

# LIBROS



> George Steiner

• **Los libros que nunca he escrito**

> GEORGE STEINER

• **Cuadernos de viaje**

> JULIETA CAMPOS

• **Teatro escogido**

> ÓSCAR LIERA

• **El animal sobre la piedra**

> DANIELA TARAZONA

• **La última partida**

> GERARDO PIÑA

• **Tesitura**

> JULIO EUTIQUIO SARABIA

• **La familia de mi padre / Una novela**

> LOLITA BOSCH

• **El secuestro en México**

> JOSÉ ANTONIO ORTEGA

• **1988: El año que calló el sistema**

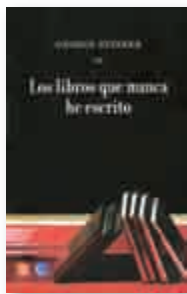
> MARTHA ANAYA

• **1968-2008 / Los silencios de la democracia**

> EDUARDO CRUZ VÁZQUEZ

## ENSAYO

# La flecha del tiempo



**George Steiner**  
**Los libros que nunca he escrito**  
trad. María Condor,  
México, FCE/Siruela,  
2008, 237 pp.

Quizá los libros que no escribimos muestren una anatomía del alma más nítida que la ofrecida por nuestra bibliografía. Ese parece ser el sentido de *Los libros que nunca he escrito*, la última obra de George Steiner. De esa manera, cada capítulo aspira a la ejemplaridad: la erudición en tanto que búsqueda del tiempo perdido, la envidia que destruye al escritor menor o la manera en que el crítico la metaboliza, la comedia de lo sexual en varias lenguas, la creencia de que, si Occidente es un misterio, en el corazón de ese misterio están los judíos, el destino de la enseñanza de las humanidades, el amor acaso perfecto, dado que es del todo desinteresado, que sentimos por los animales domésticos y, al final, las confesiones de un apolítico que son tan políticas como las que escribiera Thomas Mann en su día.

Más allá de los libros no escritos, cuyos esbozos y fantasmas son la materia de este libro, habría que dedicar un párrafo a los que Steiner (París, 1929) ha publicado durante medio siglo. Hablando sólo de sus principales obras unitarias, que a veces tienen como origen las notas de un seminario —y sin contar un par de novelas, colecciones de relatos y su crónica del duelo de Reikiavik entre Fischer y Spassky—, tenemos *Tolstói o Dostoievsky* (1960), *La muerte de la tragedia* (1961), *En el castillo de Barbazul / Aproximación a un nuevo concepto de cultura* (1971), *Después de Babel / Aspectos del lenguaje y la traducción* (1975), *Heidegger* (1978), *Sobre la dificultad y otros ensayos* (1978), *Antígonas / Una poética y una filosofía de la lectura* (1984), *Presencias reales* (1989) y *Gramáticas de la creación* (2001).\*

A esta estantería le sigue otra que reúne las recopilaciones de ensayos, cruciales para componer la imagen entera de Steiner, quien ha sido, armoniosamente, un eminentísimo profesor de literatura comparada y un crítico literario en *The Times Literary Supplement* y *The New York Review of Books*. En libros como *Extraterritorial* (1972), *Lenguaje y silencio* (1967), *Lectu-*

\* Véase Adolfo Castañón, *Lectura y catarsis / Tres papeles sobre George Steiner seguidos de un ensayo bibliográfico y de una biografía del autor*, Ediciones Sin Nombre/Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000.

ras, obsesiones y otros ensayos (1984, título en español de Steiner: *A Reader*) y *Pasión intacta* (1996) tenemos, a veces, al mejor Steiner, involucrado en la fama del hoy menospreciado Lawrence Durrell, juez severísimo de Simone Weil, árbitro en la disputa milenaria entre Atenas y Jerusalén, exorcista de Georg Lukács y escucha de la presencia de Orfeo en Claude Lévi-Strauss.

Una tercera sección de la biblioteca steineriana está en proceso de escritura y de catalogación: es una autobiografía espiritual e intelectual compuesta de varios libros y escrita en diversos tonos: no sólo *Errata* (1997) sino *Lecciones de los maestros* (2003) y *Los logócratas* (2007), o las entrevistas y diálogos entre él y algunos interlocutores privilegiados (Antoine Spire, Ramin Jahanbegloo, Pierre Boutang, Cécile Ladjali), género en el que Steiner resulta ser una lectura deliciosa. A este tercer orden pertenece *Los libros que nunca he escrito*.

El ensayo dedicado a la envidia es el que más me ha interesado. En Cecco d'Ascoli (Francesco degli Stabili, 1269-1327), a cuya obra es muy difícil entrar desde los tiempos fatales en que rivalizó con Dante y murió, reo de herejía, en la hoguera, Steiner encuentra un problema similar al planteado por Joseph Needham (1900-1995), autor de una monumental historia de la ciencia en China y materia del primer ensayo de *Los libros que nunca he escrito*. Se trata de lo que otros han llamado “los orígenes trágicos de la erudición”, es decir, la ansiedad de absoluto que persigue lo mismo a los poetas

maldecidos que a los sabios extraviados en los remotos confines de su sabiduría. Al interpretar esos dramas Steiner se presenta como testigo privilegiado de los desfallecimientos de la vanidad, de los sismos que azotan a la tierra media del talento, del aturdimiento o la sordera provocados tanto más por el éxito que por el fracaso. Needham mismo —cuya biografía escrita por Simon Winchester se acaba de publicar— es un héroe a la altura de la curiosidad steineriana: un sabio malévolo que se atrevió a ser más chino que los chinos.

A Steiner mismo no le falta vanidad y la luce, pues la conciencia de su importancia como médium entre el genio y sus lectores es capital para comprenderlo. He estado, dice Steiner y lo parafraseo, en Princeton, en Harvard, en Cambridge y en Ginebra, y nada de ese mundo olímpico me es ajeno. He escuchado las llamadas de Estocolmo que le anuncian a un colega el premio Nobel y también he lamentado el llanto de un poeta al saber que un rival odiado se le ha adelantado en la gloria. He olido, nos advierte, el fétido olor que sube desde el ego. Esa forma vicaria del egotismo le permite a Steiner colocarse, en tanto que crítico, profesor, comentarista de textos o publicista de causas ajenas, en una posición que no duda en calificar de bienaventurada: “Qué afortunado he sido por desempeñar este papel tributario y de comparsa.” No le interesa dotar a la crítica de la aureola de la creación: “Los grandes críticos son más escasos que los grandes creadores. Por el estilo de su prosa y de sus propuestas, unos cuantos críticos han sido incluidos en la literatura misma. Pero sigue en pie el hecho fundamental: años luz separan el poema y la ficción imperecederos del mejor discurso crítico”, dice, acaso sabiendo que él quedará considerado, junto con Auerbach, Leavis, Curtius y quizás Harold Bloom, entre los grandes críticos-profesores, y no ignora la probable posteridad de *Después de Babel* o de *Gramáticas de la creación*.

Steiner es un vencedor o, si se quiere decirlo de manera más piadosa, un sobreviviente de casi todo: del Holocausto, del cual se salva gracias a la providencia

de su padre; del mesianismo marxista y de sus miles de clérigos reclutados en la academia y en la literatura, al grado que cuando se encuentra con Needham decide terminar la relación con el príncipe de los sinólogos al percibir que en este no hay ni autocrítica ni remordimiento por haberse prestado a la propaganda falaz que acusaba a Estados Unidos de haber usado armas químicas en la guerra de Corea. Pero nunca ha sido Steiner un antimarxista: ambas “ciencias judías”, el marxismo y el psicoanálisis, le merecen un respeto enorme.

También, y ello es notorio en *Los libros que nunca he escrito*, Steiner se asume como sobreviviente de la liquidación que del arte de la lectura intentaron los postestructuralistas y la deconstrucción. “Nosotros”, dice, usando un plural mayestático que también incluye a los *happy few*, “nos entusiasmos con la convicción de que son modas efímeras, juegos de palabras sacados del surrealismo que pronto se desvanecerán en el ridículo”. De esas sobrevivencias y de otras (como no asimilarse del todo ni a Estados Unidos, cuyo pasaporte usa, ni a Israel) está hecho el temperamento de Steiner. A sus ochenta años, además, ha seguido aprendiendo: su rechazo a la cultura de masas, a veces justo y no en pocas ocasiones indefendible (como en su abandonada bravata contra el rock), ha menguado y hoy reconoce, distanciándose de sus maestros de la Escuela de Frankfurt, que en muchas ocasiones el pesimismo, como estrategia frente a las vulgaridades que lo nuevo acarrea, es un tanto esnob: no es cualquier cosa que el hijo del vecino pueda descargar en minutos la *Misa solemne*. Las transformaciones que la red, el ciberespacio, la biblioteca virtual o el libro electrónico le imponen al universo-mundo son tan aplastantes que hubiera sido inaudito que un Steiner se tardara en meditarlas.

“Los idiomas de Eros”, el ensayo que más ruido hizo al presentarse *Los libros que nunca he escrito*, a mí me parece, menos que una reflexión sobre el sexo y el lenguaje, una fantasía literaria en la que Steiner se proyecta, gozoso, en la figura admirable de Casanova. Con Lacan —diríase que hablando de la cama se hacen extraños

amigos—, Steiner cree que lo sexual es siempre una comedia que actuamos ante nosotros mismos, desde la masturbación hasta la orgía. Al ofrecer un anecdotario de cómo hizo el amor con mujeres con las que hablaba en alemán, en inglés, en italiano y en francés, Steiner se presenta, pese al barniz autobiográfico, más que como un amante cosmopolita, como un personaje que ha sabido hablar como si fuera Husserl, Moravia, John Cowper Powys o Racine.

