacen derrapar en el tropiezo fónico o la vaguedad—, como la aliteración (“anfitrión del anfiteatro”), la adjetivación inusitada (“caderas huérfanas de grasa”), el arcaísmo irónico (“el mancebo está convencido de que se ha vuelto duro”) o la traslación de sentido (“logró darle una cacofonía en la nuca”). El resultado es una prosa extrañada e inquieta, a ratos estridente y arrítmica, que intentaría mimetizar el movimiento y la hibridación de la música electrónica, pasión de tres de los personajes, incluido el narrador.

Este último, con el artificio de la autoficción, se llama “José Mariano Leyva”, y es el encargado de desarrollar las dos líneas principales de la estructura del libro: la fabulación, en tercera persona, de los sucesos, emociones y pensamientos de sus cuatro amigos; y la reflexión, en primera persona, por supuesto, sobre las características de su generación y también sobre otros temas, como las relaciones paternofiliales, la educación, la muerte, el desencanto, la situación del país; ese temperamento ensayístico a menudo se ve condensado en aforismos (“El muerto no siente el encierro. Ya no está. Pero sí puede provocar terrores de estatismo en el vivo”) y no se niega a la paradoja (“La seguridad es lo más peligroso que existe”). Tal vez por ese

doble perfil, de narrador y ensayista, “Leyva” acostumbra no solo mostrar lo que sucede, sino también, incluso cuando no habría sido dramáticamente necesario, enunciarlo (luego de describir lo que escucha uno de sus personajes en la cárcel, “Leyva” resume: “Elías escuchaba atento la armonía del infortunio humano”). Una vez establecida esa condicional de “Leyva”, la novela fluye con un dúctil manejo de la focalización, que puede pasar de la conciencia de un personaje a la de otro sin perder agilidad y fuerza persuasiva y, a cambio, confiriendo rasgos contundentes y reacciones verosímiles, sobre todo a la hermosa e inteligente Sunny B. y a Marsé, el seductor incansable.

Más que la secundaria trama histórico-policíaca —que se resuelve pronto e importa no por sí misma sino por lo que provoca en “Leyva”—, destacaría yo en *Imbéciles anónimos* la forma en la que estilo y estructura coinciden en la severa disección generacional. No es gratuito que la prosa se trastoque hasta la estridencia y que “Leyva” se bifurque antidramáticamente en fabulador y ensayista; ambos aspectos podrían impacientar a cierto lector, pero advierto que ejemplificarían la naturaleza neurótica, inestable e hiper crítica de los cinco personajes con los que la novela arriesga una fotografía de la generación nacida en la década de 1970, que no pretende ser representativa sino de un fragmento minoritario de la sociedad mexicana. Creo, sí, que a partir de que “Leyva” lee la última carta de su padre, la historia se extiende en reiterar lo que, sobre esta generación, ya ha quedado claro. Pero acaso ese exceso sería juzgado, de acuerdo a las reglas del libro, como orgánico. Quiero decir: estos muchachos para eso están hechos, para pensar y hablar demasiado y, en cambio, para no actuar, diluidos en su “exceso de apatía”: lo suyo ha sido “demasiado MTV, demasiados videojuegos, demasiada coca, [...] demasiado vacío. No vamos a hacer nada”. —

## ENSAYO

### El animal urbano



Edward Glaeser  
EL TRIUNFO  
DE LAS CIUDADES  
Madrid, Taurus, 2011,  
496 pp.

#### MANUEL ARIAS MALDONADO

¿Por qué queremos ir a Madrid pero huimos de Plasencia? Para dar una respuesta sistemática a esta pregunta, que es la pregunta acerca del *por qué* de las ciudades como forma de vida colectiva, haría bien en leer este libro. Su autor, profesor de Economía en la Universidad de Harvard, ha compuesto un documentado tratado sobre la vida urbana que, combinando la categoría con la anécdota, refuta de manera convincente muchos de los clichés que, después de dos siglos de práctica, nos hemos acostumbrado a repetir cuando hablamos de la ciudad. O sea, que la ciudad nos deshumaniza, incrementa la pobreza y resulta dañina para el medio ambiente. Y lo hace, además, subrayando la estrecha conexión que existe entre la intensificación de la vida urbana y el progreso de la especie, iluminando con ello las razones por las cuales no todas las ciudades son iguales ni está garantizado que cada una de ellas siga siendo —para bien o para mal— como es ahora.