Son conocidas las ideas de Steiner sobre el judaísmo e Israel pero en “Sión”, el ensayo dedicado al asunto, alcanzan una síntesis yo diría que definitiva. Insiste en preguntarse lo que nadie ha sabido responder, ese enigma de la sobrevivencia judía al cual se adhiere, simbiótica, la maldición del antisemitismo. No puede Steiner sino concluir, con la ayuda del psicoanálisis (y de Lamarck, apestado en el mundo moderno), que al judío se le ha castigado no por haber matado a Dios, como reza la vieja y eficaz calumnia cristiana, sino por haberlo inventado. Steiner mismo es, para usar el chiste, un ateo por la gracia de Dios, es decir: el ateísmo es una saludable reserva de prudencia que impide enloquecer ante la inaudita y temible riqueza de la religiosidad.

Los judíos modernos, recuerda Steiner, crearon lo mismo al vilipendiado señor del dinero que a sus más despiadados enemigos: Marx es más judío que Rothschild. Pero eso ya es historia antigua y es el Estado de Israel la última creación del genio judío, la más inesperada, la más heroica y la más autodestructiva, paradoja de paradojas que ha normalizado al judaísmo, dándole al judío la posibilidad de perseguir, humillar, torturar o deportar, despojándolo de esa singularidad moral que lo incluía en la aristocracia de la no violencia, reduciéndolo a “la condición común del hombre nacionalista”.

No le gustan a Steiner los sionistas de salón, que le recuerdan a los compañeros de viaje prosoviéticos con sus alabanzas de un régimen en el cual nunca hubieran deseado vivir. Pero la democracia israelí, rodeada de enemigos mortales y forjada

en la letra del Libro de Josué, debe ser, al mismo tiempo, defendida y criticada. Y el judío de la Diáspora, concluye, tiene que estar a la altura de lo que el judaísmo ha sido y ejercer el difícil arte de ser el invitado, condición manifiesta en nuestra pasajera presencia en un mundo al que hemos sido arrojados sin pedirnos consentimiento alguno. Pero Steiner confiesa que nunca escribió esa obra capital sobre Israel y Sión porque, como tantos otros judíos ilustrados, no sabe hebreo.

Una "Petición de principio", que cierra el libro, es el menos interesante de los ensayos. Es un poco irrelevante que Steiner se declare apolítico, pues no lo es, no lo ha sido ni lo será, por más que confiese no haber votado nunca o recuerde su infancia durante los "momentos Calígula" del siglo. Pocos pensamientos, de los originados en la literatura, tan políticos como el de Steiner. Toda su obra se refiere a la necesidad de vivir, actuar o morir en el centro de la ciudad política: el amor socrático entre el maestro y sus discípulos, el atroz silencio de Heidegger, la disyuntiva que se le presenta al lector entre Tolstói y Dostoievski, lo ocurrido en el castillo de Barbazul cuando la última puerta que se

abre es la que conduce al destino colectivo. Antígona, Antígona misma, ¿no es el más político de todos los dramas?

Otro de los autorretratos que Steiner ofrece, en *Los libros que nunca he escrito*, es el del sabio profesor itinerante que ha enseñado en cuatro lenguas por los cinco confines del mundo. En un tiempo como el nuestro donde darle la vuelta al planeta es fácil y rápido, vivimos el apogeo de los conferencistas. Los viejos viajeros que se aventuraban a cruzar el Atlántico (o los Montes Urales) para ensanchar el sentido de Occidente, los Wilde, los Brandes, los Ortega, los Keyserling, deben mirar, asombrados y envidiosos, los periplos de un Vargas Llosa, de un Savater y, hasta hace poco tiempo, de un Steiner. El conferencista es siempre una alma que corretea el diablo, un predicador en tierra de infieles o un peregrino a Tierra Santa, cualquiera que esta sea. En el caso de Steiner, su audiencia es la alta academia y esas olimpiadas del saber humanista con las que sueña, deportivo, ese fanático del fútbol americano que es el autor de *El castillo de Barbazul*, serían el certamen soñado en que pondría a prueba sus parámicos arcanas comparaciones entre el bachillerato francés, la escuela pública inglesa o los colegios de Estados Unidos.

Menos que su alarma ante la masificación de la enseñanza universitaria (barbarie que nunca llega a ser total, según se comprueba en las propias crónicas del campus que Steiner escribe) y los comentarios elitistas que escandalizan a los periodistas que se avienen a leerlo o entrevistarle, lo más instructivo del ensayo dedicado a los asuntos educativos es la manera en que cierra la polémica, hoy antediluviana, que enfrentó a C.P. Snow con F.R. Leavis y que Lionel Trilling reseñó hace ya cincuenta años. El pleito versaba sobre la contradicción fatal entre "las dos culturas" y a cuál, entre la ciencia y las humanidades, le tocaba fungir de hermanastra de la otra. No es posible, interviene Steiner, entender el conocimiento como una fuerza monista que las incluye a ambas pero tampoco se necesita afirmar o maldecir el dominio de la técnica, como lo hicieron Heidegger o Spengler. En el mundo de Google man-

da la ciencia, que actúa, ya en el futuro, en una forma inimaginable para el positivismo decimonónico mientras que las humanidades, nos guste o no, aguardan para ver caer el crepúsculo sobre el jardín de Occidente, tal cual lo temieron Valéry o Connolly. Nuestra cultura es finita, nos recuerda Steiner, y cumpliendo su ciclo, nuestra civilización terminará. Ese final ya está cantado, advierte, por más que apostemos con la probabilidad de que los nuevos Miguel Ángel, Goethe o Beethoven aparezcan mañana por la mañana. La arrogancia del sobreviviente, en Steiner, está también en monopolizar el canto fúnebre, apagar la luz y cerrar la puerta. Pero ¿y si no fuera así? ¿Y si la flecha del tiempo invirtiera su curso y un Steiner estuviera no en el fin sino en el principio, como acabaron por estarlo los profetas del Antiguo Testamento? Suena fantástico.

Todo en George Steiner, su judaísmo ilustrado y meditabundo, su dominio de Europa como si fuera el huerto de su casa o su magisterio en esa gran tradición académica y crítica (Auerbach junto a Edmund Wilson), parecen colocarlo en el capítulo final. Pero el libro todavía no está escrito. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL



## CRÓNICA

### Distintos soles



**Julieta Campos**  
**Cuadernos de viaje México**, Alfaguara, 2008, 365 pp.

Las variaciones térmicas de estos *Cuadernos de viaje* en parte se deben a los distintos soles que iluminan el libro de Julieta Campos (La Habana, 1932-ciudad de México, 2007). En efecto, ella nos expone sucesivamente al

“sol suave, afectuoso” del verano ruso; al “sol almizclado” de una terraza en Santillana del Mar; al “sol todavía muy dulce, nada agresivo” de Tetecala en noviembre; al “sol finísimo” de las alturas de Granada; a “un rayo de sol amable y protector” en Almagro; a “un sol calcinante” en Lisboa; al “juego tibio y cariñoso” del sol de Numancia, y al “sol irritante” de su Habana nativa. Además de los astros con adjetivos afectivos, estos *Cuadernos* registran dos clases de viaje: el turístico, una “invención diabólica” que Julieta Campos repele y tan sólo sirve de pretexto para el otro periplo, más acorde con su temple sensual y reflexivo: el viaje interior, “a la merced de un péndulo que oscila entre razones y pasiones”. Hasta cabe dudar si estos *Cuadernos* obedecen exclusivamente a las leyes del movimiento; bien podrían ser los fragmentos de un diario, comenzado al favor de un viaje pero prolongado durante las pausas, sin distingo de géneros, puesto que las fronteras se desvanecen cruzándose, sin más pasaporte que unas hojas en blanco.

“Uno viaja porque no acaba de renunciar a aquella ilusión de la infancia, la de atribuir a ciertos espacios físicos las cualidades de los espacios imaginarios”, escribe Julieta Campos en un vuelo entre París y Madrid. Semejante concepción le hace concluir, por ejemplo, que la Viena imaginaria de Freud, Klimt y Mahler era más pletórica que la Viena real de 1992, y que el San Sebastián actual no tiene el encanto entrevisto en los sueños de su madre, es decir, mediante revistas e imágenes guardadas en un baúl de la casa cubana.

Ciertamente, a través de sus crónicas, Campos propone una poética del viaje o, mejor dicho, una nostalgia de los viajes de antes, sin prisas, con largas etapas y estancias reposadas en un mismo lugar, para no quedarse “sólo con el paisaje y encimando los cuadros, las piezas de los museos, las fachadas de los edificios y, en el mejor de los casos, los pueblitos al borde de las carreteras cuando los hay, porque en las autopistas ni siquiera eso”. Sin embargo, es buena observadora y, sobre todo, una espléndida escritora de paisajes, peripecias y personalidades; es la única condición que nos hace tolerar

los relatos ajenos de viaje, porque nos dan la ilusión de mejorar la memoria de los descubrimientos compartidos. Así, volví a sentir con ella “los olivos que, a esta hora, son un plumaje encrespado y gris sobre el verde tierno de la pradera”; volví a saborear “una efímera espuma de fresa” en el restaurante Botafumeiro de Barcelona; volví a ver Lima a través de sus palabras: “La melancolía le es consustancial y acentúa su aire de vieja dama que transmite sin proponérselo la memoria íntima de un porte ya hace tiempo disminuido y de una juventud discretamente pecadora”; recordé mi propia fantasía de una tarde en la Plaza de Oriente de Madrid—“busco las buhardillas de esos edificios bonitos que rodean la Plaza. Tengo la fantasía de que una de esas ventanitas pudiera ser mía”—y un mismo conato de discusión con Gisèle Halimi por su incompreensión de México y “sus esquemas sobre ‘La Mujer’, ese ente convencional que han inventado las feministas”; y me sumergí, en Viena, en el mismo “baño de tina larguísimo, entre espumas con olor a pino” para recoger tanta dispersión y encontrarme conmigo misma. Compartí su manera de calar a Mario Vargas Llosa en la campaña presidencial de 1989: “mientras se manifiesta contra los líderes carismáticos —aludiendo a Alan García— él mismo está imbuido de cierto mesianismo, que cultivan los que le son cercanos”, pero no pude dejar de ironizar sobre su posterior relación con López Obrador, que cojea del mismo pie mesiánico. Me divirtió la pregunta que, ya en 1990, Campos se hacía acerca del recién conocido José Saramago: “Me pregunto si Saramago vive en ese piso diminuto, con tanta economía de espacio, porque realmente no puede vivir en otra parte o por reticencias de una ideología que no se resigna a renunciar a viejos esquemas.” Y se me hizo muy pertinente la observación sobre La Habana restaurada por Eusebio Leal: “El precio que ha pagado Eusebio Leal para que le permitieran armar la preciosa escenografía de la Habana Vieja ha sido aceptar que nadie la habite sino los espíritus [...] El perímetro rescatado se mantiene artificialmente incontaminado por las carencias cotidianas de los habaneros de carne y hueso.”