Para Glaeser, la ciudad responde a una lógica evolutiva antes que a un capricho histórico. Si el hombre es un animal social, viene a decirnos, es natural que sea también un animal urbano. Porque la ciudad es el *locus* principal de la cooperación colectiva como factor determinante del progreso: es el lugar donde la densidad humana produce conocimiento e innovación. En la ciudad, la información circula rápida y eficazmente, transmitida tanto de forma explícita

como a través del ejemplo que todos somos para todos los demás. De ahí que las ciudades hayan sido, como Glaeser describe, un puente histórico entre culturas; aunque también, faltaría más, el origen de muchos disturbios y revoluciones sociales. Desde este punto de vista, la ciudad no es, contra lo que sus críticos románticos han señalado tradicionalmente, una creación *artificial* que nos separa de nuestras raíces naturales, sino su desarrollo lógico: el espacio propio de la especie. Esta defensa de la ciudad se inscribe así dentro de una creciente tendencia de parte de la ciencia social contemporánea, desde Robert Wright a Matt Ridley, que consiste en apoyarse en la teoría de la evolución, la antropología y aun la biología a la hora de explicar la conducta y la historia humanas. ¡Sin por ello reducirse a estas, que cultura también somos!

Sin embargo, la ciudad no solo sirve para producir conocimiento colectivo. También nos hace más felices, como se empeñan en demostrar las estadísticas, incluyendo la que señala que los suicidios son más frecuentes en las áreas rurales. Y en las ciudades es más fácil dar con personas que comparten nuestros intereses, encontrar pareja o descubrir los empleos que encajan con nuestras aptitudes. Por eso Glaeser es escéptico acerca de la posibilidad de que las nuevas tecnologías reemplacen las relaciones personales que la ciudad favorece. Más al contrario: “El coste cada vez más reducido de comunicarse a lo largo de grandes distancias no ha hecho sino aumentar los réditos de agruparse cerca de otras personas” (p. 345). Por eso la muerte de la distancia propiciada por la globalización tecnológica, sugiere Glaeser, ha sido fatal para los productores de bienes (la ciudad industrial, representada por Detroit) y no para los productores de ideas (la ciudad posindustrial al modo de San Francisco).

Sucede que padecemos un espejismo, de hondas raíces culturales, que nos lleva a ver la ciudad como un

mal necesario antes que como un bien imperfecto. Así, contemplamos la pobreza urbana, como la representada por las favelas brasileñas, en términos absolutos, no en comparación con la pobreza rural de la que han huido sus habitantes. Igualmente, tendemos a considerar que la ciudad es más dañina para el medio ambiente que sus presuntas alternativas agroecológicas, pero es más cierto lo contrario. Subraya Glaeser con acierto que una política para el cambio climático solo puede apoyarse en la modernización de las ciudades: “Si el futuro va a ser más verde, entonces también tendrá que ser más urbano” (p. 307). Ni todos podemos ser Thoreau, en fin, ni deberíamos querer serlo.