Pero la parte medular de este libro póstumo, aunque todavía editado por la autora, no es en rigor un viaje sino una estancia en Madrid, de 1990 a 1991, cuando su esposo, Enrique González Pedrero, fue designado embajador de México en España. A un paso de la Residencia de Estudiantes de Madrid, histórico símbolo de la hospitalidad poética, está la embrujada residencia mexicana que Julieta Campos se empeñaba en “hermosear”, como le decía Alejandro Rossi, mientras esta se resistía a la sal en los rincones y al incienso en cada recinto, en pocas palabras, a las recetas mágicas que la racionalidad de la embajadora admitía sin demasiadas reticencias cuando algo inexplicable invadía su espacio vital. Al estilo de la condesa Calderón de la Barca y como si ahora el viejo mundo fuera un exótico espejo, Julieta Campos se preguntaba acerca de los interiores españoles: “¿Los españoles prefieren la calle porque nunca supieron hacer confortables sus interiores o no buscaron el confort de los interiores porque preferían vivir en la calle?”

En rigor, en esos años, el viaje más extraño de Julieta Campos fue al planeta de las esposas de diplomáticos. “¿Quién soy yo en este momento? ¿Quién se supone que soy?”, reitera a lo largo de un exilio más doloroso que el que la separó de su tierra nativa: el exilio de uno mismo, cuando nos sentimos fuera de lugar en nuestra propia alma. “El tiempo se me ha escurrido, ocioso, entre los dedos y soy menos yo que hace tres meses”, se queja ante las obligaciones mundanas y la falta de disponibilidad para escribir su obra. ¿Cuál habrá sido su reacción cuando recibió el catálogo de los cursos de cultura española para esposas de diplomáticos? La imagino viajando de la ira al desaliento con un boleto redondo de indignación en mano, sin escalas en las islas del humor. Y no obstante, pese a haber declarado en un principio que “no tener que fingir que Madrid me gusta es un maravilloso alivio”, cuando llega la noticia del pronto regreso a México, comienza a empollar una nostalgia por la capital ibérica que pretende apropiarse a fuerza de caminatas y banquetes.

Esta ambigüedad no es la única sorpresa que depara el volumen, esta manera de autobiografía que siempre resulta ser un viaje. Se descubre a una Julieta Campos llorando en el cementerio judío de Praga, pero con los ojos casi secos durante un breve viaje de 1977 a Cuba, así como a una inimaginable (al menos para mí) Julieta Campos en pleno fervor patriótico: “Enrique ha izado la bandera en el jardín y todos hemos cantado el himno, yo con excesiva emoción quizás.” Leemos con cierto azoro el relato de una comunión en la ciudad de Córdoba: “La comunión me devolvió un sentimiento muy remoto que se me había perdido, me reconcilié con el pasado, con el mundo de mamá.” Pero la ambigüedad mayor reside en una progresiva pérdida de un centro territorial: ni Cuba, ni México, ni Francia, ni parte alguna del mundo se le antojaban propicios para anclar o, al menos, para representar el origen en el imaginario de la escritora. Entonces, como en sus novelas, Julieta Campos construía islas ficticias, se abandonaba a su “vieja tendencia a encerrar(se) en una simbiosis con E.”, en el “nosotros” narrador más frecuente que el “yo”; se refugiaba en Tetecala para escribir o en los cuartos de hotel “tan perfectamente cobijantes, abullonados, acariciadores” que un océano entero cabía en una tina de baño. —

— FABIENNE BRADU

## TEATRO

### Todos eran el héroe



**Oscar Liera**  
**Teatro escogido**  
México, Fondo de Cultura Económica/  
Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noroeste, 2008, 501 pp.

*El camino rojo a Sabaiba* es una obra maestra del teatro hispanoamericano. Óscar Liera (Culiacán, 1946-1990)

ahí consume, ahí funde sus dotes y reiteraciones: pareciera que su teatro previo, de la farsa al drama épico, fue una sucesión de aprendizajes para esa creación mayor en la que, como ha escrito Esther Seligson, se integran “realidad social, realidad onírica y realidad mítica, sin hiatos entre lo que se considera subjetividad y objetividad, entre ese color sepia de los recuerdos y rememoraciones, y el color natural del presente”.

El primer Liera —de *Las Ubárry* (1975) a *La piña y la manzana* (1979)— es farsico: los personajes buscan huir a una esfera soñada, merced al dinero, la descendencia o un estilo diferente de vida, pero, con la complicidad de su tendencia a los declives, terminan traicionándose, deglutiéndose entre sí con escarnio. Estas piezas son casi siempre efectivas, aunque sufran de las limitaciones de la farsa en sí: los personajes devienen tipos y apenas el juego fantasioso, como sucede en *El gordo* (1977), puede propinar al conflicto un matiz de mayor densidad humana.

Habría un segundo núcleo en la obra de Liera; en este aparece, en varios casos, un protagonista que, sin salvarse de la destrucción, se eleva de la mediocridad antes genérica. Resulta un vengador, como El Tipo de *Bajo el silencio* (1985) y *Un misterioso pacto* (1987), o un soñador incomprendido, como el joven, a ratos muy plano por el tono hagiográfico con que se le retrata, de *Los negros pájaros del adiós* (1987). El individuo, en su lucha con los prejuicios o intereses de clanes poderosos, se ve derrotado. El acercamiento farsico se diluye y da paso a un hiperrealismo brutal a la hora de los contactos humanos: la extrema violencia verbal y física, recurrente en una sintonía de urbana estridencia, genera ámbitos claustrofóbicos y desesperanzados: así en *Repaso de indulgencias* (1984).

Paralelo a ese ciclo violento, existe un tercer Liera, el brillante dramaturgo de una forma nueva de la épica regional. Este daría sus primeras señales en el conflicto endogámico de *Las juramentaciones* (1983) e incluiría la tríada de *El oro de la revolución mexicana* (1984), *El jinete de la divina providencia* (1985) y *Los caminos solos* (1987). La geografía y el habla son las del

estado de Sinaloa, pero ambas se ven trascendidas por la construcción onírica y lírica que viene de lo legendario. El personaje aquí no es el tipo farsico ni el individuo vulnerado por ciegos poderes sino el pueblo del que surgió el héroe: un revolucionario, dos bandidos generosos. “Yo creo que en esa época todos eran Malverde”, se escucha en una escena de *El jinete*. El pasado y el presente, el mito y la reconstrucción histórica, el comienzo porfirista del xx y la década priista de los ochenta se contaminan (“En el mundo hay más fantasía que cosas reales”): no hay verdad histórica, hay mito popular.

Este ciclo es, así, un capítulo nuevo de la apropiación literaria de lo regional. Después de Rulfo, la pregunta habría sido: ¿cómo seguir escribiendo la región? Daniel Sada en la narrativa revitalizó el mundo campesino merced a un barroco verbal y una mirada satírica del narrador y el personaje; Liera en el teatro fundió leyenda y crítica social merced a la mezcla de planos dramáticos que, al intrincarse, dan fe de una visión presente del pasado, convirtiendo en sustancia de conflicto el drama del pueblo de hoy ante la injusticia, más que la lucha del héroe de ayer —ante, claro, la misma injusticia.

Y luego, al final, tendríamos *El camino rojo a Sabaiba* (1988). Es la historia del teniente Romero Castro, quien —versión escénica de Juan Preciado— llega a un sitio en que vivos y almas en pena conviven en vasos promiscuos. El dominio técnico y estilístico se rige por la multiplicidad: el habla regional no es sólo transcrita, es conjugada con otros deijos lingüísticos, como el de la evocación lírica; los personajes actúan pasiones, miedos y delitos que se han insertado en una larga cuenta temporal, misma que se tensa en un solo punto, el de la representación, al grado de que varias versiones de un hecho tienen espacio y niegan cualquier certidumbre: ¿qué pasó realmente con Carmen Castro y los habitantes de Sabaiba?; la misma geografía asumidamente sinaloense convive con rupturas de la lógica: la escenografía pide y concreta un castillo medieval en Aztlán.

El choque del individuo y el poder —una constante en la obra de Liera— tiene aquí otro tratamiento. A diferencia de *Las fábulas perversas* (1988), en la que un rebelde Servando sobrevive a todo encierro y persecución para comprobar que su lucha contra la autoridad fue inútil, en *El camino rojo* no es el poder sino el pueblo quien sacrifica al héroe: “Al teniente Fabián Romero lo mataron las gentes del pueblo de Sabaiba el mismo día que llegó por la noche, bajo la lluvia, después de unos granizales.” Este descreimiento habla de lo que habría sido, acaso, el siguiente Liera: el individuo perdido, solo, en el ámbito ya no de la leyenda regional sino del ensueño, una forma personal del mito.

Otro punto: la crítica. No raramente directo, Liera puede moverse al panfleto (“eres tan decadente como la iglesia que representas; fundada con los mismos vicios de la decadente Roma”, se le dice a un cardenal en *Cúcara y Mácara*, 1977); no obstante, el filón se modula poco a poco hasta terminar integrado de una forma orgánica en el ciclo épico. “Los que están en el gobierno, esos sí son bandoleros que roban y mucho; y no comparten con nadie el dinero”, dice un personaje en *Los caminos solos*. A pesar de su pertinencia dramática, creo que muchos de esos parlamentos los atendemos hoy no sin escepticismo. Parecería que la denuncia explícita, como la de no pocas líneas de Liera, ha envejecido igual que envejeció la esperanza de redención social de un país arruinado. La confianza en un pueblo bueno que sufre el abuso y, merced al lúdico ejercicio del teatro, descubre la heroicidad común de su anciana lucha, se discierne anacrónica para nuestro individualismo desencantado, ante el espectáculo de una democracia inmoral. De ahí la complejidad mayor de *El camino rojo*: antes, todos eran el héroe, pero aquí Liera termina escindiéndolo de su pueblo. Queda sólo un individuo que, sin conocimiento de sus orígenes y destino, es absorbido por la Sabaiba primordial, el sitio mítico al que un dramaturgo, gracias a dotes profusas de ilusionismo, conduce, peligrosamente, nuestra mirada. —

— GENEY BELTRÁN FÉLIX

NOVELA

## Mundos fantásticos



**Daniela Tarazona**  
*El animal sobre la piedra*  
Oaxaca,  
Almadía, 2008,  
170 pp.



**Gerardo Piña**  
*La última partida*  
México,  
Tusquets, 2008,  
125 pp.

De la primera oración o el primer párrafo suele depender que un lector siga las huellas de la escritora. Una anécdota, una remembranza, la descripción de un lugar, un hecho sobrenatural, un crimen o un cadáver, todo puede servir para comenzar una historia; a partir de aquí puede despegar o despeñarse. “Todo principio de relato es siempre una especie de contrato entre escritor y lector”, escribió Amos Oz. En este sentido, *El animal sobre la piedra*, la primera novela de Daniela Tarazona (ciudad de México, 1975), ofrece desde su primer párrafo las claves esenciales para su lectura: “Mi casa fue el territorio de un suceso extraordinario. Después de la muerte de mi madre un gato de color gris entró a mi cuarto y orinó bajo mi cama.” Con estas simples palabras Tarazona nos introduce de golpe en una atmósfera extraordinaria —con uno de los animales de mayor simbolismo en la tradición literaria fantástica, el gato, el cual parece reconocer la verdadera condición de la protagonista— y en una narrativa que oscilará sutilmente entre la realidad y la fantasía, los sueños y el delirio.

La protagonista y narradora de esta ficción, Irma, es una joven mujer que luego de la muerte de su madre decide buscar alivio en un lugar alejado, en la playa, para

guarecerse del dolor y la angustia. Apenas llega al lugar, comienza a sentir una agradable vitalidad y, al mismo tiempo, a padecer una extraña transformación en su cuerpo, de la que serán testigos un hombre y su rara mascota, un oso hormiguero. Una tarde, al despertar de una siesta, descubre sorprendida el contorno de su cuerpo a un lado de la cama, un “pellejo fino” que tal vez represente su pasado, del cual se desprende cuidadosamente.

Con esta muda de piel empieza una larga metamorfosis (en los párpados, pupilas, orejas, extremidades, vísceras y hasta en las facultades mentales) de la narradora, que evoca inevitablemente la creada por Kafka y el simbolismo animal que nutre gran parte de la literatura fantástica. Sin embargo, mientras que el relato de Kafka comienza cuando el protagonista, Gregorio Samsa, está ya convertido en un bicho monstruoso y doliente, *El animal sobre la piedra* es el testimonio minucioso de una mutación en reptil, narrado en forma de diario, en primera persona, y con una escritura fragmentada que no oculta la influencia de Clarice Lispector y trastoca los tiempos. En la ficción de Tarazona la metamorfosis puede leerse como el reverso de la de Kafka: no una pesadilla sino un escape de la “fragilidad emocional” de los humanos. Asumir una piel más dura, animal, es acomodarse un caparazón que nos resguarda; una metáfora de la supervivencia ante una realidad, tanto interior como exterior, que nos embiste.

La historia de *El animal sobre la piedra*, narrada con una prosa obsesivamente cuidada, a veces poética, no concede al lector ninguna certeza para saber si los hechos (si es que lo son) transcurren en un plano real, onírico o delirante; por el contrario, lo abandona en su perplejidad y lo deja vagando entre símbolos como la muerte, la maternidad, el útero y, por supuesto, lo humano-animal.

“Escribir es una piedra lanzada en lo hondo del pozo”, anotó Clarice Lispector. La novela que nos entrega Daniela Tarazona quiere ser precisamente eso, lo es a su modo. No una gran obra: una buena novela.

Otro caso es el del narrador Gerardo Piña (ciudad de México, 1975) y su primera novela, *La última partida*. Aunque los propósitos de esta novela son ambiciosos, su argumento puede resumirse así: un hombre encuentra en su casa unas extrañas cartas amarillas, fechadas treinta años atrás y firmadas por un antiguo amigo, Joseph Banner, desde la ciudad de Rhada. Pese a que el hombre ignora si este último aún reside en dicho lugar, incluso si está vivo, la repentina y turbadora intromisión del pasado lo impulsa a viajar en busca de esa misteriosa ciudad.

Apenas entra en la inhóspita ciudad, el protagonista y narrador en primera persona sufre un ataque violento por parte de una fantasmagórica mujer, de olor fétido. Durante la agresión la mujer clava un cuchillo en el pecho del hombre. Dibuja un círculo y perfora. De ahí extrae, además de la carne que estorba, a un hombre en miniatura idéntico al protagonista (su doble). Una vez fuera, el hombrecillo comienza a soñar con un mundo medieval y maravilloso (reinos, caballeros, castillos, dragones, tesoros) que en México ya ha sido narrado, ejemplarmente, en *Lucas y sombras* y *La ruta del Aqueronte*, por otro escritor nacido en los setenta, Eduardo Rojas Rebolledo. Terminado el sueño, la mujer reintegra la miniatura al pecho del hombre.

Cada una de las páginas de *La última partida* nos revela a un buen estilista, un prosista preciso y muy hábil para la descripción. Hay momentos de poderosa imaginación fantástica, también uno que otro destello de poesía. Se agradece la elocuencia de la oración breve, bien escrita —cosa que comparte con la misma Tarazona o, para mencionar a otro escritor nacido en los setenta, David Miklos. Es un admirable trabajo de redacción, finalmente. Sin embargo, se cuenta una historia en la que no pasa nada que merezca verdaderamente la atención, por lo menos durante las primeras setenta páginas. Es un viaje que da pocas emociones al lector, una novela de aventuras sin acción. Eso sí: hay muchas reflexiones (escritas con oficio, pero a veces con el tono pedante de la cátedra) que obstruyen el desarrollo

de la trama. El protagonista, pudiendo haberse consolidado como personaje ante la adversidad que nos promete la novela, resulta al final anodino, con más aire que tripas. Y él mismo nos ofrece su perfil con exactitud: “Simplemente soy alguien que después de muchos años decidió hacer un viaje para conocer una ciudad lejana.”

La publicidad, en forma de entrevistas o reseñas, ha dicho que *La última partida* es una novela sobre la violencia. Alguna que otra escena —como, por ejemplo, la de un grupo defensor de los animales que veja y tortura a la población de la ciudad— muestra que el libro pudo haberlo sido así, pero no lo fue. Cuando narra esto Piña logra una descripción cruda y sensible, sólo que se apaga rápido, como si temiera ensuciarse las manos.

Al final nos quedamos con una precisa redacción literaria, pero una novela fallida, de grandes pretensiones y magros resultados. *La última partida*, para decirlo con las palabras de uno de sus personajes, “me parece de una complejidad forzada”. —

— IRAD NIETO

## POESÍA

### Hacia la dificultad



**Julio Eutiquio Sarabia**  
**Tesisura**  
Comalcalco,  
Ediciones Monte Carmelo, 2008,  
104 pp.

En sus recuentos de fin de año, la crítica pasó por alto mencionar uno de los libros de poemas más importantes que se publicaron en 2008: *Tesisura*, de Julio Eutiquio Sarabia. La omisión se debe, por un lado, a que este libro fue publicado en una editorial independiente en tiraje no mayor a los quinientos ejemplares, y, por el otro, a la mala situación por la que atraviesa la crítica de poesía en el país.

Aunque el supuesto auge de la narrativa tiene mucho que ver en esto, voy a limitarme a comentar aquí el libro de Sarabia, un libro escrito *por* y *para* la dificultad.

Desde sus primeros libros de poemas hasta el más reciente, Sarabia ha propuesto una revisión de las funciones expresivas y retóricas de cierta vertiente del barroco latinoamericano. Sin embargo, pese a no ser la suya una búsqueda consciente de puntos de referencia, para entender el barroco propuesto por Sarabia habría que hacer una pausa. Una pausa para no caer en el espejismo crítico generado por las figuras de José Lezama Lima y Néstor Perlongher, que constituyen realidades poéticas y humanas muy distantes de la órbita de este otro poeta nacido en 1957. La pausa propuesta por Sarabia en su revisión del barroco latinoamericano tiene que ver con la entonación, y nos lleva por tanto a los páramos urdidos por las voces salobres y estentóreas de Eduardo Lizalde y de Álvaro Mutis (aunque, desde luego, podría haber algo también del rigor de Gorostiza en el rigorismo con el que Sarabia fractura los diques de su prosa para inundar de versos sus poemas), dos poetas que hicieron de la voz el órgano decisivo para tallar la sólida condición de sus imágenes o bien para desgranar las historias de que están hechos sus poemas.

A partir de estos dos nombres, más o menos soterrados en su amplio imaginario poético, Sarabia ha ido creándose a sí mismo y ha ido abonando los territorios de la marginalidad en la que se mueve. De los ejemplos de Mutis y Lizalde Sarabia ha desprendido la lección de la voz, por un lado, y, por el otro, imágenes cocinadas o abrasadas por el fuego. Porque la poesía de Sarabia, si bien se funda y se organiza con base en una tesisura operática, tiende hacia la creación de resplandores, a través de los cuales se vislumbra la trama fracturada de la que están hechos algunos de sus mejores poemas. No hablo de tramas como fibras o hilachos sino de un osario fundamental donde el fuego ha despojado al cuerpo de su carne y ha dejado al descubierto el carácter enjuto de la memoria y de su posible correlato —el poema, bajo la figura de una entidad descompuesta por la voz.