En relación a esto, el autor dedica páginas espléndidas a analizar el fenómeno del *sprawl*, una dispersión suburbial típicamente norteamericana pero sibilinamente universal, como demuestra el deseo alemán de tener *ein Häuschen im Grünen*, o sea, una casa en un área verde. Para Glaeser, el estilo de vida suburbial es una consecuencia del automóvil, pero también de aquellas políticas públicas que han deteriorado los sistemas educativos o impedido la edificación en algunos núcleos urbanos: la alegría inmobiliaria de Houston es el fruto de las restricciones californianas. Aunque para el propio autor fuera una experiencia amarga dejar el centro de Nueva York, acaso minusvalore la satisfacción que una joven familia con niños puede encontrar en esa forma de vida; máxime si sumamos a ellos el deseo de alejarse de los hombres que afecta a otros hombres conforme avanza la existencia. Sin embargo, otra vez, se trata de un modelo difícilmente generalizable. Y no tanto por falta de espacio, habida cuenta de que todos los habitantes de la humanidad podrían *boy* vivir juntos en Texas, cuanto por imperativos medioambientales. De ahí que Glaeser se aleje de su maestra confesa, la urbanista Jane Jacobs, para defender el rascacielos y la innovación urbana como medios

para frenar el *sprawl* y no convertir a las ciudades en víctimas de su pasado: ser, en fin, Nueva York y no París. En este punto, Glaeser parece olvidar que también existe Benidorm.

Sea como fuere, el autor insiste en que existen muchas variedades urbanas, pero no una única fórmula para lograr que una ciudad sea exitosa. Para prosperar, sostiene, una ciudad tiene que atraer a personas inteligentes y dejar que colaboren entre sí. Pero Singapur lo intenta a través de una buena administración y Milán por medio del estilo de vida. Su enfoque es más bien liberal: “El cometido del gobierno es permitir que la gente elija la forma de vida que más le guste, siempre y cuando pague por los costes que suponga” (p. 230). Pero Glaeser también admite que las políticas públicas son en algunos casos insustituibles (agua, saneamiento) y en otras decisivas (política educativa, ordenación del territorio). Y reconoce que a veces es imposible explicar por qué se produce un *tipping point* de creatividad o delincuencia; es, viene a decirnos, la magia de la interacción social. Es justo reconocer, no obstante, que el autor minusvalora el papel de la planificación pública, especialmente si la ciudad del futuro tiene que avanzar en la dirección sostenible que el propio autor insiste en defender. Aquí, como en todo, la dificultad consiste en lograr el adecuado *equilibrio* entre espontaneidad privada y ordenación pública.

Más allá de las fantasías rurales en las que proyectamos nuestras frustraciones cotidianas, en suma, la respuesta colectiva a la pregunta por un progreso razonable reside en la ciudad. Glaeser nos lo muestra en un libro variado y bien escrito, mediante un sinnúmero de ejemplos que abarcan desde Bangalore a Leipzig, pasando por Tokio y Río de Janeiro. No todo lo que sugiere es realizable, pero casi todo es interesante. Máxime cuando nos ayuda a comprender mejor por qué vivimos así y no de otra manera: en Madrid antes que en Plasencia. —

## RELECTURA

## Dickens: Historia de dos lecturas



Charles Dickens  
HISTORIA  
DE DOS CIUDADES

CHRISTOPHER  
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Me di cuenta de que una persona muy cercana a mí se estaba hundiendo en las tinieblas cuando la encontré en su despacho, todavía lúcida, tratando de que sus encendedores desechables, los famosos *crickets*, sacaran alguna chispa o flama una vez agotada su reserva de combustible. Me quedé del todo ofuscado cuando el individuo, un fumador consuetudinario, me mostró su colección, no de pipas, que era con lo que fumaba, sino de encendedores inútiles de los cuales se servía durante buena parte del día en su intento por lograr que alguno, alguna vez, diera señales de vida. Llevaba meses haciendo eso con sus encendedores. Víctima de una forma severa de lo que antes se llamaba demencia senil y actualmente responde a distintos nombres, esa persona se fue apagando junto con la esperanza, supongo, de que alguna lucecita, esa chispa, apareciera.