Entonación y narrativa. Los poemas de Sarabia se desplazan en torno de estos dos ejes de composición. El primero supone una modulación de la voz, y por tanto una eufonía, para el levantamiento de una estructura virulenta y efímera. Hablar de “narrativa”, en cambio, supone un punto de partida distinto al de lo previsiblemente lírico; pero también un punto de no retorno. Cuando uno lee en voz alta los poemas de Sarabia –no hay mejor manera de hacerlo– uno percibe de inmediato la presencia de una historia que se pulveriza al tacto, debido a las intromisiones de una voz grávida; una voz henchida de palabras. Si bien se adivinan historias en los poemas de Sarabia, las historias se deconstruyen gracias a las intromisiones de la voz y de una dicción casi *calcárea* –Sarabia escribe como si viniera del pleistoceno del idioma en un sentido, más que peyorativo, distintivo diría yo de su manera de escribir y de entender la poesía. Su habla es antigua y doméstica a un tiempo; su lengua es la del deseo y la rabia. Pero su virulencia es la del ogro engeguceado por la belleza de una doncella. Como otros poetas mexicanos anteriores a él, Lizalde (*El tigre en la casa*, 1970) y Jaime Reyes (*La oración del ogro*, 1984), Sarabia identifica la figura del poeta con la del monstruo humano y masculino por antonomasia, el cíclope. Las efusiones masculinas del ogro homérico están encaminadas a contaminar de amor el corazón de la ninfa Galatea, y asimismo las efusiones amorosas del ogro que habita en los poemas de Sarabia van dirigidas a conquistar el corazón de una mujer que uno se imagina bajo la forma de una ninfa, bucólica e indemne. Acaso los mejores poemas de *Tesitura* son aquellos de corte amoroso (la sección intitulada “Bálsamo”), donde el erotismo se encuentra erosionado no tanto por la procacidad o el lenguaje sanguinario del que hace gala Sarabia, sino por lo sublime del sentimiento que logra transvasar a pesar de la rabia o de la impotencia misma:

Arriba en el sostenido bemol que  
[adviene con la niebla  
e introduce oscuras variantes en la  
[melodía.

Arropa al peregrino que soy en tus  
[rodillas: arrópalo,  
Erinia, en la hora funesta de las  
[persecuciones.  
[“Oración al levantarse”]

La poesía de Sarabia cuestiona las calidades del barroco sin violentarlas demasiado. Es verdad que se encuentra, la suya, dentro del contexto de lo mejor de la poesía mexicana del siglo XX. Con esto quiero decir que este tipo de formulación retórica o violencia sobre las dunas de un lenguaje hermético y sabiamente distribuido entre los lindes del verso y de la prosa no significa un momento inaugural ni perentorio. Es, por el contrario, una poesía que está ahí, retozando en su inmanencia, dando lo mejor de sí, significando acaso una tensión: entre el humor y la ironía, entre el mármol y lo blando, entre las masas expansivas del lenguaje y su disolución sonora. El rasgo más loable de este magma contenido y supralógico vendría siendo la fidelidad que el poeta se demuestra a sí mismo a pesar de su contexto, y pese a la indiferencia a que lo condena la práctica de un género poco socorrido por el fenómeno de lo mediático. –

– GABRIEL BERNAL GRANADOS

## ESCRITURA

### Esto no es una novela



Lolita Bosch  
*La familia de mi padre / Una novela*  
Barcelona,  
Mondadori,  
2008, 265 pp.

Hay una ciudad, Barcelona, y hay una familia. En la ciudad, un puerto, un barrio gótico, todo el Gaudí que se quiera. En la familia, cinco hombres llamados sucesivamente Rómulo Bosch: el primero, alcalde de Barcelona a principios del siglo XX; el segundo,

coleccionista de retratos en miniatura; el tercero, bastardo; el cuarto, padre de la autora; el quinto, nacido en 1968. Está, también, la autora, Lolita Bosch (Barcelona, 1970), que describe la danza de las cinco generaciones al tiempo que amuebla su obra con notas, fotografías y anécdotas hasta construir un país llamado *memoria*. Porque la memoria, como sabía Walter Benjamin, no es un acto sino un escenario.

Pero la memoria es, también, un acto. En un buen ensayo literario uno puede admirar la manera en que el pensamiento, la potencia del pensamiento, se despliega. Aquí, en esta obra, es posible contemplar el modo en que la memoria *trabaja*: cómo recuerda y cómo construye aquello que no recuerda; su empeño, sus desvíos, sus atajos, sus límites, sus mecanismos. Aunque el subtítulo del libro nos ofrece un producto (¡una novela!), no hay producto alguno, sólo un proceso: la *producción* de una obra. Ante nosotros se crea –y destruye y reinventa– el pasado. Ante nosotros se elabora –con los zigzagueos y repeticiones y tropiezos propios de todo proceso– un libro. Es inútil intentar mantenerse al margen, ajeno a la obra, y leerla desde fuera. Este libro nos obliga a penetrarlo y mirarlo por dentro.

Es común llegar tarde, demasiado tarde, a las novelas. Arribamos cuando estas ya están hechas y pulidas, a veces envueltas en vagos subgéneros. Pasa, incluso, que la anécdota central ya ha ocurrido y el narrador se reduce a contárnosla en un anticlimático pretérito indefinido. Por fortuna, en este caso llegamos antes, bastante antes, cuando la novela está siendo apenas pensada, *concebida*. Leemos prematuramente sus líneas y no encontramos en ellas –para nuestra felicidad– las formas estables, enmohecidas, de la novela ni las convenciones dramáticas al uso ni un estilo deliberada, amaneradamente literario. Encontramos, sí, los elementos con que se arman las novelas –tramas, personajes, atmósferas– pero dispuestos casi naturalmente, en forma de notas, antes de su elaboración novelesca. Cosa previsible: de ese modo lucen más expresivos,



menos tópicos, y la historia de la familia Bosch nos llega, por carambola, casi directamente, con menos rebaba. La autora habla, para describir su obra, de una caja de madera, verde, en la que coloca las piezas de una novela que quizá no pueda ser escrita. Es válido pensar, también, en un cuaderno, como el de Josefina Vicens, o en las mesas de trabajo expuestas por Gabriel Orozco: objetos, materiales, instrumentos dispuestos en una superficie antes de ser empleados. Y al fin y al cabo, ¿para qué emplearlos? La concepción de un proyecto es trabajo, satisfacción, suficiente.

¿Por qué hablar de *La familia de mi padre*? En parte por eso: porque no es una novela. Ante la tosca profusión de novelas, reproducidas casi maquinalmente, es saludable que todavía haya quien desconfíe de lo novelesco. Lolita Bosch desconfía. ¿Por qué? Porque desespera, como los temperamentos más finos, ante la afectación, el artificio. Parece sospechar de la elaboración literaria, de la coquetería del estilo, de los recursos narrativos con que se une una experiencia con otra. Más todavía: parece pensar que una novela acabada, rematada, es un producto que tiende a alejarse de su autor—como las sillas, una vez terminadas, se alejan del carpintero. La mayoría escribe para eso: para deshacerse de una historia y facturar la que sigue. Ella escribe la historia de su familia justo para demostrar lo contrario: que no puede, ni desea, separarse de esas personas. No sorprende por ello que su escritura se mantenga cerca de su cuerpo—la autobiografía, la confesión, las repetidas onomatopeyas corporales salpicadas en el texto (*snif, auch, ab*)—ni que, a un paso del final, reconozca que no basta con haber escrito un libro sobre su padre: ya volverá a escribir sobre lo mismo.

No todos los escritores permanecen fijos, explotando la misma voz obra tras obra. Hay quienes, de pronto, se arriesgan y transforman, y quienes penetran poco a poco el misterio de la escritura. Este último es el caso de Bosch: no cambia, ahonda (salvo en su desatinada antología de literatura mexicana, *Hecho*

en México, 2007). Si la protagonista de *Esto que ves es un rostro* (2004), su primera obra, deseaba traspasar la piel para ver lo que se oculta detrás de ella, la narradora de *La familia de mi padre* atraviesa la cáscara de la novela y expone, casi clínicamente, los gajos de la escritura. Una escritura, sobra decirlo, versátil: narrativa pero ensayística pero memoriosa; con citas de otros libros y epígrafes y fotografías; absolutamente ficticia

pero enteramente autobiográfica. Más importante: una escritura que, al renunciar a las amarras de lo literario, se suma al proyecto de las viejas vanguardias—perforar la burbuja del arte para acercar la escritura a la vida. Que otros se entretengan facturando productos literarios. Esta obra demuestra que aquel proyecto está aún vigente: escribir literatura y algo más que literatura. —

— RAFAEL LEMUS

## ACTUALIDAD POLÍTICA

### El secuestro, el fraude y los medios



**José Antonio Ortega**  
*El secuestro en México*  
México, Planeta,  
2008, 241 pp.



**Martha Anaya**  
*1988: El año que calló el sistema*  
México, Debate, 2008,  
294 pp.



**Eduardo Cruz Vázquez**  
*1968-2008 / Los silencios de la democracia*  
México, Planeta, 2008,  
215 pp.

*El secuestro en México* documenta el origen y desarrollo de una floreciente industria. Su autor, José Antonio Ortega, dirige el Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal. Ante la ausencia de cifras oficiales, Ortega realizó un amplio estudio para determinar cómo nace y se extiende este flagelo, y la dimensión actual del problema. Su investigación arranca en 1970 (antes de ese año el secuestro era prácticamente irrelevante) y se detiene en 2007, y sus conclusiones sorprenden.