Quizá prefiero, entre las novelas de Charles Dickens que he leído, *Historia de dos ciudades* (1859), porque me recuerda a la persona de los encendedores, un médico, por cierto, dada la similitud entre su condición y la del Dr. Manette quien, durante sus dieciocho años de prisión en la Bastilla, entretuvo su mente haciendo zapatos de madera, monomanía que conservó hasta que su hija Lucie lo encontró en un hotelucho de París y se lo lleva de regreso a Londres. Allí, el Dr. Manette recupera la razón y bendice

el matrimonio de Lucie con Charles Darnay, para recaer en el autismo solo durante nueve días, aquellos que dura la luna miel de los recién casados en Warwickshire. Recae porque se entera, sin poder tolerar la angustia, de la verdadera identidad del marido de su hija, identidad que convertirá a *Historia de dos ciudades* en una de las más famosas novelas que se han escrito sobre la Revolución francesa. Darnay —no voy a detallar aquí una trama deliciosa que disgustó a muchos críticos por falaz y melodramática— es en realidad un aristócrata tratando de redimir la maldición de su estirpe, asociada a crímenes de horca y cuchillo que revelan el doble propósito político de Dickens en *Historia de dos ciudades*: la condena del Antiguo Régimen y la condena del terror revolucionario.

A los buenos propósitos de Darnay los estropea el honor que lo impele a salvar a un inocente —el administrador de sus señoríos, al cual había ordenado ser misericordioso con los campesinos— clamando por su ayuda y vuelve, inverosímilmente, a Francia, para caer preso a fines de agosto de 1792, lo cual le permite a Dickens hacer, de la guillotina, el gran motivo del libro. Preso un año y tres meses durante el Terror, a Darnay lo saca una vez de la cárcel su suegro, quien ha corrido a rescatarlo, junto con su hija, su nieta y su muy británica ama de llaves, la señorita Pross. Usufructuando su gloria como antiguo preso arrancado de la Bastilla, el Dr. Manette logra sacar una sola vez a su yerno de la cárcel pues en una segunda oportunidad ya no puede librarlo de los terroristas de la rue Saint-Antoine, personificados en el malévoló matrimonio Defarge. Carton, un fallido y pertinaz enamorado de Lucie, logra suplantar a Darnay y salvarle la vida, ofreciendo a cambio la suya a la guillotina.

Dickens, en su prólogo a *Historia de dos ciudades*, confesó de buena gana que debía sus páginas parisinas a la *Historia de la Revolución francesa* (1837), uno de sus libros preferidos y obra de su buen amigo Thomas Carlyle. Pese a haber

quedado comprometido como uno de los involuntarios profetas del fascismo, la idea de revolución de Carlyle es bastante simple y forma parte, desde entonces, del sentido común popular: los abusos del Antiguo Régimen que los ingleses exageraron hasta convertirlos en materia de novela gótica (e *Historia de dos ciudades* es una variante de ese género), aunados a la atroz miseria de los campesinos franceses durante el siglo XVIII (otro de los tópicos ingleses tan discutidos en el continente), provocaron la Revolución. Para algunos ingleses de 1859, muy preocupados, según Edmund Wilson, porque el imperio de Napoleón III pudiese colapsar provocando una ola revolucionaria peligrosísima para la monarquía inglesa, la incuria social debía ser morigerada para impedir la violenta reacción popular, que aterraba más a Dickens que a Carlyle, como puede leerse en la otra novela “histórica” dickensiana, la siempre mal comprendida y nunca bien ponderada *Barnaby Rudge* (1841), su novela sobre los disturbios anticatólicos de 1780.

Cualquiera que haya leído la literatura conmemorativa traída a cuento por el bicentenario del nacimiento de Dickens estará familiarizado con los vericuetos de su fortuna, misma que solo varió considerablemente cuando Wilson pidió justicia para él en su célebre ensayo en “Los dos Scrooges” (incluido en *La berida y el arco*), en el cual, año de 1941, el crítico estadounidense hizo con Dickens lo mismo que el Dr. Manette con Darnay: correr al rescate de un gran hombre para salvarlo una vez, perderlo otra y terminar con un final feliz.<sup>1</sup>

Wilson lo salvó de los freudianos, se le perdió en manos de los marxistas y al final logró su cometido, subrayando lo que hoy es pan comido en la academia: en Dickens hay tantos símbolos como en Joyce o en Kafka, su forma melodramática solo, diríase hoy,

los encripta. Dickens había sido descalificado por los “modernistas” como una antigualla victoriana, lo cual no solo era injusto sino inexacto, pues el mundo dickensiano creó al victoriano y no al revés, habida cuenta de que el primer libro importante que leyó la joven Victoria fue *Los papeles del Club Pickwick* (1837), contemporáneo de la ascensión al trono de la reina.

Antes del de Wilson se escribieron notables ensayos sobre Dickens y dos de ellos los he leído: uno, el *Charles Dickens* (1911), de G. K. Chesterton, quizá el mejor libro de su autor y una rehabilitación decisiva que se anticipó a las acusaciones de Aldous Huxley y compañía contra Dickens, descalificado como epitome de lo vulgar. Otro, el de George Orwell, publicado en 1939. El de Chesterton les parecía, lo mismo a Wilson que a los franceses (Alain, en *En lisant Dickens*, lo desdeñó, en 1945), demasiado inglés y demasiado poético, una catolización de Dickens que lo convertía en una hermosa pero a lo sumo idiosincrática abadía medieval inglesa, vecina, además, de una alegre taberna. Orwell, en cambio, dada la densa atmósfera de guerra y revolución, democracia y dictadura, imperante en los años treinta, se tomó más “en serio” a Dickens, convirtiéndolo en una lectura provechosa para los marxistas de todas las escuelas, repuestos del aborrecimiento que según cuenta Krupskaya, su viuda, sentía Lenin, de Dickens y su tufo clasemediero.<sup>2</sup>

Comenzó Orwell por despojar a Dickens de esa fama radical que lo volvió intolerable a los ojos de Macaulay y que en los treinta del xx era insostenible, pues, según Orwell, si a las novelas dickensianas nos atenemos, el único trabajo infantil que sufre David Copperfield es lavar botellas y la sociedad industrial solo es analizada en *Tiempos difíciles* (1854), a su vez, una mueca de desconfianza ante el incipiente sindicalismo.

<sup>1</sup> Edmund Wilson, *La berida y el arco*, traducción de Marcelo Uribe, México, FCE, 1983. El ensayo sobre Dickens también está incluido en E. Wilson, *Obra selecta*, edición de Aurelio Major, Barcelona, Lumen, 2009.

<sup>2</sup> George Orwell, “Charles Dickens” en *An age like this, 1920-1940. Volume I: Essays, journalism & letters*, edición de Sonia Orwell e Ian Angus, Boston, Nonpareil Books/Godine, 2000, pp. 413-460.

Los “pobres” representados por Dickens, decía Orwell, poco o nada tenían que ver con los obreros industriales registrados por Engels y eran, como lo confesaba ingenuamente Chesterton, solo tenderos y sirvientes. De Dickens, y en ello Orwell puso mucha pasión pues hacía algo de autorretrato trazando el del novelista, importaba otra cosa, el aliento moral del hombre que vive luchando, el novelista popular felizmente condenado a escribir una y otra vez el mismo libro, a la vez siervo y soberano de su público.

Es imposible no leer *Historia de dos ciudades* en clave orweliana: la Revolución dibujada como justa, fatal e inevitable, el cobro de una afrenta histórica nacida de la injusticia más ultrajante, devora a sus hijos y no hay todavía (junto a *Los dioses tienen sed*, de Anatole France, en 1912) obra más didáctica sobre los comités de salud pública que la de Dickens, boceto de la dictadura terrorista de una minoría autoerigida en soberana. Madame Defarge, ahíta de deseo de venganza contra la familia Evrémonde, a la que pertenece Darnay, es un clásico personaje revolucionario aparecida siempre en las inmediaciones del cadalso. Encarna, como diría un clásico mexicano, el “rencor vivo”. Cuando escribió sobre Dickens, apenas Orwell se había desembarazado de su denuncia de la represión comunista en la retaguardia republicana. Leía, al lado del *Homenaje a Cataluña* (1938), *Historia de dos ciudades*, ese libro despreciado, que era actual en su verdad moral.