El autor sitúa el origen de la industria del secuestro en México en los grupos guerrilleros que surgieron en los años setenta a raíz de la represión gubernamental de 1968, al introducir la modalidad de la desaparición forzada de personas y la solicitud de recompensas. Para combatir a esos

grupos, el Estado creó cuerpos de seguridad que incluyeron en su lucha métodos usualmente ilegales, como la Dirección Federal de Seguridad. Luego de “ganar” esa lucha, muchos de sus miembros se incorporaron a la delincuencia, ya sea practicando ellos mismos los secuestros y asaltos o bajo la modalidad de prestar protección a los delincuentes. El autor es enfático: “nadie hizo tanto por la proliferación de la privación ilegal de la libertad como la policía”.

Esa incorporación de la policía a las tareas delincuenciales dio como resultado el gran estallido de violencia que ocurrió en los noventa: de unas cuantas decenas de plagios se pasó, en el régimen de Salinas de Gortari, a cientos de secuestros perpetrados cada año. Desde entonces esta modalidad ha ido al alza. Y lo más probable es que crezca

aún más, a menos que se produzca un cambio radical en las políticas de combate al crimen, y eso, según el autor de este libro, se antoja muy remoto.

*El secuestro en México* es un libro útil porque trata de que la cifra negra de los secuestros deje de serlo, al ofrecer el primer estudio que dimensiona el problema y da una explicación sobre sus orígenes y desarrollo; útil también porque hace una comparación con las estrategias que en otros países se han empleado y porque brinda una serie de consejos de autoprotección.

La lucha no es ya sólo del Estado. Los ciudadanos debemos intervenir para erradicar este mal. Será un combate arduo. Pero, y con estas palabras finaliza Ortega su libro, “vivir en el terror no es una opción”.

II  
1988: *El año que calló el sistema*, de Martha Anaya, está dividido en dos partes. La primera ofrece un pormenorizado recuento de una de las jornadas decisivas de nuestra historia reciente: el 6 de julio de 1988, el día en que “se cayó el sistema”. La segunda parte expone una docena de reveladoras entrevistas con los actores de esa turbia jornada. Y, como en *Rashomon*, cada personaje entrevistado recuerda su propia versión de la historia.

El libro cuenta una historia que por sabida tiende a olvidarse: luego de esa elección tan difícil, el PAN acuerda abstenerse el día que se califica la elección presidencial (en vez de hacer frente común con el frente agrupado en torno a Cárdenas) a cambio de que Salinas se comprometa a reformar el sistema electoral, a normalizar la relación con la Iglesia y a finiquitar la figura del ejido. Tres reformas trascendentales a cambio de permitir lo que en ese momento llamó Castillo Peraza la “legitimidad en funciones” de Salinas de Gortari.

1988: *El año que calló el sistema* despierta nuestro interés por la forma en que aclara varias incógnitas del pasado, pero sobre todo por la luz que arroja sobre la elección del 2006. A Cuauhtémoc Cárdenas, Martha Anaya

le pregunta si ve semejanzas entre 1988 y el 2006, y este responde: “No veo semejanzas. En 1988 hubo un fraude sumamente primitivo, representantes nuestros expulsados a punta de pistola de las casillas, los costales con votos, ahí se dio cualquier cosa que a uno se le ocurriera.” Ante esa respuesta, Martha Anaya insiste: “Algunos piensan que en ambas se robaron la elección.” Y Cárdenas contesta: “Yo no podría afirmarlo en el caso del 2006.”

Este libro ofrece, también, el retrato de un país que ya cambió, y profundamente. Cambió decisivamente al ciudadanizar el instituto encargado de contar los votos, cambió al permitir la alternancia, pero sobre todo cambió en algo fundamental: la actitud hacia la democracia. En 1988 lo normal era el fraude. Organizarlo, ejecutarlo, justificarlo. Veinte años después Miguel de la Madrid puede afirmar, ante la inquisitiva Martha Anaya, que le pregunta si había que destruir a Cuauhtémoc y sus seguidores: “Sí, porque no representaban un beneficio para el país. Yo estoy convencido de que hice bien en no dejarlos llegar.” Ese espíritu antidemocrático es lo que ya no es posible en este país, veinte años después.

III  
1968-2008 / *Los silencios de la democracia* reúne entrevistas de Eduardo Cruz Vázquez con una docena de reconocidos periodistas, sobre la forma en que ha evolucionado la prensa en México desde 1968 hasta nuestros días. Paradójicamente, esta historia tiene dos interpretaciones distintas y hasta encontradas. La primera afirma que, bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, el periodismo vivió una época de oscurantismo, en la que el poder político controlaba y manipulaba plenamente a la prensa, y que luego del 68 esa cerrazón fue cediendo hasta alcanzar, en nuestros días, un grado de libertad nunca antes visto así como una diversificación impresionante de los medios de comunicación. La segunda cuenta, por el contrario, una historia muy triste. Cuenta el tránsito de una prensa

maniatada y vendida a una prensa libérrima que ha desperdiciado su libertad. ¿Existe hoy, por ejemplo, un periódico que esté a la altura —en cuanto a sus articulistas, reporteros y nivel profesional— del *Excelsior* que se hacía en la época de Luis Echeverría? Hoy lo que abunda en los medios es independencia política y pobreza profesional.

La cuestión importa, y mucho. ¿Es hoy la prensa en México un auténtico cuarto poder? La respuesta es no. ¿Cómo enfrenta la prensa de hoy la chambonería de nuestra clase política? Según Raúl Trejo Delarbre, lo hace “con acusaciones falsas, intromisiones en la vida privada de los personajes públicos, con notas llenas de animosidad y de versiones sin comprobar. En suma, con un quehacer limitado, provinciano y atrasado”. ¿Qué pasaría si en México ocurrieran sucesos como el escándalo del Watergate? ¿Estamos seguros de que un medio se enfrentaría contra el poder público, a favor de los ciudadanos, hasta sus últimas consecuencias?

Antes, el poder público controlaba los medios, con métodos que iban de la amenaza y el acoso directo al control que se ejercía sobre los periódicos a través de sus importaciones de papel. Hoy el poder público ya no tiene los instrumentos que le permitían ejercer ese control. Sin embargo, son los dueños de los medios los que hoy imponen sus propias agendas en función de sus intereses privados. ¿Los ciudadanos hemos ganado con ello? Es muy significativo que no existan medios de comunicación que sean propiedad de periodistas. Los medios de comunicación son expresiones públicas de grupos políticos y económicos.

La lectura de *Los silencios de la democracia* deja mucho que desear. El prólogo y la selección de entrevistados es muy pobre, absolutamente insuficientes. Los trabajos que componen este libro son, por estar basados en entrevistas, anecdóticos, superficiales y muy poco rigurosos. Con excepción del trabajo de Trejo Delarbre, el contenido es disparate y flojo. —

— FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

## Severo Sarduy y la montaña rusa

Hace cuarenta y cinco años se publicó en Barcelona la primera novela de Severo Sarduy, *Gestos* (1963). Aunque Sarduy es tal vez el novelista-teórico hispanoamericano más importante del siglo XX, su primera novela *Gestos* no ha vuelto a publicarse sino en su *Obra completa*; todavía no se ha publicado en inglés y los críticos hasta la fecha no han comentado uno de sus motivos recurrentes más importantes: la montaña rusa.

Como insinúa el título, el eje estructurante de *Gestos* es la epopeya heroica. Por dialógica y apócrifa que esta sea, hay que postular las varias razones para el ninguneo de la novela tanto dentro como fuera de Cuba, y para el silencio de los críticos sobre el motivo recurrente ya señalado:

**1.** *El autoexilio de Sarduy.* Sarduy salió de Cuba a fines de 1959 con una beca para estudiar historia del arte en París por un año. Al decidir no volver a Cuba cuando se le venció la beca, Sarduy dijo que “había quemado su guayabera en el patio de la Maison de Cuba”. Aunque Roberto González Echevarría afirma en *La ruta de Severo Sarduy* que la ruptura de Sarduy con la euforia política y artística de los primeros años de la Revolución no fue dramática sino gradual, su primera novela fue ninguneada en Cuba, junto con las obras de Guillermo Cabrera Infante y otros “gusanos” durante por lo menos dos décadas. En una entrevista de 1986 con el crítico argentino-brasileño Jorge Schwartz, Sarduy dijo: “Ahora por paradójico que pueda ser, y por pura mezquindad, soy excluido de todas las antologías cubanas.” Además, Sarduy, por su preferencia sexual, estaba seguramente enterado de la hostilidad del gobierno hacia los homosexuales, que se manifestó abiertamente en 1965 con la creación de los campamentos de rehabilitación.

**2.** *El protagonista de Gestos no es Fidel Castro ni ninguno de sus guerrilleros de la Sierra Maestra sino “ella”, la cantante mulata anónima.* Ella trabaja en La Habana, lavando ropa de

día y cantando por la noche en los clubes o haciendo el papel de Antígona en la obra teatral de Sófocles, siempre acompañada de un maletín que contiene aspirinas para sus dolores de cabeza implacables... y bombas. Sin embargo, no es retratada como una heroína revolucionaria totalmente incondicional. Por mucho que esté dispuesta a arriesgar la vida colocando una bomba en la planta eléctrica principal de La Habana, y tirando clavos en la calle para interrumpir el desfile del candidato presidencial, no puede compararse con los héroes históricos Fidel Castro y Che Guevara. Por ejemplo, al finalizar los planes para hacer estallar la planta eléctrica, parece participar en el acto terrorista no tanto por su pasión revolucionaria como por la pasión por su amante blanco: “Yo que siempre he tenido tanto miedo a la electricidad. Nunca he tenido un tocadiscos por miedo a electrocutarme. [...] Poner una bomba no es difícil. Yo pondré las que tú quieras.”

Aún después de gritar de júbilo por la entrada triunfal de las tropas revolucionarias en La Habana, ella expresa la posibilidad de que, para cualquier persona común y corriente, el trabajo diario es más importante que los cambios políticos. ¡Las siguientes palabras son las últimas de la novela!: “He perdido toda la tarde. Toda la tarde. Ni siquiera he lavado.”

**3.** *Gestos es la epopeya heroica de la Revolución desde el punto de vista de las actividades clandestinas en La Habana.* La mitología oficial del gobierno revolucionario reza que el dictador Fulgencio Batista fue derrocado por Fidel Castro y los “doce” compañeros, quienes “resucitaron” después del desembarco desastroso en Oriente en diciembre de 1956 para emprender la guerra de guerrillas en la Sierra Maestra. En cambio, Hugh Thomas afirma categóricamente en su bien documentado *Cuba or the Pursuit of Freedom* que “las razones para la caída de Batista no se encuentran en la Sierra. El campo de batalla fue en La Habana, en Santiago y también en Washington”.

En mayo de 1958 el “ejército” de Fidel no tenía más que trescientos guerrilleros armados y “probablemente aun a principios de diciembre de 1958 no tenía más de 1500 o 2000”.

Toda la acción de *Gestos* transcurre en La Habana y las menciones a los guerrilleros en la Sierra son escasas y no sobresalen. La primera alusión aparece en el segundo capítulo, entretrejida con una orden repetida para captar el tono popular de toda la novela: “Hoy han comenzado las bombas (deme un café). Ha comenzado la guerra en Oriente (café, por favor) y ahora la cosa sí que va en serio (no joda, deme un café) dicen que tienen hasta aviones (un café, coño) que van a venir en una invasión.”

De ahí en adelante no hay más alusiones a los guerrilleros hasta el último capítulo, el duodécimo, de acuerdo con el simbolismo cristiano oficial, cuando entran en La Habana los guerrilleros triunfantes el 1º de enero de 1959, sin que se mencione la fecha. En efecto, mientras van aumentando los golpes, los incendios, los tiros y el canto de los negros en las calles no hay más que una alusión (de paso) al triunfo revolucionario: un basurero “responde a alguien del edificio ‘están entrando’”.

La aventura revolucionaria más riesgosa de la protagonista es la colocación de la bomba en la planta eléctrica. De acuerdo con los rasgos de la epopeya heroica (en contraste con los de la muralística) desde el *Poema de Mío Cid* hasta *Los de abajo*, el grupo heroico es pequeño. En efecto, en *Gestos* el grupo se reduce a un trío que representa la composición racial del pueblo cubano: la protagonista mulata y sus dos colaboradores, o más bien sus dirigentes revolucionarios: su amante blanco y el chino, algo mayor de edad, que la acompaña en el autobús con destino a la planta eléctrica y después en el automóvil en el desfile de la campaña presidencial. La identificación de la protagonista con el movimiento del 26 de julio de Castro se establece en el Picasso Club, cuando el



mesero le pregunta cautelosamente: “Usted es un poco barbuda, ¿no?” El hecho de que la protagonista también simbolice a la nación cubana queda perfectamente claro por el vestido que lleva cuando va tirando desde el coche “alcayatas, clavos, chinches, grampas, tornillos y pinchos de todas clases”: “Erguida, vertical, la espalda desnuda envuelta con el triángulo rojo de la bandera; las rayas blancas y azules de la gran cola arrastran sobre el pavimento.” Esta identificación nacional se refuerza más con su trabajo de “lavandera”, palabra que se pronuncia igual que “la bandera”. En su entrevista con Emir Rodríguez Monegal, Sarduy insistió en que una de las metas principales de *Gestos* era la búsqueda de la “cubanidad”.

**4.** “*Los negros no se meten con Batista.*” *Gestos* es, de cierta manera, una epopeya apócrifa de la Revolución, no tanto por su énfasis en las actividades clandestinas en La Habana sino por la protagonista mulata y el coro de negros. Igual que otras epopeyas heroicas como el *Poema de Mío Cid*, la *Chanson de Roland* o *Los de abajo*, la protagonista de *Gestos* se identifica con las masas, sólo que en la novela las masas son los negros habaneros cuyo movimiento constante y cuyas actividades musicales establecen tanto el ritmo como el tono de la novela a partir del primer capítulo. Los siguientes renglones cierran lo que podría considerarse la obertura operística de la novela,

igual que el “Acto preparatorio” de *Al filo del agua* de Agustín Yáñez:

Los negros de La Habana nunca cesan. Es aquí mismo, en esta esquina, donde todos se reúnen cuando vienen de la playa. Cantan siempre. No cesan porque no tienen trabajo, por eso no cesan de cantar. Van y vienen a todas horas, van y vienen siempre cantando, y a veces se detienen para tomar un poco de café, para apuntar a veces algunos números, y luego, siempre cantando, pasar de un lado a otro, de un lado a otro de la calle. Siempre cantando, entre tirada y tirada. Nunca cesan, nunca.

Aunque no se puede cuestionar el retrato del negro prerrevolucionario como pobre y desempleado, la impresión dada en *Gestos* de que los negros se oponían a Batista y apoyaban el Movimiento 26 de Julio es una distorsión histórica, y por eso digo que *Gestos* es una epopeya apócrifa. En la novela *Bertillón 166* (1960) de Soler Puig, el autor no expresa su propia opinión sino que refleja la realidad cuando su personaje comunista, que es negro, intuye que sus compañeros desconfían de él porque todo el mundo dice que “los negros no se meten con Batista”, por los orígenes multirraciales de este.

No cabe duda de que a partir de 1959 el gobierno revolucionario acabó oficialmente con la discriminación racial en Cuba, pero también es verdad que no se pregonó la herencia cultural africana de la nación cubana hasta 1975, cuando el gobierno mandó 36 mil soldados a Angola para ayudar al Movimiento Popular para la Liberación de Angola en su lucha contra la Unión Nacional para la Independencia Total de Angola, apoyada esta por China y después por Estados Unidos y Sudáfrica. En la misma época, Cuba institucionalizó los Estudios Caribeños, estrechó relaciones políticas y culturales con los países poscoloniales de habla inglesa y francesa, creó premios literarios para esos países (de habla inglesa en 1975 y de habla francesa en 1979) en Casa de las Américas y, por primera vez, en 1976 se retrató a un soldado negro en una estampilla cubana

que conmemoraba la victoria de Playa Girón en abril de 1961. De las 65 novelas publicadas en Cuba entre 1959 y 1971 sólo *Adire y el tiempo roto* (1967), de Manuel Granados, relativamente poco conocida, tiene un protagonista negro.

**5.** *El tono carnavalesco de Gestos capta la cultura negra, pero no coincide con el tono de las epopeyas heroicas.* Predomina el tono carnavalesco desde el principio hasta el fin de *Gestos*. El tema de todo el capítulo quinto es el desfile de carrozas, de comparsas de carnaval. El desfile político en el capítulo once es aún más carnavalesco y llega a su *clímax* en el último capítulo, el duodécimo. Mientras las tropas revolucionarias entran en La Habana el 1º de enero de 1959, el ambiente carnavalesco se vuelve mucho más político en el monólogo de la protagonista: “Habría que cambiarlo todo, que virar la vida boca abajo, y luego salir de pronto a la calle, a cualquier esquina e ir sorprendiendo a cada uno que pase para sacudirlo por los hombros y gritarle oiga mire coño oiga mire hay que virar la vida al revés.” Pero lo que sorprende al lector atento es que la próxima oración desmiente la llamada revolucionaria destacando el aspecto dialógico de la novela: “O quizá sea mejor que me vaya antes de que empiece la montaña rusa.” En otras palabras, es posible que la Revolución tenga sus momentos de subida seguidos de otros de bajada.

Dada la decisión de Sarduy de no volver a Cuba después de vencerse su beca para estudiar arte en París, ¿sería demasiado arriesgado sugerir que la “montaña rusa” es una alusión ingeniosa de Sarduy a la influencia creciente de la Unión Soviética, seguida de la declaración de Fidel Castro en abril de 1961 de que la Revolución cubana era marxista-leninista? Lo carnavalesco se complementa con la visión del mundo poco marxista representada por el juego de la charada china. O sea que nunca se puede saber lo que va a pasar: todo depende de la suerte. Esta duda tanto de la protagonista como del autor se refuerza con un antecedente más explícito a fines del capítulo tercero; el alboroto y la confusión causados por la tormenta dentro

# RELECTURAS

del Picasso Club, con su uso metafórico de la montaña rusa, anticipan obviamente la escena callejera del capítulo final:

Todo asciende y desciende, huye y se acerca en ráfagas. Curva. Escaleras, casas llenas de bombas, jardines, raíces, ríos, manos que dicen adiós, rifles, castillos que se viran y arden, granadas. Todo en desorden. Se aleja, se acerca, sube, gira. La montaña rusa. La montaña rusa.

Afuera aún llueve.

Otra indicación de que la montaña rusa no aparece por casualidad es que también figura en el capítulo octavo, dedicado principalmente a la colocación de la bomba dentro de la planta eléctrica. Aunque la descripción de la montaña rusa no destaca tanto aquí como en la del Picasso Club y en la de las calles habaneras del último capítulo, su sola mención refuerza tanto la visión carnavalesca de toda la novela como la condicionalidad del compromiso revolucionario de la protagonista y el autor:

El auto se pierde entre los círculos de lona de la feria. El aire mueve las carpas y las cuerdas que las sostienen. Las vallas de cinc que rodean la caravana producen una resonancia metálica como si el tiovivo y la montaña rusa estallaran en autos de carrera y caballos azules.