Al otro lado del canal, vivo aún el novelista inglés, había recibido el homenaje de Hippolyte Taine, un teórico de la literatura tan influyente en su día como Roland Barthes un siglo después. Taine le dedicó a Dickens un capítulo completo de su *Histoire de la littérature anglaise* (1864-1869) y lo incluyó entre los poetas, es decir, entre aquellos que se nutren no de lo real, sino de lo imaginario. Un negocio de instrumentos marinos se convierte en el paraíso porque Dickens hace

extraordinario lo ordinario. El filósofo Alain desarrollará más tarde ese argumento: en Dickens es el espacio—una habitación, por ejemplo—el que produce, secretándolo, al personaje y a la novela misma. La tienda de antigüedades produce a *La tienda de antigüedades*. Por ello, el Londres dickensiano no es solo una galería de personajes sino una atmósfera sobrenatural. La imaginación dickensiana, concluía Alain, es perceptiva, dueña de una lírica del recuerdo una y otra vez cultivada.

Los franceses, reconoce Taine, están incapacitados para comprender ese movimiento en que la opinión privada y la pública se hermanan al dictar la moral. La sátira en Dickens aparece unida a las lágrimas pues los ingleses practican la afectación de la virtud, no la del vicio. Lo caricaturesco proviene del sentido de la observación y en ello encuentra Taine al humor inglés, volteriano, como si Inglaterra, al librarse en el siglo XVIII de una revolución como la francesa, se hubiese librado del romanticismo y sus errores. Dickens prolonga el catálogo de William Hogarth a lo largo de los tiempos.

Me gusta de *Historia de dos ciudades* todo: el primer párrafo, concentrado de lo mejor del estilo declamatorio de Carlyle con las antítesis entre lo peor y lo mejor, la sabiduría y la tontería, la fe y la incredulidad, la luz y las tinieblas, la primera de la esperanza y el invierno de la desesperación, los derechos al cielo y la condenación al infierno. Me gusta que el Dr. Manette sea un resucitado del calabozo, una variación figural, como lo había sido Edmond Dantès en *El conde de Montecristo* (1845-1847), novela contra la cual Dickens se rebela: no la revancha sino la reconciliación. Si Taine tenía razón, lo francés era afectar la venganza como lo hizo genialmente Dumas, mientras que lo inglés es predicar virtud: el perdón de las ofensas que casi le cuesta la vida a Darnay.

En la toma de la Bastilla, obviamente, Dickens se comprometió, también, con el impulso de la subli-

mación: demolido el símbolo de todas las cárceles, todas las otras cárceles, vulnerables, se derrumbarían, empujando por aquella en que penó, por deudas, su propio padre, Marshalsea. Eso lo ve bien Peter Ackroyd en su gran *Dickens* (1990).

La Revolución francesa, para Dickens como para tantos de sus contemporáneos, fue el fin de los viejos tiempos y el nacimiento de la sociedad moderna, democrática, parto profetizado por el vino y consagrado por la sangre, según una poderosa escena en *Historia de dos ciudades*. Ello no era tan obvio cuando Carlyle escribió su *Historia de la Revolución francesa* ni cuando Dickens se decidió a inspirarse en ella pues contra lo sucedido en el siguiente siglo debía imperar, tras el Terror, el sentido común y no la teología, tal cual lo pensó el novelista, uno de los principales reformadores del siglo XIX. En su *Dickens*, publicado en su primera versión antes de la Revolución rusa, Chesterton se dijo atemorizado por Gorki y su idea de que, habiendo sido infelizmente esclavizados, los esclavos encontrarían la manera de ser esclavizados, una segunda vez, por la felicidad. En la libertad, propia, intransigente, de cada hombre, aun el más pobre, creyó Dickens.

Pero, sobre todo, de *Historia de dos ciudades* me gusta que no es un libro del todo serio, sino un romance, un castillito del arquitecto Viollet-le-Duc que prefigura Walt Disney, una casa de muñecas, un escondrijo en lo alto de una enramada. El melodrama, lo recuerda Chesterton, es una forma artística tan legítima como cualquier otra. Me gusta mucho, finalmente la pelea final, arrabalera, entre la señorita Pross y madame Defarge, que decide la salvación de Lucie, de Darnay, del Dr. Manette.

Vuelvo al contrapunto barruntado entre los lectores ingleses y franceses de *Historia de dos ciudades*. Destaco dos lecturas posibles, la de la historia y la de la mente. Contra lo habitual, la primera la hicieron, esencialmente,

los ingleses: Dickens es carácter nacional (aunque disputen sobre si él le da la razón a los fabianos o a los católicos). A los franceses, en cambio, colmados por su propia historia, ni Dickens ni su modelo Carlyle podían darles lecciones sobre la Revolución francesa y por ello se fijaron en la psicología de Dickens, lo que verdaderamente les sorprendía. A Taine lo fascinaban las fantásticas monomanías padecidas por los personajes dickensianos, lunáticos tan solo porque exageran fielmente lo que son: ejercen la excentricidad y hasta la locura como una opción de libertad moral.

La insania en *Historia de dos ciudades* se presenta dos veces a través del trabajo mecánico. Una es la calceta que hacen madame Defarge y el resto de las miserables señoras en el barrio de Saint-Antoine: ocupar los dedos para entretener el hambre y tornar soportables las privaciones, acto que en la vengadora terrorista equivale a tejer y destejar la Revolución, dándole ener-

gía a esa inmensa rueda de afilar que es la historia. Otra, el zapato al cual se dedica el Dr. Manette en la prisión, una fuga de la opresión, la garantía conseguida por el alma errabunda, libre mientras está prisionera. El señor Lorry, su antiguo empleado, una vez pasada la recaída de nueve días en la obsesión adquirida en prisión de tallar un zapato de madera, inquiere al doctor, hablando de él en tercera persona, sobre qué piensa de su caso. El Dr. Manette postula una breve teoría del trauma y asegura que a la persona —él mismo— le sería insoportable prescindir de su equipo de zapatería, aquello que, en la Bastilla, le impidió enloquecer del todo. El señor Lorry insiste en que “la retención de la cosa” puede implicar “la retención de la idea”. Al fin el Dr. Manette asiente, y en su ausencia el señor Lorry y la señorita Pross convierten en astillas el banco de madera del zapatero y entierran en el jardín el cuero y las herramientas.

Cuando llevamos a la persona, cuyo caso me recordó al del Dr. Manette en *Historia de dos ciudades*, a un asilo de ancianos y se hizo el modesto equipaje requerido por alguien cuya mente se ha ido vaciando de su contenido, me topé con la caja de los encendedores y tuve la tentación de llevármela con él y de incluirla entre sus posesiones personales, suponiendo que en aquellos encendedores muertos yacían sus recuerdos que, sin combustible, ya no podían manifestarse recurriendo apenas el chasquido sobre la piedra del que brota la chispa. Pero para esta persona, a diferencia del Dr. Manette, ya era demasiado tarde y su colección de encendedores ya estaba, de alguna manera, destruida por la senilidad y enterrada en el olvido. Esta imagen, en lo concerniente a mi personal mitología de lector de novelas, solo la comprendí, en su inhumana humanidad, asociándola a *Historia de dos ciudades*. Abogo por Dickens por hacer dickensiana la vida. —



# Los libros que no encuentras los tenemos aquí

Arte • Historia • Literatura • Filosofía • Ciencias Sociales  
Lengua • Ciencias • Tecnología • Música • Cine

Más de 90 librerías en todo el país, la cadena más grande de México

Síguenos en  @LibreríasEducal y en  /LibreríasEducal

Compra en línea y encuentra nuestro directorio de librerías en:

[www.educal.com.mx](http://www.educal.com.mx)