**6.** *El nouveau roman français* pegó muy poco en Hispanoamérica. A diferencia de varias modas literarias francesas, el *nouveau roman* de la década de los cincuenta no captó tanto la imaginación de los autores ni de los lectores hispanoamericanos. Además de *Gestos*, el único otro ejemplo cubano es *Sonámbulo del sol* (1972), de Nivaria Tejera, novela publicada en Barcelona por Seix Barral. Tal vez el mejor ejemplo hispanoamericano sea *Celina o los gatos* (1968), de Julieta Campos, quien nació en Cuba y estudió en la Sorbona precisamente en los años cincuenta, antes de casarse con el diplomático mexicano Enrique González Pedrero, con quien volvió a México en 1954, donde hizo su

carrera literaria, docente y política. ¿Por qué no repercutió más en Hispanoamérica el *nouveau roman*? En gran parte, porque los hispanoamericanos y después los norteamericanos y los europeos quedaron entusiasmados y deslumbrados por los cuentos y las novelas de autores tan sobresalientes como Borges, Cortázar, Rulfo, Arreola, Yáñez y Onetti, con quienes no podían competir artísticamente los autores franceses de las nuevas novelas más recónditas. Además, el gran éxito tanto estético como comercial de los novelistas del Boom en la década de los sesenta contribuyó a aumentar el prestigio de sus precursores. Al mismo tiempo, los nuevos novelistas franceses fueron opacados por sus compatriotas teóricos (Barthes, Derrida, Lacan, Foucault). También, por experimentales que fueran los novelistas del Boom, no estaban dispuestos a abandonar temáticamente los problemas nacionales y continentales ni tampoco los psicológicos y filosóficos sólo por el afán de seguir la última moda francesa.

No obstante, *Gestos* impresionó por la fusión de una forma experimental inspirada en el *nouveau roman français* con una interpretación original de uno de los sucesos internacionales más importantes del siglo XX: la Revolución cubana. En una entrevista de 1978 con Danubio Torres Fierro, reproducida en *Obra completa*, Sarduy reconoce la influencia del *nouveau roman* pero señala la importancia de la precursora Nathalie Sarraute: “Sí, hay una influencia precisa del *nouveau roman*, o de lo que lo precedió: *Tropismos*, de Nathalie Sarraute. En *Tropismos* lo que me importaba era el paso del individuo al grupo; todo el libro no describe más que movimientos colectivos, su persona es la tercera del plural.” Tal vez la mayor diferencia entre *Gestos* y el *nouveau roman* es el movimiento: como dijeron los periódicos italianos, *Gestos* “es una cruz entre el *nouveau roman* y el chachachá”.

En sintonía con el *nouveau roman français*, abundan en *Gestos* las descripciones objetivas, con énfasis en las figuras geométricas. En términos específicos, destacan la descripción ampliada con el lente *zoom* de la medalla de la Virgen del Cobre que cuelga del cuello del sereno;

y las vistas concéntricas de La Habana que se van ampliando y reduciendo a medida que se describen la subida por una escalera espiral (de caracol) de la protagonista y su amante blanco en la casa de apartamentos y la bajada de la protagonista, acompañada de una pelota roja que va rebotando por la misma escalera, a comienzos del capítulo séptimo.

**7.** *Sarduy repudió su propia novela*. En su entrevista de 1966 con Emir Rodríguez Monegal, Sarduy considera *De dónde son los cantantes* (1967) superior a *Gestos*:

Mi novela es justamente eso, una estructura. Es otra respuesta, una respuesta más profunda, creo, al mismo problema de siempre, el problema de la cubanidad. Pero mientras que en la primera novela yo había caído en una trampa de orden anecdótico, es decir, en una trampa de orden histórico (yo estaba aún preso del “devenir” de la historia), aquí doy otra respuesta que no es de orden diacrónico sino de orden sincrónico.

En sus dos próximas novelas, *Cobra* (1972) y *Maitreya* (1978), Sarduy abandonó la búsqueda de la cubanidad abrazando el nuevo concepto de la novela promovido por el grupo *Tel Quel*, según el cual la escritura en sí es la novela, con la eliminación total del contenido tradicional. En palabras del propio Sarduy, “lo único que no aguanta la burguesía [...] es que un autor no escriba sobre algo sino que escriba algo”.

Aunque *Gestos* se reprodujo en la *Obra completa* de Sarduy, no se le suele prestar mucha atención en las secciones de autorretratos, lecturas del texto, recepción crítica y entrevistas del tomo, que suman más de trescientas páginas. Además, no hay ningún análisis, ninguna interpretación del contenido de *Gestos*. Es más: Sarduy y varios críticos exageran la influencia de la pintura de Franz Kline y otros en esta novela; y Sarduy rechaza la interpretación de González Echevarría según la cual *Gestos* es una parodia de *El acoso* de Alejo Carpentier. En el autorretrato, fechado c. 1975 e incluido en *Obra completa*, Sarduy dice: “Me fascinaban

las barras negras que un pintor bailando trazaba sobre inmensas telas blancas: pensaba entonces constantemente en Franz Kline como ahora pienso en Mark Rothko. De esa obsesión salió un equivalente (¡ojalá!) del *action painting*: *Gestos* (escritura gestual), que hubiera querido un libro de *action writing*.” En su entrevista con Rodríguez Monegal, Sarduy es aún más explícito: “La planta eléctrica que describo, por ejemplo, es un Vasarely y luego un Soto; los muros son Dubuffet.” En su entrevista de 1978 con Torres Fierro, dice: “*Gestos surgió*, quizás, ante la pintura de Franz Kline.” De ahí que Gustavo Guerrero afirme que “en buena medida *Gestos nace* de la fascinación del cubano ante las franjas negras que el artista dibuja bailando sobre la superficie blanca”. He subrayado los verbos *surgió* y *nace* para señalar la exageración tanto de Sarduy como de varios críticos: la pintura de Kline pudo haber inspirado la descripción de la planta eléctrica pero dista mucho de haber inspirado toda la novela. En

cuanto a la tesis de la supuesta parodia de *Elacoso*, Sarduy expresa rotundamente su desacuerdo: “Eso no era, ni en lo más mínimo, consciente, cuando la escribí.”



¿A qué se deben entonces el ninguneo, las interpretaciones distorsionadas y sencillamente la lectura poco cuidadosa de *Gestos*? A mi juicio, Sarduy cobró fama internacional por novelas aún más experimentales que *Gestos* y también por sus libros teóricos y su asociación con los estructuralistas y postestructuralistas del grupo francés *Tel Quel*. La revista *Tel Quel*, fundada en 1960, lanzó en su primer número un manifiesto apolítico como reacción al concepto de literatura comprometida promovido en las décadas anteriores por Sartre. Sin embargo, a partir del congreso de Cerisy en 1963, *Tel Quel* rompió con Robbe-Grillet y su grupo y comenzó a estrechar sus vínculos con el Partido Comunista francés, culminando en su apoyo a la crítica comunista de las

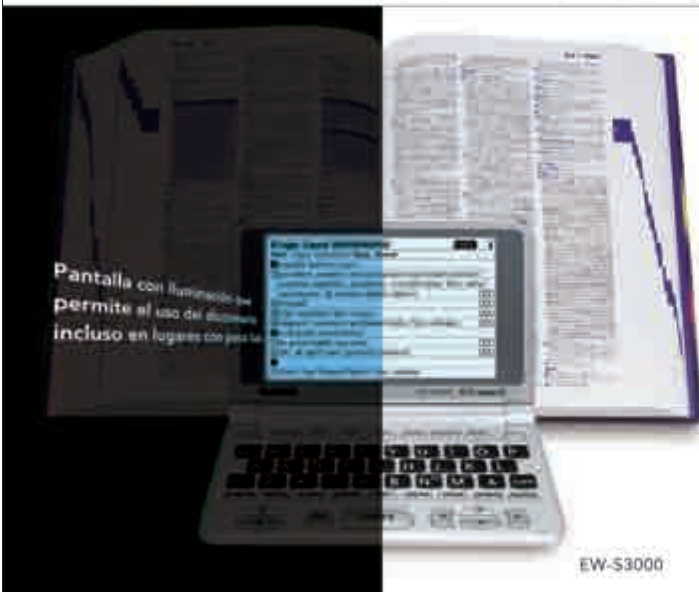
manifestaciones estudiantiles de mayo de 1968. Cualquier intento de Sarduy por divulgar su primera novela, con sus dudas sobre la Revolución cubana, habría puesto en peligro los lazos con su maestro Roland Barthes y los otros teóricos telquelianos. Por la misma razón, tampoco quiso asociarse con aquellos exiliados cubanos, como Cabrera Infante, que denunciaban el régimen castrista de modo muy exaltado. Aunque los telquelianos rompieron con el Partido Comunista francés en junio de 1971 para seguir la línea maoísta, ese cambio tampoco le permitió a Sarduy pregonar la montaña rusa de *Gestos*.

Desgraciadamente el ninguneo de *Gestos* siguió hasta la muerte de Sarduy en 1993 y continúa hasta la fecha, porque los “amigos de la Revolución cubana” y hasta algunos enemigos han preferido no comentar la importancia ideológica de la “montaña rusa” para no poner en peligro sus vínculos con el régimen, ya no telquelista sino castrista. —

— SEYMOUR MENTON

**CASIO**
**EX-word**

La misma cantidad de información de los Diccionarios de Papel  
en un diseño compacto.  
**DICCIONARIO ELECTRÓNICO CASIO.**



Pantalla con iluminación de fondo que permite el uso del diccionario incluso en lugares con poca luz.

EW-S3000

Un nuevo concepto en el aprendizaje de idiomas, viajes de placer y negocios. ¡Realice sus consultas profesionales! Búsquedas que le permiten encontrar rápidamente la palabra que desea.  
Gran pantalla LCD con iluminación en un diseño resistente.

A demás del contenido de los 4 diccionarios más reconocidos, incluye un traductor de palabras y frases en 5 idiomas:

- INGLÉS BRITÁNICO Y AMERICANO
- FRANCÉS
- ALEMÁN
- ITALIANO
- ESPAÑOL

Contiene los 5 diccionarios más reconocidos:

- Gran Diccionario Oxford ESPAÑOL-INGLÉS/INGLÉS-ESPAÑOL 3ª edición
- Oxford Advanced Learner's Dictionary 7th edition
- Oxford Thesaurus of English 2nd edition
- Gran diccionario de la lengua española Larousse
- Multilingual Word and Phrasebank

Contiene los diccionarios más prestigiosos, que le ayudan en el aprendizaje de idiomas.



DE VENTA EN:

