An abstract painting with warm, earthy tones of red, orange, and brown. A hand-like shape is visible in the lower right, rendered in shades of green and brown. The overall texture is painterly and expressive.

I N V N D A C I Ó N
CASTÁLIDA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

ABRIR LOS OJOS PARA

soñar

VLADY • PITOL • SOR JUANA • PAZ

INVENCIÓN CASTÁLIDA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA

NÚMERO 6

Carmen López-Portillo Romano
RECTORA

Moramay Herrera Kuri
DIRECTORA

Luis Torres Acosta
Daniel Rodríguez Barrón
Ezra Alcázar
EDITORES

Pilar Moreno
Danya Villegas
Carlos Miranda
CORRECCIÓN DE ESTILO

Margo Glantz
Adolfo Castañón
Mario Bellatin
Rafael Tovar López-Portillo
Luis Alberto Ayala Blanco
Hernán Bravo Varela
Ana García Bergua
Pablo Raphael
CONSEJO EDITORIAL

Carolina Alcocer
DISEÑO

Moramay Herrera Kuri
FOTOGRAFÍA

Vlady
PORTADA Y GRABADOS

difusioncultural@elclaustru.edu.mx
CORREO ELECTRÓNICO



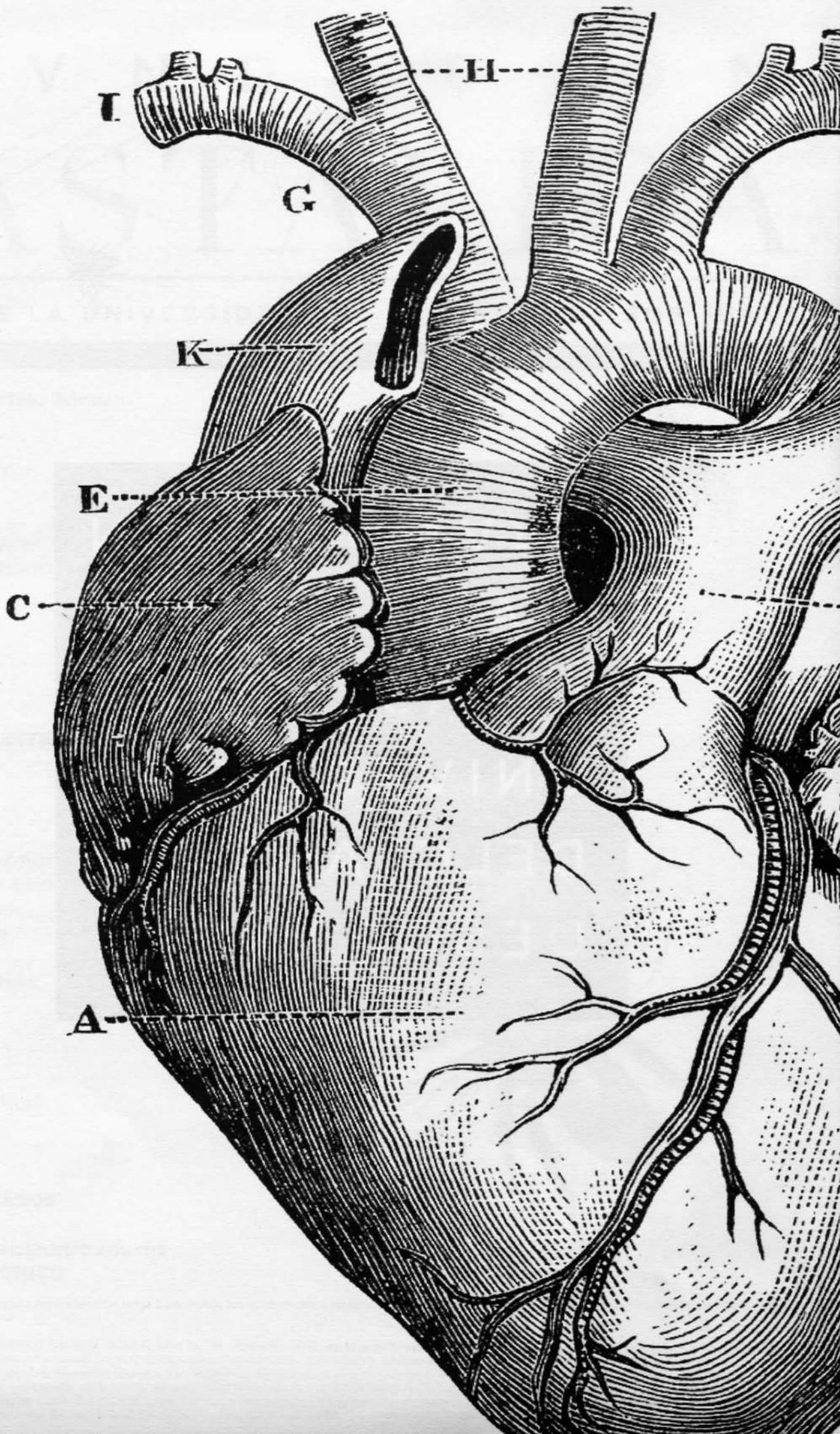
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización por escrito de la Universidad del Claustro de Sor Juana.

LA UNIVERSIDAD DEL CLAUSTRO DE SOR JUANA, Año III, No. 6, mayo, 2018, es una publicación trimestral editada por la Universidad del Claustro de Sor Juana, A.C., calle San Jerónimo 47, colonia Centro, delegación, Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México. Tel. 5130.3300, www.elclaustru.edu.mx, mkuri@elclaustru.edu.mx Editor Responsable: Moramay Herrera Kuri Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2017-020119310600-102, ISSN: en trámite. Licitud de Título: en trámite, Licitud de contenido: en trámite, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Master Copy, S.A de C.V., calle Plásticos, No. 84 local 2 ala sur, Fracc. Industrial Alce Blanco, Naucalpan de Juárez, C.P. 53370, Estado de México. Este número se terminó de imprimir el 25 de febrero de 2018 con un tiro de 1000 ejemplares.



INVNDACIÓN
CASTÁLIDA
REVISTA DE LA
UNIVERSIDAD
DEL CLAUSTRO
DESORJUANA





Refiere con ajuste la tragedia de Píramo y Tisbe

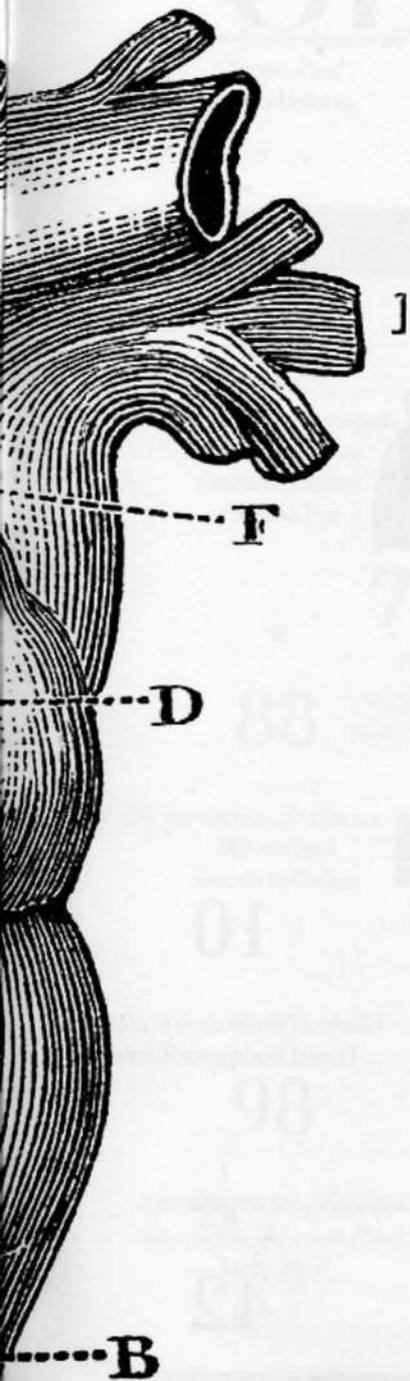
De un funesto moral la negra sombra,
de horrores mil y confusiones llena,
en cuyo hueco tronco aun hoy resuena
el eco que doliente a Tisbe nombra.

Cubrió la verde matizada alfombra
en que Píramo amante abrió la vena
del corazón, y Tisbe de su pena
dio la señal, que aun hoy el mundo asombra.

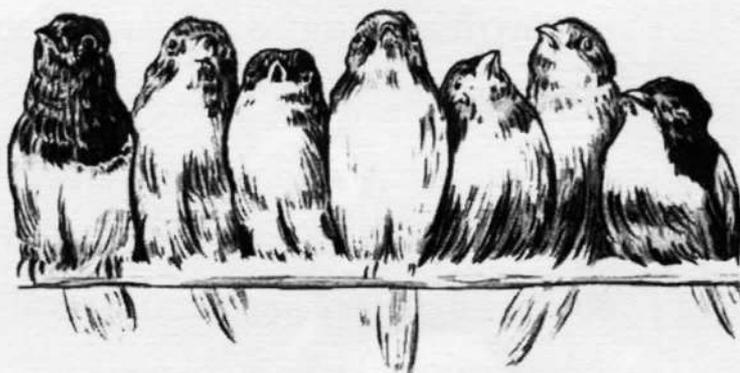
Mas viendo del amor tanto despecho,
la muerte, entonces de ellos lastimada,
sus dos pechos juntó con lazo estrecho.

Mas ¡ay de la infeliz y desdichada,
que a su Píramo dar no puede el pecho
ni aun por los duros filos de su espada.

Sor Juana Inés de la Cruz (1651 - 1695)



Contenido



•

2

*Refiere con ajuste la
tragedia de Píramo y Tisbe*
Sor Juana Inés de la Cruz

•

6

Editorial

•

8

Tinta en alas de papel:
Vlady
El sueño en la tinta
David Huerta

•

10

Vlady: El poder de la tradición
Daniel Rodríguez Barrón

•

12

*¿Quién es Vlady?
(Y por qué es importante saber)*
Claudio Albertani

•

26

Tinta en alas de papel:
Sergio Pitol
Diario de La Pradera
Sergio Pitol

•

37

*De pájaros, hechiceras
y magos*
Margo Glantz

•

42

Cantera de la memoria
Juan Villoro

•
47

Manual para devotos de Sergio Pitol
Mario Bellatin

•
50

*Sergio Pitol (1933-2018)
Leer y escribir para vivir*
Juan José Reyes

•
53

Fuga a la semilla
Noé Cárdenas

•
56

Gógol en Veracruz: un breve recorrido por la obra de Sergio Pitol
Daniel Rodríguez Barrón

•
62

Tinta en alas de papel:
Sor Juana y Paz
Oración fúnebre
Octavio Paz

•
66

Sor Juana en la mirada de Octavio Paz
Carmen López-Portillo Romano

•
71

*Las trampas de la fe
o Sor Juana Inés de la Cruz*
Lourdes Aguilar Salas

•
76

Tinta en alas de papel:
Octavio Paz
*Itinerarios de un poeta
Entrevista con Octavio Paz*
Juan José Reyes y Fernando García Ramírez

•
88

*Retrato express de Octavio Paz
(sin retocar)*
José de la Colina

•
89

*Fantomas,
la amenaza elegante*

•
90

Como una estrella de mar
Julio Cortázar

•
92

Pensar a Octavio Paz
Adolfo Castañón

•
98

Ostentando los primores
La religión del señor Pleur
León Bloy

•
102

Sobrevivir los domingos
Eduardo Halfon

•
106

Diversa de mí misma
El último
Alberto Arriaga

•
108

*Jethro Tull:
50 años de This Was*
Ernesto Herrera

•
110

Neptuno alegórico
Novedades editoriales



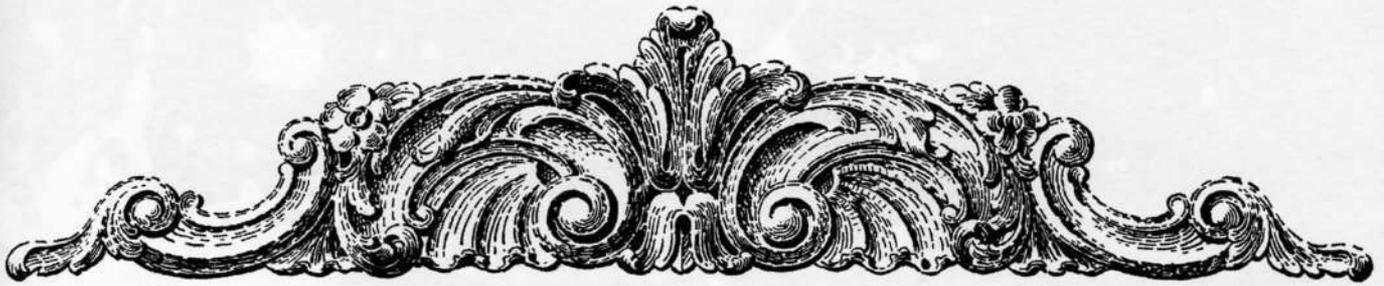
Editorial

Se sabe que en el Pleistoceno comenzó la costumbre de enterrar a los muertos. Muchos estudiosos opinan que con ello se originó también la civilización porque en el fondo representaba mucho más que sólo enterrar a los muertos, significaba reconocer la singularidad de cada persona y que cuando perdemos a ese individuo se pierde un modo de *ver* el mundo, un modo de *estar* en el mundo. En nuestro número seis, *Inundación Castálida* se da a la tarea de homenajear a grandes escritores, algunos de ellos recientemente fallecidos y otros cuya muerte nos sigue marcando.

En nuestro dossier, **Tinta en alas de papel**, recorreremos varias décadas de la trayectoria del pintor ruso-mexicano Vlady, gracias a la exhibición presentada en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana: el poeta David Huerta nos muestra un aguafuerte de palabras, *El sueño de la tinta*, donde hace elogio de las manos y el dibujo del maestro; Daniel Rodríguez Barrón nos recuerda la importancia de los grandes pintores como Caravaggio, Rembrandt y el Greco en la obra de Vlady; y Claudio Albertani hace la genealogía de este extraordinario artista.

Recientemente fallecido, Sergio Pitol nos enseñó que éramos herederos de todas las tradiciones, su obra es un mecanismo complejo donde se cruzan la memoria, las lecturas y la creación literaria, muestra de ello es el texto con el que abrimos este homenaje a Pitol, *Diario de La Pradera* donde recuerda su estancia en un hospital; también hacen memoria Margo Glantz y Juan Villoro en textos complementarios donde evocan lo mismo al amigo que al escritor. Mario Bellatin hace un examen de conciencia y nos describe cuánto de Pitol hay en su propia obra, en su propia manera de ver las cosas. Juan José Reyes y Noé Cárdenas, espléndidos lectores de la obra de Pitol, nos detallan los innumerables aciertos del escritor veracruzano, y nos recuerdan que la lectura no sólo es un placer sino un modo de adquirir una visión del mundo. En *Gógol en Veracruz*, se reúnen un conjunto de voces, empezando por la del propio Pitol, pero que también incluye a los escritores Rosa Beltrán, Ana García Bergua, y Álvaro Enrigue, entre otros, quienes juntos, tratan de armar ese rompecabezas llamado Sergio Pitol.





Y para cerrar este dossier, tenemos el encuentro de dos monstruos sagrados, dos figuras que fueron el norte, la primera del barroco novohispano, y el otro del México del siglo pasado: recordamos a Sor Juana Inés de la Cruz a 323 años de su muerte y a Octavio Paz a 20 años de su partida. A Sor Juana, el poeta le dedicó una Oración Fúnebre que en su momento se leyó en la Universidad del Claustro y la recuperamos para los lectores de hoy; agregamos, además, un par de textos, el primero de nuestra Rectora Carmen Beatriz López Portillo y el segundo de Lourdes Aguilar Salas donde trazan un mapa que nos permite guiarnos en este *tête à tête* entre estos dos grandes poetas mexicanos.

Gracias a una entrevista, Juan José Reyes y Fernando García Ramírez traen a la vida, con sus acuciosas preguntas, la agilidad verbal de Octavio Paz. Por su parte José de la Colina traza un retrato íntimo de Paz; y finalmente, Julio Cortázar quien convivió con nuestro nobel en la India, nos hace el elogio de la encendida inteligencia del poeta.

En nuestra sección de creación literaria, llamada **Ostentando los primores**, tenemos un relato del gran escritor francés León Bloy, tan admirado por Jorge Luis Borges, y un cuento de Eduardo Halfon.

En **Diversa de mí misma**, nuestra sección miscelánea, Alberto Arriaga da cuenta del reciente fallecimiento del escritor norteamericano Philip Roth y Ernesto Herrera, pone el oído atento a los 50 años del disco *This Was* de Jethro Tull.

Y finalmente, **Neptuno alegórico**, contiene nuestro cajón de libros recibidos.

Así pues, sin falsa modestia, puede decirse que este número de *Inundación Castálida* no tiene desperdicio, pase usted y compruébelo. ☞



El sueño de la tinta

Viento y espuma, llamarada, hielo,
donde la tinta enciende las oscuras
olas del tiempo gris y teje un velo
de secos brillos y humedades puras.
Cuerpos se elevan en secreto vuelo
Y se suavizan en las aguas duras:
los enlazados miembros se estremecen
sobre el dibujo y, desvelados, crecen.

Tinta leve de ángulos dolientes
que transformados en silueta y río
representan abrazos y lucientes
figuras de placer, filos de frío
que lentamente cubren los durmientes
cuerpos y los despiertan al estío.
Tinta que vuelve, fluye y perfecciona
su vértigo de sombra y su corona.

La corona de tinta en su redonda
e insomne lentitud que traza espasmos
en el anillo fiel donde la honda
sed que impulsa la luz de los orgasmos
se cumple y se convierte en una fronda
de rayas fieles, curvas y sarcasmos.

El círculo se cierra para abrirse
En otras espirales... y dormirse.

David Huerta



Vlady: el poder de la tradición

Daniel Rodríguez Barrón

Muchos pintores buscan romper con la tradición, se afanan buscando nuevas formas de representación o nuevas maneras de usar las técnicas pictóricas, incluso diría que buscan otros modos de ser pintores, como si su propia persona formara parte de su arte. No es crítica: muchos de ellos consiguieron, no sólo lo que se proponían, sino además se transformaron en grandes pintores. Pero hay otros, que buscan conscientemente pertenecer a una tradición, hacerse un lugar entre tal y cual creador, adoptan una técnica que les parece indicada para su arte, y en suma se convierten en herederos de una tradición. Ninguno de los dos es mejor que otro, son más bien formas de ser creador. Acaso las únicas dos posibles.

Admito, eso sí, que prefiero a los segundos, los encuentro un poco más humildes y conscientes de que otros pintores y otras épocas existieron, que todas respondían a una necesidad de su época, y que nuestra idea de obsoleto o *demodé*, siempre guarda un poco de soberbia o desdén. Vlady, el gran pintor ruso-mexicano, pertenece a estos últimos. No sólo quiso crear una estética propia, un arte donde pudiéramos reconocer aquello que era propio de su talento, sino que además buscó continuar, por un lado una técnica —la pintura al temple—, y por el otro medirse con los grandes maestros para ver hasta dónde era capaz de llegar.

¿Qué beneficio se obtiene de ello? Parece muy claro que el pintor que inaugura una nueva corriente artística labra su nombre en ese desplazamiento, e incluso, ese nombre se convierte en adjetivo y vemos cosas de modo picassiano o kaskiano, pero entonces ¿qué vemos cuando vemos un Vlady?

Si hay algo en lo que acierta la curaduría de Claudio Albertani para la exhibición de Vlady en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana, es que nos permite recorrer 50 años de trabajo artístico, y por tanto nos deja intuir cómo operaba Vlady, qué buscaba al reproducir y a veces satirizar el trabajo de grandes maestros como el Greco, Velázquez, o Caravaggio, y cómo construía su propia obra gracias a ello.

El recorrido se convierte en una suerte de museo personal de Vlady, un conjunto de obsesiones, de retos personales —lo imagino preguntándose, ¿cómo hizo esto Caravaggio, cómo consiguió esa expresión, esa luz o esa oscuridad?, la única respuesta honesta era intentarlo y en la medida de lo posible reproducirlo, pero sin *imitarlo*. Me explico, cuando intentaba ese encuentro con un maestro, Vlady no quería hacer una copia, nada más lejos de su arte, sino reproducir con sus propios medios aquello que esos maestros habían conseguido con los suyos.

La particularidad de este “museo Vlady” es que no exhibe un conjunto de piezas coleccionadas, expoliadas o en préstamo, sino recreadas, tal y como lo quería el Pierre Menard de Borges cuando buscaba escribir de nuevo el Quijote. “No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el* Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes”.

La verdadera aspiración de Pierre Menard era descubrir que “todo hombre debe ser capaz de todas las ideas”. Pero, ¿qué significa eso? En el fondo, las piezas de esta exposición —lo mismo los cuadernos de trabajo, que los aguafuertes que se dan un quién vive con el gran Rembrandt, lo mismo los grandes óleos figurativos, que los asombrosos trabajos abstractos— nos obligan a ver que todo logro artístico es un trabajo del espíritu, que el pintor de carne y hueso es un mero avatar del arte plástico y su obligación es “ser capaz de todas las ideas”, ser capaz de convertirse en todos los pintores, incluso en el menos probable de todos: él mismo.

Vlady quiso lograr la enormidad de asumir en sí mismo toda la tradición occidental, es una apuesta que, al menos entre nosotros, no hizo ninguno de los pintores de su generación, más interesados en responder a su propia época. Vlady no quiso amonedar un símbolo o una figura que lo hiciera reconocible para siempre, sino quiso ser la serie de los siglos que lo había precedido.

Más de una década le tomó a Vlady salir del Centro Vlady para ser exhibido en un nuevo espacio, pero el esfuerzo ha valido la pena porque nos deja una pregunta incandescente ¿cuál de los dos artistas es más valiente?: el que sólo quiere dejar constancia de su existencia, o el que quiere hacer de su existencia la constancia del arte. ☞



¿Quién es Vlady?

(y por qué es importante saber)

Claudio Albertani

Sin lugar a dudas, lo sublime en el arte existe. Pero: ¿podemos quedarnos ahí? Podríamos en épocas todavía desconocidas, cuando el hombre no tendrá la posibilidad de reducir a su vecino a la miseria, ni tampoco de enviarlo a la muerte. En épocas así, cada quien será libre de nadar en lo sublime. En cuanto a nosotros: ¿cómo tener la conciencia tranquila, cómo gargarizarse con el arte puro cuando en las calles la sangre coagulada sube hasta nuestras rodillas?

Panaït Istrati

Hijo de Victor Serge, el gran escritor que nos narró las revoluciones traicionadas, Vlady es uno de los mayores pintores contemporáneos de México y, me atrevo a decir, del mundo. Formidable muralista, consumado dibujante, finísimo grabador, magnífico pintor de caballete, su vida y obra responden de manera genial y creativa a los retos del arte contemporáneo y ofrecen una respuesta a su crisis.

Vlady vivió en carne propia los traumas no solamente artísticos, sino históricos, filosóficos y políticos del siglo XX, pero no era lo que comúnmente se define como un "artista comprometido", pues rechazaba el arte que reivindica sus cualidades en función de virtudes políticas.

Se ha dicho que fue el producto de tres tradiciones: la rusa, la europea y la mexicana. Es verdad, pero hay mucho más. Lo primordial, escribió el poeta Jorge Hernández Campos, es su relación carnal con la historia, "para Vlady, la historia ha sido, es, el corazón, la saliva, la pupila del ojo, la asfixia, el éxtasis, y la huida perpetua de un Sísifo que quiere escapar de su matriz".¹

Torbellinos

Vladimir Kibalchich Russakov nació en Petrogrado (después Leningrado, hoy San Petersburgo) el 15 de junio de 1920, por así decirlo, en el vientre de la revolución y murió en Cuernavaca, Morelos, el 21 de julio de 2005.

La madre, Liuba Russakov, procedía de una familia de anarquistas judíos emigrados a Francia y había conocido a Victor Llovich Kibalchich —alias Victor Serge, de origen ruso-belga, también militante libertario— en el barco que los llevaba a la Unión Soviética, el país de la revolución. Bien recibidos como lo fueron entonces muchos anarquistas, Victor y Liuba se establecieron en el Astoria, el famoso hotel convertido en residencia de revolucionarios. Ahí nació Vlady, a quien le gustaba contar que se había orinado en Lenin, porque el jefe bolchevique lo había cargado de bebé.

Liuba trabajaba como estenógrafa en la oficina de Zinoviev, Victor era funcionario de la III Internacional. Una foto de principios de los años veinte, tomada en Viena,

¹ Jorge Hernández Campos, "La eternidad de lo infinitamente efímero", <http://www.vlady.org/biblio/campos-s.html>

muestra a Vlady niño retratado con algunos compañeros de su padre, entre los cuales se reconoce a Antonio Gramsci.

Vlady creció rodeado de ideas, libros y cultura universal, en el crisol de ese gran laboratorio espiritual que era la Rusia de entonces. En casa se hablaba francés y ruso, pero también español, inglés, alemán y los muchos idiomas en que se expresaban los innumerables visitantes procedentes de los cuatro rincones del mundo.

Su infancia estuvo marcada por la presencia de grandes poetas como Pilniak, Mandelstam y Babel, escritores de fama internacional como Panaït Istrati y Nikos Kazantzakis, disidentes tempranos como Emma Goldman y Alexander Berkman, anarquistas místicos como Pierre Pascal, hombres de poder y opositores, bolcheviques del primer círculo y bolcheviques de a pie.

Los primeros recuerdos de Vlady están asociados con el auge del estalinismo, la tragedia de la revolución que se devora a sí misma y el terrible desencuentro entre vanguardias políticas y vanguardias artísticas que se consuma no sólo en Rusia, sino también en Occidente.

“A mí no me tocó de la revolución más que las patadas de Stalin; es decir la contrarrevolución. Hoy en día, hablando ya con toda la brutalidad del caso, podemos decir que en los años veinte ya no hay revolución rusa. En 1925, cuando yo tengo cinco años, ya no hay revolución rusa, sino resistencia a la contrarrevolución rusa; resistencia que fue masacrada. Entonces, lo que a mí me toca fue lo peor, la guillotina; me tocó ver gente por carretadas ir a la guillotina.”²

Es indudable que el destino de Vlady estaba marcado por la disidencia, pero, como la de Serge, la percepción que tenía del bolchevismo era compleja: “el partido bolchevique es una orden militar, una secta entregada a la difusión de un evangelio. Es la vanguardia a prueba de las tentaciones que padecen los comunes mortales. Perseguidos, los bolcheviques son brillantes, generosos y abnegados hasta el sacrificio. En el poder, practican el terror”.³

Vlady no había cumplido ocho años cuando detuvieron a su abuelo, Alexander Russakov, obrero sombrerero, por el delito de ser anarquista y, más grave aún, suegro de Serge quien se había pasado a la oposición trotskista. El viejo Russakov quedó en la memoria de Vlady como una figura radiante y en 1968 le dedicó la espléndida litografía *El abuelo nihilista*.

Después vino la primera detención de Victor y las crisis psicóticas de Liuba que era demasiado frágil para encarar la persecución, “supongo que el acontecimiento mayor para un muchacho de seis o siete años, es que su madre se vuelva loca. Puede haber un terremoto en Siberia, una masacre en Corea pero lo que uno va a registrar es el

impacto de la locura de la madre. (...) Son ataques que vienen periódicamente y que se van intensificando más hasta invadir totalmente (su) territorio mental”.⁴

A estos años se remontan las visitas de Vlady al Museo Hermitage de Leningrado que se encontraba a tres cuadras de la calle Jeliabova en donde vivía la familia. Vlady quedó profundamente impactado por el Renacimiento italiano, en particular por Giorgione y la escuela veneciana.⁵ Empezó entonces a experimentar la necesidad de pintar, como una forma de evasión: “mi madre se escapó en la locura. Yo me escapé en el dibujo”.⁶

En 1933, Serge y los suyos fueron deportados a Orenburgo, al sur de los Urales, antesala política y geográfica del GULAG. Permanecieron tres años en esa ciudad de clima infernal y cielos cristalinos, en donde un siglo antes Alexander Pushkin había ambientado *La hija del capitán*.

Gracias a la ayuda solidaria de sus amigos europeos, Serge logró alquilar la mitad de una modesta isba, situada en un barrio cosaco no lejos del río Ural, “para un adolescente inquieto y enamorado de la pintura, Orenburgo era la frontera del mundo, el sitio en donde terminan la vida y los sueños. Lo que todavía no alcanzo a entender, sin embargo, es por qué la deportación se quedó en mi memoria como una época luminosa”.⁷

Tal vez porque pintó ahí sus primeras acuarelas de calidad —autorretratos, siluetas de otros exiliados, paisajes— y tejió una relación de gran cercanía espiritual con su padre quien también era un acuarelista aficionado. Sentados uno frente al otro, Serge escribía y Vlady pintaba, encontrando así un poco de serenidad. Ya gravemente enferma, Liuba tuvo que regresar a Leningrado con Jeannine, la hermanita recién nacida.

Los cuatro sobrevivieron a duras penas con las regalías de los libros de Serge que, azarosamente, llegaban de Francia. Aun así estaban permanentemente al borde de la extenuación y Vlady se enfermó de escorbuto: “no alcanzo aun la edad de trabajar. No tenemos aquí en la URSS ningún medio de subsistencia. Mi padre se encuentra en la imposibilidad de hacer llegar sus nuevas obras a sus editores parisinos. (...) A mí, me acaban de expulsar de la escuela 24 de Orenburgo aunque se me conozca como alumno aplicado y no se me culpe de ninguna infracción grave a la disciplina de la escuela”.⁸

Al final, fueron liberados y expulsados a Europa, gracias a una ruidosa campaña organizada en Francia por amigos solidarios y a la mediación de Romain Rolland, directamente con Stalin. Vlady tenía 16 años. ¿Qué dejaba? El hambre y la miseria, ciertamente. Pero también, el recuerdo imborrable de los opositores al estalinismo (todos desaparecidos) que lo marcaría para siempre.

² “Vladivagaciones”, entrevista con Leonardo Da Jandra. *Plural*, suplemento cultural del periódico *Excelsior*, núm. 168, septiembre, 1985, pp. 24. El texto viene acompañado de ilustraciones de Vlady entre las que destaca un estupendo autorretrato hecho de vísceras y entrañas.

³ Entrevista con el autor, Cuernavaca, abril de 1994.

⁴ “Vladivagaciones”, *op. cit.*, pág. 24.

⁵ En el Hermitage, se encuentra el famoso *Judith* de Giorgione, óleo sobre lienzo de 1504.

⁶ Jean-Guy Rens, Vlady. *De la revolución al renacimiento*, editorial Siglo XXI, México, 2005, pág. 59. Éste es, de lejos, el mejor libro sobre Vlady. Agradezco a Jean-Guy haberme abierto los ojos sobre la pintura de Vlady.

⁷ C. Albertani, *Los camaradas eternos*, manuscrito inédito.

⁸ Carta de Vlady a M. Mac Kenzie, secretario general del “Comité de Socorro a los Niños”, 7 de junio de 1935. En *Cahiers Henry Poulaille*, núm. 4-5, *Hommage à Victor Serge* (1890-1947), Éditions Plein Chant, 1991, Bassac, pp. 97-98.



25 Agosto 87.
Venezuela
Municipio de F.

Exilios

Despojado de la ciudadanía soviética, Vlady pasó a engrosar las filas de los apátridas que vagaban de un lado a otro del planeta en busca de una visa. ¿Apátrida? “Los apartidas —escribió Serge— son en realidad los hombres más pegados a su patria y a la patria humana”.⁹

Después de pasar algunos meses en Bélgica, la familia llegó a París donde permaneció hasta 1940. Vlady era entonces un adolescente tímido y retraído que adoraba a su padre y se asombraba ante las “maravillas” de Occidente. Aún no estaba completamente convencido de su vocación artística y militaba en el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM), la agrupación comunista disidente de España cuyos principales dirigentes estaban siendo masacrados por los esbirros de Stalin.

En la *Exposición Universal de París* (1937), se acercó a los cuadros de Van Gogh quedando subyugado por “esa exigencia despiadada” que impregna la obra del artista holandés. “Me abrió los ojos. Van Gogh me ordenó, como se armaba caballero a un pobre fulano. Me convirtió en mí mismo”.¹⁰ Sobre todo, anota Jean-Guy Rens, Van Gogh representó para Vlady el descubrimiento del color.

En los cafés de Montparnasse, conoció a los surrealistas André Breton, Oscar Domínguez, Benjamín Peret, Victor Brauner, Wilfredo Lam y André Masson, entre otros. Fue el inicio de una larga relación por igual conflictiva y estimulante, “cuando los conocí en París, a finales de los años treinta, mi actitud fue un poco visceral. Hoy, después de haberlo rechazado toda la vida, creo ser profundamente surrealista”.¹¹

Crecido en el ambiente más bien puritano de los revolucionarios rusos, gracias a los surrealistas, Vlady se enlazó con el psicoanálisis y la tradición erótica del arte contemporáneo. Aun así, no acató las directivas de Breton sobre la pintura y siguió su propio camino intentando transformar en fiesta el duelo proclamado por la muerte del arte y cambiando el Hermitage por el Louvre.

En París, empezó también su larga trayectoria de estudioso de la pintura, no solamente frecuentando museos y exposiciones, sino también devorando libros y tratados. Particularmente importante fue la lectura de los cinco tomos de *La historia del arte* de Elie Faure, otro autodidacta genial que glorificó a los gigantes estéticos del pasado para, con su evocación de lo sublime y lo eterno, exorcizar las tinieblas del presente.¹²

Gracias a la pluma ardiente de Faure, Vlady descubrió nuevos motivos para amar el Renacimiento, esa grandiosa

epopeya del individuo que emerge de los dogmas, de los ritos y de las confesiones para romper todas las reglas y franquear todos los límites.

La utopía del joven pintor empezaba a tomar forma, pero fue interrumpida bruscamente por la llegada de los nazis a París el 14 de junio de 1940. Vlady, que el día 15 cumplía 20 años, no sólo era hijo de “comunistas”, además, era judío por parte de madre. Para el joven artista, empezó entonces una nueva etapa de angustias, después de varias peripecias llegó a Marsella en donde se reunió con Serge y otros desterrados.

Mientras tanto, la catástrofe europea había desbaratado a la familia. Ante la inminencia del peligro, Jeannine había sido confiada a una familia de amigos solidarios en Suiza (llegaría a México en 1942, junto a la nueva compañera de Serge, la futura arqueóloga Laurette Séjourné), Liuba había sido internada en una clínica de Aix-en-Provence de la que nunca saldría y en donde fue atendida por el Dr. Gaston Ferdière, un siquiatra amigo de los surrealistas que curó también al poeta Antonin Artaud. Ahí se quedaría más de cuarenta años, sumida en los abismos de la locura y el sufrimiento, hasta su muerte en 1984.

Recordemos el destino trágico de la familia Russakov: Alexander, muerto, su esposa Olga, desaparecida en un GULAG junto a dos de sus hijos, Esther y Joseph; mientras que otros dos, Anita y Paul-Marcel, estuvieron recluidos en un campo de concentración durante dos décadas. Siguió meses de gran angustia en aquel año de 1940 ya que, salir de Francia, resultaba casi imposible por las disposiciones del gobierno pro-nazi de Vichy. Junto a Serge, Breton, Peret y otros, Vlady pasó un tiempo en la villa Air-Bel, no lejos de Marsella, último refugio de intelectuales y artistas que corrían el riesgo de ser extraditados a Alemania.¹³

El 24 de marzo de 1941, Vlady y Victor lograron al fin embarcarse en el buque Captain Paul-Lemerle, un viejo mercante que disponía de ocho camarotes, pero transportaba a 200 refugiados en condiciones que otro pasajero ilustre, el entonces desconocido antropólogo Claude Lévi-Strauss, describió magistralmente en las primeras páginas de su autobiografía, *Tristes Trópicos*.

Iban a la Martinica, posesión francesa en el Caribe para la que no se necesitaba visa. En el trayecto, Vlady quedó deslumbrado por la luz, las estrellas y las tonalidades del trópico. Entonces, quizás, es cuando decidió consagrar lo mejor de sí mismo a recrear esa intensidad en sus cuadros. “Lo principal siempre es el color”, decía. “Su arbitrariedad. Y pintar el aire...”¹⁴

⁹ V. Serge, *Memorias de mundos desaparecidos*, editorial Siglo XXI, México, 2001.

¹⁰ Jean-Guy Rens, *op. cit.*, pág. 59.

¹¹ Entrevista con el autor, abril de 1994. La misma opinión había expresado Vlady diez años antes en la entrevista con L. Da Jandra, *op. cit.*, pág. 28.

¹² Elie Faure, *Historia del Arte*, Editorial Hermes, México, 1972. Faure era sobrino del famoso geógrafo anarquista Eliseo Reclus y hermano de Sebastián Faure, editor del periódico *Le libertaire* del que Serge había sido corresponsal en Moscú.

¹³ Sobre el tema, véanse los testimonios de Varian Fry, *Livrer sur demande*, Agone, Marsella, 2008 y de Mary-Jane Gold, *Marseille*, année 40, Phébus, París, 2001. De gran interés también las novelas de Victor Serge, *Les derniers temps*, Grasset, París, 1951 y de Jean Malaquais, *Plantète sans visa*, Phébus, París, 1999.

¹⁴ *Pintar los elementos*, monólogo de Vlady en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, recopilado por Claudio Albertani, de próxima publicación por la editorial Fondo de Cultura Económica.



México, tierra de colores frenéticos

Después de largas tribulaciones y algunas semanas en un campo de concentración, el 5 de septiembre de 1941, Victor y Vlady aterrizaron en la Ciudad de México, vía Ciudad Trujillo (Santo Domingo), La Habana y Mérida. México era entonces, no está por demás recordarlo, uno de los pocos países en el mundo que recibía perseguidos políticos de todas las tendencias.

Los esperaban dos amigos del POUM: Julián Gorkin y el editor Bartomeu Costa Amic, quien acababa de publicar *Retrato de Stalin* de Victor Serge, hasta la fecha una de las mejores caracterizaciones del dictador soviético.¹⁵

Sobrevivientes de mundos perdidos, padre e hijo cargaban en su equipaje todas sus pertenencias: un par de pesados baúles repletos de manuscritos, acuarelas y dibujos, además de una maleta con ropa y unos cuantos objetos de familia rescatados a duras penas.

Vlady no perdió tiempo: “lo primero que vi fueron los murales de Rivera y Orozco; la dimensión de sus trabajos, no en pequeñas galerías entre esnobs y todo esto, como la pintura surrealista que estaba llena de pequeñeces, de tigres de salón. Y de repente ves que Diego dibuja a la gente en los mercados, esta relación inmediata, ambiental, y que adentro tiene todo el prestigio del Renacimiento, toda la pintura del siglo XV. Y que Orozco sobrepasa de manera impresionante todo el expresionismo alemán, menudo, tímido. Todo esto me lleva a otro mundo. (...) Lo que en México descubro con mayor convicción es mi profundo apego al Renacimiento. (...) Es en definitiva esta estética la que más incide en la formación de mi criterio”.¹⁶

El círculo se cerraba: Vlady, que se había iniciado a la pintura con el Renacimiento (primero en el Hermitage y después en el Louvre), la afinaba ahora gracias a su encuentro con México y particularmente con los frescos de Diego.¹⁷ Hay que señalar, sin embargo, que Vlady se hallaba muy lejos del mensaje declarativo y nacional-popular del muralismo mexicano. De manera que siguió su relación con los surrealistas, ahora gracias a Leonora Carrington y Remedios Varo, dos pintoras que, además, lo intrigaban porque pintaban al temple.

Al mismo tiempo, mantuvo sus compromisos militantes. Junto al catalán Bartolí (también integrante del POUM), se volvió el principal ilustrador y caricaturista de la revista *Mundo* (1943-1945), órgano del movimiento Socialismo y Libertad, un grupo integrado por refugiados europeos que buscaba unificar las diferentes corrientes antiestalinistas del movimiento obrero.¹⁸

Pronto, se casó con la mujer de su vida, Isabel Díaz Fabela. Más que una esposa, Isabel fue “la tierra de Vlady”, pues lo arraigó en el México real, lo protegió y nutrió su inspiración.¹⁹

Es en parte gracias a su cariño, que en 1947 Vlady logró su primera exposición (en el Instituto Francés de América Latina, IFAL) con éxito de venta.

Aun así, darse a conocer no fue fácil: no era mexicano, su pintura era un grito contra la ortodoxia muralista, y además pertenecía a la tradición antiestalinista, algo que los críticos — muchos de los cuales eran cercanos al Partido Comunista— no le perdonaban.

En 1947, murió Victor Serge y, a partir de entonces, Vlady se dedicó a promover la edición de las obras inéditas de su padre —casi siempre acompañadas de sus dibujos— entre las que destacan *La vida y la muerte de León Trotsky*, *Memorias de un revolucionario*, *Cuadernos*, *El Caso Tulayev* y *Los años sin perdón*. Ésta es, por cierto, una de las facetas menos conocidas de la vida de Vlady.

La trayectoria de Serge motivó a Vlady no sólo intelectual y éticamente, sino creativamente, “con toda una vida dedicada a servir y a entender la revolución en varios países, Victor Serge vio en México algo nuevo: que las revoluciones son volcanes (vio nacer el Parícutín) y que las neurosis se asemejan a los terremotos. Dando forma a este sentimiento nos sitúa en una nueva dimensión, un nuevo comienzo cuyo sentido originario suma todas las experiencias de otras latitudes, en el umbral de la realidad que ahora nos alcanza”.²⁰

Esé carácter volcánico de las revoluciones lo plasmó Vlady mucho tiempo después en su obra mayor: el conjunto de murales de la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.²¹

En 1949, nuestro pintor obtuvo la nacionalidad mexicana y viajó a Europa. Se quedó un año, especialmente en España, con un objetivo: el Museo del Prado. Necesitaba establecer una relación carnal con los cuadros y captar su lógica profunda, más allá de la imagen.

En particular, quería comprender al Greco y a Velázquez, pero se topó también con Goya.

Fue otro enamoramiento a primera vista y el motivo de una reflexión: “me di cuenta que me faltaba el origen de todo esto”.²² Ese origen era, evidentemente, la escuela veneciana, su eterna obsesión. Poco después, en una librería de viejo de Madrid, hizo un descubrimiento importante: Los materiales de pintura y su empleo en el arte de Max Doerner, libro que le ayudó a comprender mejor las técnicas antiguas.²³

Con el tiempo, llegó a la conclusión —descabellada, según algunos— de que, los colores industriales habían asesinado a la pintura contemporánea. Iniciaba así su rebelión no solamente contra los acrílicos sino también contra los óleos

¹⁵ Victor Serge, *Retrato de Stalin*, Ediciones Libres, México, 1940.

¹⁶ “Vladivagaciones”, *op. cit.*, pp. 28 y 29.

¹⁷ Un mes antes de fallecer, Vlady afirmó que “Diego es el pintor más grande del siglo XX”. Véase el documental homenaje, *Vlady. In memoriam*, dirigido por Luisa Riley, filmado en junio de 2005 y transmitido por Canal 22, el 21 de julio, día de su fallecimiento.

¹⁸ C. Albertani, *Socialismo y Libertad. El exilio anarquista y la lucha contra el estalinismo (1940-1950)*, <http://www.fundanin.org/albertani7.htm>. Una colección completa de la revista se puede consultar en la Biblioteca Social Reconstruir, Dolores 16, despacho 401, Colonia Centro, Ciudad de México. Contacto: biblioteca@libertad.org.mx.

¹⁹ La expresión es de Berta Taracena citada por Jean-Guy Rens, *op. cit.*, pág. 69.

²⁰ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, editorial Siglo XXI, México, 1996, pág. 149.

²¹ “La revolución y los elementos”, Biblioteca Lerdo de Tejada, muro oriental, “Las revoluciones latinoamericanas”.

²² “Vladivagaciones”, *op. cit.*, pág. 27.

²³ Max Doerner, *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*, Editorial Reverté, Barcelona, 1994.

en tubo y una larga y angustiosa experimentación con la que se ha definido —la cocina veneciana— para llegar a fabricar su propia pintura.

Obsesiones

De regreso, Vlady continuó investigando en la soledad del estudio. Se dedicó al grabado, arte en el que pronto sobresalió, pero fueron años difíciles. En ese momento, cualquier artista que se apartase del arte oficialmente consagrado, el muralismo, y considerase el arte un medio de expresión independiente era estigmatizado como “extranjerizante”.

Vlady amaba profundamente a México. Adoraba sus colores y admiraba la obra de Diego Rivera. No obstante, sentía no pertenecer a ninguna parte. Sus raíces profundas se encontraban muy lejos: el Renacimiento, la espiritualidad rusa, la tradición libertaria europea. “Mi patria es la pintura”, contestaba de manera categórica cuándo se le preguntaba de dónde era. “Comprendo los nacionalismos”, escribió al final de su vida. “Por eso los abomino. Los padecí y los vi cometer crímenes. Prefiero vivir otras pasiones, alma adentro, la pintura”.²⁴

En 1952, junto a Alberto Gironella y Héctor Xavier, Vlady fundó la Galería Prisse que exhibía a los artistas que no comulgaban con la ortodoxia nacionalista en boga, entre sus activos, tiene el descubrimiento de José Luis Cuevas.²⁵ Aunque permaneció abierta sólo un año, la galería se convirtió en sitio de reunión de intelectuales independientes. Es ahí donde nació la llamada Generación de la Ruptura.

Se ha especulado mucho sobre la participación de Vlady en ese grupo. ¿Ruptura? A lo largo de su vida, Vlady llevó a cabo muchas rupturas y, como señala Cecilio Baltazar, lo único que tiene en común con esos pintores es haber compartido con ellos un momento de la historia de la cultura mexicana.²⁶

Una vez cerrada esta experiencia, Vlady colaboró en otras galerías alternativas como la Proteo. Mientras tanto seguía su búsqueda, pero la experimentación con las técnicas antiguas todavía no le permitía alcanzar los resultados que se proponía.

Oscilaba entre realismo y abstracción. He aquí el testimonio del maestro Cecilio Baltazar: “conocí a Vlady en 1966 cuando era un pintor muy polémico en el medio nacional, pero era un pintor abstracto y su presencia en el medio era precisamente por esa forma de su pintura; de hecho, cuando empieza a pintar con temple-óleo, es cuando deja de gustar, es el origen del prestigio que tiene como dibujante, y que todavía muchos le niegan como pintor”.²⁷

Y es que en los sesenta pintó cuadros abstractos de gran fuerza como *Pareja nueva*, *Desnudo isleño*, *Las tumbas de Van Gogh*, *Muros de agua* y *El subyacente*.²⁸ Este último —que permanece como una de sus obras más sugestivas— es una interpretación del *Cristo muerto* de Andrea Mantegna (1474), cuadro famoso por sus juegos de perspectiva. Sin embargo, mientras Mantegna enfatiza el asombro místico frente el cadáver del hijo de Dios, Vlady pinta a un mártir anónimo de la revolución soviética aplastado por el mecanismo totalitario. Estilísticamente, impresiona el color velado y el efecto de movimiento obtenido sobreponiendo diferentes capas de pintura.

Mientras tanto, empezaba una fecunda carrera de polemista escribiendo sobre arte, pero también política, filosofía y crítica social. En 1957, emprendió la publicación de *Carta al lector*, modesto folleto que regalaba a sus amigos y que por su estilo irreverente me recuerda, la revista *Pollach*, que Guy Debord publicaba del otro lado del Atlántico.²⁹

Entre sus muchos artículos, destacan una apasionada necrología en ocasión de la muerte de Diego (“un hombre que fue grande”) y una vehemente defensa del surrealismo contra los embates de la cultura racionalista: “el artista, cuando lo es, es por definición irrespetuoso con la razón. La pintura pura es consecuencia de un atrincheramiento antirracionalista de los pintores que conscientemente (¡he aquí la falla!) se sustrajeron a lo razonable”.³⁰

Participó, asimismo, en múltiples exposiciones nacionales internacionales entre las que destacan la primera y segunda Bienal de París; *Confrontación 66* (en México), la Bienal de Sao Paulo y la Feria Mundial de Osaka (1970).³¹ Entre 1964 y 1969, nuestro pintor viajó tres veces a Europa y visitó a su madre en Aix-en-Provence, experiencia dolorosa que dejó plasmada en retratos desgarradores. En Venecia, pasó muchos días en la Scuola Grande di San Rocco, el edificio donde en el siglo XVI se reunían los pintores de su admirada “escuela veneciana”.

En 1967, inició el cuadro monumental *Magiografía bolchevique* que, junto a *Viena 19* (1973) y a *El instante* (1981), integra *El tríptico trotskiano* —una de sus mejores obras— que marca el tránsito de la pintura en tubos a la técnica mixta del temple-óleo.

La primera pieza se inspira en una fotografía de Trotsky recorriendo la plaza roja con su estado mayor en 1921; la segunda, *Viena 19* —la casa de Coyoacán en donde el dirigente bolchevique fue asesinado—, es una angustiosa reconstrucción del delito pintada con técnica mixta. Completa el ciclo *El instante* —óleo sobre tela al estilo renacentista— que nos ubica en el momento preciso en que el piolet asesino de Ramón Mercader destroza el cráneo del viejo bolchevique.

²⁴ Vlady, *Abrir los ojos para soñar*, op. cit., pág. 173.

²⁵ Véase el testimonio del propio Cuevas en la introducción al catálogo de la exposición “Selección de obras de Vlady”, Museo José Luis Cuevas, 19 de marzo-8 de mayo de 2003.

²⁶ Cecilio Baltazar, Vlady, texto inédito. Agradezco a Cecilio compartir conmigo sus amplios conocimientos sobre Vlady.

²⁷ Cecilio Baltazar, carta al autor, 6 de julio de 2008.

²⁸ El lector interesado puede encontrar reproducciones de estas obras en: Bertha Taracena, *Vlady*, Universidad Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1974.

²⁹ Existen tres series de estas cartas: primera época: no. 1-11 (1957-1962); segunda época, no. 1 mayo de 1970; tercera época, no. 1, enero de 1993.

³⁰ “¡Diego sí existe!”, Carta al lector, No. 3, México, 1957 y “Contribución a un debate”, Carta al lector, No. 2, México, 1957.

³¹ Vlady pintó el mural “Híbridos Tecnológica” que, junto a las otras once obras de artistas mexicanos enviadas a Osaka, se encuentra en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez de Zacatecas.

El filósofo Edgar Morin comparó la potencia de esta obra con la novela *Vida y destino* de Vasili Grossman. De la misma manera que, al recordar los horrores de la batalla de Stalingrado, el escritor soviético se eleva más allá de las perversiones del totalitarismo, el tríptico, “evoca el destino de Trotsky y, al mismo tiempo, por efecto del arte, lo trasciende, le confiere algo como perennidad”.³²

Triunfos

En 1968, Vlady obtuvo la beca Guggenheim y, en plena revuelta estudiantil, se trasladó a Nueva York con Isabel. Ahí se empapó del espíritu de la América rebelde, pero se horrorizó con el *pop art* que sintetizaba todo aquello que le disgustaba: la repetición al infinito de los temas de la vanguardia y la falta de rigor formal.

De regreso a México, dejó de exponer en galerías y rompió con la vanguardia mexicana. Estaba inquieto. Ya sabemos que admiraba el fresco como expresión del arte universal: “es la técnica que ha conformado las obras más importantes de todos los tiempos; el fresco es el brillante, el diamante de la pintura. La pintura trabaja los sentidos. El pintor no usa palabras: usa materiales, trabaja el sentimiento con la mirada y el cerebro. El color es un lenguaje, como la música”.³³

Con el tiempo, había madurado la idea de que la mayor aportación de Diego había sido la vuelta al fresco, es decir al *Quattrocento* italiano.³⁴ Ahora hacía falta un *Cinquecento*, la pintura en tercera dimensión, con la profundidad, y en cuarta dimensión, con el movimiento, que son los rasgos de la Escuela Veneciana.

En 1973, se le presentó la oportunidad de su vida: pintar una obra mural de grandes proporciones en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la Ciudad de México. Entonces rompió con sí mismo y volvió de lleno a la pintura figurativa (aunque nunca había dejado de ser figurativo en el dibujo).

El resultado es un asombroso conjunto pictórico de unos 2.000 metros cuadrados que terminó en 1982, ejecutado con el ánimo de “iluminar el cielo de la utopía” y de reivindicar a los disidentes de todas las revoluciones presentes, pasadas y futuras.³⁵ Le llamó *La revolución y los elementos* y lo pintó en gran parte solo —auxiliado en ocasiones por los pintores Cecilio Baltazar y Octavio Moctezuma— dedicándolo “a la probidad intelectual de Victor Serge y a las penas de Liuba”.

Es de subrayar que, hasta ese momento, nuestro pintor sólo había incursionado en el muralismo con obras de dimensiones menores. ¿Cómo describir esa que ha sido definida la Capilla Sixtina de Vlady? Temáticamente, es una evocación histórica, pero la narración está repleta de símbolos, insinuaciones, imágenes irónicas y en ocasiones oscuras o comprensibles únicamente para el espectador iniciado.

He aquí un diálogo esclarecedor:

—Lo que yo encuentro, desde que entré aquí, en este enorme vientre de ballena que has pintado, lo que yo encuentro es la historia... ¿has querido pintar la historia?, le preguntó a Vlady el escritor José de la Colina.

El artista contestó: —¡Qué bien que lo dices! Tuve claramente esta sensación. Tuve ese sentimiento. Acto seguido añadió: —Estamos podridos de historia. Yo estoy indignado con la historia, que todo se lo traga... No me puedo sustraer a lo que más odio. No siempre se pinta lo que se quiere. Uno pinta lo que es, y yo estoy macerado por la revolución rusa, de los años veinte...³⁶

En opinión del maestro Cecilio, “los murales proporcionan, también, una visión del mundo, una cosmología sin dioses ni principios hecha de pintura. La historia de las revoluciones es el mismo flujo de los cuatro elementos naturales. Sólo movimiento. Todo esto pintado en una exploración por la pintura mural, donde ésta es también una lección de las diversas posibilidades de abordarla. La analítica de la materia nos deja una lección de pintura al fresco y acompaña, ineludiblemente, a la pintura de tesis”.³⁷

Vlady empezó por la capilla del lado occidente ejecutando a Freud y la revolución sexual. Naturalmente, lo hizo de manera blasfema: un personaje enorme, como verga erecta, representa el nacimiento del deseo; Edipo está sentado en el regazo de su madre; abajo, está un Marx pintado de azul con Freud al lado exhibiendo un martillo en la cabeza...

En los muros principales, como sacadas de una caja de Pandora, pintó todas sus obsesiones: las grandes revoluciones sociales, ciertamente, pero también la música, el deseo, “la lógica de la materia luminosa” (lados oriente y occidente), el cerebro colectivo y la noosfera (lado sur). La narración no es únicamente temática, sino también cromática; al mismo tiempo, se impone como flujo de conciencia, a la manera de los surrealistas, sus interlocutores inevitables.

Desde el punto de vista estilístico, sin embargo, el rigor es impecable. Vlady sobrepuso las dos principales técnicas de los maestros renacentistas: el fresco y la pintura en óleo sobre tela. A esta combinación le llamó pintura total —o pintura-pintura—, misma que se percibe desde el atrio del edificio, en un lienzo refulgente —a pesar de la penumbra— que se encuentra rodeado de frescos.

Éste, que algunos consideran su mejor cuadro, se llama *La inocencia terrorista* y es un homenaje a Teresa Hernández (“Alejandra”), joven militante de la liga comunista 23 de septiembre que Vlady conoció y admiró por su inteligencia y arrojo juvenil: “una muchacha guapa, llena de vida: cola de caballo, falda y huipil”.³⁸

³² Jean-Guy Rens, entrevista con Edgar Morin en: Jean-Guy Rens, *op. cit.*, pág. 227.

³³ Vlady, “He vivido entre leones, no se vivir entre cucarachas”, entrevista concedida a Héctor Cortés Mandujano, *Este Sur*, núm. 146, 21 de julio de 1997, <http://www.vlady.org/biblio/mandujano-s.htm>

³⁴ El primero en plantear la necesidad de revivir el Renacimiento y crear pintura mural con sentido público fue Gerardo Murillo, el Dr. Atl.

³⁵ Vlady, *Pintar los elementos*, *op. cit.*

³⁶ Entrevista a Vlady por José de la Colina y Eduardo Lizalde “Vlady en el vientre de la ballena”, *Semanario cultural de Novedades*, 25 de julio de 1982. 37 Cecilio Baltazar, *op. cit.*

³⁷ Cecilio Baltazar, *op. cit.*

³⁸ Vlady, *Pintar los elementos*, *op. cit.* El asesinato de Teresa Hernández se encuentra registrado en el reciente libro de Laura Castellanos, México Armado (1943-1981), Ediciones Era, México, 2007, pp. 256, 263-664 y 345.



Cuando por la prensa se enteró de que esa brillante muchacha había sido asesinada en un enfrentamiento armado, decidió retratarla. Primero la pintó al fresco y después, no satisfecho, la repitió en tela. El resultado es una verdadera proeza que convierte en realidad el sueño de todo pintor: *crear la luz*.

“Ella es la inocencia, precisó. La inocencia que pinté con la mayor pureza. Tres, cuatro modelos diferentes, hasta encontrar la que quería. Es como el arquetipo de la mujer mexicana: estos muslos, la cintura. Y me pinté a mí mismo en levitación, flotando. ¿Por qué? Tal vez porque la admiraba. En mi familia, en Rusia, hay varias generaciones terroristas. Octavio Paz me increpó:

—¡Vlady, son unos asesinos!

—¡Ah, no! ¡No! Son nuestros hijos, nuestros nietos, nuestros sobrinos, y ¿qué es lo que hemos hecho por ellos...? Están desesperados y donan su vida para salirse del pozo. Si quieres escribir algo te dejo un lugar.”³⁹

No está de más recordar que el día de la inauguración, en presencia del entonces presidente José López Portillo, fiel a sí mismo, Vlady abogó por los desaparecidos de la guerra sucia cediendo la palabra a doña Rosario Ibarra de Piedra, activista del *Comité Eureka*.⁴⁰

Otras hazañas

Mientras tanto, Vlady se daba el tiempo de emprender nuevos retos. En 1975, viajó a Cuba junto a José Revueltas y otros intelectuales mexicanos. Se encontró con Fidel Castro a quien retrató con la técnica gráfica de punta seca y también en fresco en los murales de la biblioteca Lerdo de Tejada, en el acto de cabalgar un dinosaurio. En 1977, publicó *Dibujos Eróticos de Vlady*, uno de sus libros más exitosos.

Comenzó, además, otra obra monumental, el *Xerxes*, cruel metáfora sobre los laberintos del poder pintada al estilo veneciano. En 1987, por encargo del gobierno Sandinista, ejecutó —junto a Arnold Belkin— un mural compuesto de tres paneles en el Palacio Nacional de la Revolución de Managua.

“Estoy incondicionalmente por la libertad individual”, le dijo a Manuel Aguilar Mora antes de irse. “En Nicaragua, voy a pintar lo que mi sensibilidad registre, por supuesto frente a su revolución (...). Lo que voy a hacer no será para halagar al pueblo o a la hegemonía sandinista. Será eso sí, lo mejor que pueda dar, algo que dure más allá de nuestra cotidianidad”.⁴¹

Cumplió. Los temas son los que le obsesionan desde siempre: la revolución bolchevique, la francesa y también la mexicana, representada de forma caricaturesca en un jinete charro montado en un corcel. La revolución nicaragüense

aparece no de manera hagiográfica, sino como conmoción telúrica, enmarcada en el conjunto de cráteres del Volcán Masaya.

En los años noventa, la Secretaría de Gobernación encargó a Vlady una obra monumental. El resultado fueron cuatro telas de seis metros cuadrados cada una que fueron inaugurados el 13 de septiembre de 1994, para desaparecer poco después.

La alusión a los neozapatistas —a quienes definía “Zaratustras, en la montaña realizando nuestro sueño”⁴²— había molestado a las autoridades y, con gran dolor del autor, las obras fueron reubicadas en un salón apartado del Archivo General de la Nación, en donde permanecen hasta la fecha.

A finales de la década, Vlady pintó un retrato monumental del obispo Samuel Ruiz, *Tatik*, de gran potencia expresiva, que resume sus andanzas por la selva lacandona y sus simpatías por la rebelión indígena de México. Ésta es, tal vez, su última gran obra.

En 1997, publicó el libro *Abrir los ojos para soñar* que reúne una parte de sus reflexiones sobre estética, política y filosofía. Asimismo, desarrolló pequeñas joyas pictóricas como el *Desnudo elemental*, *Escuchando el cuadro* y *Atmósfera de mar*. A principios de 2001, el Museo de Arte Moderno inauguró la exposición *El Modelo Interior*. En 2002, Francisco Toledo lo invitó a exponer sus grabados en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. En 2003, presentó una selección de óleos en el Museo José Luis Cuevas, y otra de grabados en Orenburgo, Rusia. En 2004, expuso en el Museo Nacional de la Estampa *Trayectorias para un autorretrato* y poco después presentó una exposición en el Museo de Bellas Artes de Moscú. En abril de 2006, después de fallecido, se inauguró en el Palacio Nacional de Bellas Artes la retrospectiva Vlady, la sensualidad y la materia, la más grande jamás montada: 500 obras que resumían los temas, los logros y las obsesiones del artista.

Vlady llenó, además, cientos de cuadernos, una costumbre que adquirió desde niño, gracias a los consejos de su padre. Algunos son humildes libretas escolares; otros son verdaderos objetos artísticos finamente encuadernados; varios más, álbumes de gran formato. En total, conforman un acervo de miles de páginas con obras en miniatura de valor inestimable.⁴³ En ellos registró todo: un cuadro de Miguel Ángel, la fisonomía angustiada de un refugiado, el rostro de un interlocutor ocasional, el busto hermoso de una mujer, un paisaje tropical. Los temas se transforman: exploraciones hacia adentro y hacia afuera, búsquedas desesperadas por apresar el mundo, intentos de comprender y de comprenderse.

Las técnicas varían: dibujos a lápiz, tinta china, acuarelas.

³⁹ Vlady, *Pintar los elementos*, op. cit.

⁴⁰ Comunicación de Rosario Ibarra al autor, octubre de 2007.

⁴¹ Manuel Aguilar Mora, Entrevista inédita con Vlady, 7 de julio de 1987.

⁴² “Carta a la Convención de Aguascalientes, Chiapas”, 5 de agosto de 1994. Cuernavaca, archivo particular de Vlady.

⁴³ De estas joyas se ha publicado una: *Vlady. Libreta de apuntes*, edición facsimilar, Fondo de Cultura económica, México, 2006.



Página tras página, los cuadernos nos proporcionan la clave para entender las obras monumentales de Vlady, pero también los grabados, retratos y autorretratos, o bien, proyectos ambiciosos y nunca realizados, como *El abismo*, que, a manera de colofón, pensaba pintar en el piso de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

Desde junio de 2007, más de mil de estas joyas (entre otras, la gran mayoría de los cuadernos) están resguardadas en el Centro Vlady de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) que se ha comprometido —hasta ahora sin cumplir— a emprender una labor de documentación, investigación y difusión de la obra de del pintor ruso-mexicano y de su padre, el escritor Victor Serge.⁴⁴

Legados

“Hay obras —escribe Jean-Guy Rens en la introducción a su hermoso libro sobre Vlady— que escapan al reino del arte para inscribirse en un destino”.⁴⁵ ¿Cuál es el lugar de Vlady en la historia del arte? Sin duda, la síntesis admirable que realizó entre arte renacentista y arte posimpresionista, entre realismo y surrealismo, entre pintura clásica y temas posmodernos. Esta síntesis fue el producto de una intensa búsqueda, de esa “forma de cultura que deviene carácter” heredada de su padre y de los disidentes rusos.⁴⁶

Se antoja obsoleta, en cambio, la arrebatada polémica contra la pintura moderna y los colores industriales. Cecilio Baltazar, interlocutor de Vlady durante más de veinte años, maestro de historia del arte y también pintor que fabrica sus colores, lo expresa así: “no existe una técnica veneciana en sí misma y Vlady, como todos los grandes pintores, descubrió su propia técnica al cabo de décadas de esfuerzos. Es verdad que encontró una inspiración fecunda en la tradición pictórica que emplea el temple y el óleo, pero no sabemos si eso es la técnica veneciana o la flamenca. Como sea, cada maestro la desarrolló a su manera y Vlady no es la excepción. Su manera de pintar es muy personal y no tiene mucho que ver con la de Giorgione o Tiziano.”⁴⁷

Llevada al extremo, esa obstinada insistencia en la técnica evoca —de manera paradójica— la siniestra afirmación de Siqueiros: “no hay más rutas que la nuestra”.⁴⁸ Es verdad que, a diferencia de Siqueiros, Vlady no creó una escuela aunque, de alguna manera, sí intentó construir su propia leyenda.

Es claro que hay pintura directa maravillosa y en los años sesenta, el propio Vlady realizó hermosuras con colores industriales porque su enorme creatividad le permitía hacer de cualquier cosa un cuadro. Enjaularlo en un estilo —o,

peor, en una técnica, como lo intentan hacer algunos— es un grave error.

Hay muchos Vlady y hay que entender a cada uno de ellos, sin extraviar al creador. Las aportaciones de Jean-Guy Rens y Cecilio Baltazar van en esa dirección, pero mucho trabajo aún falta por hacer.

Una veta por explorar es la introspección psicológica, siempre presente en su obra. Vlady era un gran lector de literatura psicoanalítica, pues decía que necesitaba aprender a lidiar con su propia locura. En este rubro, aparte de los numerosos autorretratos, es de señalar *La escuela de los verdugos*, óleo sobre tela que empezó en 1947, poco antes de la muerte de su padre, y que pintó, desfiguró y volvió a pintar a lo largo de toda su vida.⁴⁹

Nunca lo terminaría pues era la expresión plástica de su propio vida: los fantasmas de la revolución que se devora a sí misma, la intensa relación con Serge y sus camaradas, la aventura del color, la necesidad de traducir al lenguaje de la pintura esa “espiritualidad atea” que evoca en sus escritos.

Consciente —incluso temeroso— de la enorme carga emocional que contenía, Vlady nunca pudo explicar a cabalidad el sentido del cuadro. A Jean-Guy le dijo que estaba basado en un encuentro entre especialistas de la GPU y la GESTAPO ocurrido después del pacto germano-soviético de 1939. En cambio, a mí me dijo que quería representar la escuela de la que fue expulsado en Orenburgo, “recuerdo un armario negro que contenía papeles y unos dibujos de niño, pero en su lugar, el cuadro muestra una vitrina con artefactos de tortura: cadenas, ganchos, pistolas, garrotes. Arriba está una escultura que pinté de memoria pensando en Benvenuto Cellini. Hay un verdugo con una pipa en la boca, Stalin. En medio está alguien que siempre me ha interesado; es como un santo. O tal vez un mal alumno; yo creo que es un autorretrato”.⁵⁰

Entremezclados van los personajes de su entorno mexicano, como los exiliados españoles Enrique Adroher “Gironella” (ninguna relación con el pintor) y Julián Gorkin, quien, por cierto, empleó la expresión “escuela de los verdugos” en un libro sobre la guerra civil española publicado en México, en 1941.⁵¹

En el pasado, algunos detractores acusaron a Vlady de frívolo. Nada más alejado de la realidad. Tenía horror de la feria de las vanidades y conducía una vida más bien austera, totalmente entregada a su trabajo. Hasta el final, siguió siendo ardiente, fogoso y apasionado, siempre buscando interlocutores y aplicándose a sí mismo la ironía con que trataba a los demás.

Vlady no fue únicamente un pintor. Fue también un

⁴⁴ Centro Vlady, Goya 63, Colonia Insurgentes-Mixcoac.

⁴⁵ Jean-Guy Rens, *op. cit.*, pág. 19.

⁴⁶ “Vladivagaciones”, *op. cit.*, pág. 31.

⁴⁷ Cecilio Baltazar, comunicación al autor, 6 de julio de 2008.

⁴⁸ Jorge Juanes, “Actualidad e inactualidad de Vlady”, conferencia en el Centro Vlady, 18 de julio de 2007.

⁴⁹ Este cuadro se encuentra en el Centro Vlady, así como un buen número de autorretratos, obras juveniles, dibujos, el espléndido *Judith y Holofernes* y la colección completa de los grabados.

⁵⁰ Vlady, entrevista con el autor, abril de 1995.

⁵¹ Julián Gorkin, *Canibales políticos*, Ediciones Quetzal, México, 1941.

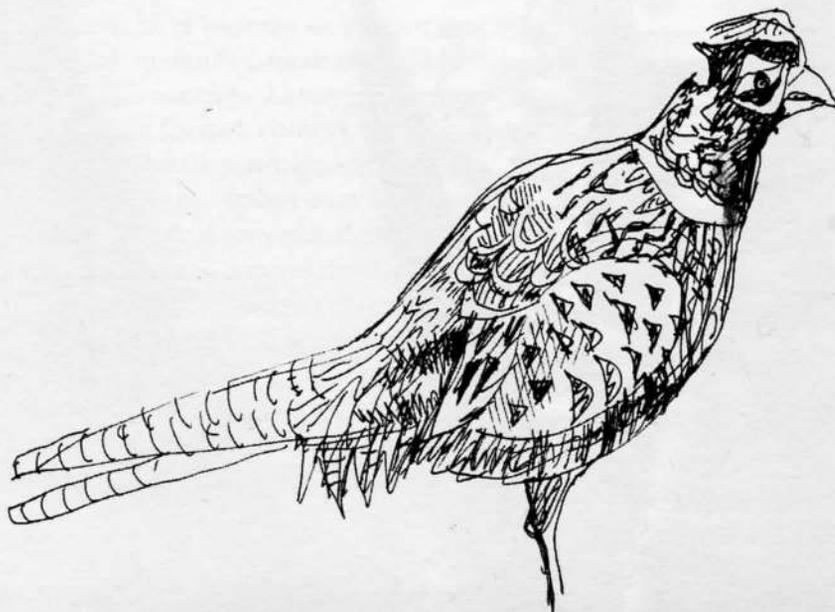
pensador, un afilado polemista y un editor.⁵² Citaba cuadros como Walter Benjamín citaba textos: para imprimirles el sello de su propia subjetividad subversiva. Algunas de sus mejores creaciones como *Judith y Holofernes* (a partir del original de Artemisia Gentileschi), *Las Meninas* (a partir del original de Velázquez) o los grabados inspirados en Tiepolo y Tintoretto, se explican así. Su vida y el trabajo tienen que ver con la ruptura y con el disenso; fluctúan entre revolución y renacimiento, entendidos como hechos históricos y también como metáforas.

“Es claro –me escribe Jean-Guy Rens– que, a diferencia de Serge, quien fue un gran literato y también un gran revolucionario Vlady fue un gran pintor y no un gran revolucionario. Aun así, la revolución –particularmente la revolución rusa– es la columna vertebral de su obra. Sin la experiencia rusa, Vlady no hubiera existido. Tal vez hubiera existido otro Vlady, pero no el que conocimos. Vlady encontró inspiración en la revolución rusa y antes en los *narodniki*, los revolucionarios que asesinaron al zar Alejandro II”.⁵³

¿Por qué Vlady no ha sido reconocido por lo que es, uno de los grandes pintores del siglo XX? Fuera de México es un desconocido y, salvo contadas y honrosas excepciones, es el gran ausente en la crítica de arte mexicana.

A pesar de manifestarle amistad y aprecio, Octavio Paz escribió mucho sobre arte, pero no le dedicó una sola línea; tampoco Luís Cardoza y Aragón, de filiación marxista, posiblemente el mayor especialista en el muralismo mexicano.

Vlady fue ignorado tanto por la tradición liberal como por la tradición comunista, así como por la crítica de arte mediocre, porque es el pintor del futuro. Ni pesimista ni optimista, nunca declarativo, mucho menos ideológico, nos invita a emprender una permanente interrogación sobre los cambiantes desafíos de un mundo constantemente al borde de la barbarie, pero también de la liberación. ☞



⁵² Además de las dos series de *Cartas al lector*, y de *Abrir los ojos para soñar*, *op. cit.*, Vlady publicó decenas de artículos en *Siempre*, *Uno más uno*, *Excelsior*, *Vuelta*, *La Jornada*, *No*, suplemento cultural de *Bandera Socialista*, entre otros periódicos y revistas.

⁵³ Jean-Guy Rens, carta al autor, 26 de junio de 2008. La bomba que mató al zar fue inventada por Nicolai Kibalchich, lejano pariente de Vlady.



Diario de La Pradera¹

Sergio Pitol

Para Reina María Rodríguez y Jorge Miralles

Ayer al mediodía me interné en el Centro Internacional de Salud “La Pradera”, a media hora de La Habana; por la tarde exámenes y visita a los doctores. Me explicaron el tratamiento al que me deberé someter; por las mañanas me extraerán sangre, la enriquecerán con ozono en un recipiente al alto vacío y la reintegrarán al organismo por la misma vena. Esa operación no demorará más de una hora. Tendré pues, todo el día para descansar, leer, hacer ejercicio en un inmenso jardín, y recapacitar sobre mis males y sus posibles remedios. Estoy atrasado en todos mis trabajos; procuraré escribir y leer con entera tranquilidad.

13 de mayo

Comencé a reflexionar sobre el cuento, sí, el cuento como género. Un autor de cuentos se emplea desde el primer párrafo a adelgazar una o varias anécdotas; después, trata de mantener un lenguaje eficaz, con frecuencia elíptico. En el subsuelo de la escritura serpentea imperceptiblemente otra corriente: una escritura oblicua, un imán. Es el misterio; de esa corriente depende que el cuento sea un triunfo o un desastre. El final de un relato podrá ser abierto o cerrado. La mayor aportación de Chéjov a la literatura es su libertad; clausura una época e inicia otra; sus cuentos y sus obras de teatro ignoran la retórica de su tiempo. Nadie, o muy pocos, estaban acostumbrados a los inicios y finales de sus obras; al comenzar alguno de sus relatos los lectores suponían que el tipógrafo había olvidado las primeras páginas porque encontraban la acción ya bastante adelantada, y el final podría ser peor, se perdía en brumas, nada concluía o si lo hacía era de una manera errónea. Los críticos consideraban que aquel joven era incapaz de dominar las mínimas reglas de su profesión y pronosticaban que jamás lo lograría; esos pobres diablos no habían intuido que ya Chéjov era el mejor escritor de Rusia. A los cuarenta y cuatro años, cuando murió, era un clásico. Chéjov ejerció, y hasta

ahora lo logra, una notable influencia en todas las grandes literaturas, en especial la anglosajona: James Joyce, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, William Faulkner, Tennessee Williams, Truman Capote. Raymond Carver en nuestro tiempo captó con inteligencia y emoción el universo de Chéjov y sus procedimientos estilísticos. Su último cuento, “Un ramo de rosas amarillas”, narra las últimas horas del ruso. Gustavo Londoño siempre insistía que Borges era un heredero directo de Chéjov. A mí no me lo parece. Borges inventó una literatura propia, transformó nuestro idioma apoyado en los modelos clásicos, casi todos ingleses. Leyó el *Quijote* en inglés, como a Homero, y a muchos clásicos más. El cierre de sus mejores cuentos es absoluto. La mayor parte de sus tramas están elaboradas para producir un final alucinante. Piénsese en los de “Hombre de la esquina rosada”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “Emma Zunz”, “La muerte y la brújula”, o uno, el más maravilloso entre los maravillosos: “La casa de Asterión”, donde el lector deambula entre una infinidad de recovecos en una casa estrafalaria y obedece señales esquivas que no conducen a nada, hasta que súbitamente, en su última frase, nos aclara el misterio del texto: “—¿Lo crearás, Ariadna —dijo Teseo—. El Minotauro apenas se defendió”, sólo entonces se revela qué casa es, así como la identidad del extraño personaje que la habita.

¹Fragmento de *Una autobiografía soterrada* (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones), Sergio Pitol. Editorial Almadía, 2010.

En un cuento lo más importante es la apertura y la clausura de la historia, lo demás es relleno, pero literariamente tiene que estar al nivel de los extremos. Aun en los cuentos que tienen un inicio y un final imprecisos, esas carencias le confieren una fisonomía específica a la escritura. Esas aparentes ausencias dominan el relato con mano de hierro.

Descreo de los decálogos y las recetas universales. La Forma que llega a crear un escritor es resultado de toda su vida: la infancia, toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición. Sería monstruoso que todos los escritores obedecieran las reglas de un mismo decálogo o que siguieran el camino de un único maestro. Sería la parálisis, la putrefacción.

El cuento moderno a partir de Chéjov, tenga o no un final preciso, requiere la participación del lector, éste no sólo se convierte en un traductor sino también en un partícipe, es más, un cómplice del autor. "Los más grandes cuentos le resultan nuevos a sus lectores cada vez que los releen, porque para ellos tienen el poder de revelar algo que no habían advertido antes." Eudora Welty *dixit*.

Frank O'Connor, en una entrevista publicada en *Paris Review*, declaró en 1958: "La novela se puede apegar al concepto clásico de una sociedad civilizada, del hombre visto como animal que vive en comunidad, como son los casos de Jane Austen o Anthony Trollope. Pero el cuento, por su misma naturaleza, permanece muy lejos de la comunidad; es romántico, individualista e intransigente".

Cortázar opina: "Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las mismas escenas. Las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos acercarnos a la estructura misma del cuento".

14 de mayo

Anteayer, después de la primera sesión de ozono, experimenté una energía física y mental desde hace tiempo desconocida. Mi cuerpo se despojó de los dolores y fatigas, sentí una inicial restauración. En la noche anoté algunos comentarios sobre el cuento, su estructura, su especificación como género. Si a algún escritor me he acercado más es a Chéjov; no sólo por su obra; su persona me produce un enorme respeto. Aun antes de haber tenido noticias de su existencia estaba yo en su busca. Leerlo ha sido mi mayor ventura y una lección permanente.

Desde hace cuatro décadas he estado bajo su sombra. Cuando escribí mis primeros cuentos no conocía su obra narrativa, sólo algo de su teatro, tal vez aún más moderno que los relatos. Antes de encontrarme con su obra había ya leído casi todo Faulkner, mucho de James, de Borges, el *Doktor Faustus* de Mann, *La metamorfosis* y *El castillo*, *Las olas* y *Al faro*, Proust, Sartre. Buena parte del caudal de la nueva literatura europea y norteamericana que las editoriales argentinas Losada, Sudamericana, Emecé, Santiago Rueda y Sur, derramaran en todas las librerías de México al final de la segunda guerra mundial. Cada título, cada autor significaba

una victoria: la de no detenerse en Giovanni Papini, las biografías de Emil Ludwig, José Rubén Romero, Lin Yutang o Luis Spota. Los jóvenes decidimos sumergirnos tumultuosamente en la literatura contemporánea. De repente, cerca de nosotros aparecieron dos narradores inusitados: Juan Rulfo y Juan José Arreola. Y un poco más tarde otro novelista sorprendente: el joven Carlos Fuentes. Los leímos con tanto interés como a los nuevos escritores europeos y norteamericanos. A pesar de que Chéjov había muerto medio siglo atrás yo lo coloqué en la primera fila de mis preferencias, y aún sigue allí. Chéjov mantiene un suspenso permanente en el relato. Un cuento suyo nos proporciona una impresión total, pero si lo releemos con frecuencia la historia se vuelve diferente. En una carta a Suvorin, su editor, del 1 de abril de 1890, le dice: "Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que faltan en mis cuentos".

15 de mayo

Me inicié en la escritura a mediados del siglo pasado. En el año 1956 para ser preciso. Fui yo el primero en asombrarse de haber dado ese paso. Mi relación con la literatura se inició desde la infancia; tan pronto como aprendí las letras me encaminé a los libros. Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas. A partir de los veintitrés años, la escritura se entrecruzó con la lectura. Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa. Soy consciente de que mi escritura no surge sólo de la imaginación, si hay algo de ella su dimensión es minúscula. En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales, pero también de los muchos libros que he transitado. Soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de la lectura, desde la más prestigiosa a la casi deleznable. Por intuición y disciplina he buscado y a veces encontrado la Forma que el lenguaje requería. En pocas palabras eso es mi literatura.

Al terminar la carrera de leyes asistí como oyente a algunas materias de la facultad de Filosofía y Letras y una vez a la semana al Colegio Nacional para escuchar a Alfonso Reyes sobre temas helénicos. Dedicarme al derecho no tenía para mí ningún atractivo. Como oficio elegí la edición; durante varios años traduje, corregí y recomendé algunos libros en distintas editoriales: la Compañía General de Ediciones, Novaro, y dos recientes en esa época, más ambiciosas y plenamente modernas: Joaquín Mortiz y Era. En una ocasión pasé un par de semanas en Tepoztlán donde tenía alquilada una casa para concentrarme en mis labores. Esa vez me proponía terminar una traducción de un libro infantil por petición de Novaro para entregar con urgencia. Al llegar a la casa coloqué en una mesa el libro por traducir, la máquina de escribir, un diccionario y algunos cuadernos. Me proponía comenzar la labor esa primera noche. Pero no abrí el libro ni esa noche ni ninguno de los días siguientes. Hice un cuento

y no abandoné la mesa sino hasta la madrugada. Me quedé consternado. Por las mañanas despertaba aturdido y salía como sonámbulo a pasear por el pueblo; sin proponérmelo, inconscientemente, pensaba en el cuento: lo que debía omitir, transformar, añadir; a ratos me sentía culpable ante la editorial, apresuraba el paso de regreso para comenzar la tarea, pero seguía añadiendo nuevos detalles, elegía los que podían ser más eficaces, buscaba el desarrollo después de la trama que seguiría del primer párrafo hasta el lejano final, me era muy difícil caminar en las arenas pantanosas de la zona intermedia, y al llegar a la casa releía las páginas surgidas de la noche, corregía infinidad de inepcias y recomponía el texto. En fin, cuando llegué a la ciudad de México llevaba tres cuentos completos y ninguna página traducida.

Mis amigos escritores, los de mi generación, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo y José de la Colina habían ya publicado uno o dos libros y eran tratados como promesas literarias. Cada semana, al salir del único cine-club que existía en la ciudad, el del Instituto Francés para América Latina, me reunía con esos amigos en el café María Cristina, luego se sumaron los todavía más jóvenes Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco. La década de los cincuenta fue una época de transformación en la cultura mexicana. Los escritores del realismo socialista, algunos cultivadores de un nacionalismo desgastado y ramplón, y unos cuantos conservadores, la derecha radical, se oponían a las nuevas corrientes de la literatura moderna, sobre todo a la extranjera. Alfonso Reyes, nuestra figura más abierta al mundo, era estigmatizado por escribir sobre los griegos, Mallarmé, Goethe, y la literatura española de los Siglos de Oro. Abrir puertas y ventanas era un escándalo, casi una traición al país.

En mi juventud la salud de las artes y aun concretamente de las letras mexicanas no me preocupaba demasiado. En las reuniones del María Cristina celebrábamos la literatura, la pintura, el cine, el teatro, el jazz. Las conversaciones eran muy estimulantes, provocativas y, a veces, formidablemente divertidas. Yo no me sentía comprometido a combatir a los escritores de cualquier bando, para eso hubiera necesitado leer sus obras, y los artículos periodísticos de José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Alfonso Junco y Jesús Guízar Acevedo, todos coléricos ante la contemporaneidad. Recuerdo que una vecina, en Córdoba, me regaló durante tres cumpleaños seguidos un mismo libro del conservador Alfonso Junco, cuyo título era una joya, pero desde luego no el contenido: *Bendita sotana*; nunca pude pasar de la cuarta página. En realidad, en esa época mis conocimientos sobre literatura mexicana eran raquíticos: ensayos de Alfonso Reyes, *Ulises criollo* y *La tormenta* de José Vasconcelos, algunas novelas y cuentos de José Revueltas, *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, un libro de cuentos de Juan de la Cabada, casi toda la poesía de los Contemporáneos, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y algo de su poesía, los libros recién aparecidos de Juan Rulfo, Juan José Arreola, Sergio Fernández, y pocos más. Mis lecturas eran inglesas y comenzaba a asomarme a

la norteamericana y a la hispanoamericana: Borges, Onetti, Carpentier, Monterroso. Fue en Europa donde tuve una necesidad interior de conocer la historia y la literatura de México, desde las crónicas de la Conquista hasta las últimas corrientes.

Por otra parte, en esos años no tenía la menor idea de convertirme en escritor. En cambio, apostaba a llegar a ser editor, por eso mismo me preparaba con la corrección de manuscritos, de galeras y planas, traducía artículos y libros y escribía notas de lectura para varias editoriales. Estaba convencido de que después de algunos años de aprendizaje dirigiría mi propia editorial, donde intentaría publicar a quienes se esforzaban por transformar la literatura mexicana.

16 de mayo

Al volver a la ciudad de México con mis tres primeros cuentos: "Victorio Ferri cuenta un cuento", "Amelia Otero" y "En familia" me esperaba otro destino: mi plan de vida se fue transformando imperceptiblemente. Continué las rutinas habituales, conversar con los mismos amigos, presentarme todos los jueves al cine-club, permanecer hasta la una de la mañana en el María Cristina, discutiendo los temas de siempre, pero fui reduciendo mis actividades profesionales hasta un mínimo que apenas me permitiera subsistir. El tiempo rescatado lo aprovechaba para escribir. Casi todos los días José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis pasaban a mi departamento para comentar nuestras nuevas lecturas, y discutir con toda libertad y camaradería lo que escribíamos. Cuando consideré haber logrado un determinado número de cuentos publiqué un pequeño libro: *Tiempo cercado*, en un tiraje mínimo del que sólo llegaron a las librerías treinta o cuarenta ejemplares, sentí que había pagado una deuda al componer nuevas versiones de los relatos que mi abuela y una vieja sirvienta, que acompañó casi toda su vida a mi abuela, jamás se fatigaban de repetir.

Supuse que terminado el libro, volvería a las galeras, las planas, las imprentas y las traducciones. Pero no fue así; pronto me desprendí del sueño de dirigir la mejor editorial de México; durante doce años continué escribiendo cuentos. Pero eso fue en otros climas, ya que en 1961 quemé mis naves y en el verano de ese año me embarqué hacia Europa; para escribir requería una nueva existencia, establecer una inmensa distancia de una niñez bastante agobiante y de una adolescencia que parecía eterna. Pocos meses después y ya establecido en Roma, escribí un cuento, el primero en Europa, "Cuerpo presente", diverso a los anteriores. Las historias contenidas en *Tiempo cercado* tenían por tema general la decadencia de los colonos italianos de la región de Huatusco, irrealizadas y degradadas por el paso del tiempo, la presencia de la Revolución con sus cargas de violencia, fracasos y sueños truncos. En "Cuerpo presente" traté de acercar la historia a mi tiempo y a mis circunstancias y descubrí un lenguaje diferente. A partir de ese relato, y durante muchos años, mi concepción del cuento se fue modificando. Los temas, los recursos, los espacios literarios conocieron

varias metamorfosis. He tratado de no copiarme, ni escribir mecánicamente; cuando intuía llegar a la cercanía de una repetición me preparaba para producir un salto; en unas ocasiones fue tan arriesgado que mi escritura adoptaba una forma antagónica a las del pasado. Ese antagonismo era una mera ilusión, una fachada; al tener que leer toda mi obra he descubierto que existe una clara unidad en ella, pero también diversas posibilidades de deslizarse a otras preocupaciones formales. He tratado de manejar una realidad siempre visible, pero cada vez más dúctil y más enmascarada; la parodia me ha permitido dinamitar los muros más recios. Y si el manejo de la Forma se transformaba, también lo fueron los espacios donde las tramas se desarrollaban: Roma, Venecia, Barcelona, Pekín, Londres, Varsovia, Bujara, Samarcanda.

Lo que acerca y comunica esas escenografías son los personajes, por lo general todos mexicanos, con sus vicisitudes, extravagancias y remordimientos a miles de kilómetros del lugar donde dejaron enterrado su cordón umbilical. El lenguaje, la Forma, la trama, aparecen al mismo tiempo y desde el inicio; cada entidad va dirigiendo a las otras, y las pulsiones, crispaciones, fisuras y reconciliaciones que se producen en ellas me permiten construir una visión oblicua, onírica, delirante del relato, y lograr un final abierto y felizmente conjetural.

17 de mayo

Llevo cinco días instalado. Los jardines y palmares cubren una superficie de varias hectáreas. Los pacientes son extranjeros, la mayoría venezolanos. Hay un amplísimo hotel, varios restaurantes, en uno muy pequeño, El Rocío, comemos algunos mexicanos, canadienses y una señora panameña. Mi amiga Paz Cervantes ha venido a curarse de un enfisema, llegamos por instrucciones del doctor Jorge Suárez, nuestro homeópata en Xalapa, para terminar un tratamiento de ozono que iniciamos con él; por lo que nos han dicho, la clínica de ozono de La Pradera es uno de los pocos lugares del mundo en que esa técnica se aplica. Todas las mañanas, inclusive el sábado y el domingo, vamos a la clínica. La enfermera es precisa, pero hay días que la curación se vuelve ardua y le toma mucho tiempo. Mis venas desaparecen paulatinamente, la extracción de la sangre y sobre todo la reincorporación de ella al organismo a veces presenta dificultades. Además de asistir a la clínica, Paz y yo vamos juntos a comer y luego hacemos un paseo de media hora o una hora en el jardín. El tiempo restante lo dedico a leer, escribir estas notas y descansar. En los primeros momentos en La Pradera me sentí Hans Castorp llevando una vida de exámenes médicos y curaciones en un lugar aislado del mundo. Poco después me desdigo, nuestras circunstancias son totalmente diferentes: su hospital se hallaba en una montaña ceñida eternamente por la nieve; aquí, en cambio, en mi *spa* caribeño, estoy rodeado de toda clase de palmas, de bugambilias y plantas tropicales, y el calor es abrumador. Pero lo que radicalmente nos separa es una educación distinta, el idioma, la cultura, las raíces, los mitos antagónicos. Castorp llegó a su montaña

mágica algo así como a los veinte años, y yo me matriculé en La Pradera a los setenta y uno. A Hans Castorp le interesa todo, tiene la vida por delante, o así lo cree, hace amistades con facilidad, le entusiasma escuchar las polémicas entre Nafta y Settembrini y ha conocido por primera vez el amor con una mujer fascinante, y yo, a las orillas de La Habana, sólo saludo a uno que otro paciente, eso sí, con corrección, y eludo las charlas con los que tratan de matar un tiempo que para ellos les resulta vacío y que yo disfruto intensamente en mi habitación. Esta amplitud de tiempo me permite hacer ejercicios, descansar voluptuosamente en mi cuarto donde leo horas y horas como hacía tiempo que no había podido hacerlo. Cuando viajo llevo más de una docena de libros para tener varias opciones de lectura. Llegué a La Pradera con varios clásicos españoles: Cervantes, Tirso de Molina y Lope, algunas novelas de jóvenes mexicanos que conozco poco: Toscana, Fadanelli, Montiel, dos novelas de Sandor Marai, el último libro de Tito Monterroso: *Literatura y vida*, los diarios de Gombrowicz, una novela policial del suizo Friedrich Glauser: *El reino de Matto*, la única suya que me falta leer, y un excelente e incisivo libro de ensayos de Gianni Celati: *Finzioni occidentali*.

Me he propuesto visitar La Habana sólo los sábados y domingos, después de salir de la clínica. Anteayer fue nuestro primer sábado, fui con Paz al Museo de Bellas Artes a ver la soberbia colección de Wifredo Lam, pasamos al hotel Meliá a comprar *El País*, recorrimos el corazón de La Habana, y en los puestos de libros encontré algunas maravillas: la poesía completa de Gastón Baquero y la de Emilio Ballagas, la obra narrativa casi completa de Lino Novás Calvo, de quien fui incondicional en mi juventud y una edición mexicana, que en las librerías de México jamás vi, de ese libro considerado maldito durante muchos años, *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro, que César Aira compara con el más provocativo Genet en su *Diccionario de autores latinoamericanos*. La Habana vieja es un portento, añade al cosmopolitismo turístico la fuerza popular del Caribe. Pululan los músicos por todas partes. Cuando conocí La Habana por primera vez los turistas llegaban de Estados Unidos; hoy los que hablan inglés en las plazas y en los restaurantes son canadienses; pero también se oye francés, italiano, mucho portugués, y en abundancia el español de España. El lenguaje de los negros y mulatos me resulta casi ininteligible, un papiamento extraordinariamente melodioso, como extraído de poemas del primer Guillén, de Ballagas y los cuentos de Lydia Cabrera. Podría ser que en mis primeras visitas a Cuba, antes de la revolución, los mulatos no circulaban por las calles de La Habana vieja en tal cuantía, o que en esos tiempos se esforzaran por hablar con un español de acento cubano regular para no ser despreciados por los blancos, o quizás mi memoria retuviera otros aspectos de la ciudad para mí más atractivos que la manera del habla popular.

De pronto me vi frente al Floridita, el bar donde Hemingway, ya se sabe, pasaba a tomar sus *daikiris* al llegar a La Habana; a su lado está La Zaragozana, el mejor restaurante de Cuba y uno de los más antiguos de la ciudad, abierto a mediados del XIX. Entré allí como convocado a descifrar

una parte de mi pasado, a jugar al acusado, al fiscal y al juez en una misma persona. La decoración de La Zaragozana a la que entré el sábado me era desconocida. Me parece que en la primera vez su arquitectura interior era igual al estilo de los años treinta o cuarenta, con un eco de Alvar Aalto, el finlandés, o aun de Adolf Loos, el austriaco. Pero no confío en mi memoria, por eso estoy encerrado en La Pradera. Las paredes del restaurante están pintadas con fachadas de viejas fondas españolas y eso me desconcertó; en cambio, los muebles, los uniformes y el estilo de servir de los meseros tenían todo el gusto del pasado, como en las mejores escenas de Lubitsch. “¿Cuándo viniste aquí la primera vez?”, me preguntó Paz. Hice la cuenta y me quedé petrificado: ¡cincuenta y un años! Debí ser en los finales de febrero o los primeros días de marzo de 1953. Era yo un joven que estaba por cumplir los veinte años, lo recuerdo bien porque tuve que salir de México con la aprobación de un tutor.

Un grupo de compañeros de la universidad habíamos planeado un viaje suramericano para las vacaciones. Nuestro proyecto era cruzar horizontalmente los países andinos. No sé si por emular un viaje notable, tal vez el de Francisco de Orellana. Saldríamos de Veracruz, en un barco italiano para llegar a La Guaira; de inmediato subiríamos a Caracas y de allí cruzaríamos aceleradamente Colombia, Ecuador y Perú, de donde navegaríamos por el Pacífico hasta llegar a Manzanillo. Conseguí el dinero con mi hermano; sólo obtener el pasaporte tuvo complicaciones: la mayoría de edad se lograba entonces hasta los veintiún años. Yo era huérfano, de manera que mi tutor tendría que otorgarme el permiso para salir al extranjero, pero él vivía en Córdoba y por alguna razón no podía viajar a la capital; tuve que hacer trámites bastante complicados para que una tía paterna se convirtiera en mi tutora y se presentara conmigo en Relaciones Exteriores. Cuando estuvimos ante los funcionarios no dejó de contar unas anécdotas absurdas de mis caprichos de niño y acusaciones de las actuales enfermedades, lo que me sacó de quicio. Ya en el último mes, uno por uno los amigos fueron desistiendo del viaje, algunos por falta de dinero, otros aludieron a enfermedades y accidentes repentinos, otro, sobrino de un almirante, insistió que aquel viaje sería un desastre, era la época de las peores tormentas en el Atlántico y viajar en barco significaría internarse al infierno. Alguien propuso que mejor fuéramos unos días a Guatemala, otro a San Antonio, Texas, otro más a Pachuca, donde, según él, las barbacoas eran de primera. En fin, sólo yo emprendí el viaje. Había perdido varios días debido a los trámites de mi tutoría y el pasaporte. Al llegar a la aduana de Veracruz, entre un chubasco y un ventarrón terribles, me dieron una noticia fatal: el *Francesco Morossini* había partido unas cuantas horas antes. El representante de la línea italiana me explicó que la tormenta estaba ya entrando y el barco corría peligro anclado en el muelle, por eso tuvo que salir hacia cuatro horas rumbo a Nueva Orleans, la primera escala del viaje. No pudieron esperarse por la demora de únicas dos personas. Yo y un anciano italiano con aspecto de tísico fuimos los que nos quedamos en tierra, pero cuando el representante vio mi

boleto y se enteró de que iba a Venezuela, me dijo que aún habría posibilidad de alcanzar al *Francesco Morossini* en La Habana. Otro empleado añadió que un barco de carga brasileño que la empresa manejaba, saldría al día siguiente hacia Cuba. “Si se atreve a viajar en ese carguero que no tiene la mínima comodidad podría alcanzar al *Morossini*, el pasaje corre por nosotros. ¿Le conviene?”, me preguntó. “Claro que me conviene”, exclamé con entusiasmo. En cambio el anciano no aceptó. Gritaba que no sabían con quién se estaban metiendo, que iba a enjuiciar a la empresa y a los aduaneros y de repente se echó a llorar.

¡El complicado laberinto para llegar a La Zaragozana de 1953! Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese este anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida. Me es más fácil establecer una distancia para contar sus hazañas en La Habana; utilizaré la tercera persona como si yo fuera otro.

El carguero brasileño llegó a La Habana dos días después, al anochecer; la aduana y los servicios del puerto ya habían cerrado. Aquel joven contempla desde lejos la ciudad fascinado ante el panorama prodigioso; permanece un rato largo en la cubierta percibiendo cómo el crepúsculo arrojaba a la ciudad. Repentinamente, casi en un instante, cae la noche y en ese mismo momento un repentino manto de luces surge del suelo. La ciudad se ha iluminado violentamente y su belleza se potencia. Llega un bote de motor y se acerca al casco del barco; de la cubierta alguien tira una escalera de cuerdas por donde inmediatamente suben los representantes cubanos de la compañía marítima a la que pertenecía el *Francesco Morossini*, y también algunos empleados de sanidad y aduana. Alguien vocea su nombre y él se presenta ante los oficiales. Le dicen que puede subir al bote y asistir mañana muy temprano a la aduana para recoger su maleta. La empresa se ocupará de su alojamiento hasta que llegue el barco. Le entrega su pasaporte a un funcionario, se lo devolverían al día siguiente. Un marinero italiano le hace bromas por haber perdido el barco, y le sugiere burlescamente que esté alerta para no quedarse en tierra cuando el *Francesco Morossini* salga de Cuba.

Ahora, cincuenta y pocos años después, al pasear por las calles de esta ciudad voy encontrando algunas huellas de esa estadía, algunos jirones de memoria comienzan a activarse, pero otros se resisten a salir a flote. No recordaba por ejemplo dónde durmió durante esos días, si en una oficina de la empresa o en otra parte, estaba seguro de que no en un hotel; pero sí, en cambio, que de día y de noche recorría la ciudad, tanto las partes más reposadas como las más estrepitosas, y que en esas andanzas comparaba la ciudad de México con la que estaba descubriendo, y la suya le parecía un inmenso monasterio habitado por monjes trapenses, un desierto, un silencio tristón, una morigerada grisura; en cambio en la otra intuía una borrasca, un edén, la apoteosis del cuerpo, un vértigo, la gloria total.

La primera noche el marinero italiano y dos jóvenes cubanos, empleados de la empresa, lo invitaron a pasear por La Habana. Recorrieron toda clase de bares, llegaron al barrio

chino, entraron a un trepidante cabaret con espectáculos de una procacidad tan desmesurada que jamás hubiera concebido: El Shanghai. El marinero comenzó a condolerse de no poder probar lo que se debía hacer allí, se había quedado una semana en La Habana curándose de una inmundicia purgación y unas burbujas rojizas bastante sospechosas en el pecho; el doctor le curó con pomadas esas ronchas asegurándole que no eran demasiado peligrosas y que también el flujo gonorreico que al inicio fue torrencial estaba comenzando a disminuir; maldecía a una pasajera, una compatriota suya de mierda con quien se acostó varias veces en el viaje, frecuentada también por otros marineros y algunos pasajeros, cuya furia en el mono no la colmaba nadie; tenía que ser cauteloso, decía su médico, para no reincidir, porque eso sí podría ser peligroso. Declaraba a toda voz que era un martirio recorrer esos lugares que eran los que más disfrutaba, y saludaba a todo el mundo, dándole noticias a quien las quisiera oír de que su pene comenzaba a reponerse, al menos ya comenzaba a parársele, pero debía ser cuidadoso, repetía, extremadamente cuidadoso para evitar que esa porquería se le volviera crónica. Decía también que durante siete años había hecho la misma ruta y que de todos los puertos su preferido era La Habana, especialmente por poder recorrer el barrio chino, oír a los músicos y cantar con las mulatas. Acababa de cumplir veintiocho años y maldecía al diablo por darle ese golpe como regalo.

Al joven mexicano la reiteración de los males venéreos del marino, sus gestos extremados, su oratoria victoriosa, le parecían demasiado teatrales y su ostentosa celebración de virilidad, una presentación al mundo de medallas y trofeos ganados en la cama, pero poco a poco se fue acostumbrando y aun divirtiéndose con eso. El marino y sobre todo los jóvenes empleados de la empresa conocían y saludaban a mucha gente. Algunos peatones se acercaban para conversar con el enfermo, le preguntaban cómo iba su caso, ¿se estaba aliviando?, ¿todavía le seguía saliendo la pus del caso?, a lo que el marino corregía: “¡Qué caso ni qué caso, lo que tengo en las verijas es un cazzo de a de veras, ¿se les antoja verlo?”. Muchos le recomendaban un remedio casero mejor que el otro: ungüentos, infusiones, semillas molidas, humo de hojas de tabaco, vinagres, pedos del culo de una santera, baba de sapo; las mujeres le hacían bromas pesadas: “¡Lástima de ese nené que no volverá a levantarse!”, y sonreían malignamente. Las cortinas que cubrían las puertas de los alrededores del Shanghai estaban hechas con hilos compactos de caracoles minúsculos y bisutería barata; uno las hacía de lado con la mano y en el interior aparecían salones de juego o fumadores de opio. La música lo cubría todo, cantantes de ambos sexos, de todas las edades, mulatos vestidos de colores brillantes intensísimos, al igual que los instrumentistas que los rodeaban tanto en los bares como en la calle. El joven era feliz, jamás había sentido tan intensa comunicación con sus sentidos, con su piel, sobre todo su cuerpo. Extasiado, vivía como en un sueño del que jamás quería desprenderse.

Al día siguiente, hacia el mediodía, sin haberse bañado, ni cambiado de ropa, maloliente, con una jaqueca atroz, sin saber bien a bien dónde había dormido, salvo que

en un edificio de varios pisos no muy lejos del barrio chino; caminó hasta la avenida central y al ver a la luz del sol los lugares frecuentados la noche anterior concluyó que en efecto había soñado todo. La calle era absolutamente otra, cada casa era una lavandería o un pequeño comercio de comida oriental para llevar a domicilio. Llegó al Shanghai, que desde luego estaba cerrado, y en vez de preguntarle a un transeúnte la dirección del puerto le dijo si sabía a qué hora abría ese local; el cubano quiso saber de dónde llegaba y el joven respondió, claro, que de México, y añadió que acababa de llegar a La Habana. El cubano se echó una carcajada: “¿Así que el mexicanito quiere conocer el Shanghai, eh? Apenas llegaste y ya preguntas por este lugar, ¿no es cierto? Esto se abre en la noche hacia las diez, pero las horas buenas comienzan después de la medianoche y se cierra hasta la salida del sol. Mira, lo que sí es que no vengas solo y trae poco dinero, porque en estos rumbos hay gente muy peligrosa, muy, pero muy peligrosa. Así que ya sabes...” El joven se alarmó, bajó la vista y advirtió que llevaba unos zapatos que no eran los suyos, y se quedó estupefacto. Se metió la mano al bolsillo derecho del pantalón, palpó la cartera, pero no quiso sacarla en la calle, se acercó a un policía y preguntó por dónde podía llegar al puerto, la compañía marítima estaba frente a él, echó a correr, fue preguntando a la gente, estaba seguro de que le habían robado el dinero, la cartera la tenía, pero alguien podía haberla sacado, retirar los dólares y meterla de nuevo al bolsillo; sentía ganas de vomitar, le dolía el estómago, tenía la camisa empapada de sudor, corría con la mano derecha asida de la cartera, ni siquiera se atrevió entrar en un w.c. de algún café. El dolor de cabeza era enloquecedor. Durante la carrera intentaba saber qué había pasado en la noche, pero no lograba saber a qué hora se perdieron sus compañeros. De pronto extraía jirones confusos de bares, mujeres cantando, y entradas y salidas de taxis, a veces se veía solo, otras hablando con grupos que lo abrazaban y lo hacían reír a carcajadas, en todos los lugares estaban los músicos, las cantantes, la rumba, el bolero, el *feeling*...

En la oficina se fue directamente a los servicios sanitarios, cerró la puerta, contó el dinero y lo encontró completo. Juró no repetir una correría nocturna como la de ayer, tendría que ser responsable, ¿a quién podría recurrir si perdiera el dinero en el camino? Uno de los empleados con quien había recorrido los bajos fondos le estaba esperando en su oficina; lo trató con sequedad, más bien con grosería. Le entregó el pasaporte que había dejado en custodia en la oficina, lo increpó por llegar tan tarde, se habían citado a las nueve para hacer los trámites en la aduana y recoger su maleta, y ya eran más de las doce. Cuando llegó a la aduana un oficial de mal talante también lo reprendió; le recordó que por un favor especial a la empresa italiana había permitido que saliera del barco anoche con la condición de que se presentara allí a la primera hora de la mañana para sellar su pasaporte y pasar aduana. El joven que anoche había sido tan afable repitió sus insultos, esa vez frente a los aduaneros y otros empleados con una violencia desmedida. Después de eso ya no se volvieron a ver sino hasta la salida del *Francesco Morossini*, y allí en el

momento del embarque lo acusó ante los oficiales italianos de ser un sinvergüenza, un irresponsable, un comemierda, y otros adjetivos más violentos, que ruborizaron al joven mexicano. “Ya verán —decía—, los meterá en apuros durante la travesía como a nosotros, en la misma noche que llegó se perdió mientras lo paseábamos por la ciudad.”

19 de mayo

El joven llegó a su cuarto. Se bañó largamente, se afeitó, se vistió con un ligero y elegante traje de algodón, se volvió a calzar los zapatos ajenos, que eran espléndidos. El agua fresca y la limpieza del cuerpo lo relajaron. Puso el despertador, se tiró a la cama y durmió profundamente un par de horas. Luego, con un hambre de perro entró a La Zaragozana y comió una langosta muy superior a las pocas que había comido en su vida. Allí leyó el periódico y se enteró de que por la noche en un lugar llamado Lyceum Lawn-Tennis Club se le haría un homenaje a Mariano Brull, el autor de las jitanjáforas de las que con tanto entusiasmo había escrito Alfonso Reyes. Anotó la dirección del club para asistir. Durmió y voló después en un taxi al Vedado al homenaje del poeta Brull; le pidieron la invitación, que no tenía. Dijo que era mexicano, que había leído en el periódico el anuncio de esa sesión literaria y mencionó a Alfonso Reyes, amigo y admirador de Brull, y así pasó a una sala elegante, con señoras espléndidamente vestidas y enjoyadas y caballeros demasiado estirados y solemnes, y en las últimas filas unos pocos jóvenes, junto a quienes lo acomodaron. Apenas sentarse advirtió que la siesta no lo repuso del todo, que estaba exhausto por las pocas horas dormidas, la larga marcha de la mañana, la cruda imponente, la riña en la aduana, el teatro, y no lograba concentrarse, aplaudía cuando todos aplaudían; lo que más le interesaba era el público, su refinamiento, y una sensualidad latente y oscura que oblicuamente se conectaba con la del barrio chino; al final hubo un vino y se despejó, habló primero con los jóvenes cercanos y luego con medio mundo como si hubiera vivido siempre en esa ciudad.

21 de mayo

Al día siguiente recorrió las librerías y consiguió algunos libros de la colección *El Ciervo Herido*, publicada por Manuel Altolaguirre, encontró las piezas teatrales breves de Pushkin, que leyó con deleite en el tramo de La Habana a La Guaira. El librero le indicó que al lado de la universidad podría conseguir lo mejor de la literatura cubana. Caminó por esa avenida que desemboca en la monumental escalera de la universidad. Al acercarse, vio las escaleras cubiertas por decenas de miles de personas, estudiantes sobre todo, con banderas de luto y pancartas. Estaba ya casi en la última calle, pero no la atravesó; grupos numerosos de jóvenes se dirigían en la misma dirección, y empujaban con fuerza a los de adelante para cruzar la calle y llegar a las escaleras; de repente se presentó un pelotón de policías armados y comenzaron a detener a quienes intentaban pasar la calle y a subirlos en carros militares. El joven logró retroceder varios metros,

una estudiante le dijo que estaban velando el cadáver de un dirigente universitario asesinado por la policía el día anterior. La universidad estaba alterada. La multitud que cubría la escalera se movió lenta, imponentemente y bajó algunos escalones, en el centro descendía el féretro sobre los hombros de seis estudiantes. Estallaron los himnos revolucionarios, el himno nacional, tal vez la *Internacional*. En ese momento todo se transformó en las escaleras de Odesa de Eisenstein. Se oyó una balacera, los soldados comenzaron a hacer redadas y a irrumpir brutalmente en las escaleras. Una avalancha de cuerpos se movían hacia todas partes, algunos rodaban por las gradas. El joven inició el retiro, no fue detenido por suerte. Varias líneas de policías armadas se movían por la calle donde él se escurría. Poco después, supo en un café que el muerto se llamaba Rubén Batista, el tirano de Cuba tenía el mismo apellido pero no había ningún lazo familiar entre ellos. Fue el primer acto político al que se acercó el joven. Después participó en muchos más y en diferentes lugares.

22 de mayo

¿Y el cuento? Leo en las noches ensayos sobre el cuento como género y tomo algunas notas. Como por milagro encontré en mi ejemplar de los *Entremeses* de Cervantes, que no había abierto desde hacía muchos años, el recorte de una entrevista que me hizo Margarita García Flores. La nota dice: *El Día*, enero 1976, es decir cuando vivía yo en París. Ésta es una de las preguntas:

—¿Cómo construyes un cuento? ¿Qué problemas tienes al escribirlo?

—Esa pregunta es muy amplia y por lo mismo vaga. Un cuento no siempre responde a los mismos estímulos, obedece a una intranquilidad interna tal vez por estar obsesionado por un personaje, o por una o dos frases que ha uno oído al azar en un café, o una tonadilla de canción que repites sin saber por qué; mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. No puedo casi imaginar si no veo algo, oír una conversación, ver una cara con determinada expresión que después, a veces muchos años después, brota de la memoria. Todo empieza a esbozarse muy vagamente; de pronto en medio de esa vaguedad comienzo a estructurar una historia que se anuda con algunas preocupaciones inmediatas. Al escribir el borrador de un cuento se organiza de inmediato la trama; todos sus componentes surgen inmediatamente, y construyen una estructura, que para mí es lo fundamental. En el primer bosquejo el lenguaje puede ser muy elemental, redacto como un niño de once o doce años. Aparentemente, en los cuentos de *No hay tal lugar* la estructura apenas se vislumbra, sin embargo, en ese libro trabajé intensamente para lograr una coherencia interna. Pienso, por ejemplo, cómo se comportaría ante alguna situación una señora de una ciudad de provincia, de Córdoba, por ejemplo, de sesenta años, dentista y esposa de dentista, qué sinsabores y alegrías conoce en su profesión, qué libros lee, qué cine prefiere, cómo se viste, en qué periódicos se informa, y mil detalles más; es aún el proceso previo a la escritura, gran parte de esa

información no interviene en el relato, está en mis diarios, pero para mí algunos detalles me resultan como sostenes de la historia y le imprimen verosimilitud; permite un encuentro con la realidad y al mismo tiempo establece una niebla que contamina y transforma esa realidad. Después empieza el trabajo verdaderamente difícil, el que más me gusta, convertir en una geometría lo que ha llegado como un flujo: añadir, mutilar, ordenar. En esa fase empiezo a redondear los personajes. Los cuentos que más me gustan son "Hacia Varsovia", que está en *Los climas*, y algunos cuentos de *No hay tal lugar*. Al primero le tengo una debilidad especial porque me recuerda mi llegada a Varsovia y fue uno de los primeros en que me atreví a mezclar lo real y lo onírico.

23 de mayo

Y así, en una mesa de La Zaragozana, me fue dado asistir a esas antiguas imágenes de mi vida, encapsuladas en los desvanes del subconsciente, algunas, pocas, muy claras, otras borrosas o truncas que sólo dejaban percibir mínimos detalles, ecos de ecos de algo informe que aún no puede desprenderse de las sombras. Mi mayor asombro fue recordar que durante esos días de La Habana y los siguientes en la travesía hacia Venezuela, comencé a escribir.

Varias veces he insistido por escrito y oralmente que el inicio de mi obra tuvo lugar en Tepoztlán unos cuatro años después de ese primer viaje al Caribe. Y descubro que no es verdad. La primera vez fue en la cubierta del *Francesco Morossini* cuando tratando de escribir una carta probablemente a uno de los amigos que desistieron del viaje, empecé un poema. Había estado viendo el mar, de pronto surgieron unas frases que aspiraban a describir las cualidades del océano, su música, sus brillos y opacidades y el contraste de su magnitud con el diminuto, grisáceo y átono destino del hombre. ¡Quedé arrobado! En la noche volví a leerlo y me pareció pasable pero un tanto pomposo. Para nada quería imitar a Valéry, sino a Tristan Tzara y ser el primer poeta dadaísta de México, salvaje y sofisticado, de manera que en los tres o cuatro días que faltaron para llegar a La Guaira, en la cubierta, en mi camarote o en el bar, deformé, desconstruí y rehabilité varias veces todos los versos del poema.

En Caracas, una carta de presentación de Alfonso Reyes para Mariano Picón Salas, uno de los más eminentes intelectuales de Venezuela, me abrió todas las puertas. Don Mariano me invitó un par de veces a comer en su casa, donde conocí a algunos escritores, historiadores y pintores importantes. Una de ellas, la poeta Ida Gramko, me invitó a participar en unas reuniones celebradas todos los sábados en su casa. Hice allí amistad con jóvenes que el tiempo transformó en grandes figuras de la literatura venezolana. Poco después, una familia mexicana muy conservadora, elegante y ampliamente hospitalaria, la de don Ángel Altamira, cuya hija, Malú, había conocido en México, me invitó a pasar unos días en una inmensa casa de campo en Los Chorros, un mundo edénico de residencias y espléndidos jardines a las orillas de Caracas, donde pasé más de un mes leyendo poesía,

novelas policiales del Séptimo Círculo, la colección dirigida por Borges y Bioy Casares, y otros libros de los que sólo recuerdo con entusiasmo *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, acabado de editar en México.

Paseaba frecuentemente por Caracas con Malú, hacíamos visitas, casi siempre a diplomáticos extranjeros amigos de los Altamira, veíamos exposiciones, hablaba con ella de literatura, de pintura, de los amigos comunes de México, pero, sobre todo, incontinentemente y desenfrenadamente, de mis poemas; los sábados por la tarde no faltábamos a las reuniones de Ida Gramko, a conversar con ella y también con Antonia Palacios, Oswaldo Trejo, Salvador Garmendia y con Picón Salas que con frecuencia se asomaba por allí. Cuando me preguntaban si escribía respondía afirmativamente; comenzaba, les decía, a escribir poesía, poesía dadaísta. Jamás he conocido una existencia tan de niño-fresa como en Los Chorros. Mi actitud, mi simple presencia, eran antagónicas a los ritmos orgiásticos de La Habana. Me desconocía. Estaba tan a gusto con las formas protocolarias de esa familia que renuncié a viajar por las otras repúblicas andinas. En el barco de regreso recuperé mi antigua personalidad; lamenté no haber hecho el viaje previsto en México, y la única explicación que encontré fue que sólo el amor por la poesía me ancló tanto tiempo allí. Después del desayuno me sentaba en una de las prodigiosas terrazas de los Altamira, solo con mis cuadernos. Entretanto era Rilke en el castillo de Duino, un intenso poeta que mantiene comercio en todo momento con las musas, a la sombra de una familia de mecenas. Escribía y desescribía versos. Estaba convencido de que mi poesía era absolutamente insólita; la concebía como una suma de estridencia, elegancia y lejanía; en eso me diferenciaba de Tzara y sus alumnos.

A decir verdad, mis poemas eran unos bodrios insulsos y sentimentaloides, pero eso lo descubrí mucho más tarde.

Durante cincuenta años mantuve clausurados los días de La Habana; sabía, desde luego, que había estado de paso en esa ciudad fascinante pero no recordaba qué había hecho en ella, ni siquiera dónde dormía; en cambio recordaba la estancia en Venezuela con una claridad cristalina, salvo lo concerniente a la creación. La poesía desaparecía del cuadro. Extraño, porque ahora me parece que el principal objetivo de quedarme tanto tiempo en Los Chorros fue perfeccionar mi lírica. Vivía para eso. Aun en el regreso a México en el *Andrea Gritti*, insistía darle los toques finales, lo que para mí significó hacerlos y a la vez aún más salvajismo y aún más refinamiento. No eran muchos, tal vez ni siquiera llegaban a quince poemas. Pocos episodios me han consternado más que el de la resurrección de esos poemas y su rapidísima eliminación treinta años después. Bueno, al regresar a México le entregué copias a mis amigos más cercanos, por lo menos a los que sabían leer poesía y de ninguno recibí el menor elogio, algunos me hacían comentarios tan absurdos que estuve a punto de romper la amistad. Había soñado en Caracas hacer una *plaque* sobria y elegante como las de

los poemas de Villaurrutia y Novo. Un día me aconsejó Luis Prieto: "Yo te recomendaría guardar tus poemas en una caja de seguridad, como lo proponía Horacio, y después de unos siete meses o quizás de siete años, no me acuerdo si se refería a meses o años, volverlos a leer con una autocrítica cáustica. Si una línea no se ajusta en el poema elimínala o de plano elimina todo el poema, y si ninguno de ellos te parece soberbio tíralos a la basura y comienza a escribir otros, a lo mejor te saldrán menos malos; no te arrugues, Sergio, estás aún muy chamaco para esto". Guardé mis papeles y pasados unos cuantos meses ni siquiera sabía dónde los había guardado. En 1982 terminé de ser agregado cultural en Moscú y volví a México para incorporarme a la Secretaría de Relaciones. Una de mis primeras visitas al llegar al país fue a la editorial Siglo XXI, donde debía recoger ejemplares de un libro reciente: *Nocturno de Bujara*, y a entregarle a don Arnaldo Orfila el manuscrito de una novela: *Juegos florales*, que también publicaría la editorial. Encontré allí a Eugenia Huerta que tenía un puesto importante. Me comentó que Mireya, su madre, había muerto y que al ordenar los papeles de ella encontró un sobre que con toda seguridad me iba a interesar. Le insistí qué era, y sólo me dijo: "Ya verás". Don Arnaldo estaba ausente y no llegaría sino hasta una semana después; tal vez yo me había confundido de fecha. "Ven la semana próxima y te entregaré el sobre", me dijo Eugenia. Pensé que serían cartas mías de juventud a Mireya, amiga queridísima, enviadas desde lugares lejanos, quizás de China, país que adoraba.

A la semana siguiente regresé a la editorial Siglo XXI a saludar a don Arnaldo. Eugenia me dio el sobre; lo abrí, eran unas páginas con poemas escritos a máquina. No los leí en la editorial, supuse que serían poemas de Efraín Huerta, su padre, o de David, su hermano. En el taxi de regreso al hotel, los fui leyendo uno por uno. Fueron unos de los momentos más abominables de mi vida. Llegué a mi cuarto, los releí y me fue difícil concebir que hubiera sido capaz de escribir esa basura. Tenía en las manos los horrendos poemas "dadaístas" que había perpetrado en Venezuela y entregué a mis amigos al llegar de aquel viaje. Rompí de inmediato el sobre y su contenido para que no quedara huella de ese fruto de auténtica imbecilidad. Hay algo de asombroso en que poco después ese nuevo episodio "poético" volviera también a sumergirse en la memoria. Para entonces, cuando Eugenia Huerta me obsequió ese sobre con los poemas, yo había escrito todos mis libros de cuentos y dos novelas. Veía en el hotel con temor los primeros ejemplares de *Nocturno de Bujara* que recogí en la editorial; había escrito esos cuentos en Moscú con un placer inmenso; estaba convencido de que era lo mejor que había escrito y me preguntaba con pánico si podría leer esos cuentos veinte años después con el mismo asco que me produjeron los poemas que acababa de destruir.

23 de mayo

Así fue como una visita a un restaurante de La Habana me acercó a mis verdaderos orígenes de escritor. Si hubiera publicado esos engendros seguramente me habría cerrado todas las puertas; poco a poco hubiera descubierto mi total

incapacidad. Esos poemas hubiesen sido, cuando mucho, material de mofas, y jamás me habría aventurado a volver a escribir; tal vez dejaría también de leer, arrastraría una vida triste, feroz y frustrada, y en su momento moriría de un acceso agudo de melancolía en un desolado cuarto de azotea.

27 de mayo

En una conversación de 1976 con Margarita García Flores hicimos referencia especial a *No hay tal lugar*, publicado en ese año. Y desde esa fecha sólo he escrito cinco cuentos más: *Nocturno de Bujara*, en 1981, que en posteriores ediciones cambió al nombre de *Vals de Mefisto*, albergó cuatro cuentos: "El relato veneciano de Billie Upward", "Mephisto-Waltzer", "Asimetría" y "Nocturno de Bujara"; el quinto cuento, "El oscuro hermano gemelo", está incorporado en *El arte de la fuga*, 1996. Son esos cinco cuentos los que me han proporcionado la mayor felicidad al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos preferidos, y por eso he derivado a la novela y el ensayo.

La insistencia en la entrevista de Margarita García Flores sobre *No hay tal lugar*, la entiendo, porque con ese libro experimenté uno de los virajes en mi obra. Escribí esos cuentos en Varsovia. La literatura polaca me abrió muchos caminos. Leía a Jerzy Andrzejewski, de quien traduje *Las puertas del paraíso*, una de las novelas más perfectas que conozco, a Jaroslaw Iwaszkiewicz, Witold Gombrowicz, Andrzej Kúsiewicz, Kazimierz Brandys y Bruno Schulz, el más genial de todos. Las formas que utilizaban aquellos novelistas podían ser complejas y sofisticadas, y sin embargo uno presentía bajo el subsuelo del lenguaje una realidad oscura, rencorosa y, a la vez, elevadamente lírica. Por contagio comencé a ensayar y hacer ejercicios con las varias tonalidades del lenguaje y diversas estructuras; mis tramas seguían siendo más o menos las mismas, pero todo lo demás era diferente, transitaba yo de una metamorfosis a otra. Aún y siempre considero la realidad como la madre de la imaginación. Desde hace muchos años me he guiado por unas palabras de Henry James, el gran maestro de historias a veces inextricables, cuyos procedimientos han transformado la novela universal: "La novela en su definición más amplia, no es sino una impresión personal y directa de la vida".

Para terminar, en los cuatro cuentos del *Vals de Mefisto* percibo que la realidad y la imaginación han calmado sus agravios, ambas instancias han cedido su prepotencia, los antónimos se han disuelto. Presencia, fuga, sueño, realidad, soledad, lejanía, solidaridad, textualidad y crónica autobiográfica han podido conjugarse con alguna comodidad. A veces imagino que estoy próximo al Umbral, al mítico jardín donde encontraré que todo está en todo.

Aunque nadie lo crea me turba y hastía hablar tanto de mí y lo que hago. Por eso me permitiré cerrar esta larga monserga con unas palabras de mi amigo Carlos Monsiváis: "Sergio Pitol ha escrito libros iluminadores, eso se sabe; son un testimonio del caos, de sus rituales, su limo, sus grandezas, abyecciones, horrores, excesos y formas de liberación.

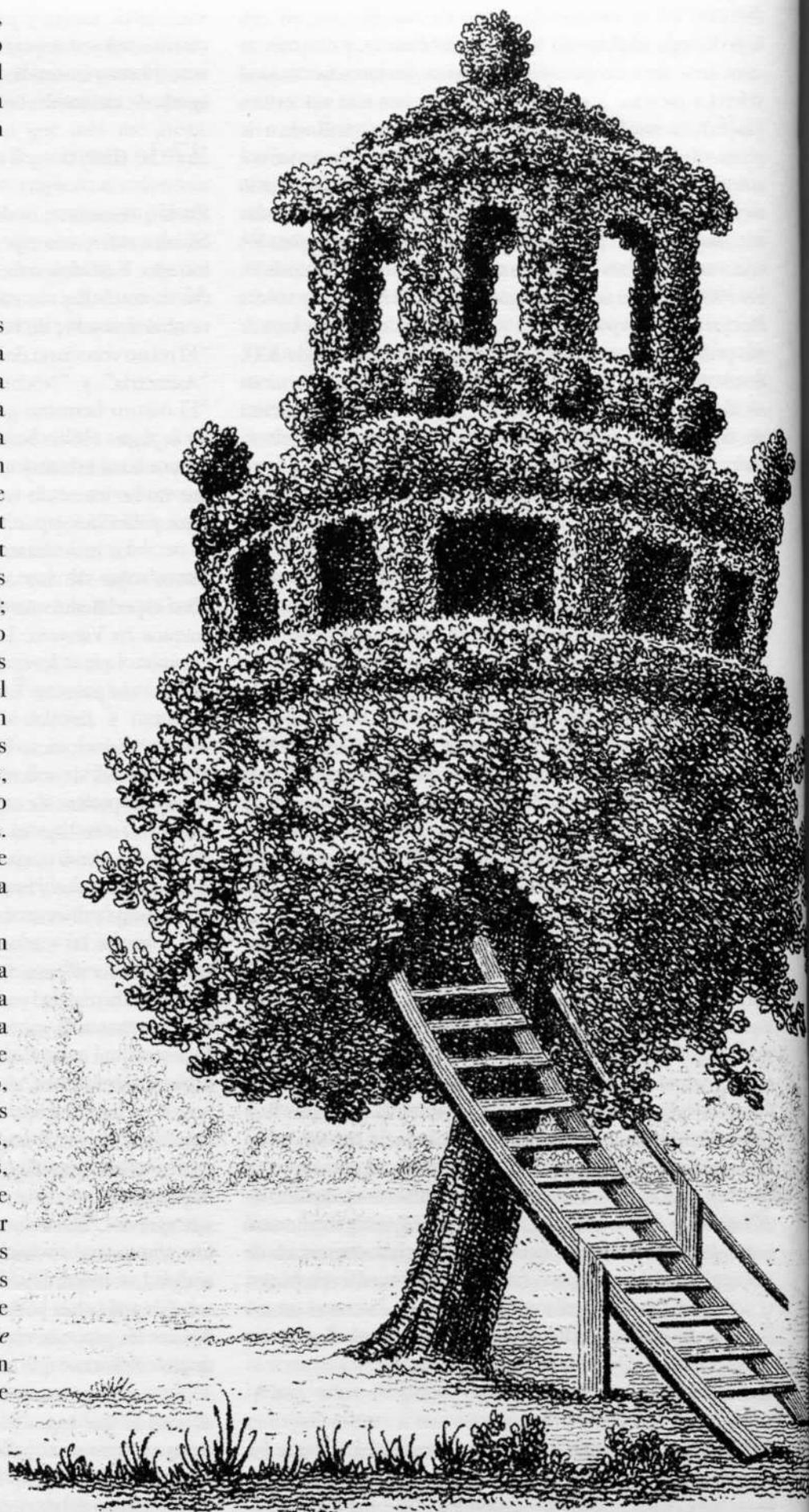
Son también la crónica de un mundo rocambolesco y lúdico, delirante y macabro. Son nuestro Esperpento. Cultura y Sociedad son sus dos grandes dominios. La inteligencia, el humor y la cólera han sido sus grandes consejeros”.

¿Qué más puede añadirse?

28 de mayo, en el avión

La cura ha dado resultados sorprendentes. La semana pasada estuve todas las tardes en la clínica neurológica, especialmente en la sección de logopedia y foniatría donde me hicieron una revisión logofoniatría. En mi expediente leo que me fue aplicado el test neuropsicológico de Luria y el test de Denominación de Boston, de los que no tenía ningún conocimiento; estudiaron también con cuidado los resultados de unas resonancias magnéticas y corroboraron que el cerebro estaba bien, como también me lo habían dicho los especialistas de México; el problema del lenguaje, dicen, puede ser resultado de fatiga o de temor a las vicisitudes de la vejez. Me han sugerido varios ejercicios de prosodia y articulación vocal para hacerlos al llegar a Xalapa.

Hoy es el último día en Cuba, mañana por la madrugada volaremos a México. Hoy en la noche iremos a despedirnos de La Habana. Hacía muchos meses que no lograba escribir, desde enero, me parece. Se me escapaban las palabras, se me quedaban a medias, me confundía con las conjugaciones, con el uso de las preposiciones, se me paralizaba la lengua. Al tratar de leer lo que perpetraba en mis cuadernos durante los últimos meses encontraba fragmentos de algo parecido a un *Finnegan's Wake* del paleolítico inferior grabados en piedra por algún aturdido hombre de Neanderthal. ☞



Sergio Pitol:

de pájaros, hechiceras y magos

Margo Glantz

Cementerio de tordos

Obsesionado por la reescritura, Sergio Pitol coleccionó varios de sus cuentos en 1982 bajo el título de *Cementerio de tordos*, libro cuyo último relato lleva justamente ese título. Ese texto ha sido eliminado de las compilaciones siguientes; no aparece en *Todos los cuentos*, publicado por Alfaguara, ni en el tomo III de sus obras reunidas, publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2004, ni en el editado por Anagrama en 2005, prologado por Vila-Matas. Me parece interesante y curioso: varios de sus cuentos, como por ejemplo “Ícaro” y “El relato veneciano de Billie Upward”, se convirtieron en capítulos de alguna de sus novelas: “Ícaro” es un capítulo de *El tañido de una flauta* y el de Billie pertenece a *Juegos florales*; resurgen de manera casi invariable, compilados en sus numerosas antologías personales, y, nota impertinente, en varias ediciones el destinatario de la dedicatoria cambia. En *Asimetría*, una antología personal más, aparecida en 1980, tampoco se incluye, y en cambio se agrega “El regreso de la falsa tortuga”, uno de los capítulos del *Tañido*, no siempre compilado en otras antologías. ¿A qué se deberán estas alternancias y supresiones?

Podría decirse de manera obvia que los cuentos incluídos de modo casi unánime en esas recopilaciones son cuentos perfectos en sí mismos y a la vez capítulos totalmente integrados a las novelas donde Pitol los ha colocado. Y lo creo de manera definitiva y contundente. Pero, “Cementerio de tordos” cumpliría asimismo y con perfección esas dos condiciones. ¿Por qué entonces lo ha omitido, a pesar de que el cuento fue tan importante para él que decidió titular toda una compilación con su nombre?

Aves de mal agüero

A menudo, Sergio nos habla de su pasión por la trama, es más, otro de sus libros lleva ese título, como si en las reescrituras los títulos fuesen los indicadores supremos de una intencionalidad narrativa. En efecto, su forma de narrar nunca es directa y, aunque registre los hechos, esos hechos están más conectados con la necesidad de trazar un esquema narrativo que con la trama misma. El narrador, desdoblado o triplicado, la *vislumbra*, la *imagina*, inscribe comienzos, desarrollos y finales, los desarticula, los recompone y acaba disparando una multitud de relatos como esos insectos que, cuando son destruidos, se multiplican y dejan escapar réplicas diminutas de sí mismos: “Si en aquel tiempo envidiable algo le sobraba eran anécdotas”, concluye el narrador ¿principal? En el cuento tantas veces mencionado, y en cualquiera de los otros relatos o en *El tañido de una flauta*, ya se anuncian varios de los temas recurrentes de Pitol, más tarde desarrollados con un signo diferente, el de la caricatura y la parodia en sus dos trilogías, las denominadas del *Carnaval* y del *Viaje*. En esta primera etapa —los cuentos y las dos primeras novelas— el tono de farsa se tiñe de una atmósfera sombría que presagia y engendra las catástrofes, los adulterios, los asesinatos, los perjurios, las ceremonias ambiguas donde lo civilizado empieza a perderse frente a lo salvaje, como le sucede a Marlow, un personaje de Conrad que en *El corazón de las tinieblas*, explica Pitol en *El mago de Viena*, “se interna hacia el más remoto de los campamentos del Congo en busca de Kurtz, el soñador, el profeta, el civilizador y va descubriendo dentro de sí esa fuerza que nace al contacto con la barbarie”.

El tema de la memoria nos retrotrae a la infancia omnipresente en cualquiera de sus textos, la infancia en el trópico, en un ingenio azucarero de la región veracruzana, niños siempre en peligro de perder la inocencia primordial,

expuestos a la malignidad de personajes abyectos y resentidos, como el Vicente Valverde de "Cementerio de tordos". Y lo ominoso empieza a gestarse de manera natural, aunque lo que se cuente sea la primera de las tres posibilidades enunciadas para iniciar un relato, un relato que podría fracasar por escoger como punto de partida sólo nimiedades y, en verdad, su núcleo verdadero. "Un niño desentierra una caja de zapatos y contempla sorprendido cómo los pájaros sepultados unos cuantos días atrás se convierten en una masa fétida y blancuzca, pues, para su estupor, no obstante haber cerrado la caja con tela adhesiva, los gusanos habían penetrado y hecho presa de los tordos cazados por sus primos..." (p. 282, C. de t.). Una metáfora y por igual una descripción exacta de lo que para nuestro autor significa "un sepulcro blanqueado".

Un poco antes de que se relate esa escena se ha explicado en el texto que una de las principales diversiones de los adolescentes durante las vacaciones de verano es la cacería de pájaros. Los pájaros muertos, convertidos en carroña que el niño descubre son la señal, el principio de un descubrimiento esencial, la posibilidad de corrupción a la que están expuestas las cosas y las personas: la realidad escueta, la descomposición de la materia: un dato objetivo que el niño no entiende del todo cuando el ingeniero Gallardo, quien lo ha descubierto haciendo oficio de supulturero, trata de explicárselo.

En verdad, no todos los pájaros son iguales, algunos son aves de mal agüero, con su vuelo conforman esa "capilla pavorosa" de la que hablaba Sor Juana en el *Sueño*, esa "leve turba" augura la descomposición y señala el falso bucolismo de la Arcadia tropical.

Las tres posibilidades enunciadas se transforman imperceptiblemente en un relato definido, aparecen de manera discontinua como si no hubiera un punto nodal en torno al cual se organizaran, conectándose a medida que se narra y se teoriza sobre lo narrado. En esa fingida dispersión, la tercera posibilidad enumerada es un adulterio; alterará de raíz la vida de la comunidad, estrictamente dividida entre los de arriba y los de abajo, los dirigentes del ingenio y los obreros que en él trabajan. El único punto de enlace serían las criadas, circulan entre ambos mundos con naturalidad pero su ámbito visual es confuso, son a la vez espías e instigadoras de los desenlaces, pueden transformarse también en emisarias de lo sobrenatural, de manera semejante al papel que juegan los pájaros y los naipes. Dice Sergio Pitól:

Cumbres borrascosas es en mi formación una obra decisiva, el modelo perfecto para estructurar una novela, una escritura oblicua. Cuando la leí, me interesó extraordinariamente esa forma de construir una novela a través de un laberinto de relatos, de filtros, que le impiden al lector saber con exactitud qué es lo que está ocurriendo. En *Cumbres borrascosas*, hay siempre una persona que cuenta a otras una historia. Éstas a su vez se la narran a la criada, quien nunca posee la historia por completo

y además carece de los elementos intelectuales para poder captarla en toda su amplitud, mucho menos descifrarla. Tampoco posee la objetividad suficiente para hacerlo porque ha conocido y amado a los personajes, ha sido como una excrecencia de ellos, ha estado implicada en sus pasiones.

Vicente Valverde juega aquí el papel de la criada, o del intermediario entre los criados y los señores, es el espía y el delator, personaje de un sueño —otra de las estrategias narrativas de Pitól, incluir a los sueños dentro del relato: retazos que de manera sesgada se conectan con la trama principal; allí se subraya su ambigua pertenencia a una clase social intermedia, la de los tenderos que sirven por igual a servidores y a amos y en cuyo territorio se fomenta la maledicencia—. "En cierto sentido Valverde les hizo perder una especie de virginidad al darles a conocer muchos infiernos personales, considerándolos como algo del todo natural" (p. 287).

Agüeros

Sueños, relatos-filtro, personajes nefastos, sepulcros blanqueados, puestas en escena, andamiajes, aventuras infantiles, deseos secretos, juegos y perversiones cumplen en la trama la función de unir y recuperar. El paraíso se destruye cuando surge el maligno, una presencia inscrita en lo sobrenatural:

Su imploración pareció haber sido escuchada. Poco después vio a Lorenza con el rostro contraído, volver a la sala. Se había oído un disparo no lejos de allí, e inmediatamente después otros dos. Al primero siguió un bullicio confuso, un ruido abigarrado y espeso producido por el aleteo y los gritos de miles de pájaros enloquecidos que abandonaban las copas de los árboles cercanos. Lorenza se vio de pronto rodeada por un halo de tordos que aleteaban y graznaban sobre su cabeza y que transformaron su papel de Viuda en la Reina de la Noche. Un pájaro enorme, cegado por la luz de un reflector, se estrelló contra un vidrio, lo rompió y cayó sangrando a sus pies. Lorenza lo apartó asustada con un movimiento brusco del pie. Cuando volvió a la sala se dejó caer en un sillón y durante el resto de la noche apenas habló (p. 287).

Gran diferencia hay entre diversas especies de pájaros, unos son tiernos como las palomas, los jilgueros, los ruiseñores, los canarios; otras son las torpes ánades, las alegres grullas, las regias águilas, las aves de cetrería, las de presa, las de mal agüero. Dice Quevedo en una silva, antecedente de la de Sor Juana:

Las tenebrosas aves
que el silencio embarazan con gemido,
Volando torpes y cantando graves,
Más agüeros que tonos al oído,
para anular mis ansias y mis penas,
ya mis musas serán, ya mis sirenas.

Y los vaticinios se cumplen: el ingeniero Gallardo, apodado el lobo estepario —y ya sabemos que los lobos se comen a los corderos o a las corderas; azuzado quizá por su deseo, probablemente asesina a su mujer, la loba—, quien acaso había leído su destino cuando barajaba el mazo de cartas con las que los demás personajes del relato lo identifican y mientras interrogaba con tono cruel a los aterrorizados jóvenes —uno de ellos, futuro posible protagonista del relato— que habían descubierto al ingeniero Gallardo en íntima conversación con Lorenza, la reina de la Noche, su presunta amante.

Y entre los objetos desperdigados, confusa e inexplicablemente, al lado del tronco desde donde la loba había caído o había sido arrojada al río por su marido, destacaban algunas cartas de la baraja.

Entre ellas, “la carta que le anunciaba la muerte”, sentencia la madre del probable narrador, protagonista o autor del texto, funciones nunca precisadas por quien escribe, para quien, como para Elizondo en *El grafógrafo*:

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribo que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo (p. 125, antología, Ediciones del Equilibrista).

Nocturno de Bujara

Escrito en Moscú en 1980, este relato, uno de los más perfectamente entramados de la obra de Pitol, empieza con un párrafo dedicado al aleteo y el graznido de los cuervos en Samarcanda, región donde se desarrolla el relato aunque se desarrolle también —confundiéndose los dos lugares— en Bujara. Una conversación sobre pájaros entre el autor-relator y Juan Manuel, otro de los relatores, preludia una historia contada en varios tiempos, una historia imaginada y relatada por los relatores a una mujer imposible —una más de las numerosas mujeres imposibles de Pitol—, Billie Upward, la venezolana Teresa Requenes, La Falsa Tortuga, para desembarazarse de

ella y que, de manera sorprendente, se convierte en realidad, ¿alguna vez sabremos qué quiere decir la realidad en los libros de Sergio? ¿No recopiló esta narración en un libro intitulado *Soñar la realidad*?

“El grito de los cuervos se parece a veces al llanto de un niño; otras, las más, al grito de un ahorcado.” Declaración contundente del primer protagonista, cierra la conversación sobre aves nefastas que durante dos páginas enteras han sostenido dos personajes.

La turba inquieta y negra de los cuervos hace que a la caída de la tarde se propicien los suicidios:

Le decíamos, por ejemplo —¿a quién?, uno o una se pregunta—, que al anochecer el aleteo y el graznido de los pájaros lograban enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada. Era necesario ver las ramas de los altos eucaliptos, de los frondosos castaños a punto de desgajarse, donde se coagulaba aquel torvo espesor de plumas, picos y aptas escamosas para descubrir lo absurdo de reducir ciertos fenómenos a cifras. ... Era necesario ver aquellas turbas de azabache para que los números dejaran de contar y se abriera paso una informe pero perceptible noción de infinito”. (*Soñar la realidad*, p. 220).

Es el graznido feroz que emite el cuervo —proseguía yo—, en el momento de ser descuartizado. Porque allá a la hora del crepúsculo, ves caer de los árboles, como frutos descompuestos, pájaros desventrados con las alas quebradas, fragmentos de cabezas, de patas, una nube de plumas, ¡un espectáculo, te lo juro, del carajo!, mientras arriba, en las espesas frondas, los sobrevivientes saltan amedrentados de rama en rama o se agazapan en un intento de mimetización sin atreverse siquiera a emprender la huida (*Nocturno...*, p. 221).

La negrura, la profusión, la sangre, la carnicería. Pájaros desventrados caen a plomo sobre el suelo, como los suicidas que se arrojan desde los balcones del Hotel Tamerlán, de nombre casi pleonástico, ¿no es Samarcanda la ciudad de Tamerlán y de Gengis Kan, los implacables guerreros que devastaron esas regiones del mundo? Bujara, en cambio, es la ciudad del filósofo árabe Avicena, ciudad que debiera ser mesurada y armónica, y, con todo, en ella se realizan ceremonias sangrientas, casi calcadas de algunas de las que se relatan en *Las mil y una noches*.

La realidad sobrepasa a la ficción, decían Dostoyevski y Conrad. La encarnizada escritura que intente evocar con palabras concretas, realistas, lo que es innumerable, lo horrorífico, lo espeluznante, la barbarie “no puede reproducir la sangre real”, asegura Pitol, “es sólo una metáfora de la fatalidad”. Más que espanto propicia la calma, el placer: el placer de escuchar los viejos relatos que antes se trasmitían por tradición oral.

¿No compuso Quevedo también una sátira verisificada contra una mujer malquerida, compárandola con esas aves tan encarnizadamente destruidas por sus congéneres, las cigüeñas dentadas, aves del desierto?:

Pues más me quieres cuervo que no cisne,
Conviértase en graznido el dulce arrullo
Y mi nevada pluma en sucio tizne...

Si se interroga el texto, hay que tener en cuenta su carácter retórico y leerlo sin descuidar sus articulaciones, en apariencia contingentes, donde a menudo se disimula o se disfraza lo esencial. Lo imaginado o lo inventado producen consecuencias imprevisibles, desencadenadas quizá por esos rituales que provienen de siglos atrás, de épocas en que la barbarie escribía sus propias leyes.

Las hechiceras

Novela imaginada durante años, a menudo relegada y algunos de sus capítulos publicados como cuentos, *Juegos florales* trabaja los inciertos límites que separan lo natural de lo ciudadano, lo cosmopolita de lo provinciano, la inocencia del mal, pero también la estrecha cercanía entre lo bárbaro y lo civilizado, lo racional y lo sobrenatural, la religión y la magia.

La destrucción de Billie Upward, prefigurada ya en su relato veneciano —irónica evocación de algunos textos de Henry James—, se inicia en Roma, donde ella pontifica contra el exotismo. Allí conoce a Raúl, joven talentoso que se convierte, tal vez debido a su influjo, en un fracasado, tema recurrente en esta primera etapa de la narrativa de Pitol, cuyo antecedente más logrado sería *El tañido de una flauta*, escrita entre 1968 y 1971.

Algunos críticos han comentado reiterativamente que me deleito en la descripción del fracaso —me explica Sergio—. No creo que las cosas sean tan simples: ni me deleito en la descripción de una agonía, de un derrumbe, ni me interesa el fracaso en sí. En lo que intento detenerme es en el momento de opción al que se enfrentan mis personajes; momento que pudo haberlos salvado o condenado. Muchas veces los presento cuando son personajes ya condenados, ya derrotados, y retrocedo al pasado, hasta el instante en que jugaron la carta falsa. Estoy totalmente de acuerdo cuando señalas que en mi literatura se plantea casi como una obsesión el tema de la bifurcación: el hombre y la mujer que prometen mucho en la juventud y que en un determinado momento son aniquilados por fuerzas que no manejan, que provienen del exterior. En el momento en que ceden, se transforman en un desecho de la naturaleza, en esos tipos que andan con los zapatos rotos, con los dientes podridos, o bien en esa especie de sepulcros

blanqueados, que son quienes generalmente resultan más maltratados en mis relatos....

Durante su juventud, los personajes viven sojuzgados por Billie, quien establece un código feroz, determina el sentido de las leyes que deberían gobernar la actividad y la creación artísticas de los personajes que la rodean, todos inclinados a algún quehacer artístico, siempre desde un punto de vista europeo, racismo disimulado que a final de cuentas acaba revirtiéndose contra la inglesa, convertida en personaje de irrisión y víctima de sus propios delirios de grandeza, cuando se traslada a Jalapa, siguiendo a Raúl, y a su marido.

Jugar una carta falsa en la novela podría equivaler concretamente a creer en los pronósticos que un mazo de cartas puede configurar, como insinúan quienes comentan la muerte de la señora Gallardo. Igualmente, esa carta falsa puede ser una relación equívoca entre dos personas como la que une a la adinerada Teresa Requenes, la mecenas de Billie y sus amigos, con su marido muerto, al que invoca e insulta en sesiones espiritistas; asimismo, la que se gesta entre una pareja y una mujer conectada con las artes de brujería, superstición a la que Billie Upward se aferra en los últimos capítulos de la novela. Billie Upward atribuye a Madame, la india de ojos verdes que presta sus servicios en su casa de Jalapa, la repentina desaparición de su marido Raúl y la muerte de su único hijo. Desaparición y muerte provocadas quizás por brebajes diabólicos que harían perder la razón o provocarían la muerte.

La aparición de Madame en la trama es muy significativa. Resalta las habituales dotes para preparar pócimas y convocar a los demonios y retoma la conexión que esas malas artes tienen con la ornitología. Los pájaros vuelven a hacer su aparición definitiva en el texto. Subrayan los augurios y evocan los maleficios al tiempo que vaticinan cambios definitivos. Se trata nuevamente de aves de cierto tipo, solamente las vinculadas con los oráculos y los encantamientos.

La halló sentada en medio de un cerco de jaulas. Se estaba deshaciendo de sus pájaros. Les silbaba como si fuera uno de ellos, a los gorriones y cardenales que vendía. Los pájaros le respondían en el mismo lenguaje. ... Madame contemplaba a los pájaros con mirada de loca. Cuando la saludó, aquella india de cabellos amarillos y ojos verdes abandonó su charla ornitológica, la miró con ojos húmedos, y le dijo que la noche anterior había decidido vender sus animalitos; ya no los necesitaba, ...estaba a punto de irse de Jalapa, nunca le había gustado demasiado, era de regiones más soleadas... ¿No deseaba comprarle alguno? ... Le preguntó a donde iría, pero la india no le dio ninguna respuesta precisa... Ella conocía de yerbas, de pájaros (el negro era el único que no vendería, porque era como su alma, su único compañero)...

Billie se contagia, se asocia también con los pájaros y no sólo eso, sufre una metamorfosis, se transforma en un ave de mal agüero, es ya un cuervo que grazna: “De pronto se oyó en la habitación de al lado el graznido de un pájaro ... Billie sin inmutarse, suspendió un momento su jadeante monólogo, se apretó fuertemente las manos, echó la cabeza hacia atrás y comenzó a imitar el chillido estridente del pájaro”.

El mago de Viena

Sergio Pitol empieza este libro con un brevísimo epígrafe de E.M. Forster, uno de sus autores favoritos: “Only connect...”. Y en efecto, sólo un mago puede reunir con tal maestría textos que guardarían en sí mismos, de manera aislada, una perfecta unidad y que apenas podrían conectarse y conformar una trama. En un diálogo con Monsiváis, Pitol explica: “Es un libro que nace bajo la sombra de un lema primordial de los alquimistas. ‘Todo está en todo’. Y esa leve tela de araña que sutura los diferentes relatos es la propia escritura contemplada como reflejo de otras escrituras y biografías afines, hermanadas por la excentricidad de los relatos o la de los personajes que los construyen. Conforman una familia escrituraria, una genealogía, un mismo continente verbal. En una reseña sobre los *Mejores cuentos*, antología publicada por Anagrama, también en 2005, Edgardo Dobry explica en *Babelia*: [para Pitol] “...la literatura [es] como un territorio parecido al de la nacionalidad, una patria que lo exige todo sin prometer nada”.

En apariencia sencillo, gracias a un lenguaje cada vez más transparente y clásico, eficaz, opuesto a cualquier procedimiento practicado por las vanguardias, no es fácil descifrar las claves ocultas del texto. No porque las explicaciones sean poco claras o insuficientes, al contrario, al reducir el relato a las frases simples que lo contienen, éste se sostiene en equilibrio, un precario, maravilloso equilibrio conseguido a base de ocultos engarces en donde lo dicho se cubre de una zona oscura que puede ser producto de la parodia, de la caricatura, de la autoirrisión o de misma estructura.

Un autor es en cierta medida la suma de sus lecturas, o mejor, de sus relecturas. Un autor, antes de serlo, fue un imitador, un simio o simplemente un niño; se aprende copiando, como antes copiaron o imitaron Lope de Vega, Alfonso Reyes o como el propio Borges, autores dilectos del escritor. Hay que imitar pero saber detenerse a tiempo, hasta encontrar el lenguaje propio y definir un estilo. En este libro la trama se nutre fundamentalmente de la lectura y la relectura, ésta incluye la revisión de aquello que se ha leído y la observación sobre uno mismo situado en el tiempo pasado y ya colocado por ello, por esa distancia temporal, en otro contexto del lenguaje, lo que se lee o relee ahora se reelabora en primera persona, lo que se leyó o se hizo en el pasado corresponde al reino del pronombre impersonal, fue él, no yo, quien leyó y quien acometió ciertas hazañas, casi incomprensibles y hasta ridículas. De esta forma uno se convierte en otro o se vuelve

la suma extravagante de dos personalidades semejantes y diversas, una especie de Dr. Jeckil y Mr. Hyde enfrascados en la lectura y la relectura, pero también en la escritura y la reescritura. Si alguno de ellos relejera o viera de nuevo una representación de *Hamlet*, podría ser Gustavo Esguerra reescribiéndolo o la regocijante Maruja La —noche Harris— haciendo una crítica literaria de la novela *light* llamada *El mago de Viena*, con lo cual la novela —¿es novela?— se muerde la cola y se convierte en el centro de esa parodia incesante que nunca deja títere con cabeza, incluyendo obviamente al propio autor.

Transformada sucesivamente, al principio con signo dramático —como en *El tañido de la flauta* y muchos de sus cuentos—, la escritura de Sergio Pitol ha devenido una escritura paródica y jocosa, como él mismo la define, asombrado de que esa vena no hubiese aparecido antes en su escritura, sobre todo “porque si algo abunda en mi lista de autores preferidos, son los creadores de una literatura paródica, excéntrica, desacralizadora”. Su pasión por la narración ha cambiado también de signo. Es fácil percibirlo: en *El mago de Viena* y *El arte de la fuga* reelabora el arte de la narración, las anécdotas que pudieran convertirse en posibles novelas o cuentos se van enredando entre el recuento de las lecturas o las biografías de sus autores preferidos, convirtiéndose así en nuevos relatos donde los personajes principales pueden asemejarse a aquellos que pueblan sus obras preferidas, o reescribe algunas de sus obras anteriores haciendo por ejemplo que un amigo dilecto, Vila-Matas, reaparezca con su nombre pero como el doble intruso o el fantasma que se inmiscuyera en uno de sus cuentos más intensos, “Nocturno de Bujara”.

Las hechiceras y los pájaros han desaparecido de *El mago de Viena*, quizás aparezcan solamente en el texto dedicado a Flann O’Brian y a su novela *Dos pájaros a nado*, frase metafórica que nada tiene que ver con la ornitología pura y dura. En *El arte de la fuga*, su presencia se ha despojado de todo signo ominoso y se ha dulcificado, se refiere a los gorriones que debido a la contaminación perecen en la ciudad de México, en tiempos pasados, la región más transparente del aire. ☞



Cantera de la memoria

Juan Villoro

En una tarde que podemos imaginar bañada por el resplandor mediterráneo, Platón consideró que todo conocimiento es una forma del recuerdo. Aprender, adentrarse en el misterio de las cosas, significa establecer contacto con una luz que regresa.

La sabiduría entendida como recuerdo es una estimulante señal de alerta para una época inmediatista que olvida demasiadas cosas. Alguna vez, en una edad primera, conocimos secretos que dejamos escapar como la arena del tiempo.

Desde nuestro movedizo presente cuesta trabajo entender las novedades y los inventos como una forma del recuerdo. Sin embargo, la idea platónica de la memoria se aplica sin pérdida a cada biografía. Quien recuerda sus días hace algo más que repetirlos: se conoce en ellos, descifra enigmas psicológicos que no fueron evidentes cuando ocurrieron como hechos.

La obra de madurez de Sergio Pitól se ha basado en los reveladores trabajos del recuerdo. Sus más recientes libros, *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena* integran una *Trilogía de la Memoria*. En estas páginas, el narrador no regresa a un entorno que domina de antemano; por el contrario, descubre recuerdos sorprendidos.

En *El arte de la fuga* Pitól ha escrito acerca del malentendido que significó nuestro primer encuentro. La novelista Julieta Campos, responsable del PEN Club en México, nos invitó a participar en un ciclo destinado a reunir a un autor consagrado con un novato en el oficio. Esto ocurrió en 1978; Sergio tenía entonces cuarenta y cinco años y en modo alguno se veía a sí mismo un autor canónico. Su habitual autocrítica influía en esta valoración tanto como su deseo de no anclarse en una meta y continuar su aprendizaje en las más variadas zonas de la cultura. Siempre curioso, Pitól prefiere asomarse a las ventanas que al espejo.

Además, hay que considerar la condición *extraterritorial* de un autor que había vivido en Pekín, Belgrado, Varsovia, Bristol, París, Budapest y entonces vivía en Moscú. Como en los cuentos de hadas, su lejanía semejava una forma de la juventud. El título de uno de sus libros parecía referirse a su dirección postal y al sitio que ocupaba en la tradición: *No hay tal lugar*.

Todo esto lo llevó a pensar que el joven del encuentro sería él y que recibiría la alternativa de un propecto león del mundo. Su sorpresa fue mayúscula al ver que estaba ahí en calidad de consagrado para darle la bienvenida a un cuentista de veintidós años.

Aunque mi presencia certificaba su condición de autor vetusto, Sergio aceptó de buen grado cruzar la barrera del tiempo. Nos reunimos con la encomienda de demostrar en público que las generaciones pueden conversar y treinta años después seguimos metidos en el tema.

Entre los muchos entusiasmos que Sergio comparte con sus amigos están los falsos recuerdos que a él le parecen de una precisión pasmosa. Me atrevo a decir que son falsos porque él mismo rectifica a los pocos días, corrigiendo las circunstancias pero perfeccionando con adjetivos la lógica que ya tenían.

Es posible que su tardía entrada en la escena literaria lo haya preparado para su inusual temple memorioso. Al modo de un explorador ilustrado del siglo XVIII, pospuso su obra y se sometió primero al vértigo de los traslados, la pedagogía de las lenguas y los escenarios, el arrebato sensorial de las costumbres vividas como hechos insólitos y aun incomprensibles. Traductor en China, profesor en Bristol, diplomático en los países del Europa del Este, descubrió en algún momento de su exilio que los trayectos se le habían vuelto cómodos y decidió vivir a bordo de barcos cargueros, sin preocuparse por conocer el puerto de llegada ni las rutas de cabotaje. Su patria portátil estaba en los libros que traducía en altamar.

La voz definitiva de Pitol surgió a fines de los años setenta, en relatos como "Vals de Mefisto", donde crea una estructura de caja china o muñeca rusa para describir a un personaje que lee un cuento donde dormitan otros cuentos. La novela *El desfile del amor* culmina este procedimiento en 1984: un historiador descubre que la única manera fidedigna de indagar los hechos consiste en sumirse en una inagotable red de narraciones.

En 1996 *El arte de la fuga* inauguró de manera admirable la zona híbrida del narrador, donde la autobiografía se mezcla con el ensayo y la fabulación. El hilo conductor entre los géneros, su pacto de unidad, es la memoria. Lo leído, lo imaginado, lo vivido y lo soñado pertenecen a una experiencia común: el recuerdo que alecciona. Pitol no rememora lo que ya conoce: se entrega al pasado para averiguar qué hay ahí. Su evocación es una búsqueda.

Esta situación no es muy distinta a la de nuestro primer encuentro. El autor llega a la escena animado por las urgencias del presente; de golpe, una sorpresa lo precipita al pasado, le revela que su condición es otra: un enigma anterior reclama su atención.

Pitol recorre la barroca vegetación veracruzana, una torcida calle de París o un embarcadero veneciano con el propósito de llegar a zonas que establecen un vínculo secreto entre el presente y una sombra pretérita. Su operación decisiva consiste en establecer correspondencias. No en balde *El arte de la fuga* comienza con un lema equivalente al

"only connect..." de Forster: "Todo está en todas las cosas." Este modo de articular sucesos se parece al de un sueño dirigido, dominado por la alucinación y el rigor.

Los recuerdos suelen ser gregarios y llegar en compañía; implican un tren de asociaciones, una serie. El memorialista sigue una ruta que sólo en parte es determinada por él. En ciertos momentos de condensación sobreviene la autonomía del recuerdo. Al regresar a Cuba hace unos años para someterse a un tratamiento médico, Pitol recuperó su primera estancia en la ciudad, cuando llegó con poco dinero pero con furia por gastarlo. Aquellos días habaneros estuvieron marcados por festivos vagabundeos nocturnos hasta que de pronto se encontró en una calle irreconocible y descubrió que tenía puestos los zapatos de otra persona. La imagen sirve de metáfora para su escritura: muchos años después, el narrador se sorprende a sí mismo en una enrucijada donde avanza con zapatos ajenos. Recordar significa, en este caso, reconocerse como otro.

En *El mago de Viena* Pitol sostiene que la auténtica lectura es la relectura: la voz de regreso es más fuerte que la de ida. Lo mismo ocurre con las situaciones vividas. El joven Pitol se pierde en la ruidosa noche de La Habana sin saber que eso será literatura; sólo al recordar, las antiguas vivencias adquieren un peso significante: el cronista advierte, deslumbrado, lo que ha sido en otras circunstancias; se redescubre, convertido en personaje, bajo la luz que regresa.

El arte de la fuga registra con voracidad viajes, sueños, lecturas, hipnosis. Todas estas variantes del recuerdo dependen en mayor o menor medida de las gestiones de la fortuna. Sergio Pitol, supersticioso eminente que toca madera ante la mención de cierto nombre y rehúye las mesas de trece personas, ha convertido el azar en sistema creativo. En *El mago de Viena* esta técnica recibe un nombre que vale la pena tomar en serio: "El salto alquímico."

Conocer a través de la memoria implica un atrevimiento. El olvido tiene facultades terapéuticas; procura el sosiego, la tranquilidad de lo que es molesto o banal y por eso se diluye. ¿Vale la pena alterar ese necesario acervo de cancelaciones? Pitol se somete a un arriesgado careo con lo que quizás convenía olvidar. Si en la infancia anhelaba una invisibilidad protectora, en la madurez ha buscado "una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina" (*El mago de Viena*). Nada es seguro en el proceso. El narrador cree ir en pos de un tema y da con otro. De ahí el salto alquímico, la transformación del recuerdo en una materia distinta, un terreno donde el protagonista se transfigura al recordarse. El fenómeno es el opuesto al *déjà vu*. El narrador no percibe lo nuevo como ya vivido: regresa a un pasado intervenido por el presente, donde no repite una escena remota, sino entiende por primera vez lo que ocurrió o dejó de ocurrir entonces. Naturalmente, no se trata de un recuerdo en estado puro. Los años han trabajado la mente del narrador para adjetivar y perfilar las escenas pretéritas. En este sentido, no es incorrecto hablar de una "memoria imaginada", un pasado sometido al filtro del presente.

Lo que careció de consistencia y relieve en el mundo de los hechos, vuelve como un misterio renovado. En este cambiante territorio de la representación, los sucesos reciben la segunda oportunidad de la literatura. El perplejo testigo de lo que pasó hace mucho, ahora organiza sus asombros por escrito. Para incrementar la tensión narrativa, conserva la sensación de extrañeza ante el destino; su recuerdo no se somete a las seguridades del notario sino a las interrogantes del investigador privado.

En *Piramidi di tempo*, Remo Bodeci asegura que el *déjà vu* ocurre como un sueño al revés: “Mientras que al soñar se confunde una alucinación con la realidad, en este último caso (el del *déjà vu*) se confunde la realidad con una alucinación.” Me he servido de la expresión “sueño dirigido” para aludir a la peculiar técnica de Pitol, un pacto entre lo real y lo alucinatorio que combina la voluntad y el azar.

No es casual que uno de sus más socorridos recursos sea el desdoblamiento en tercera persona. El narrador busca una intimidad que escape a las claves privadas y le permita transformarse en personaje, en sustancia legible. *Domar a la divina garza* comienza de manera emblemática con la descripción de un novelista: “Un viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela.” Poco a poco se comprende que se trata del autor del libro que el lector tiene en las manos: “El viejo novelista, fatigado e inseguro, que nos ocupa, inició la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una novela: *Domar a la divina garza*.” Pitol se convierte en tercera persona en un personaje que escribe un libro; de manera aún más sugerente, al hablar en primera se desconoce, se sorprende a sí mismo.

Esta cacería de recuerdos suele volver a la pasión primera del autor: el teatro. *Domar a la divina garza* depende de una curiosa dramaturgia. Un personaje exasperante irrumpe en una casa de Tepoztlán. La lluvia le sirve de pretexto para quedarse ahí más de lo debido. En esa convivencia forzada lanza su propio chaparrón, una perorata donde los recuerdos se confunden con el delirio. Los otros no tienen más remedio que escucharlo como un público cautivo. Las confesiones se convierten en una incontenible montaña rusa: cada frase es una posibilidad de abismo, pero detenerse implica acabar el juego.

Incluso en sus ensayos Pitol acude a recursos teatrales. En *El arte de la fuga* recuerda las versiones discordantes que en su infancia recibió de José Vasconcelos, autor de *Ulises criollo*. A la hora de la cena, sus tíos hacían diversas interpretaciones de aquel hombre exaltado. Un halo de misterio rodeaba al maestro trágico de México. Alguien lo consideraba un pedagogo de lectura obligada, otro lo veía como un transgresor perverso, un tercero como alguien de valía cuyo arriesgado conocimiento había que posponer hasta remontar la adolescencia.

Esta visión múltiple se aplica a cualquier texto. Para Pitol, la lectura es una mezcla de olvidos, redescubrimientos, distorsiones, sobreinterpretaciones, falsas atribuciones, un tejido tan vital y contradictorio como las opiniones que sus tíos tenían de Vasconcelos. La estrategia de lectura se hace extensiva a la memoria, concebida como un campo abierto. Pitol no escribe porque recuerde algo: escribe para recordarlo.





El teatro de la memoria prosigue en *El viaje*, donde el autor rememora una estancia en la Unión Soviética. Cada episodio es una puesta en escena para que los tiempos se crucen. Una carta de Vsiévolod Méyerhold sobre la represión de intelectuales en los años treinta ilumina de manera perturbadora las confusiones del presente, donde el narrador es manipulado por guías oficiales que tratan de encubrir lo que ocurre en el país. Una visita al Museo Pushkin lleva al cuadro *Peces rojos* de Matisse y esto devuelve a Pitol a su temprano descubrimiento del hecho estético, cuando vio la pintura en una reproducción. El final remite al origen: la pasión rusa del viajero proviene de su infancia, el momento de epifanía en que, en el calor del trópico, se identificó con Iván, el niño que descubrió en las láminas de un libro. Los breves capítulos de *El viaje* son cambiantes escenografías que convocan a actores de otros tiempos.

En esta investigación del pasado hay datos que el autor domina con sobriedad: quién lo invitó, a dónde fue, qué cosas dejó de ver. El viaje del título se refiere menos a un movimiento en el espacio que en el tiempo. Desde el presente, el narrador explora capas del recuerdo: sus primeras nociones de la cultura rusa, los años que pasó ahí como agregado cultural, su última visita, por cuenta de una agrupación de escritores.

La densidad del texto se incrementa con las voces de otros autores (el diario ruso de Walter Benjamin, la biografía de Marina Tsvietáieva) y al crear escenas desaforadas (un sueño donde Pitol es un excelso bailarín, la visita a un tiempo onírica e hiperrealista de una letrina pública). Así, el parco recorrido original se reviste de un resplandor inaudito. El memorialista resume el artificio con un aforismo: "La inspiración es el fruto más delicado de la memoria." Procurar esa inspiración es cuestión de técnica.

Pitol es consciente del carácter culturalmente conflictivo de la memoria. No es de extrañar que se ocupe de mujeres amnésicas en *El mago de Viena*. En el texto que da título al libro imagina una exitosa novela *light*, que le interesa por su trama estrafalaria y porque su impacto permite calibrar el sentimentalismo de la época. Perder la memoria equivale a perder la identidad. Es el drama que padecen las señoras de alta sociedad en la novela imaginada por Pitol. Como no todas las identidades valen la pena, un gurú new-age (el Mago de la calle Viena, en el barrio de Coyoacán) diseña un tratamiento que provoca recuerdos artificiales y dota a las mujeres más insulsas de un pasado de fábula. Satisfechas ante lo que nunca fueron, las clientes se aman a sí mismas en esa identidad de alquiler. Ninguna terapia supera a la de hacer genuino lo imposible. Nada más lógico que el autor del *Tríptico del Carnaval* entienda la memoria como una máscara. Al modo de Wilde, sabe que ningún rostro es tan genuino como un disfraz.

Si en *Domar a la divina garza* Pitol se sirve de recursos de la comedia y el astracán para desatar locos recuerdos, en el pasaje que da título a *El mago de Viena* se apoya con ironía en el melodrama. Ambos textos dependen del mismo dispositivo: buscar el pasado para inventar al revés. Recordar, como quería Platón, es conocer, pero también corregir, aceptar memorias ajenas como propias, entender la realidad como espejismo.

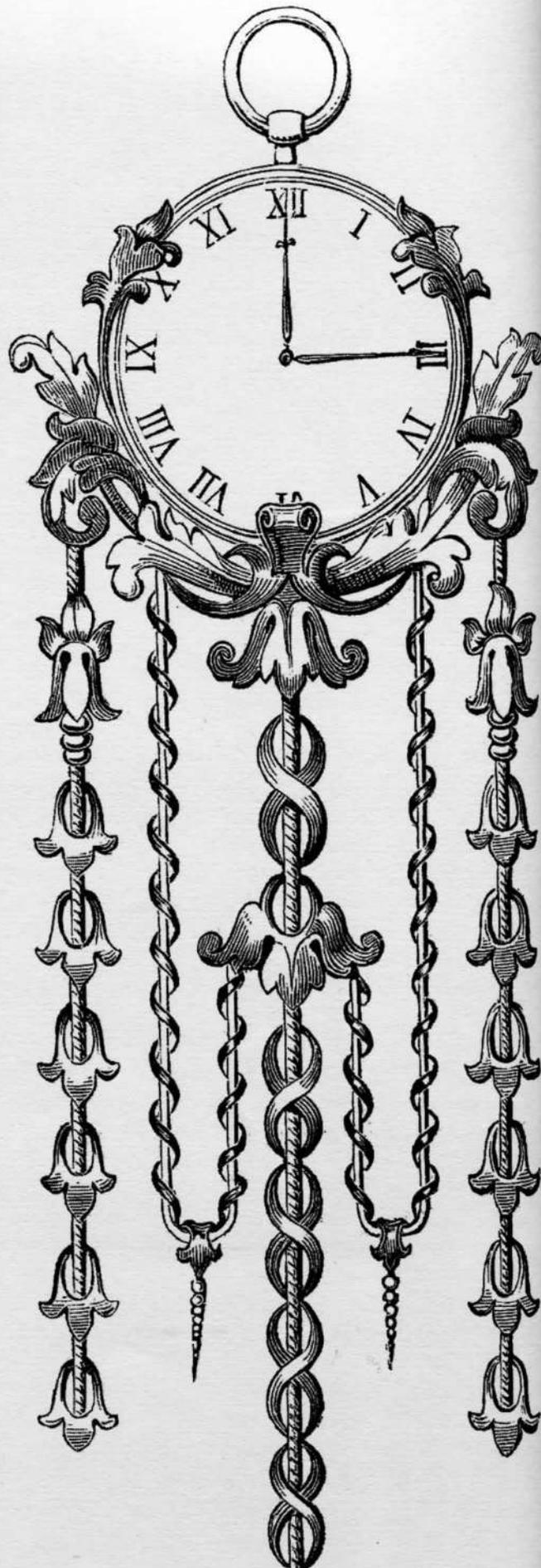
Al recuperar la excesiva errancia de Enrique Vila-Matas por Asjabad, Pitol plantea un episodio del que no hay registro cívico pero que resulta verosímil en la alquimia de la memoria.

Al igual que el protagonista de *El desfile del amor*, Pitol entiende que la ficción es otra forma de la verdad. Con Juan José Saer comparte la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable. Los empeños de la memoria revelan que quien repasa los sucesos no es el mismo que los vivió, y quien relee no es el mismo que leyó. De esta alteración sutil depende el salto alquímico.

En el siglo XVI, el sacerdote dominico Giordano Bruno pagó en la hoguera el precio de entender la memoria como un proceso mágico. Aunque Pitol enfrenta una era menos asustadiza, no hay duda de que su viaje ha sido intrépido. Uno de los rasgos más peculiares de su introspección es que no ocurre en soledad; el narrador se busca a sí mismo sólo en la medida en que implica a los otros. El tejido amplio de sus recuerdos son las voces de la tribu. Al respecto conviene recordar lo que más le impresionó al visitar la casa de Tolstoi: desde su mesa de trabajo, el escritor podía oír cualquier cosa que se dijera en las muchas habitaciones. “El oscuro hermano gemelo”, texto definitivo de *El arte de la fuga*, resume una estética que también es una ética: “Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces. Se mete en la cama y de pronto esas voces lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas, o tan sólo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características, y unas cuantas más, hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los dementes, lo que para nada lo angustia; agradece, por el contrario, a las musas el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida.”

Concluyo con una paradoja: si el rigor de estilo suele surgir de cierta inseguridad ante la lengua, el deseo de superar un impedimento, la memoria creativa suele pertenecer a un desmemoriado, alguien que pone en tela de juicio sus recuerdos, desconfía de ellos, trata de precisarlos a través de la escritura.

Pitol ha perdido bufandas en los rincones más apartados y ha encontrado recuerdos propios y ajenos en cada uno de esos sitios. Su gesto de distracción es imitable, no sus resultados. Una fotografía, un ladrido en la noche, el encuentro con un comensal en una mesa, activan un resorte en Sergio Pitol, el germen de una trama. «Lo demás», como diría su admirado Henry James, “es la locura del arte.” ☞



Manual para devotos de Sergio Pitol

Mario Bellatin

Los atardeceres en Times Square¹ tienen una exaltación particular que no se sabe bien si proviene de las cientos de personas que cruzan la esquina entre Broadway y la 42, o de los monstruosos avisos publicitarios que hacen de las gente real seres insignificantes y de los personajes que aparecen en los carteles el símbolo de la exaltación de lo humano. La mayor parte de las veces las personas elegidas para que vean representadas sus imágenes en una dimensión cien veces mayor que la real, no se trata de cotizados supermodelos. Sencillamente son gente que aparece tal como es en la vida diaria, quizá como una reafirmación de que los paraísos ofrecidos están al alcance de cualquiera. Cabría preguntarse quiénes son los que realmente participan en la fiesta en lo que trata de convertirse este espacio público. ¿Serán acaso los seres congelados en los avisos o los anónimos caminantes? Quizá ninguno de los dos esté en la capacidad para reconocerse como beneficiario de este placer ofrecido sin un límite aparente. De pie en esta esquina, obstruyendo con mi cuerpo un devenir de personas tantas veces calculado en distintas oficinas de publicidad, traté de equiparar las relaciones entre lo anónimo y la representación de su quintaesencia que allí se ofrecía, con los recursos que suele utilizar Sergio Pitol para inyectarnos personajes memorables, basándose casi siempre en prototipos cotidianos que en la vida diaria incluso rehuiríamos con sólo conocer un mínimo porcentaje de sus características. ¿Cómo es posible que un grupo de oligofrénicos, de seres viviendo en tristes realidades propias, entrampados en modos de vida casi siempre detestables, haciendo muchas veces gala de conductas ruines, se conviertan en nuestros personajes de cabecera? ¿Qué extraño y apasionante toque creativo es capaz de transformar hasta este punto lo verosímil? Existe una discoteca ubicada cerca a los muelles del río Hudson, que funciona al lado de uno de los antiguos depósitos de carne más grandes de la ciudad. Se le conoce como The Mother, aunque algunos asistentes la llaman con otros nombres aún más simbólicos. En algunas ocasiones la diversión consiste en ver a unos tipos apaleándose unos a otros en una muestra del gozo máximo que es posible alcanzarse llevando a cabo una acción semejante. Al final de ese espectáculo en particular, suele aparecer un gigantesco corazón de vaca que es mordido furiosamente por los participantes. Pese a lo que algunos pudieran suponer, este show incita más a lo jocoso que a lo perverso. Creo que sería importante sentarse a elucubrar en cómo es posible que se posicione la risa y la celebración en medio de las escenas grotescas que allí se representan. En una sucesión interminable, sobre aquel escenario se acostumbra encontrar retratados el amo y el esclavo, el enmascarado sádico y la débil criatura, el niño torturado en la infancia, la muchacha violada en un solitario terraplén del subterráneo. En la puerta de entrada se reparten unos volantes donde se promete en una fecha cercana dedicar una sesión al placer que puede obtenerse disparando en forma indiscriminada contra los compañeros de escuela. ¿Qué mecanismos, me pregunté entonces, operaron para que de pronto se estableciera la fiesta en este espacio? ¿Cómo es posible asimismo que un misterioso asesinato cometido años atrás en un edificio de la colonia Roma sea el detonante del delirio con el que Sergio Pitol comienza una de sus novelas? ¿Cómo lograrlo con la aparente seriedad y falsa inocencia que recorre página a página el libro *El desfile del amor*? Después de

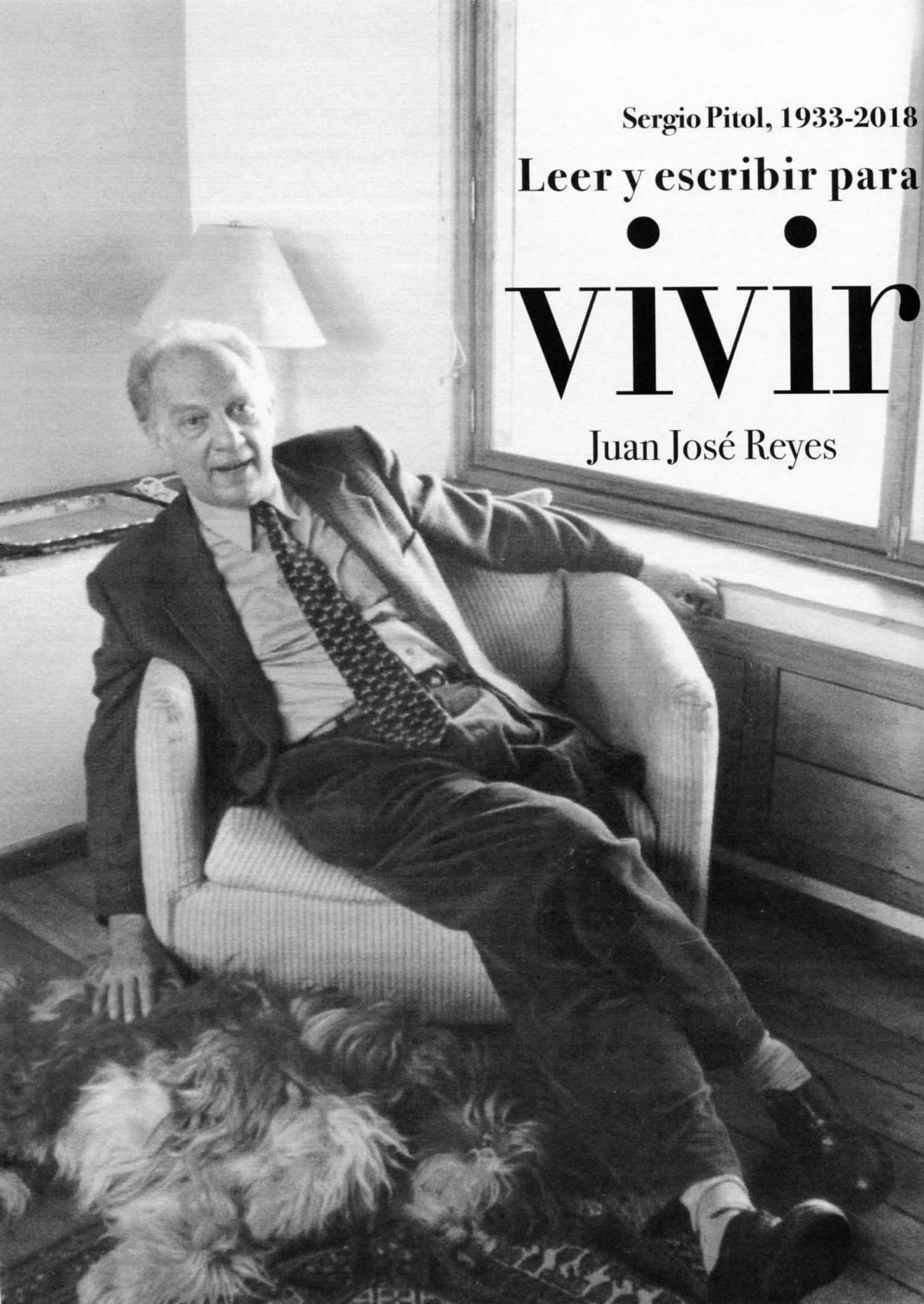
¹ El Nueva York que busco retratar es aquel del año 2000.

una noche en *The Mother* y de un paseo voyerista por el muelle donde desemboca Christopher Street, quedan pocas ganas para ocuparse de los aspectos concretos de la vida. Sin embargo debía llamar a mi casa en México. Tenía pensado utilizar ese día, después de dormir unas horas, para tratar de descubrir de una vez por todas cuáles son realmente los artificios que usa Sergio Pitol para transformar la tragedia en carnaval y viceversa, en hacer que la bufonería más construida acabe en la más terrible de las desgracias. Pero hice la llamada, por la cual me enteré de la absurda e inverosímil situación de que un narcotraficante ciego, venido del extranjero durante mi ausencia, estaba usando la mesa de mi comedor como centro de sus operaciones ilícitas. Puede parecer mentira pero un ciego —fotógrafo para mayores referencias y alguna vez marido nada menos que de Jessica Lange— estaba utilizando mi línea telefónica para hacer sus contactos con la mafia y, al parecer, mi dirección era el lugar convenido para la entrega de un importante envío de estupefacientes. En la mochila yo llevaba durante esa jornada el *Tríptico del carnaval*. El ejemplar había pasado toda la noche conmigo. Las tres novelas reunidas en un solo volumen. Esas tres narraciones que en su conjunto crean una nueva lectura, que ya se advertía, pero de manera algo sesgada, cuando cada libro tenía una existencia independiente. Vivo en la colonia Roma. Mi mesa de comedor iba a servir para oscuras acciones. Apareció de pronto en mi cabeza el edificio de la plaza Río de Janeiro solidificado por las ficciones de Sergio Pitol, la terraza donde William Burroughs solía celebrar alegres parrilladas, y el recibidor de mi casa rodeado de agentes policiales apuntando con sus armas a la cabeza. Una historia más para la famosa colonia. Estaba hablando desde un teléfono público ubicado en Washington Square. Frente a mí había una jaula gigante reservada para que los perros del vecindario hicieran ejercicio y sus necesidades fisiológicas. Cada uno de los dueños lucía a manera de guante una pequeña bolsa de papel preparada para recoger los excrementos de sus mascotas. Era asombrosa la manera cómo estaban atentos a la menor pose escatológica de sus perros. La forma tan diligente de recoger la plasta sin dejar el menor vestigio. Aquellos habitantes, estaba seguro, sin saberlo seguro a manera cierta tenían que ser los hombres de *The Mother*, esclavizados en esta ocasión por las inmundicias de sus animales. Esos sujetos debían pertenecer a la misma familia del licenciado Dante G. de la Estrella, inmerso y finalmente fulminado por sus cuentos sobre mierda en *Domar a la divina garza*. Tenían a fuerza que ser devotos del Niño del Agro, de la escatológica cofradía del Santo Niño Incontinente que tan genialmente describe Pitol quizás como una metáfora del fanatismo social cotidiano. Pese a todo, el narcotraficante ciego seguía impartiendo instrucciones desde mi mesa de comedor. Se dispó entonces la noche en vela. Se fue al diablo el plan de sentarse en el café a escribir sobre el *Tríptico del carnaval* que llevaba conmigo. Se desató entonces la verdadera catarsis. A partir de ese momento, tanto el tiempo como el espacio cambiaron. De la misma forma como en las páginas de Sergio Pitol el edificio de la plaza Río de Janeiro deja de ser el edificio de la plaza Río

de Janeiro que cualquiera de nosotros puede ir a atisbar —se encuentra ubicado, como muchos saben, frente a una absurda representación del David que muestra un trasero algo exagerado con respecto al original—, así también mi mesa de comedor dejó de ser mi mesa de comedor para convertirse en el espacio de la angustia. Igual sucedía con el tiempo. La perspectiva, la forma de medición de los espacio, el orden con el que están secuenciadas las horas sufrieron un trastocamiento. Entré al espacio congelado de los personajes que desfachatadamente fornican bajo la luz de la luna en los muelles de Christopher Street, y en el de los ampliados modelos expuestos en los carteles de Times Square. Comprendí entonces que la diferencia entre esos modelos y las cientos de personas que pasaban debajo, se asentaba en las distintas proporciones temporales de cada uno de ellos. Eran desiguales porque contaban con tiempos propios, muy distintos entre sí. Creí hallar de ese modo, quizá sin quererlo, una de las claves de Sergio Pitol. El de la creación no de sucesos o personajes extraordinarios, sino el de la rigurosa construcción de espacios y tiempos alterados. ¿En dónde, en qué realidad pueden vivir seres como Marietta Karapetiz y su hermano Alexander, sino en la diseñada meticulosa y bizarramente por Sergio Pitol? Si bien es cierto que todos creemos conocer o al menos haber oído hablar de una Jacqueline Cascorro, protagonista de *La vida conyugal*, al momento de enfrentarnos al *Tríptico del carnaval* nos damos cuenta de que es mentira. No hemos conocido ni llegaremos nunca a estar delante de una Jacqueline Cascorro real, lo que hemos percibido en la lectura es la exquisita sutileza de un escritor capaz de llegar a la cima más alta con el aparentemente simple recurso de echar una fugaz mirada a lo fútil. Pero lo peor de todo es que no somos conscientes del engaño en una primera impresión. Tal vez reparemos en la estafa sólo cuando meses después de la experiencia tengamos a Jacqueline Cascorro como modelo para juzgar a tal o cual persona. ¿En qué momento un personaje de esa naturaleza se convierte en un emblema que usaremos quizá durante toda nuestra existencia?, puede ser la pregunta. El reto que se impone Pitol es peligrosísimo, pues para nuestra desgracia hay demasiados Migueles del Solar, Enmas Werfel, Delfinas Uribe y Nicolases Lobato en el mundo. Es una aventura tan arriesgada que la mejor prueba de la genialidad de este maestro es lo cada vez más vigorosa que se vuelve su prosa después de hacer prodigios con figurones de esta calaña. En la manera con que han sido domados estos caracteres humanos. En la forma en que nos enfrentamos a los horrores de lo cotidiano con la satisfacción del niño que se muere de gozo después de haber aplastado con una piedra a un caracol. A partir de mi llamada de teléfono me quedé suspendido en la acción. Como señalé, nunca usé ninguno de los cafés —como era mi intención esa mañana— para tratar de descubrir las estrategias de un gran escritor. La idea de cómo encarar el asunto del narcotraficante ciego se volvió obsesiva. Me veía rodeado de judiciales. De personajes de la misma naturaleza de los que aparecen en el *Tríptico del carnaval*, haciendo oídos sordos a mis absurdas explicaciones. Me rompí la cabeza



tratando de acordarme del nombre del abogado que sacó a William Burroughs de la cárcel tres días después del asesinato de su mujer. No regresé a Times Square para buscar la relación entre los retratados y los viandantes. No fui la última noche a The Mother, donde el show trataría sobre aquellos que establecen sus relaciones a la sombra de los árboles en los parques públicos. Cuando al fin llegué al comedor de mi casa en la colonia Roma, el narcotraficante ciego había desaparecido. Tan sólo encontré a manera de regalo una gran foto de mi perra pelona, que aquel ciego había tomado en un viaje anterior. Otra vez se puso en práctica una de las tácticas preferidas de Sergio Pitól. La de hacernos llegar, tanto a lectores como a personajes, a situaciones límite para que de pronto, sin una causa aparente, todo se resuelva en el más elemental de los absurdos. En ese momento la realidad se desvaneció del mismo modo como se vio diluido el asesinato del pobre muchacho alemán —perdón, austriaco— que da origen a las pesquisas del personaje de *Desfile del amor*. El supuestamente terrible desenlace de la historia del narcotraficante ciego, que vine pergeñando durante las interminables horas que duró el viaje de regreso, no pasó a ser sino una mueca grotesca de la misma tesitura en la que se transforman las prodigiosas andanzas de Marietta Karapetiz. En lugar de encontrar la casa rodeada, hallé una foto ampliada de mi perra preferida. Horas después fui a recoger a mi mascota al hotel para animales donde se quedó durante los días de ausencia. Al compararla con la foto no supe cuál de las dos era más real. Esta escena no contaba con un escritor que la registrase. No había una magnífica edición con tres novelas que la sostuviera. No existía un revelador prólogo de Antonio Tabucchi —presente en la edición de Anagrama— ni una confesión de escritor del mismo Sergio Pitól que le diera una razón de ser. Tal vez cuando, más calmado, me enfrentase a la utópica y absurda tarea de descubrir cuáles son los artilugios que realmente utiliza Sergio Pitól para hechizar la existencia según su desecho, llegaré a intuir cuál puede ser ese sentido. Quizá sea una buena idea confeccionar, con los hallazgos que uno puede ir encontrando en la obra de Sergio Pitól, un manual para sobrevivir a situaciones donde lo farsesco y lo siniestro formen parte de lo mismo. Donde no sepamos si llorar, desesperarnos o lanzar una carcajada estridente. Mientras tanto prendámosle una vela y ofrendémosle un laxante a Nuestro Santo Niño del Agro, que parece lo necesita con urgencia para no seguir siendo embarrados con la realidad tal como se nos presenta de manera cotidiana. ☞



Sergio Pitol, 1933-2018

Leer y escribir para

● ●
VIVIR

Juan José Reyes

Luego de su paso por la revista de estudiantes universitarios *Medio Siglo* —que reunió a jóvenes que más tarde alcanzarían mayor o menor relevancia en la vida literaria mexicana (entre otros Javier Wimer, Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, Víctor Flores Olea)— Sergio Pitol se da a conocer ante un público más amplio en la revista del poeta jalisciense Elías Nandino *Estaciones*, junto a sus amigos de inacabable duración: Monsiváis y José Emilio Pacheco. Pitol se había trasladado a la Ciudad de México desde Córdoba, Veracruz, a donde llegó pronto tras nacer en Puebla. Nació en 1933 y cursó en Córdoba sus estudios hasta la preparatoria. En aquel D.F. haría la carrera de Derecho. En 1958 Juan José Arreola —a quien acudió en compañía de Pacheco— le publica en los Cuadernos del Unicornio *Victorio Ferri cuenta un cuento* (texto en el que brota una prosa agilísima, caudalosa y a la vez intensa, en el registro del monólogo de un desconcertante personaje enfrentado, no sin plena aceptación y aun con gusto, a todos los males imaginables de este y estotro mundo).

La revista de Nandino pone a circular en 1959 el primer libro de Sergio Pitol: *Tiempo cercado*, a raíz del que el autor dirá al crítico Emmanuel Carballo que entre los rasgos sobresalientes del grupo de escritores noveles al que él pertenece está “en primer término nuestro inconformismo. Muchas soluciones tanto artísticas como vitales ya no nos convencen. Creemos firmemente en el rigor literario y abominamos la creación artística de las soluciones fáciles”. Prosigue Pitol, al referirse a los textos de *Tiempo cercado* (en el prólogo elaborado por Carballo a Sergio Pitol, dentro de la colección Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por sí Mismos, Empresas Editoriales): “La falla fundamental de estos textos consiste en la carencia de un estilo propio. Todavía se ven claramente las influencias, y lo que a mí me interesa no es repetir sino crear. Sin embargo, pienso que a algunos de estos cuentos los salva la pasión con que fueron escritos y que no siempre quedó neutralizada por los titubeos de un estilo aún incipiente”. Por su parte apuntaría Emmanuel Carballo: “Culto y profesional, a la par que en vías de acceso a la madurez, Pitol crea [en los cuentos de *Tiempo cercado*] personajes memorables, cuenta historias verosímiles y atrayentes y pone en práctica un estilo en el que las ‘novedades’ y los tropiezos no suplantán sus aportaciones ni sus innegables aciertos expresivos”. Es de interés también lo que acerca de aquel mismo libro publicó José Emilio Pacheco (lúcido lector ya a sus veinte años) en *Estaciones*: “Casi todos los cuentos de este libro tienen como tema común la saga de los Ferri, señores feudales de la región veracruzana. Cae sobre su estirpe un hálito ominoso que Pitol trasmite con un lenguaje denso, acerbo, obsesionante, trabajado con habilidad pero muy poco apto para la narración. Con todo, Pitol demuestra en su primer libro que tiene un sitio destacado entre los nuevos escritores”. Lo cierto sería que aquel lenguaje de los primeros textos suyos Pitol habría de refinarlo, sin menguarle fuerza, intensidad, lo haría uno cada vez más pulcro, eficaz, cautivador.

“Victorio Ferri cuenta un cuento” habrá de ser uno de los textos preferidos de los de su autoría. Aparecerá varias veces, rehecho, afinado, en libros distintos. Pitol lo situaba, en 1965, entre los dos cuentos “que se aproximan a lo que escribo”, junto a, “fundamentalmente”, “Hacia Varsovia”, un cuento de 1963 aparecido más tarde en *Los climas* (Joaquín Mortiz, 1966) y luego en varias colecciones, como *Cementerio de tordos* (Ediciones Océano, 1982). Una velocidad de ráfaga no impide en aquel texto dibujar con hondura en unas cuantas páginas personajes que viven más de una historia, delirante, redonda y abierta. Pitol en efecto ya en 1963 era un escritor maduro y singular, dueño de un mundo, es decir de un estilo que no desdeña los adjetivos, siempre precisos, y que engarza en una prodigiosa arquitectura la terca fantasía con una realidad conjetural y a menudo ominosa. En 1967 el autor publica un libro que no deja dudas de su rara y seductora destreza: *No hay tal lugar*, siete cuentos que dejan en claro la eficacia de un estilo a la vez torrencial y leve, irónico y afilado.

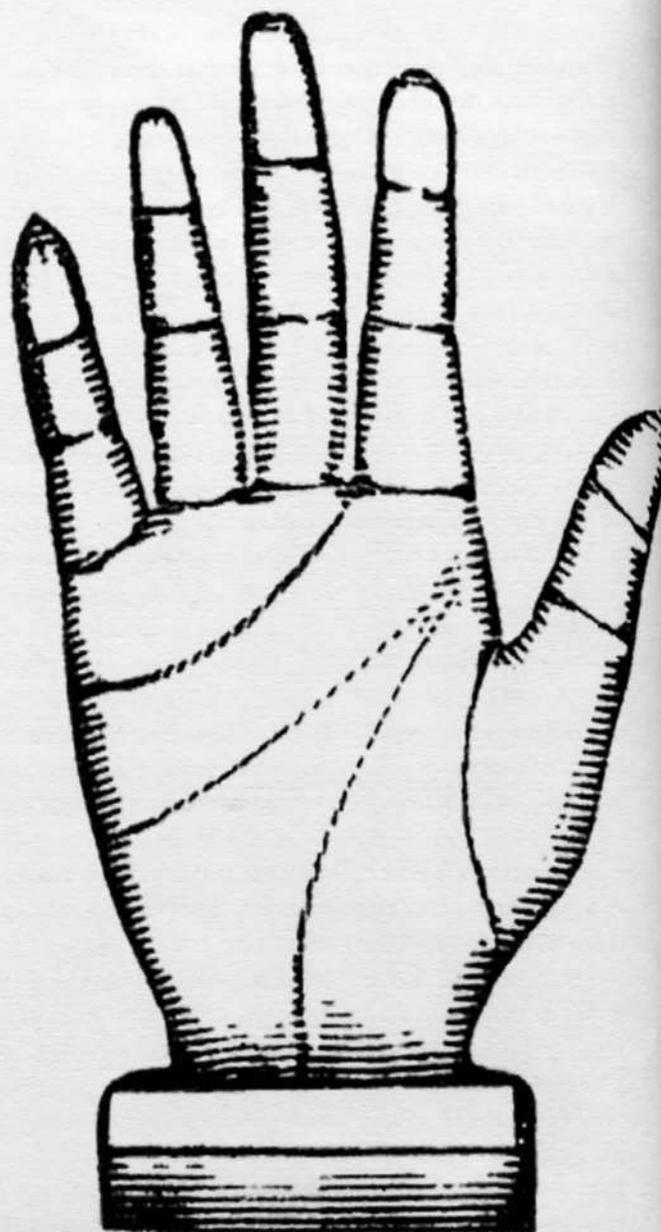
Como sus amigos Monsiváis y Pacheco, Sergio Pitol fue un lector obsesivo y gozoso. En el prólogo de *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal* (Debate, 2002), cuenta cómo armó aquel libro que le pidió Braulio Peralta: “De pronto, me vino a la mente reunir sólo los cuentos de autores que han sido fundamentales en mi vida y, tal vez, en mi obra. Configurar, a la distancia, una autobiografía a través de una lista de textos realmente preferidos. Seleccionar títulos y autores que han sido también mis circunstancias. Desde hace más de sesenta años jamás he dejado de leer. He vivido para leer. Leo para seguir viviendo... Tengo, desde luego, otros intereses, pero aun ellos son resultado de la lectura y han sido potenciados por ella”. Refiere también que para él fueron fundamentales “cuatro novelistas de inusual fortaleza: Henry James, Thomas Mann, Benito Pérez Galdós y William Faulkner” al mismo tiempo que otros, que Pitol llama escritores de “culto”, por su grandeza y por ser de veras conocidos

por grupos reducidos de lectores aun cuando su fama fuera mayúscula: Jorge Luis Borges, Antón Chéjov y Alfonso Reyes: "Ellos me transmitieron una pasión por el cuento que perdura hasta el día de hoy". El cuento de Borges "La casa de Asterión", aparecido entre nosotros en el suplemento *México en la Cultura* en 1952, fue el texto decisivo: "Lo leí con estupor, con gratitud, con infinito asombro. Tal vez el mayor deslumbramiento que conocí en mi juventud fue el lenguaje de Borges. Al llegar a la frase final de 'La casa de Asterión' tuve la sensación de que una corriente eléctrica recorría mi sistema nervioso. Exultaba una felicidad que ninguna lectura me había producido...".

Los lectores de las novelas de Sergio Pitól se adentran, jalados por una incesante fuerza centrífuga, en mundos fascinantes. En este campo Pitól es capaz de todo al poner en juego su visión de la vida, que es su visión de mujeres y de hombres que tratan de representar disparatadamente lo que sus máscaras tendrían que decir. Tras las apariencias, el ánimo irrefrenable del juego, la parodia que no se reconoce más que en el torrente de una prosa fascinante, desasida de todo lujo que no sea el del registro veraz de lo improbable. En 1984 Pitól comienza su trilogía carnalesca, novelas magistrales sin hipérbole, pobladas de ironía, los filos del sarcasmo y escritas con el aplomo de un autor que sólo de milagro al parecer no se sale del quicio que él mismo ha inventado. Aparece entonces una de sus novelas mayores, si no es que la mejor: *El desfile del amor* (como el resto, bajo el sello de Ediciones Era). Está presente allí un flanco del autor del que poco se ha hablado: una visión de México, de su capital, representada por una de sus viejas colonias emblemáticas, la colonia Roma, y en especial por uno de sus inmuebles que está a las claras fuera de cuadro: "Así como el edificio no correspondía al barrio, y, bien mirado, ni siquiera a la ciudad, su parte interna tampoco era coherente con el gótico falso de la fachada, con la mansardas, las ventanas en ojo de buey y los cuatro torreones...". El novelista apunta mirando el declive de la Roma que todos los cambios que había venido teniendo el barrio "señalan el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta". En 1988 aparece la segunda pieza de la trilogía: *Domar a la divina garza*, sin duda la obra más lúcidamente enloquecida de las de Sergio Pitól. Al decir de Carlos Monsiváis (en "Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable", en un libro de colaboraciones varias —de Vila-Matas, Juan Villoro, Jorge Volpi, Daniel Sada, Anamari Gomís entre otros autores—: *Sergio Pitól. Los territorios del viajero*, Ediciones Era) "no tanto el despliegue humorístico como escenario del *grand guignol* del lenguaje y de los caracteres. *Domar a la divina garza* contiene la prolongada imprecación de un personaje contra la vida, y, también, la furia de las situaciones contra los personajes". La novela que cierra el tríptico *El carnaval es la vida conyugal*, que prosigue, con levedad y plena eficacia, el tono paródico de las otras dos piezas. El título de la obra indica con fidelidad a dónde se dirige el filo irónico, a veces cruel, a veces tierno, del autor. Varios otros libros suyos engrosan la lista imprescindible: los cuentos de *Nocturno de Bujara*, el relato *Asimetría*, las novelas *El tañido de una flauta* y *Juegos*

florales, los ensayos de *De Jane Austen a Virginia Woolf*, de *Pasión por la trama*, esa suerte de memorias literarias de *El arte de la fuga*...

Sergio Pitól es el escritor mexicano más auténticamente cosmopolita en cuanto a su propia biografía. Como miembro del servicio exterior, al que ingresó en 1960, trabajó por la cultura del país en Roma, Belgrado, Varsovia, París, Beijing, Moscú, Praga, Budapest, Barcelona. Fue embajador en Checoslovaquia en 1980. Naturalmente, con inteligente malicia, incorporó ambientes, caracteres, historias a sus narraciones al tiempo en que fue ampliando su mirada. Traductor notabilísimo, vertió a nuestra lengua obras de autores esenciales como Henry James o Joseph Conrad, Vladimir Nabokov o (su amado) Antón Chejov. Su vida dejará dos huellas indelebles: la de su obra formidable, plena de luces briosas y construida con un estilo único, caudaloso y puntual, de sabia ironía, y la de su presencia indeclinablemente noble, cálida, siempre y para siempre querible. ☞



Fuga a la semilla

Noé Cárdenas

Con *El arte de la fuga*, publicado en 1996, Sergio Pitol nos brindó una especie de terraza privilegiada de su literatura desde la cual es posible echar una mirada a sus libros anteriores y descubrir una confluencia que les otorga nueva luz, como si todos estos libros encontraran un origen paradójicamente posterior a ellos. Esta obra, con la cual el autor entraría de lleno en un nuevo ciclo de su producción literaria, es un instrumento excelente que potencia el deleite de sus libros anteriores y, por ende, sería una recomendable puerta de acceso al universo de este escritor para aquellos que aún no lo han leído.

En *El arte de la fuga* se dan cita las obsesiones del autor, sus memorias, sueños, ideas estéticas, cabos sueltos que hallan su atadura en una prosa de recursos misceláneos, pues el arte de la fuga es también un arte musical, narrativo y ensayístico. El resultado es muy estimulante: el lector acompaña al autor en este viaje a la semilla siguiendo sus digresiones, los pasos aparentemente sin rumbo, las creativas apreciaciones ocasionadas por deficiencias auditivas y visuales, los itinerarios personalísimos por distintas ciudades del mundo al margen del turismo, las escapadas a través de los atajos de la lectura que le permiten al escritor internarse en zonas paralelas a las vividas, soñadas y hasta reveladas mediante la hipnosis.

Aún bajo el ánimo y el estilo de *El arte de la fuga* —libro clave de las letras en español y as que se debe soltar en materia de recomendaciones—, Sergio Pitol retoma el hilo de una de sus múltiples experiencias acumuladas durante sus años transcurridos en el extranjero, además de algunos sueños y recuerdos remotos, y de su pasión por las letras eslavas para componer *El viaje*, segundo título de la llamada “Trilogía de la memoria” que, más tarde, se completaría con *El mago de Viena*.

En *El viaje*, publicado en 2000, el escritor se sitúa tras bambalinas de su propia creación y ofrece no sólo el cómo y el porqué escribió algunos de sus cuentos y novelas, sino que también dota esos orígenes de un temple que los independizaría de las obras de ficción posteriores, pues la nueva visita sería como la presentación de novedosas caras del mismo poliedro en movimiento perpetuo. Así, por ejemplo, en *El viaje* el lector regresa a las situaciones más

extravagantes y gogolianas de la visión del mundo vaciada en la novela *Domar a la divina garza*, sólo que relatadas por un Pitol testimonial y memorioso. *El viaje* es también un libro sobre Rusia, sobre la “Madre Rusia”, aquella que no se amilanó pese al periodo que comenzó con la Revolución de Octubre y concluyó con la Glasnost y la Perestroika. Testigo de este nuevo despertar de aquel cúmulo de naciones, Pitol critica la renuencia de ciertos funcionarios a respirar los nuevos aires. Resultan muy divertidos los pasajes en los que Pitol hace escarnio de la necedad de algunos escritores obtusos aún anclados en el realismo socialista: relata cómo los provocaba comparándolos con los cineastas rusos, más creativos y abiertos ya desde entonces.

A través de semblanzas de Méyerhold y Mariana Tsvietáieva, este libro también contiene pasajes acerca del sufrimiento por la tortura del régimen totalitario y reflexiones acerca del precio de ser románticos. El cierre de *El viaje* es un recuerdo que devuelve al lector a los pasajes más entrañables de *El arte de la fuga* y muestra la originalidad de Pitol para administrar sus memorias: a modo de motivos emparejados con las razones de su poética.

En 2014 Sergio Pitol nos regaló *El mago de Viena*, cuya respiración, espíritu y forma lo emparentan con *El arte de la fuga* y *El viaje*, a tal grado que, juntos, conforman una trilogía en la que la memoria, el sueño y la revelación como materias primas hallan su cauce natural a través de una amalgama estilística entre ensayo y narración. El autor confesó en este libro que es notable cómo, al paso de los años, su “yo” incrementó su presencia en su escritura cada vez con mayor descaro, a tal grado que el diario que Pitol llevaba desde



hacia décadas vio mermadas sus entradas pues éstas pasaron directamente, transfiguradas en literatura compatible, a sus libros.

De los libros que componen esta trilogía, quizá sea *El mago de Viena* el que más acusadamente ofrece la “carpintería” —como la llamó él mismo— que conformaría la poética de Sergio Pitol y, por ende, revela con mayor detalle los elementos para conocer el árbol genealógico al que este autor pertenece. De este modo, el lector no sólo adquiere invaluable herramientas para descifrar las distintas capas de lectura que contiene la totalidad de su obra anterior, sino que también recibe la llave maestra para acceder a una biblioteca, a una cineteca y a una posible geografía en cuyo estudio podría entretenerse con creces la crítica académica y deleitarse el lector genuino que no busca explicaciones teóricas sino fascinación y asombro que contribuya a acercarse, con ensanchado criterio, al conocimiento de la naturaleza humana.

Quisiera detenerme en un asunto que se desprende de la lectura de *El mago de Viena* y que, por cierto, no era nuevo en la obra de Sergio Pitol: los libros y películas imaginarios, embrionarios o conjeturales. El “Mago de Viena” es un libro cuya sinopsis viene incluida en el libro de Sergio Pitol *El mago de Viena*, como antes “Juegos florales” había sido una novela que pretende escribir un personaje de la novela *Juegos florales* de Sergio Pitol; y también, como “El tañido de una flauta” es una película con cuerpo y forma de un cineasta japonés que aparece en la novela *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol.

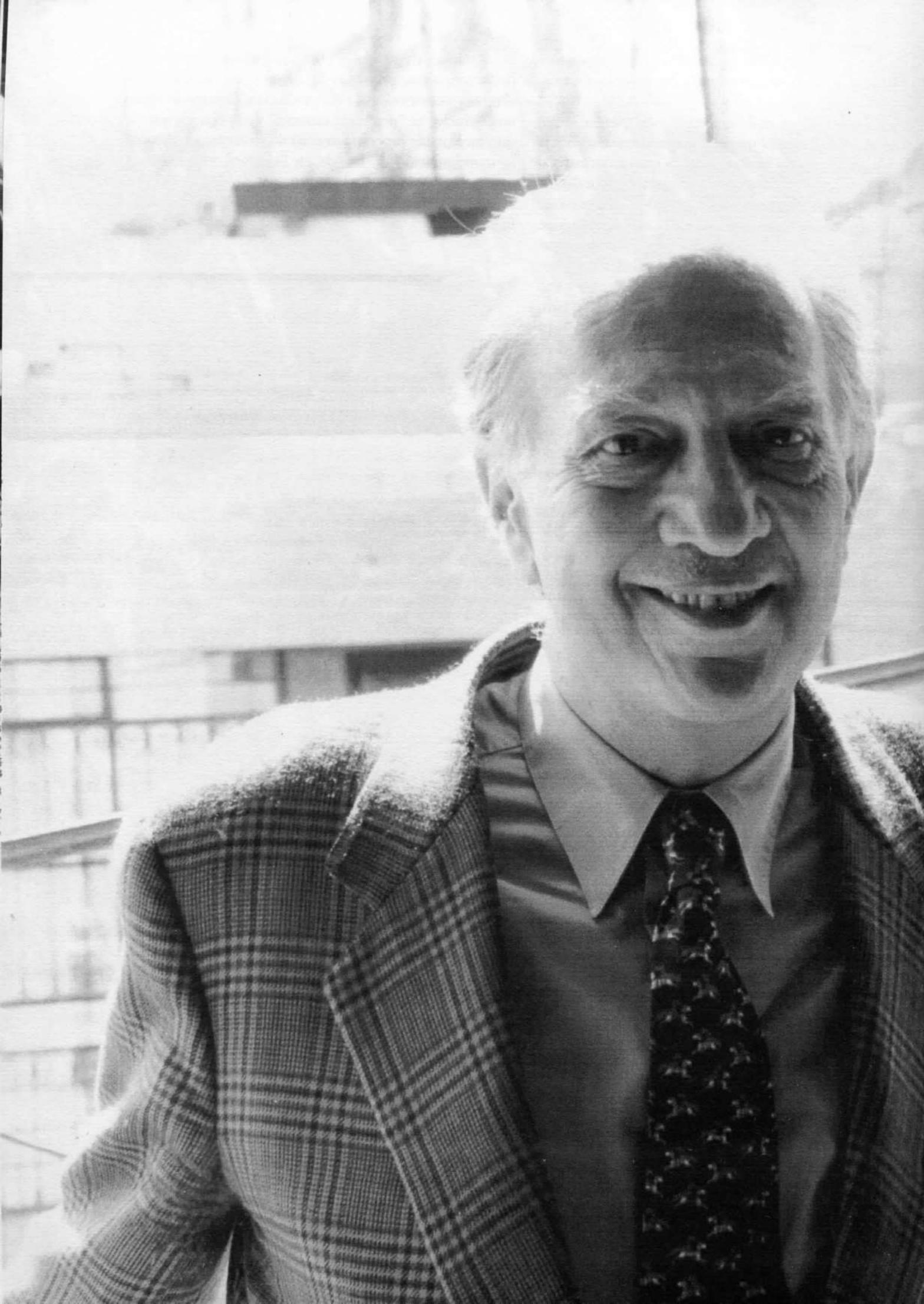
Acaso la novela más retadora para el lector de Pitol y por tanto la más estimulante para los que gusten de literatura cuyo tema es la literatura misma, *El tañido de una flauta* es una de las obras que más referencias tiene —explícitas o veladas— acerca del periodo polaco del autor. Éste maneja saltos de tiempo, cambios radicales en los personajes, que más bien están condenados a un despenadero compuesto de frustración ante el fracaso y un envilecimiento que pone en clave contemporánea, cuestionándolo, el famoso apotegma de Wilde: dadme una máscara y os diré la verdad. Pero lo más importantes es que, de modo soterrado, es el acto de creación —angelado, desventurado o envenenado— el que sustenta los motivos y el destino de los personajes.

Esta declarada inclinación por lo carnavalesco fue decantándose en la poética de Pitol. Así lo muestran los cuatro relatos de *Vals de Mefisto* —con fuertes referencias también a su vivencia polaca—, en los que desfilan presencias fantasmales, seres deformes, encarnaciones perturbadoras de la frustración, del odio, del rencor magnificados; personajes que sufren súbitas transformaciones inmersos en ámbitos propensos a rituales carnavalescos, como Venecia o Bujara.

Y luego viene la cauda de novelas “mexicanas” que conforman el *Tríptico del carnaval*. Si bien suceden en México, *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* cristalizan una de las preferencias literarias más acusadas de Sergio Pitol: su gusto por las

letras eslavas, en general, y por Gógol y Bajtín —y su teoría de la carnavalización de la literatura—, en particular. La alquimia memoriosa que Pitol practicó en *El mago de Viena* nos devuelve el “detrás de cámaras” de la concepción de este memorable proceso vivencial de su regreso a México: la transfiguración de la vida en literatura, como primer movimiento de la fuga; y la transfiguración de literatura en experiencia compatible, como culminación del arte de la fuga. ♀





Gógol en Veracruz:

un breve recorrido por la obra de Sergio Pitol

Daniel Rodríguez Barrón

El pasado 12 de abril falleció, a los 85 años de edad, uno de los escritores más importantes del siglo XX mexicano, su obra no sólo abarca la novela, el cuento y el ensayo, también se considera como obra personal la traducción porque Pitol hizo de ella un verdadero ejercicio de creación. Para recordarlo, hemos recobrado esta serie de entrevistas, realizadas con motivo de los 75 años del autor, la primera con el propio Pitol y el resto con escritores que confiesan su rendida admiración por el maestro, autores de la talla de Mario Bellatin, Ana García Bergua, Juan Villoro, Rosa Beltrán y Álvaro Enrigue.

DRB: Rubén Darío tiene un libro que se llama *Los Raros* donde habla de autores como Rimbaud y Villiers de l'Isle-Adam. En su obra hay una verdadera galería de personajes excéntricos, ¿cómo llegó a conocer a estos excéntricos?

Sergio Pitol: Mire, en mi último libro, *El mago de Viena* hay un texto sobre los raros, como usted dice. Desde muy joven, me encontré con una literatura excéntrica y desde entonces he privilegiado en mis lecturas estas obras, donde los personajes son extravagantes y también las situaciones, e incluso la propia construcción de la novela.

DRB: ¿Cuáles son sus influencias en este sentido?

Sergio Pitol: Hay un irlandés... es uno de los autores más extraordinarios, Flann O'Brien, y también me gusta mucho Ivy Compton-Burnett. Pero también dentro de la literatura de canon más común se pueden encontrar personajes raros; las novelas de Dickens por ejemplo, están pobladas de personajes de este mismo calibre, y en España encuentro estos mismos seres en Pérez Galdós.

DRB: ¿Y en nuestro continente?

Sergio Pitol: También hay literatura excéntrica. Diría que después de Inglaterra, el otro sitio donde más se encuentra esta clase de literatura es en Latinoamérica. Felisberto Hernández, por ejemplo, el mismo Borges, aunque ahora nos parezca un autor canónico es bastante extravagante.

DRB: ¿Y si mencionamos algún autor vivo para hacer más sabrosa la conversación?

Sergio Pitol: Creo que, quizás, el más excéntrico de todos y que me gusta muchísimo es César Aira.

DRB: ¿Cree usted que a esta clase de autores los leeremos en el futuro, serán fundamentales para nosotros en 10 o 15 años?

Sergio Pitol: Nunca se sabe. Después de un año o dos de muerto, un autor puede ser olvidado. Y hay otros que al año de muertos adquieren una gran magnitud. Sólo estoy seguro de dos autores: dentro de cien años, la novela y los cuentos de Rulfo serán un clásico y quedarán hasta que la gente lea. Y el otro es Borges.

DRB: ¿Y Sergio Pitol? (*La pregunta le asombra, me mira con cierta ternura y con algo de tristeza. Se reclina completamente en el sillón. Luego sonríe, levanta los hombros negando algo, y me indica con un gesto que pase a la siguiente pregunta*). A propósito de lo que se queda en misterio, me parece que sus personajes andan en busca de una verdad, la necesitan, creen que si la encuentran, algo en su vida se resolverá, pero nunca la hallan, lo único que reciben es un puñado de dudas, su narrativa es absolutamente conjetural.

Sergio Pitol: Exactamente. En todos mis cuentos y en todas mis novelas trabajo una estructura donde los protagonistas y los personajes secundarios se encuentran frente a un misterio. Hay algo maligno que está en el centro de mi narración y mis

personajes se acercan para descubrirlo, o a veces se aterrorizan y se alejan, yo voy jugando con estas aproximaciones, y al final de la novela, nos damos cuenta que ninguna de las verdades encontradas por los personajes nos convencen del todo. Lo que a mí me interesa es que el lector complete, que lea y aporte su propia verdad.

DRB: ¡Pero entonces, al leerlo, nos convertimos en uno de sus personajes porque nuestra versión no puede ser sino parcial! (*Nuevamente, la sugerencia le parece una enfermedad. Se deja caer contra el respaldo del sillón y ríe, ríe abiertamente y contagia a todos*).

Sergio Pitol: ¡No, no! ¡No diga eso! Los lectores cambiamos, cuando leemos un cuento de Chéjov nos hacemos a la idea de un final, pero al leerlo años después nos dice otras cosas y el final ya no puede ser el mismo. Chéjov es siempre distinto porque nosotros somos distintos.

DRB: Muchas de sus obras tienen la estructura de la novela policíaca, ¿le gusta el género?

Sergio Pitol: Mucho, muchísimo.

DRB: Era un género poco valorado...

Sergio Pitol: Sí, pero hay joyas. En mi adolescencia y en mi primera juventud leí muchas novelas policíacas porque había una colección que se llama el Séptimo Círculo, creo, y la dirigían Borges y Bioy Casares, y durante unos cinco años eligieron algunos grandes clásicos como Willkie Collins; las obras iban desde el siglo XIX hasta los contemporáneos. El padre de la literatura del siglo XX en México, Alfonso Reyes, leía muchas novelas policíacas, y escribió un artículo donde asegura que la novela policíaca era el único género clásico de esta época. Es curioso, el género novelístico, después del *Ulises* de Joyce, de las novelas de Virginia Woolf, y en Italia, después de Gadda, se liberó de un canon de siglos, pero lo curioso es que la novela policíaca sigue teniendo unas reglas de las que no se puede prescindir. Para mis novelas, el género ha sido fundamental.

DRB: En abril se cumplen más de treinta años de la muerte de José Revueltas...

Sergio Pitol: ¡¿Tantos?!

DRB: ...y sé que usted participó en una huelga de hambre para...

Sergio Pitol (*El recuerdo lo abrumba, pide tiempo para encender un cigarro*): ¿Tantos de verdad? A ver, espéreme, yo lo conocí en los años 52 o 53. Y sí yo participé en una huelga, la única huelga de hambre que he hecho en mi vida, Revueltas estaba con nosotros y era en solidaridad a la que Siqueiros estaba haciendo en Lecumberri, estaba muy enfermo y queríamos que lo sacaran.

DRB: ¿Fueron amigos, usted y Revueltas?

Sergio Pitol: Sí. Creo que lo conocí en una película que se llamaba *Redes*, fui con Monsiváis. Revueltas presentó la película porque la música era de su hermano. Entonces nos acercamos y hablamos con él, yo ya lo había leído y lo apreciaba mucho.

DRB: ¿Qué era lo que más le gustaba de su obra?

Sergio Pitol: Los retos de crear una novela distinta a la que estaba haciendo desde hacía veinticinco años. Sus primeros cuentos fueron extraordinarios, perfectos. Creo que eso es lo que más recuerdo de Revueltas, sus cuentos.

DRB: Hablando de buenos cuentos, usted los ha frecuentado mucho ¿por qué están considerados como un género menor?

Sergio Pitol: ¡Quién sabe!, a las editoriales no les gustaba mucho. Pero en el siglo XIX y en el XX los novelistas más importantes escribieron cuentos. Antes, las revistas y los suplementos literarios traían uno o dos cuentos, mi generación comenzó así, publicando cuentos en revistas. Ahora ya a nadie le interesa, pero lo curioso es que de aquí a 100 años, el autor que va a quedar es Borges, y sólo escribió cuentos.

DRB: Además de su más reciente libro *El Mago de Viena*, está por salir en Anagrama una colección de cuentos recopilada por usted, tengo entendido que Enrique Vila-Matas va a participar en él...

Sergio Pitol: La tercera parte del libro es un texto fantástico de Vila-Matas donde habla de cómo nos conocimos.

DRB: ¿Y sin nos adelantamos un poco y nos cuenta cómo se conocieron?

Sergio Pitol: Yo lo vi en Barcelona, era muy jovencito, pero teníamos amigos en común. Eran los años ochenta más o menos. Cuando fui agregado cultural en la embajada de Varsovia, pronto me llamó por teléfono y me dijo "tú no sabes quién soy pero soy amigo de Beatriz de Moura", directora de Tusquets "ella me dio tu teléfono y sólo voy a estar aquí un día, ¿no tomamos un café?" Fuimos a comer, nos pusimos a platicar desde entonces somos amigos, por cierto no se quedó un solo día sino más de un mes.

DRB: Eso de que venga una crónica sobre una amistad en su libro de cuentos es muy de usted, ¿no?, es decir, en sus más recientes libros, *El arte de la fuga*, *El viaje* y ahora *El mago de Viena*, hay un rompimiento deliberado de los géneros, lo que comienza como un ensayo termina en un cuento, ¿por qué esa necesidad de trastocar los géneros?

Sergio Pitol: Porque desde hace 10 o 12 años comencé una línea de trabajo donde todo debería estar en todo. Comencé con *El arte de la fuga* y luego fue más radical en *El viaje* y ahora lo llevo a su límite en *El mago*, ya no son artículos ni cuentos separados sino una amalgama que va de principio a fin del libro.

DRB: Diría que así como hay un *Tríptico del Carnaval* formado por sus novelas, estos libros forman otro tríptico.

Sergio Pitol: Sí, el de la memoria. Y creo que ya terminó el ciclo, si intentara escribir algo parecido resultaría mecánico. Para mí esta exploración de los géneros ha terminado aquí.

Cinco autores imaginan a Pitol

Juan Villoro

DRB: Cerca de cien libros, en cinco lenguas distintas y de los autores más representativos de Inglaterra, Polonia y Rusia, son los que ha traducido Sergio Pitol al castellano. Por esta labor de su vida es muy reconocido entre los escritores, fue su primer magisterio, ¿no es así?

Juan Villoro: Ricardo Piglia que es uno de los principales protagonistas de la literatura actual sostiene que hay que poner mucha atención en las grandes traducciones que han hecho los escritores y para mucha gente en Argentina, de la generación de Piglia, Sergio Pitol fue ante todo el traductor de Gombrowitz, él introdujo a este autor polaco al medio de habla hispana.

DRB: Para Pitol, la traducción es una forma de aprendizaje que permite ejercer la creación desde distintos medios.

Juan Villoro: Ha traducido a Conrad, a Henry James, a Firbank, a muchísimos autores, bastaría su labor de traductor para situarlo como un gran escritor por vía indirecta, digamos que el traductor es un creador tímido, pero no deja de ser un creador. Está al servicio de otra voz, pero también aporta la suya.

DRB: Tú también has sido traductor, ¿tu propia obra se ha visto enriquecida con este oficio?

Juan Villoro: A mí, Pitol me insistió mucho en que tradujera porque él sostiene, y creo que tiene toda la razón, que es una gran enseñanza para un escritor porque solamente estando dentro de un libro encuentras los resortes ocultos y vas siguiendo paso a paso las decisiones que tomó un autor. Es muy distinto leer un libro que traducirlo, por ejemplo hay libros que me han gustado al leerlos y me han chocado al traducirlos, o al revés, libros que no he captado del todo bien al leerlos y que después al traducirlos he descubierto que tenían secretos que no había advertido antes.

Mario Bellatin

DRB: Además de la traducción, entre las enseñanzas de Pitol, se encuentra su actitud ante la literatura que exige una completa devoción, la entrega a un ideal que nunca se concreta sino que siempre se está renovando.

Mario Bellatin: Existe una generación, o un grupo de escritores o de gente, no sólo de escritores sino amantes de la literatura, por decirlo de alguna manera, que sí tiene una influencia grandísima de Sergio Pitol y no solamente de sus libros, que ya de por sí sabemos que sus obras de ficción son maravillosas, sino de su actitud frente a lo literario. Lo conozco personalmente y para mí el choque, la maravilla que es considerarme amigo suyo, fue descubrir una persona que es como un monje contemporáneo, del siglo XXI, con la idea que tenemos de los monjes tibetanos o hindúes de esas personas que se entregan totalmente a un ideal, a una vida que va más allá de lo concreto, de lo cotidiano.

DRB: Pitol trabaja la excentricidad como una forma de investigación de la realidad, afición que compartes ¿no es así?

Mario Bellatin: Hay una familia de personajes, una familia de mundos y universos, que lo conforman las obras de César Aira, y que es una corriente narrativa que viene desde Felisberto Hernández. Ha una tradición de literatura que cultiva ese estar en el borde, estar en el límite, que son los puntos donde surgen las preguntas, donde la literatura se abre como un espacio de aventura y de reflexión, un buscar más allá qué puede haber. Saber qué cosa es un libro de Sergio Pitol, la única manera de aprehenderlo es leyendo un libro de Sergio Pitol, Pitol se trata de Sergio Pitol, el universo de Sergio Pitol trata del universo de Sergio Pitol.



Ana García Bergua

DRB: Las tres novelas más importantes de Sergio Pitol, *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, conforman un mosaico de historias delirantes, cuyo sentido del humor combinado con una honda reflexión sobre la vida en sociedad, tú compartes en tu narrativa.

Ana García Bergua: *El tríptico de carnaval* a mí me parece una cosa inusual dentro de la tradición de la literatura mexicana. Es como si hubiera abierto una veta riquísima que además viene de otras literaturas, como si Sergio hubiera unido dos cabos que no estaban tan presentes en nuestra literatura, esta idea de sarcasmo, de la extravagancia, del cosmopolitismo, pero de una manera distinta a la de Elizondo, por nombrar otro prosista mexicano muy cosmopolita, Sergio es como unir Veracruz, una visión muy local, con la literatura rusa o italiana.

DRB: La influencia de Pitol se nota muy marcadamente en la mezcla de géneros, hoy en día estamos muy acostumbrados a que un novelista combine las memorias con el ensayo, el ensayo con la narración, pero Sergio Pitol fue uno de los pioneros en este cruce de géneros, ¿no?

Ana García Bergua: Aquí, en *El mago de Viena* tiene este cuento en el que viaja con Vila-Matas a la antigua URSS y al final Vila-Matas entra en un cuento de Pitol, se convierte en un cuento, pero parte de la realidad, Pitol ha tomado elementos de todos lados, y ha tomado las intensidades eslavas para vestir a Vila-Matas de príncipe, y entonces le hacen un homenaje, y es una cosa delirante, impresionante, se me hace de una maestría y a la vez una imagen de lo que deber hacer el escritor con el mundo.

DRB: La novela actual, permite explorar todos los campos artísticos, un libro como *El arte de la fuga* da cuenta de los muchos registros con los que Sergio Pitol se acerca a la narrativa.

Ana García Bergua: La novela no avanza, no hay vanguardias propiamente dichas. Después del posmodernismo, la novela puede ser cualquier cosa y tomar de cualquier lado y si la novela avanza demasiado, pues va a parar al cine, o al periódico, o te sales del libro como le pasa a Pitol, te sales y vas a la realidad y regresas a la novela, es una meditación sobre lo que está sucediendo con todos los lenguajes artísticos.

Álvaro Enrígue

DRB: A Sergio Pitol se le reconoce como uno de los autores más cosmopolitas de la literatura mexicana, sin embargo, tú recuperas, para el mejor entendimiento de la obra pitoliana, las tradiciones tanto españolas como mexicanas de las que abreva su obra.

Álvaro Enrígue: Es que yo creo que Sergio Pitol es esencialmente un buen lector, un gran lector, como todos los escritores, y en ese sentido ha sabido estar montando tanto en las novedades de su tiempo, como en las propuestas tradicionales. Me parece que la literatura siempre ha sido anfibia, y lo que hace Sergio es recuperar la tradición de las crónicas españolas del siglo XIX, y mexicanas que aquí tuvieron muchísimo arraigo durante la revolución mexicana o en los años posteriores a ella, y digamos, renovó ese género a raíz de su estancia en Europa como traductor.

DRB: Son influencias en las que nadie había pensado...

Álvaro Enrígue: Si piensas en libros como *Cartucho* de Nelly Campobello o esa obra maestra que es *El Águila y la Serpiente* de Martín Luis Guzmán es exactamente eso, libros que no se cumplirían como libros de no ficción, en los que la premisa de la no ficción no se cumpliría precisamente, pero que tampoco son libros de imaginación. Y sin embargo ambas son maravillosa e intensamente literarias. Sergio es un gran lector de Galdós, yo diría que lo recuperó para mi generación. Nosotros crecimos despreciando al realismo como todas las generaciones después de 1950, y fue con Sergio cuando volvimos a encontrar la importancia de ese realismo grotesco del XIX. Su sentido del humor por supuesto que viene de la veta británica, pero también viene de ahí, la cosa grotesca viene más de ahí que de los ingleses.

DRB: Basta leer con intensidad y con afinado sentido del humor las obras de Sergio Pitol para que, de pronto, el lector se vea inmerso en alguna circunstancia más propicia para un cuento del propio Pitol. Tengo entendido que has podido comprobar que no se lee a Pitol impunemente.

Álvaro Enrígue: En la FIL, me parece que de 1990, me invitaron a una cena en la casa de un muy buen amigo mío, y estando en esta cena, era la FIL en la que se presentó *El arte de la fuga* con un éxito tremendo, me sentaron junto a un señor que no conocía, y de pronto me pregunta si el libro de Pitol es tan bueno como dicen, y yo le contesté "es buenísimo, una maravilla, no hay por donde agarrarlo, nos vamos a tardar años en entender qué es lo que hizo Sergio para escribir ese libro", y entonces le cuento el episodio de la *Vindicación de la hipnosis*, toda esta posibilidad del suicidio de la madre, etc. Y él me responde, bueno, pero a lo que vino Sergio fue a otra cosa no a dejar de fumar... "¡¿Cómo que vino?! Sí es que yo soy el personaje". Uno lee libros para encontrarse personajes, pero esa refracción de encontrarse personajes que uno acaba de encontrarse en un libro pues solamente sucede en esa realidad pitolizada, Sergio ejerce una especie de aura en torno suyo en donde suceden cosas pitolescas todo el tiempo.

Rosa Beltrán

DRB: La literatura de Sergio Pitól es una invitación a un viaje, pero tiene una prioridad: perderse, la de siempre retrasarse a través de digresiones y reflexiones. Pero al parecer también es así en sus viajes reales, al menos eso dicen quienes han tenido el privilegio de acompañarlo.

Rosa Beltrán: Sergio nunca va del punto *a* al punto *b*. Hay un paralelismo siniestro, mágico, entre lo que escribe y lo que vive, porque en su literatura tiene meandros y laberintos, y como él mismo ha dicho sabe de dónde parte, pero nunca a dónde va a llegar. Lo mismo ocurre cuando uno está a su lado, uno puede dirigirse a un museo, digamos a la Galería Tretyakowska, y de pronto quedarnos atrapados en el metro de Moscú todo el día sin poder salir, y Sergio muerto de la risa. Y contagiándote de una verdad: vivir es perderse, para encontrarse hay que extraviarse primero. Y si uno estaba buscando algo, es casi seguro que no lo va a encontrar. Para encontrar algo, hay que estar abierto al azar.

DRB: El humor es uno de los rasgos más característicos de la obra de Sergio Pitól. Pero no es un humor cualquiera, es más bien un razonamiento que alcanza el delirio, un reflejo tan preciso de la realidad cotidiana que la deforma hasta el ridículo, ¿no es así?

Rosa Beltrán: La obra de Sergio Pitól es una obra rica y muy variada en muchos sentidos, contempla distintos géneros y dentro de esos géneros distintos quehaceres, por un lado está el Sergio cuentista, el Sergio de los inicios que como él mismo dice de su obra, tiene una predilección por matar al protagonista o porque termine loco. Pero es hasta “Cuerpo presente”, uno de los cuentos que va a ser el germen de lo que más tarde va a ser *Domar a la divina garza* y la construcción de ese personaje de nombre y actitud pomposa Dante de la Estrella, donde encuentra uno de los hilos narrativos que lo van a acompañar siempre, y que tiene que ver con un tratamiento de la realidad donde la degrada, ridiculiza, y la construye artificialmente como en toda obra literaria, y donde el elemento sublimador es el humor. Siempre menciona a Gógol y Sergio es una versión encarnada de Gógol. ☞



Oración fúnebre

Octavio Paz

El 17 de abril de 1695, a las cuatro de la mañana, en una de las celdas de este mismo recinto, murió Sor Juana Inés de la Cruz. Tenía cuarenta y seis años y cinco meses. Según Ignacio Castorena y Ursúa, que fue su amigo y al que debemos la edición en 1700 del tercer y último volumen de sus obras, don Carlos de Sigüenza y Góngora escribió en memoria de nuestra poetisa una *Oración fúnebre* que se ha perdido. Ahora, Carmen Beatriz López Portillo, rectora de la Universidad del Claustro de Sor Juana, y el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, me han pedido que diga un breve discurso, no para sustituir al que se ha perdido, que es insustituible, sino para que una voz del siglo XX se una a las que, en el siglo XVII, exaltaron su memoria. Acepté el encargo con reconocimiento y con temor.

La oración fúnebre es un género en el que sobresalió la edad barroca, pero yo no soy Bossuet. Procuraré remediar mi falta de elocuencia con mi entusiasmo.

Aunque nadie ha visto la oración fúnebre de la que habla Castorena, no hay razón para dudar de su dicho. Sigüenza y Góngora conoció y admiró a Sor Juana, aunque hubo entre ellos alguna desavenencia. Lo que me parece imposible es que haya leído ese escrito en un acto público.

Sor Juana murió en una epidemia que diezmó a su convento. Calleja cuenta que nueve monjas de cada diez perdieron la vida. Incluso si se trata de una exageración —aquel siglo amaba la hipérbole— es seguro que la poetisa no tuvo unas exequias públicas destinadas a honrar su memoria. En una epidemia, los sobrevivientes se apresuran a enterrar a las víctimas. Las únicas ceremonias que en esos casos podían celebrarse eran, según lo exigía el espíritu de la época, actos de expiación y desagravio: había que aplacar a la justicia divina. Así pues, no es temerario pensar que la perdida *Oración fúnebre* de Sigüenza nunca fue pronunciada.

Este episodio corrobora que la figura de Sor Juana Inés de la Cruz provocó siempre interrogaciones y debates. Fue una persona contradictoria, hija natural, niña recogida por unos parientes, dama de una virreina y amiga íntima de

otra, joven hermosa, ducha en los galanteos cortesanos y monja letrada en perpetua comunicación con el mundo, al grado de convertir el locutorio de su convento en una tertulia literaria; asombro de la Nueva y la Vieja España, espíritu ávido de saber y curioso de toda suerte de noticias e ideas que, repentinamente, renuncia a las ciencias y las letras humanas, carácter combatido por impulsos opuestos, toda ella claroscuro, iluminaciones súbitas seguidas de negruras, a un tiempo risueña y melancólica, clara inteligencia acompañada por una voluntad independiente y orgullosa que, con la misma vehemencia, se humilla y martiriza su cuerpo con cilicios. ¿Cuál de todas es la verdadera? Respondo: todas.

Los hombres somos criaturas dobles y triples. Es una simpleza, decía Gide, pensar que hay sentimientos simples.

Nuestra perplejidad aumenta por la ausencia de cartas, manuscritos y otros testimonios. En 1929, Dorothy Schons escribió: "La biografía de Sor Juana está todavía por hacerse". Hoy, setenta años después, la situación no ha variado.

En 1950, hace ya cerca de medio siglo, Alfonso Méndez Plancarte se lamentaba: "Nadie hasta hoy ha buscado en Madrid el epistolario de Sor Juana ni los manuscritos de los dos iniciales tomos, ni menos en Sevilla y por sus rumbos". Sor Juana Inés escribió cientos de cartas, hoy dispersas por

los cuatro puntos cardinales. Muchas, sin dudas, son ya polvo, víctimas de la polilla y de la incuria humana. Pérdida deplorable; en particular su correspondencia con la condesa de Paredes y con el padre Diego Calleja.

En 1982, en mi estudio sobre nuestra poetisa, pedí a nuestros institutos de cultura y a nuestro gobierno que, en lugar de levantar monumentos de gusto dudoso y de ordenar costosas reimpresiones de sus obras, se ayudase a los investigadores para que emprendiesen una búsqueda sistemática de esos papeles y manuscritos en El Escorial, en Madrid, entre los descendientes de la condesa de Paredes, que aún viven, en los archivos de La Compañía de Jesús y en Sevilla. Hoy reitero mi petición.

La ausencia de documentos ha contribuido a las extraordinarias oscilaciones que ha sufrido su figura en el transcurso de estos tres siglos, períodos de luz y otros de oscuridad, años de gloria y años de vituperios; dos siglos de olvido y la resurrección del siglo XX, primero en un reducido círculo de poetas y eruditos y después, transformada en un emblema popular, abanderada del feminismo y gloria nacional cuya efigie se estampa en el papel moneda.

A través de todas esas imágenes, se nos escapa la verdadera Sor Juana. Las imágenes públicas son engañosas, simplificaciones que suplantán con un estereotipo a la persona real siempre compleja y diversa. La máscara inmoviliza al rostro vivo y cambiante. ¿Cómo podemos rescatar a un gran escritor de esa eternidad de humo que es la fama? La verdad verdadera del poeta y del prosista está en su obra. Sí, nos hace falta conocer la correspondencia de Sor Juana y estudiar sus manuscritos, pero, sobre todo, nos hace falta leerla como ella lo merece. Tenemos que aprender a deletrear su verdad, su gloria, entre los caracteres del estrago.

Aunque fue sobre todo poeta, Sor Juana nos ha dejado escritos en prosa dignos de recordación. Uno de ellos es su carta al obispo de Puebla, llamada *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, texto capital en la historia de las letras hispánicas y en los anales de la liberación de la mujer. Autobiografía intelectual, es el relato de sus aprendizajes, sus decepciones y sus descubrimientos. No hay nada parecido en la literatura hispana de su siglo ni en la de los siguientes. Contar las aventuras del pensamiento solitario en busca del saber y en diálogo consigo mismo es un tema poco frecuentado por los escritores de nuestra lengua. El interés de este texto se acrecienta e intensifica, apenas se repara en que es una mujer la que lo escribe. Ni Louise Labé ni Madame de Sevigné en el pasado ni, en el siglo XIX, George Sand o las hermanas Brontë, nos han dejado una historia de su vida intelectual. Tampoco, en la edad moderna y en nuestro continente, poetisas como Emily Dickinson, Marianne Moore, Gabriela Mistral o Elizabeth Bishop. En Sor Juana hay una insólita y triple conjunción: la intelectual, la poetisa y la mujer. En nuestro siglo habría sido una gran ensayista por la fusión de dos cualidades casi siempre opuestas: la razón y la sensibilidad. Poetisa abundante y variada, cultivó el teatro profano y el sagrado, la poesía lírica y la metafísica, es decir, aquella poesía cuyos protagonistas son el espíritu

humano y el mundo que nos rodea. Sorprende su maestría en casi todas las formas y metros. Si el verso es el arte del número y la proporción, Sor Juana fue una gran versificadora, comparable a Góngora y a Lope de Vega en el siglo XVII, a Darío y a Lugones en el nuestro.

Sobresalió en un género teatral hoy desaparecido: el auto sacramental. Su maestro fue Calderón, pero *El Divino Narciso* no es la obra de un discípulo sino de un rival. Pieza bien dibujada y bien trabada, en *El Divino Narciso* se entrecruzan los ecos de Ovidio, el hermetismo neoplatónico y la *Biblia*; torre esbelta hecha de sílabas luminosas, sílabas pensativas y que nos invitan a pensar.

Frente a la arquitectura compleja y aérea de *El Divino Narciso*, el arca de música de sus villancicos, canciones para cantar en las fiestas sagradas y que no desdeñan ni los dialectos populares ni el repiqueteo de las castañuelas y las palmas; poemas con alas en los zapatos.

Sor Juana sobresale en la expresión del sentimiento amoroso y de sus trances, encuentros, despedidas, celos, llantos, risas, soledad. Poesía no del amor divino sino del humano, y que sólo puede compararse a la de Lope de Vega y a la de Quevedo. No es un torrente como la del primero ni un abismo como la del segundo, es un remanso de agua en la que el enamorado, a un tiempo, se retrata y se anula. En la poesía extremada y extremosa de nuestra tradición, Sor Juana representa la lucidez y la melancolía, la mirada reflexiva y la nostalgia.

Poesía del amor y poesía del pensamiento. Ella creía que su obra más acabada y perfecta era "un papelillo que llaman *El Sueño*", más conocido con el título que le dio su editor: *Primero Sueño*. No se equivocaba, ese poema es, en su siglo, una alta torre solitaria. Se ha dicho y repetido que *Primero Sueño* es una imitación de Góngora. Ya en otra parte he procurado mostrar que las diferencias entre las *Soledades* del poeta de Córdoba y el poema de Sor Juana son más agudas, acusadas y profundas que las semejanzas. Las últimas expresan el estilo reinante de su tiempo, marcado por Góngora. Las primeras son el resultado de dos visiones diferentes del mundo. Góngora se recrea en lo que ve lo recrea; Sor Juana quiere ir más allá y penetrar en el secreto mecanismo que mueve los goznes del cosmos. No poesía del ver sino del saber. En un caso, un mundo de imágenes coloridas en el que la tez de una muchacha es "púrpura nevada"; en el otro, hecho de sombras y claridades, una geometría de pirámides y obeliscos levantados por el pensamiento en un paisaje abstracto. La mente contempla al universo nocturno, poblado de estrellas que son ideas, pero no acierta a comprender lo que ve. El alma, libre de la cárcel del cuerpo, tiene una revelación que al fin se resuelve en una no revelación, al asombro ante el cosmos sucede el fracaso del entendimiento, que no puede asirlo ni en su unidad ni en su diversidad.

Un poeta verdaderamente grande no sólo expresa a su tiempo sino que lo sobrepasa. Para encontrar una visión semejante a la de *Primero Sueño* hubo que esperar dos siglos: en 1897 Mallarmé da a conocer su poema *Un lance*

de dados jamás abolirá el azar, que es también el relato de la peregrinación del espíritu humano en el cielo estrellado. Sus acordes finales parecen un eco y un respuesta al poema de Sor Juana que él, por supuesto, nunca leyó: Las constelaciones dibujan en la noche un signo que no es el del absoluto ni el del azar, sino el de un “quizás” que los absorbe en una interrogación. Por sus poesías líricas, Sor Juana es una de las grandes poetas de nuestra lengua. Por *Primero Sueño* alcanza la universalidad.

Los últimos años de su vida fueron dramáticos. A fines de noviembre de 1690 aparece su crítica a un sermón del célebre jesuita portugués Antonio de Vieira. Es un escrito teológico que difícilmente podría interesar a un lector moderno si no fuese porque, asimismo, es una inteligente defensa de la libertad. El favor más grande que Dios pueda concedernos, dice Sor Juana, es un favor negativo: no hacernos ningún favor, así acrecienta nuestro libre albedrío. La idea escandalizó a muchos; el obispo de Puebla la reprendió, Sor Juana contestó, como ya dije, y su respuesta desató un amargo debate que ella misma nos ha relatado con pasión e ironía. Desafío que terminó en derrota: en 1693 renuncia a las letras. Sus tardías manifestaciones de contrición y de obediencia a los prelados misóginos que la hostigaban, ¿expresaban un arrepentimiento auténtico? Más bien parecen sugerir lo contrario, los temores de una mujer aislada y cercada. Muere menos de dos años después de su renuncia. Por su defensa de la libertad del derecho de las mujeres al saber, Sor Juana nos ha dejado algo no menos precioso que su obra: un ejemplo. Al pensar en su fin, recuerdo el de Hipatia, la matemática griega, hermosa y sabia como ella y a la que cita en su *Respuesta*. En un poema, *Baladas de Alejandría* la compara con la constelación de Virgo; siguiéndolo, he compuesto estos cuatro versos:

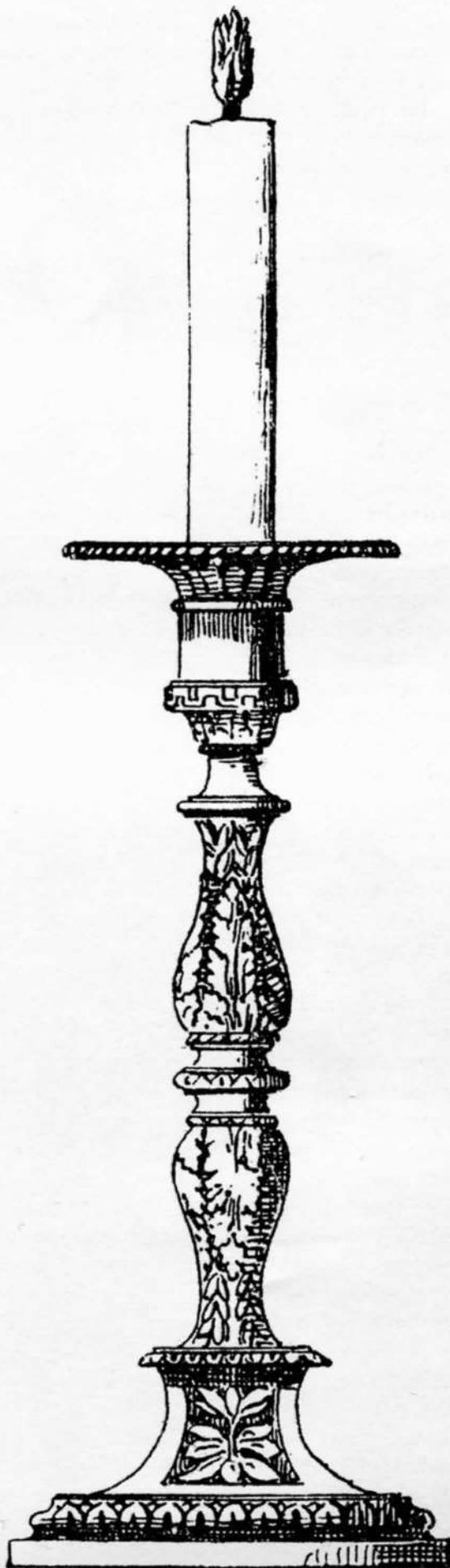
Juana Inés de la Cruz, cuando contemplo

las puras iluminarias allá arriba,

no palabras, estrellas de letreo,

tu discurso son cláusulas de fuego.

He dicho. ☞





Juana Inés de Asbajo y Ramírez de Santillana a los 15 años de su edad, q.^o habiendo entrado en la Corte del

Sor Juana en la mirada de Octavio Paz

Carmen López-Portillo Romano

Octavio Paz escribe en el prólogo a *Las trampas de la fe*, que “la obra sobrevive gracias a las interpretaciones de sus lectores. Esas interpretaciones son en realidad resurrecciones, sin ellas no habría obra. La obra traspasa su propia historia sólo para insertarse en otra historia.” Es gracias a esta certeza como puedo compartir con ustedes mi lectura presente, hija del gozo y la perplejidad, y que me ha permitido buscar a Sor Juana en las afirmaciones y silencios de Paz; disposición que aspira a ese acto amoroso en que el otro nos es revelado, en ese aventurarse inocente y gratuito que posibilita la convergencia de mundos diferentes, del todo inciertos. Atisbo de que el poeta compromete en la palabra la búsqueda de su propio ser, produciendo el sentido del tiempo que vive, adivinándolo en ese diálogo consigo mismo, interlocutor cotidiano y a la vez desconocido, en ese conversar con el otro que somos.

Hay muchas maneras de hablar, como hay muchas formas de ser, el privilegio del poeta es decir las cosas bellamente de tal manera que permita que nos reconozcamos en la intimidad milagrosa de la palabra, aptitud de mirar no sólo con los ojos sino con el espíritu ya que, como lo dice Paz, “la poesía tiene el don de volver sensible lo impalpable y visible lo incorpóreo,” descubrir la verdad liberando una realidad nueva. La tarea del poeta, como la del pensador, dice Heidegger, es la de vigilar, cuidar de la palabra, de la morada del ser. La palabra permite que el ser humano acceda a su libertad; hace que la realidad aparezca, consuma la apariencia del ser. Sólo cuando hablamos, el mundo cobra sentido, sólo así compartimos lo que somos, la experiencia de las cosas, la presencia del otro, a veces, muchas veces, también su ausencia.

Si estamos hechos de tiempo, entonces la realidad primaria es la vida, y la verdad no es algo que podamos separar de ella. Para ello contamos con dos dimensiones vitales: el amor, que es la donación de la esencia, como lo dice Heidegger; y la palabra, no mediadora sino portadora

de la expresión de la verdad que se cumple en la vida misma. La palabra es el medio que nos transporta al otro. Tal vez la palabra metafórica es la que mejor lo logra, animando lo inanimado, abriendo el lenguaje a las dimensiones plurales de lo real.

Octavio Paz dice que nadie tiene conciencia cabal de su intimidad pero, asegura que “algunos, los más lúcidos, sí saben que son un haz de impulsos y pasiones contradictorias y secretas.” Este saber es la lucidez que consiste en mirar el “invisible tránsito entre lo que es y deja de ser, entre lo que no es y llega a ser” o en sufrir y resistir, como Sor Juana, la tentación de la elevación y de la caída.

¿Será esta la razón por la cual es la figura de Sor Juana y no la de Lope o la de Góngora la que atrae la mirada de Paz?, ¿qué es lo que la hace una presencia recurrente en su vida? Tal vez sea porque dibuja en el reflejo de su mirada la misma interrogación que lo atraviesa. “La palabra seducción, que tiene resonancias a un tiempo intelectuales y sensuales, da una idea muy clara del género de atracción que despierta la figura de Sor Juana Inés de la Cruz.”

Sor Juana no conquista, seduce; no toma sino atrae, no prorrumpe sino espera, sucumbe y se eleva. La armonía de sus silencios y sonrisas, su búsqueda paciente y subterránea, la confrontación de su alma solitaria, la dimensión de su mirada, la provocación del sueño inconcluso, la noche y la ausencia, la palabra transgresora, posibilitan la presencia de la voz otra. La seducción de Sor Juana es el triunfo de la diferencia y su gozo.

Habría que reconocer que al ser humano lo que lo define es justamente su variabilidad, su diversidad, su ser tiempo. O como lo dice Paz hablando de Sor Juana: "su figura nos fascina porque en ella, sin fundirse jamás del todo, se cruzan las oposiciones más extremas (...) Monja y hábil política, poetisa e intelectual, enigma erótico y mujer de negocios, criolla y española, enamorada de las arcanidades egipcias y de la poesía jocosa, Sor Juana se contradice sin cesar y así contradice a su época. Contradice también a esos panegiristas que la prefieren beata embalsamada a escritora viva"

Octavio Paz parte de la certeza de que lo que pretende no es saber a Sor Juana sino vislumbrarla. "Ningún ser humano es enteramente transparente, ni para los otros ni para él mismo. Así, no intento revelar los repliegues de la intimidad de Sor Juana, sino acercarme a su vida y a su obra con la esperanza de comprenderlas en su contradictoria complejidad. Añado que esa comprensión no puede ser sino aproximada: un vislumbre." Tal vez ese es el vértice de la intuición que se entiende como *sim-pathia*, por la cual, como dice Bergson, "nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable."

Octavio Paz intuye a Sor Juana por la certeza que tiene de sí mismo, porque sabe de su duración que se cumple sin detenerse, como un trazo. Unidad del movimiento que avanza al tiempo que se despliega una multiplicidad de estados; continuidad de fluencia y sucesión de instantes de conciencia. Unidad y multiplicidad, continuidad y divisibilidad que hay que aprehender más allá del concepto, en todo caso, liberándonos de su rigidez y conclusión. Debemos ser capaces de crear caminos distintos que construyan la morada del ser a partir de la fluidez, de la disposición a moldearse sobre las huidizas formas de la intuición; de sucumbir, como Rilke, a la seducción de la obscuridad:

Obscuridad de la que yo desciendo,
te amo más que a la llama
que al mundo pone límites.

Tal vez es por la misma razón que el barroco atrae la inteligencia de Paz ya que lejos de inventar el concepto se convierte en metáfora, permite el contagio de los contrarios, la *coincidentia oppositorum* es el vaivén incesante —dice— entre lo simple y lo complejo, entre el refinamiento y la espontaneidad extrema. Esta época, "contempla el universo en el espejo de la analogía que convierte a los seres y a las cosas en imágenes que irradian significados contradictorios

y complementarios." En la edad barroca se vivió una crisis espiritual que expresaba la tensión permanente entre el cuerpo y el alma, la fe y la duda, la sensualidad y la conciencia de la muerte, el conocimiento y la pasión, el instante y la eternidad. Esta crisis se resolvió en la doble conciencia de la escisión del mundo y de su unidad, contrastes y paradojas, juego de luz y sombra, donde "una corrida de toros se transforma en una alegoría teológica, la Virgen pisa con garbo de manol la cabeza de la serpiente y san Pedro recorre las callejas de Roma con aires de espadachín" (...) "Extraordinario ir desde el venir del pensamiento más abstracto al arte más sensual, desde la lógica al baile, de la teología a la bufonada, a través de esos puentes colgantes que son la alegoría y el símbolo."

Se trata, por ello, de volver a la mirada barroca que crea la realidad en la libertad de la metáfora, ambigüedad de seducción, apertura y tensión que se abre al misterio de la vida en un acto creativo, más cercano al silencio que el poema forja, y que permite que la realidad surja del gesto que se pierde. Invención de un símbolo que, traspasando los límites del lenguaje, hace creíble un ordenamiento nuevo que revela la presencia de lo posible, desnudez de la palabra, ámbito sagrado del silencio, al que sólo la poesía aspira. Poder decir con el poeta:

La poesía
siembra ojos en la página,
siembra palabras en los ojos.
Los ojos hablan,

las palabras miran,
las miradas piensan.

Oír
los pensamientos,

ver
lo que decimos,

tocar
el cuerpo de la idea.

Los ojos
se cierran,
las palabras se abren.

Se trata de descubrir las relaciones secretas entre las cosas, proclamando aquello que tienen de irregular y único permitiendo que aparezca un objeto insólito.

Así como la realidad se nos escapa en el devenir, de igual manera, la unidad de la persona huye indefinidamente como un fantasma, al que en un esfuerzo incesantemente renovado deseamos abrazar. Al hablar de Sor Juana, Octavio Paz afirma "cuando creemos apresarla se nos escapa, como los fantasmas de sus poemas"

Me acerco y me retiro:
quién sino yo hallar puedo
a la ausencia en los ojos
la presencia en lo lejos?

Pareciera que el poeta hace más bien una *auscultación espiritual*, que lo que pretende es, como Bergson “sentir la palpitación de su alma”, intuir a Sor Juana, no detenerla, o encerrarla en conceptos relativos, no girar en torno a ella, definiéndola, apresándola, aspirar a ir más allá, de modo que el vuelo del búho de Minerva no se levante cuando han caído ya las sombras de la noche, sino acompañe a las cosas en su devenir.

Pareciera que Paz se transporta al interior de Juana Inés, asumiendo la unidad múltiple de su ser, su duración misma, su ser en la historia. Al igual que Sor Juana, él no quiere “cubrir la nada con un lenguaje de resplandores equívocos sino penetrar el ser. El vértigo de Sor Juana (y me atrevo a decir que el de Paz también) tiene otro nombre: entusiasmo.” entendido como la fuerza que nos permite afirmar la vida a pesar de la carencia y por ella, a pesar del dolor y por él.

No es gratuito que Octavio Paz inaugure *Las trampas* citando estos versos del *Sueño*:

al ánimo arrogante
que, el vivir despreciando, determina
su nombre eternizar en su ruina?

¿Es así, en esos versos, como la intuye? ¿Es así como comparte el entusiasmo, la voluntad de vida, el amor por el saber? ¿Es porque reconoce como propia, la validez de la actitud socrática que sabe que no sabe y se empeña amorosa en el afán de saber?

Del *Primero sueño* nos dice Paz que es “el viaje del alma por las esferas celestes, su deslumbramiento y sus tentativas por convertir en idea su visión: el Intelecto ve y la Razón no comprende lo que ve. El sueño que nos refiere el poema es una alegoría del acto de conocer” Octavio Paz, como Sor Juana en el *Primero sueño*, expresa su propia caída:

Prófugo de mi ser que me despuebla
la antigua certidumbre de mí mismo,
busco mi sal, mi nombre, mi bautismo,
las aguas que lavaron mi tiniebla.
Me dejan tacto y ojos sólo niebla,
niebla de mí, mentira y espejismo:
¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, si no el no ser, lo que me puebla?
El espejo que soy me deshabela:
un caer en mí mismo inacabable
al horror de no ser me precipita.
Y nada queda sino el goce impío
de la razón cayendo en la infenable
y helada intimidad de su vacío.

El acto de conocer es transgresor, es la libertad que se cumple en su forma más extrema, es la libertad que se atreve a romper los límites a pesar del riesgo de caer; amor intermediario que permite el encuentro entre el saber y la realidad; saber primero que posibilita el saber redimiéndolo del escepticismo. Osadía, ejercicio último de la libertad que se funda en la posibilidad misma de la negación, germen de toda creación. Paradoja del saber, término medio entre la sabiduría y la ignorancia, deseo insaciable que no termina en un acto aislado, porque se cumple, como la vida, en el devenir, en la in-definición, en la i-limitación de su ser; porque lo que el amor por el saber aspira a lograr, lo consigue sin lograrlo, porque la búsqueda se alcanza con la propia búsqueda, porque la carencia subsiste como permanece la aspiración, porque la meta no está en la dimensión del fin, sino en el trayecto infinito de la actitud interrogante. Ese movimiento no es concluyente sino generador de más movimiento. Actitud que adopta la duda, que persiste en ella, que se detiene en la pregunta y la reitera. Saber que reconoce que la sabiduría no es más que mera atracción por la sabiduría misma, saber que porque sabe que no sabe asume el riesgo de la caída para salvarse, confesión que termina en un acto de fe. Mejor lo dice Paz: “El viaje –sueño lúcido– no termina: el alma titubea, se mira en Factón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber... revelación de la no revelación”, sabiduría surgida de la conquista de las propias limitaciones, orden que se establece y tiene valor en función justamente de la afirmación de la vida a pesar de las prohibiciones y a pesar de los límites.

Asumir la poesía como rebeldía, como hostilidad al dogma, es confesar la propia rebeldía y el amor irrestricto a la libertad. La palabra es la respuesta al silencio y a la prohibición, asumir la propia libertad en la dignidad de la palabra otra. Es el silencio el que nos fuerza a hablar, es el silencio y a veces también la ausencia.

La poesía es rebeldía y la rebeldía es hija del asombro. Así lo expresa Paz: “Juana Inés experimenta asombro. Pero esta emoción se transforma pronto en otro sentimiento que no es la exaltación jubilosa (de Bruno) ni la depresión melancólica (de Pascal). Este sentimiento aparece al final de *Primero sueño*, cuando todo parece terminar en una nota pascaliana: la rebeldía.” Recurso final contra el absurdo, como el suicidio o la caída, incluso la desesperación, esa lucha lúcida de Macbeth que pelea aun sabiendo la inutilidad del combate. Contra la libertad no puede nada la tragedia, ya que, a través de la muerte asumida o la caída, en el momento de la victoria alegada del destino, el individuo escapa. Triunfo último de la libertad que se consagra en la palabra. Tal vez la libertad sólo se cumple si es heroica.

El poema filosófico de Sor Juana, *Primero sueño*, está recorrido –dice Paz– por una emoción personal. “La osadía del alma, su éxtasis, sus dudas, sus vacilaciones, y el elogio a la figura trágica de Factón son una verdadera confesión intelectual.” Más adelante Paz reconoce que el héroe de Sor

Juana es más complejo: es ella misma, pugnando entre la ambición de gloria y la pasión, el amor por el conocimiento y el reto.

Si el emblema de Sor Juana es Factón podríamos atrevernos a pensar que uno de los emblemas de Paz es Sor Juana. Su vida también ha estado inspirada por el ansia libre de saber y por la defensa radical de la libertad. La presencia de Factón, como la de Sor Juana son, primero, un ejemplo intelectual que, como lo dice Paz, "reúne el amor al saber y la osadía: la razón y el ánimo. En seguida porque representa la libertad en su forma más extrema: la transgresión." El amor al conocimiento y a la libertad extrema han sido constantes en la vida del poeta.

Tal vez la vocación poética sea un acto generoso: la donación del ser; advertir el juego de claroscuros de una realidad que se descubre y se esconde, donde el otro se nos muestra vivo. Si la vocación filosófica es la pregunta por la alteridad, Octavio Paz cumple esta vocación. La pregunta por la otredad no es una sino muchas, y en *Las trampas de la fe* el diálogo abierto entre dos poetas. Revelación de la no revelación, realidad viva, posibilidad de la diferencia que con la palabra se advierte; vocación que no es sólo conciencia de la carencia que provoca un movimiento deseante, sino origen del saber que nace con el asombro, sabiendo que no sabe, saber primero, saber admirado.

Las trampas de la fe no es una biografía porque, como lo dice el mismo Paz haciendo una crítica al Flaubert de Sartre, "tendría que haber tenido la extensión y la

complejidad de su vida, la consciente y la inconsciente, la interior y la pública; habría sido un libro inacabable y, además ilegible. La verdadera biografía no pretende ser el doble del sujeto ni sueña con dilucidarlo, como se dice con expresión reveladora: ambas tareas son imposibles." Antes había dicho "ningún ser humano es enteramente transparente ni para los otros ni para él mismo... lo más a lo que podemos aspirar es a acercarnos a su vida con la esperanza de comprenderla en su contradictoria complejidad."

Octavio Paz vislumbra a Sor Juana, como sólo un poeta puede hacerlo, acaso un filósofo, si por filosofar entendemos la vocación por colocarse en el objeto mismo gracias a un esfuerzo de intuición que se sitúa en la movilidad, en la duración, en el miramiento de la diferencia, superando el análisis que detiene la vida, que opera siempre sobre lo inmóvil.

El diálogo entre Octavio Paz y Juana Inés revela simpatía, com-pathía, com-pasión, comprensión. Acto amoroso que nos abre, gracias a la mirada milagrosa, a la aproximación del otro. El amor es el intermediario entre el yo y el otro, como bien lo sabe Paz. La palabra, como el amor, traduce el milagro de la reciprocidad de las conciencias que envuelve a dos seres diferentes, y por lo tanto iguales, en una sola sensación, en un solo sentimiento.

Para terminar esto que es más que nada un testimonio, quisiera hacer mías las palabras del poeta. "Comprender es algo más que entender: significa abrazar, en el sentido físico y también en el espiritual." ♪



¿Acaso el poeta supo escuchar a Sor Juana con los ojos? A la manera del verso de Quevedo en aquel imperioso soneto donde nos dice: “y escucho con mis ojos a los muertos” (cuyo verso inicial es: *Retirado en la paz de estos desiertos...*). En fin, Paz logró el cometido del verso de Sor Juana en la estrofa donde la musa escribe con plena conciencia: *óyeme sordo, pues me quejo muda*. Toda la Quinta Parte de *Las trampas de la fe* nos revela, como si de fotografía se tratara, la frontera de una época de Sor Juana anquilosada y de una época que se dividía en un lenguaje antitético y también en un ambiente de terribles opuestos, como pudo haber sido la Colonia en sus siglos XVI a XVIII. Todo ello queda reivindicado en la lectura de Paz, que traduce en la escritura de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, una época y ciudad más llena de vida, sentimiento y glamour y no sólo la pesadumbre del pantano y fango novohispano. La época del siglo XIX y la lectura cultural de México colonial se habían quedado en el esquema de un México siempre doliente e hijo de una Conquista. Sin embargo, el concierto que Paz dará en los capítulos de esta magnánima obra nos llevan a revalorar no sólo a Sor Juana como poeta y mujer sensible de su tiempo, sino a encontrar la lectura horizontal de un mundo lleno de vicisitudes de los novohispanos que trazaron la ciudad colonial.

Dentro de estas suertes de la palabra poética de nuestros dos grandes poetas (ella y él), ¿cómo entender *Las trampas de la fe* desde su título? Corrían los años 90 (1690), cuando se dio a conocer en Puebla de los Ángeles la famosa *Carta Atenagórica* de la madre Juana Inés, quien ajena al nombre y publicación de su argumentación se sorprendería de tan rimbombante nombre (impuesto por el Obispo Manuel Fernández de Santa Cruz). Sor Juana, como sabemos, critica el sermón del padre Antonio de Vieira: *Sermón del mandato pronunciado en jueves santo*: “Un mandato os doy que os améis los unos a los otros, así como yo os he amado” (año de 1650, apenas había nacido Sor Juana). Este gran predicador y orador llevaba por delante a Sor Juana toda la vida de la monja, así que aquí no pudo existir el diálogo y la confrontación. Paz nos dice que Vieira es una figura que pertenece tanto a la historia de Brasil como a la de Portugal. Quien quiera conocer todos los pormenores del *Mandato* del portugués, así como las cruentas batallas que se desataron entre confesores, obispos y arzobispos, no dudará en asomarse a un gajo de la historia eclesiástica del México virreinal y por supuesto una página muy escrita, tachada y enmendada de Sor Juana. Con magistral acierto, Paz en el apartado de *Las trampas de la fe*, nos declara categóricamente:

La *Respuesta*, se aparta de las tendencias predominantes de nuestra cultura y es el complemento de *Primero Sueño*: si este último es el aislado monumento del espíritu en su ansia por conocer, la *Respuesta* es el relato de los diarios afanes del mismo espíritu, contados en un lenguaje directo y familiar. La *Respuesta* no es sólo una suerte de versión en prosa de *Primero Sueño*; también es, y en primer término; una réplica al Obispo de Puebla. Esa réplica, naturalmente, tenía que ser una defensa de las letras profanas (*Las trampas de la fe*: 490).

En esta defensa de las letras profanas van incluidas las mujeres, también profanas. Por tanto, podemos intuir que “*las trampas de la fe*” son las que impusieron a Sor Juana al pedirle que se expresara teológicamente y luego al pedirle que se retractara por su condición de mujer, de monja y de sexo débil. Sor Juana, al dejar de escribir entra a un silencio intrigante, entendemos que justamente el no leer y escribir forma parte de esas trampas, aunque no es la única causa³.

Quizá la eterna dualidad del humanismo, formar seres humanos perfectos, al estilo del caballero cristiano, o bien de la mujer cristiana, pero con añadidos, sin olvidar que la mujer es estulta (en el sentido que Erasmo dejó en su *Elogio de la estulticia*, 1511).

Paz nos habla de una “realidad autónoma” en la que “superponemos a las interpretaciones del autor las nuestras”. Sin embargo, esta superposición del poeta y ensayista fue la piedra angular que permitió con una mirada aguda y a la vez tierna, visualizar a la Musa Décima⁴. Nos ilustra la vida de la jerónima a través de una polifonía de voces y miradas: desde el mordaz juicio del jesuita Diego Calleja (biógrafo y confesor), al severo padre Núñez de Miranda o el del obispo de Puebla Fernández de Santa Cruz, pasando por las duras críticas y censuras del Arzobispo Aguiar y Seijas (“que sentía horror ante el sexo femenino”, según el poeta). E incluso los comentarios aventurados del psicólogo alemán Ludwig Pfandl (1881-1942), tan controvertidos por su interpretación psicoanalítica de Sor Juana, con la que quiere construir una Sor Juana que huía de su condición femenina (cuerpo de mujer y alma masculina).

En fin... *Finjamos que soy feliz* ¿Todas las miradas en Sor Juana son masculinas? ¿Ella tenía cuerpo de mujer y alma masculina?⁵ ¿Quién tiene la verdadera biografía de la musa? Paz supo encontrar su biografía y revivirla en la *Respuesta a Sor Filotea* (de 1692). Justamente fue un encuentro de vidas, de diálogos, de reflexiones mutuas. Sabemos que el propio Octavio Paz se consideraba primero poeta, antes que ideólogo y ensayista, pero es que él lo era todo.

³ El silencio de Sor Juana en la lectura y escritura, en los últimos años de su vida, resultó para ella un tormento al no poder continuar con sus pasiones. Martha Lilia Tenorio explica que “su crisis fue algo muy personal” y de “una fuerte lucha espiritual consigo misma”. Cfr. *Sor Juana Inés de la Cruz. Écos de mi pluma. Antología en prosa y verso*, ed. Martha Lilia Tenorio, México, Penguin Random House Grupo Editorial, UNAM, 2017, p. 23.

⁴ Nota bene.— El decir y nombrarla como la Décima Musa nos lleva a la figura retórica barroca del hipérbaton. Sin embargo, Paz nos acerca a la jerónima con la sintaxis natural, como se tendría que haber nombrado por el vulgo: *Musa Décima*.

⁵ Sobre el tema de la mujer masculina, cfr. el artículo de Heinrich Merkl: *Sor Juana, Pfandl y la mujer masculina*. En: cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5...

Las trampas de la fe o Sor Juana Inés de la Cruz

Lourdes Aguilar Salas

Del sosegado silencio de los libros a Las trampas de la fe ¹

Hablar de dos poetas que tendieron puentes entre ellos mismos de manera diacrónica no es sencillo. La poesía, como sabemos, es la esencia del hombre y quizá la expresión absoluta de su vida, misterios y desencantos. Pero también es el espejo en el que se mira una sociedad, a la manera del teatro de Lope, un *speculum vitae* (en el *Arte nuevo de hacer comedias*: 1609). Bien nos decía ya en el siglo XX Gabriel Celaya, poeta republicano de posguerra, que “la poesía es un arma cargada de futuro”. En su lírica nos recuerda: *Son palabras que todos repetimos/ sintiendo como nuestras y vuelan./ Son más que lo mentado/. Son lo más necesario: lo que no tiene nombre./ Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos* (1955).

Estos actos de fuerza demuestran un futuro en este diálogo continuo de los siglos: el siglo XVII novohispano, que entró en ciertos laberintos y vacíos, desencuentros sociales y del alma, tal como los dejó Sor Juana Inés en sus muros conventuales y que Octavio Paz destiló al modo de los viejos alquimistas, que descubrían la última de las esencias de un mineral o de una planta. Así es la palabra que hoy nos convoca, ¹ la de un poeta, pero también la del pensador que supo darnos a medio siglo su *Laberinto de la soledad* (1950).

La Quinta Parte. Musa Décima, en *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, lleva por nombre nada menos que el verso: “Óyeme con los ojos” ².

¹ Texto leído en la presentación de la edición al portugués de: Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz ou As armadilhas da fé*, traducción de Wladir Dupont, São Paulo, UBU Editora, FCE, 2017.

² Cfr. Quinta Parte. “Musa Décima”: *Óyeme con los ojos, Tinta en alas de papel, Arca de música, El tablado y la corte, El carro y el Santísimo y Primero Sueño* (pp. 333-466). Edición original en español, del FCE del año 1993 (antecedió la edición de Círculo de Lectores de Barcelona año 1982).

Por lo mismo y con la misma fuerza se “encendieron los dos poetas en el deseo de saber leer [“el mundo”]. Prosiguieron los dos en ir [a la escuela-amiga] y ella en enseñarles, ya no de burlas, porque los desengañó la experiencia; y supieron leer en tan breve tiempo...” Este sería el discurso a dos voces de los grandes maestros de la palabra: la musa novohispana y el ingenio que supo leer en los conventos novohispanos de San Jerónimo.

Conviene recordar que toda biografía es un ajuste de cuentas con la vida. Sin embargo, el propio Paz se da cuenta de que no podrá quedarse en el umbral “para comprenderla realmente debemos transponerlas [las puertas] y penetrar en su interior. En ese momento la obra se desprende de su autor y se transforma en una realidad autónoma (*Las trampas de la fe*, prólogo).”

La realidad autónoma que encontró Paz en la obra de Sor Juana fue mucha. Se convirtió el poeta mexicano en el Herrera de su tiempo. Ya Garcilaso en el siglo XVI había sido comentado por Herrera, el otro gran poeta renacentista, humanista lleno de pulcritud en la lengua española y en la poesía⁶. Sí, la misma lengua castellana que vieron los siglos de Cervantes en su prosa, la misma de Gracián en su ingenio y agudeza verbal y la ironía de Quevedo y por supuesto la del amor profundo de Lope. Esta lengua permitió que el enigma de Sor Juana empezara a entrar en el laberinto del tiempo de Octavio Paz.

La lengua y el espíritu de Paz en *Las trampas de la fe*, es la misma que motivó su gran hechizo, su engaño colorido. Se yergue Sor Juana como una estatua incorrupta que representa la deidad de la palabra, del cuerpo y del alma universal. Tenía que nacer más allá del atisbo, la percepción completa, vislumbrar lo inmaterial hecho carne. Eso estaba reservado a Paz, a su lectura tan completa no sólo de las obras literarias que habían pasado por los estudios incansables de un Méndez Plancarte, a quien el propio poeta reconoce que: “debemos la difícilmente mejorable edición de sus obras”. Más allá de los textos, es impresionante la lectura, el estudio cuidadoso y los apostillados que puede hacer el poeta, acerca de su poeta.

Sólo en esta Quinta Parte, nos lleva a los rincones de la filología clásica, erudita y refinada de los siglos de oro. Además de las obras, lo hace de una manera como lo haría un estudioso arqueólogo de las publicaciones de esa época, de los mamotretos, cartapacios y cancioneros renacentistas. Paz nos recrea la forma un tanto fortuita, que no desordenada, de los papeles que reunió en vida Sor Juana para poder tener la obra más allá de lo impreso, nos presenta una identidad del escritor que tiene también la idea del que produce una obra colosal, con la conciencia de que [Sor Juana] abriría

las puertas a la poesía de la *imitatio* y de la *inventio*, pero con nuevas reconfiguraciones. La *Inundación Castálida* fueron esas “puertas” a una monja mexicana, novohispana y americana. Puertas a la lengua de España trasplantada a tierras de volcanes, de caminos entre Chalco y las ciudades. Puertas que se cerraron a otras mujeres que se cansaban de criticar a la sociedad de los “buenos cristianos”, a quien Sor Juana sí pudo llamar simplemente, “necios”.

Es muy importante señalar con Paz que: “En ningún momento la autora aparece como una monja sino como una mujer libre de la clase alta, soltera a veces y otras prometida, casi siempre en tratos con uno o dos galanes”. Además, hay que ratificar con Paz que no podemos juzgar esta poesía de ocasión o de encargo (la profana) como una poesía de la experiencia personal; más bien, “[l]os poetas y sus lectores buscaban no la realidad vivida sino la perfección del arte que transfigura lo vivido y le da una realidad ideal”. Es decir, con esta aseveración de Paz podemos pensar que la poesía amatoria de Sor Juana refleja la misma intensidad desde Petrarca, que amó a *madonna Laura* (la de carne y hueso pero también la *donna angelicata*), la de Garcilaso con los amores de Isabel Freyre (su pastora Elisa), hasta un Lope que amó a más de cinco mujeres y que cada una le representó una etapa de “realidad ideal”, en la persona de sus Amarilis celestiales, desdibujadas en la jocosidad de Sor Juana en una de sus décimas: *Amarilis celestial/ no el ojo te amedrente...* Pero más allá de la lírica de la musa barroca pensemos que, la supuesta retórica del llanto en Sor Juana, se recrea, al igual que en Lope, en versos grandemente logrados de tirantez en el amor, con tintes de realidad racional en el amor, producto de la necesidad de responder a las exigencias de una tradición literaria de su época, como prueba el soneto 182 “De amor y discreción”:

*No es sólo por antojo el haber dado
en quererte, mi bien: pues no pudiera
alguno que tus prendas conociera,
negarte que mereces ser amado.*

El amor, como tópico en Sor Juana es la piedra angular en la que Paz encuentra un eco de su propia obra. Piensa y rediseña la lírica de la poeta como él mismo la hubiera probablemente creado: hay una serie de sonetos que exponen en silogismos rimados, una “geometría de los afectos”, señalada por el poeta. Geometría que queda dibujada en relaciones como la del triángulo, donde la voz poética quiere a Fabio pero donde él no la quiere y aborrece al mismo tiempo a Silvio. El polígono donde todas quieren ser adoradas por todos y aun así no basta, o la intersección

⁶ Fernando de Herrera (1534-1597), reconocido como *El Divino*, por su propia poesía y por las maravillosas *Anotaciones a las Obras de Garcilaso de la Vega* (1580). El poeta sevillano supo leer a Garcilaso con la mirada de la exégesis del humanismo clásico. Acaso Paz también leyó a Sor Juana con sus fuentes clásicas y sus ecos novohispanos.

de líneas de amar a Silvio, que no la merece y por eso mejor niega su infame amor... hasta llegar a la fantasía (ejemplo de esto son los sonetos: 166.— Que no me quiera Fabio al verse amado/ 169.— Fabio: en el ser de todos, adoradas/ 170.— Cuando mi error y tu vileza veo.../ 177.— Mandas, Anarda, que sin llanto asista...).

Dentro de la preceptiva poética que tiene Octavio Paz sobre Sor Juana, se centra magistralmente en los sonetos de la musa. Ratifica los tópicos recreados por la jerónima con el yo lírico íntimo: de la soledad, nostalgia, deseo, desolación, amargura, arrepentimiento, sombras, reflejos. Una “retórica plena y sutil”. El poeta ha leído y entendido cada subgénero lírico: sonetos, endechas, lirias y por supuesto la Silva, ese gran *Sueño*, donde Sor Juana imaginó al sol: “*que esculpíó de oro sobre azul zafiro:/ de mil multiplicados/ mil veces puntos, flujos mil dorados*” (vv. 943-946).

Del Laberinto de un sueño a las sombras cóncavas y convexas de un mismo poeta

Se tejen las palabras, las imágenes y los versos. Caminan sobre la luz de la metáfora, del símil y de la hipérbolo. Hacen de la sombra un único día lleno de mil muertes, buscan y no encuentran, así en esta conversación a voces líricas que trascienden los siglos y los muros:

Octavio Paz

Libertad bajo palabra (Piedra de Sol, 1960):

*...busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo en el instante, caigo al fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,
piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,*

Sor Juana

Verde embeleso de la vida humana:

*...sigan tu sombra en busca de tu día
los que, con verdes vidrios por anteojos,
todo lo ven pintado a su deseo...*

Octavio Paz

*todos los nombres son un solo nombre
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,
no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,*

Sor Juana

Primero Sueño:

*...La sombra fugitiva,
que en el mismo esplendor se desvanece,
cuerpo finge formado,
de todas dimensiones adornado,
cuando aun ser superficie no merece.*

**A este diálogo sumamos la tercera voz del gran poeta tabasqueño José Gorostiza:*

José Gorostiza (Muerte sin fin, 1939)

*Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos...*

Epílogo de un mismo poeta

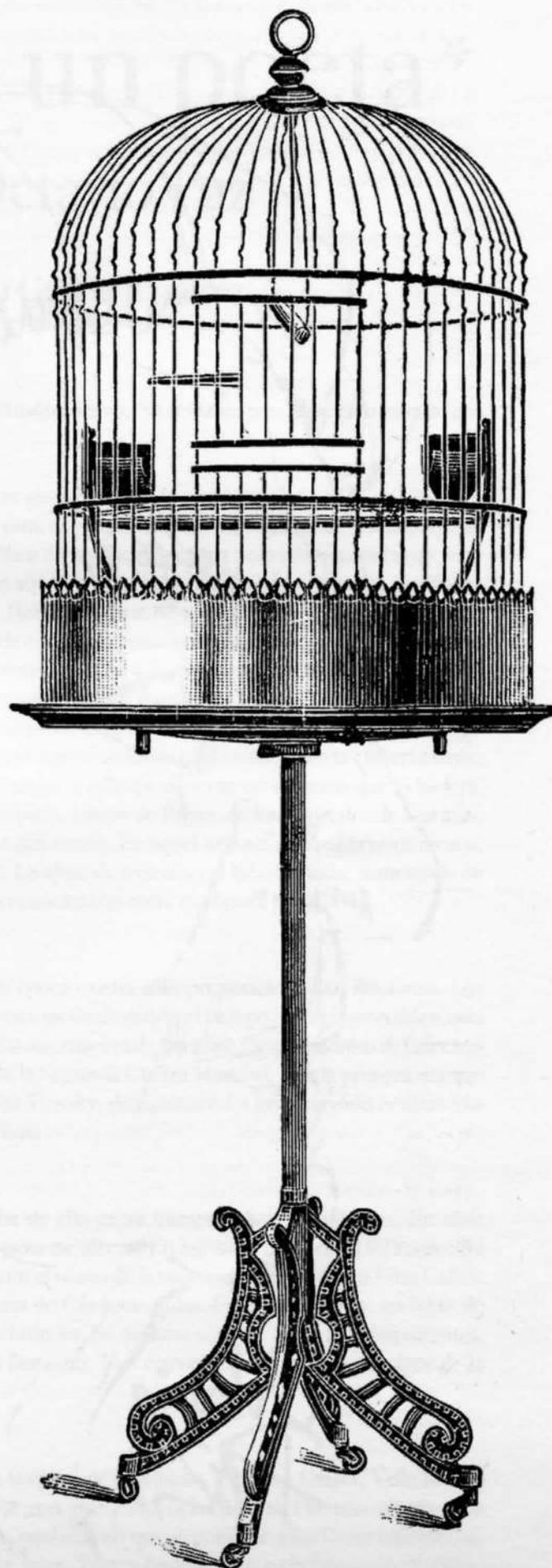
Octavio Paz y la figura de Sor Juana parecieran un binomio de claroscuro que se completan uno a uno. El poeta de lo breve y de lo extenso, del barroco y de lo moderno. El hombre que tocó las ideologías de México (dentro y fuera), el que supo armar revistas de gran envergadura en el medio literario (*Barandal, Hijo pródigo, Plural, Vuelta*), figura pública controvertida, diplomático, traductor, escritor rebelde que supo desacralizar razones de su siglo y gran conocedor de los tiempos mesoamericanos. El poeta de *Piedra de sol*. El poeta de Sor Juana que la supo leer, entender y descifrar. Formó su propio *Sueño*, su caminar hacia la ensoñación del conocimiento como si del vuelo intelectual de ambos se tratara. El poeta que supo tender puentes en tantos años que los separó la historia de una nación criolla, en la misma cuna de occidente, mediados del siglo XVII y albores del siglo XX. El poeta del surrealismo, a su manera. Lector sensible de los poetas del 27 en España y de los Contemporáneos en México. El poeta que supo entender la lucha republicana y que supo también tomar distancia. Gran antólogo de su *Poesía en movimiento* (1966). A este atisbo se puede sumar la otra gran contemplación del poeta tabasqueño que supo hablar de la *Muerte sin fin* que llegaba inevitablemente también en el siglo XX. La muerte que no podíamos ya remediar en una época en que el lenguaje ya ponía límites a un ambiente por demás incierto, otro mundo iluminado en el que hay que estar, queramos o no, despiertos.

En fin, cada frase nos lleva a un suspiro compartido de dos y tres entes, espíritus que sin ser coetáneos anduvieron en busca de un *verde embeleso de la vida humana*, a través del sosegado silencio de los libros y de los laberintos encontrados.

Paz y Sor Juana, siempre insatisfechos, comparten su amor por el amor, la perfección del poeta que se crea a sí mismo (a la manera de Huidobro), se centran en una constante reelaboración de su obra. Los versos entre poeta son vasos comunicantes. Fluyen en el mismo manantial de la lírica. Ambos vieron sus volcanes, sus sombras y sus piedras solares. Finalmente, ambos siguen esperando ese mundo iluminado que despierte junto a ellos. Ese mundo iluminado que nos prometió Sor Juana, ya en las puertas del siglo XVIII y en el que tuvo que esperar 975 versos para darnos sus experiencias del conocimiento. Es finalmente, como señaló Juan Villoro a los cien años de Paz (2014), una *eternidad en el presente*, que rinde día a día el culto al tiempo.

Esas son las *Las trampas de la fe* que erigió Octavio Paz y a quien debemos que no sigan soterradas las trampas conventuales y amorosas que embistieron a Sor Juana.

Cerramos este discurso con la idea que nos dejó Octavio Paz: *Todo poema se cumple a expensas del poeta*. Y con los versos de Sor Juana: *Consiguiendo al fin, la vista del ocaso, el fugitivo paso.* ☪





Dibujo de José de la Colina

Itinerarios de un poeta*

Entrevista con Octavio Paz

Juan José Reyes y Fernando García Ramírez

—*¿Es cierto que nació en Mixcoac?*

—Nací en la calle de Venecia, en la colonia Juárez, al lado de la casa de Amado Nervo. No tenía un mes de nacido cuando nos cambiamos a Mixcoac.

—*En su juventud, ¿qué situación atravesaba la República de las Letras, en qué es distinta la república de hoy?*

—La gran diferencia, en la República de las Letras, entre aquella época y ésta, es el tamaño. Antes la república era más pequeña y menos poblada, ahora se da una especie de sobrepoblación. La República de las Letras era más pequeña, sin embargo, esto no quiere decir que ahora sea más variada que antes. Quizá no sea así. En aquella época había muchos movimientos, quedaban resabios del estridentismo, se practicaba la poesía pura, el surrealismo. Había una serie de tendencias que han desaparecido, aunque algunas todavía persisten. En ese momento había tanta variedad de escritores como la hay ahora. La actual es una época sobre todo de personalidades. Lo que rigió entre 1920 y 1940 fue la aventura. Veo a los jóvenes de hoy como colonos, no como aventureros, colonos de territorios conquistados que ellos están recreando, rehaciendo, modificando. Puede decirse que en México, pero no nada más en México, los grandes movimientos de vanguardia tuvieron un *temple* que ahora no distingo. Un cambio significativo lo marca la apreciación de nuevas editoriales. En mi época no había editoriales, salvo la editorial Botas que sólo publicaba novelas. Los poemas no los publicaban, se tenía que pagar la edición o buscar un mecenas que lo hiciera. No había editoriales: los escritores tenían que, para ser publicados, ir a España. Libros de Reyes, de Vasconcelos, de Guzmán, fueron publicados allá. Ahora existen muchas editoriales; esa es una gran diferencia. En aquel tiempo, aunque éramos menos, sí había lectores, ahora también los hay pero no creo que sean mejores. La clase de lectores en México no ha aumentado en relación con su aumento de población. Éstas son las grandes diferencias cuantitativas entre esa época y ésta.

—*El contexto, la situación en el mundo también era distinta.*

—En 1930 comencé a estudiar en la Preparatoria Nacional. En aquella época existía sólo preparatoria: San Ildefonso. Los grupos eran de 40, 50 alumnos. Para usar la cronología norteamericana, este modo de dividir el tiempo, quizá la gran diferencia entre las décadas 30 y 40 de las de los 90 sea, en primer lugar, la situación internacional. Aquellos fueron los años del ascenso de Hitler, de la guerra de España y, al final de ese período, el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Fue la primera vez que los acontecimientos del mundo afectaban la vida de México. Aquí actuaba Trotsky, de Zinoviev. La gran escisión ocurrió tras el asesinato de Trotsky. Todos en esa época fuimos sensible a esos cambios.

—*Dice: "Todos fuimos sensibles a esos cambios", ¿realmente todos?*

—Todos fuimos sensibles, incluso los que no fueron críticos; la prueba de ello es su intransigencia y su dureza. En años anteriores se había dado el movimiento vasconcelista. Yo estaba chico, pero me afectó. En ese mismo año, en 1929, sucedió otra cosa importante: la autonomía universitaria. Entré a la Preparatoria en el ocaso de la supremacía de Plutarco Elías Calles. Luego del gran fracaso del vasconcelismo, vivimos con alegría la victoria de Cárdenas sobre Calles. Cárdenas, en lugar de fusilarlo, lo desterró. Esto nos impresionó mucho a los muchachos de entonces. Se dio una serie de cosas muy importantes, por ejemplo la enérgica política exterior de México ante el avance del fascismo. Nos convertimos en grandes amigos de la República Española.

—*¿Y culturalmente?*

—En esos años se dio, culturalmente, una gran influencia de España. Es la época de Unamuno, Ortega y Gasset, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez, Machado. Por lo menos en la juventud, España fue una gran influencia cultural. Fue una década en la que Cárdenas ayudó a los intelectuales españoles después de la derrota y, también, en que se persigue a los Contemporáneos. México entró a la guerra. Ávila Camacho hizo una política más moderada. Jaime Torres Bodet estaba en la Educación Pública.

Leíamos mucho a los sudamericanos, como Lugones, a los españoles, como Pedro Salinas. La gran diferencia entre la generación de Contemporáneos y la nuestra es que nosotros sentimos una gran atracción por el experimento soviético. Una atracción que en Francia había logrado adherir a Gide, a Malraux, Breton (militaban algunos de ellos en el partido comunista, otros no); en España también había conseguido adhesiones importantes. Los Contemporáneos ya habían publicado cosas de Joyce, es decir, tenían una obsesión por la modernidad.

—¿No los separaba su simpatía por el comunismo o por la vanguardia surrealista de sus maestros locales, de los Contemporáneos?

—No había contraposición, además los Contemporáneos no fueron nuestros maestros. En mi caso, había hecho una lectura bastante intensa de novelas y ensayos de diversos autores; pero la primera vez que descubrí la poesía moderna fue de Pellicer, en mi adolescencia. Mi primera poesía, la publicada en *Barandal*, tiene huella de Pellicer y también otros poetas, como Alberti o Gerardo Diego. Más adelante me ensombrecí, como todo adolescente. Nuestro grupo tuvo pequeña resonancia, cierto es que era un mundo más pequeño. Coincidió la visita de Alberti a México con la aparición de mi primer libro, *Luna silvestre*, publicado por la editorial Fábula. Alberti, ya lo he contado, me alentó. Yo me alejé del grupo, me quedé solo, pasé una temporada de silencio y soledad. Luego volví a mis cursos. Leía yo en esos momentos un revoltijo de cosas, leía por ejemplo a Lawrence. Pero aparte de las influencias había esta poesía “de la sangre, del cuerpo”, que me ha seguido acompañando hasta hoy: las revelaciones del cuerpo. Sobre ese libro publicó Bernardo Ortiz de Montellano una pequeña nota contra mi libro criticando lo que él veía como una excesiva influencia de Neruda. Murió *Barandal* pero yo seguía viendo a mis amigos, a José Alvarado y Salvador Toscano.

—¿Antes de Taller viajó a España?

—Sí. Yo no vivía en México en ese entonces, había conseguido un empleo: el proyecto de fundar una escuela. Estaba en Yucatán cuando recibí la invitación para ir al Congreso antifascista en España. La invitación la gestionaron Rafael Alberti y Pablo Neruda. Alberti ya había estado en México y la gente de la LEAR le había merecido una muy pobre opinión, tal vez por eso de México invitaron a dos escritores que no pertenecían a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. Yo nunca estuve cerca de la gente de la LEAR, aunque era muy amigo de los jóvenes comunistas. Me mandaron la invitación a Yucatán por correo ordinario; apenas tuve tiempo de llegar a la ciudad de México, casarme e irme en barco, vía Nueva York, a España.

—Antes de llegar la invitación para asistir al Congreso, ¿cómo era su vida en Yucatán?

—Primero vivimos en una pensión. Me interesó muchísimo Yucatán, descubrí el mundo maya, un descubrimiento muy importante para mí.



—¿Y el mundo de Carrillo Puerto, la política yucateca no le interesó?

—No, casi no. Ya había desaparecido ese movimiento, ya no existía. La de Yucatán me pareció una experiencia única, primero por la labor que realizaba en esa escuela de adolescentes. Pero lo que más me interesó fue el mundo maya. Descubrí que Yucatán era la otra cara de México. Yucatán es lo menos mexicano, lo menos central. Cuando recibí la invitación, por medio de un telegrama, estaba yo en Chichén-Itzá. Estaba paseando por el Juego de Pelota cuando recibí la noticia; estaba yo muy emocionado.

—Aparte de asistir al Congreso, ¿qué más hizo en España?

—Conocí mucha gente, más bien: entrevisté a mucha gente ilustre, pero con algunos guardé amistad, como con el poeta inglés Stephen Spender y también con Malraux, con quien trabé una amistad de toda la vida. El viaje inicialmente lo hicimos para asistir al congreso, pero me quedé más tiempo. Allá estaba también una delegación de la LEAR, entre los que iba Silvestre Revueltas, que viajó como un acto de solidaridad con el pueblo español. Asistieron también José Mancisidor y Carlos Pellicer. Después del Congreso permanecí en España ayudando y colaborando con el grupo de la LEAR en el trabajo que ellos hicieron: principalmente en el montaje de exposiciones y dar conferencias sobre la cultura mexicana. Fue una labor muy interesante.

—¿De qué modo vivió el ambiente de la guerra?

—Caían bombas con frecuencia. Más aún cuando fui al frente del sur. Había un mexicano, Juan B. Gómez, que era comandante de brigada, lo mismo que otro mexicano más famoso: David Alfaro Siqueiros. Estuve con ellos diez o quince días, incluso intenté alistarme. Los Alberti, principalmente María Teresa León, intentaron disuadirme. No sé por qué pero no me aceptaron, probablemente porque yo cometí varias imprudencias, entre ellas ser amigo de varios anarquistas, los cuales eran vistos con malos ojos por los comunistas. Durante el sitio de Valencia supe que de mí se decía: “Hay que tener cuidado con Octavio Paz, tiene ligas, no sabemos hasta qué punto, con los anarquistas”.

—¿Cómo transcurría su vida cotidiana en esos días españoles?

—La vida política me interesó y llegó a apasionarme, pero mis grandes amigos, a los que veía todos los días, eran los poetas. Me relacioné con gente de *Hora de España* porque teníamos posiciones muy parecidas. Primero, éramos antifascistas, considerábamos que era indispensable la colaboración con los comunistas; en segundo término creíamos en la independencia de los escritores. Esa era la política de *Hora de España* y, más tarde, ésta sería la política de *Taller*. En México yo había conocido a Alberti, lo volví a tratar en Madrid, pero con quien hice amistad más profunda fue con Cernuda y con la gente de *Hora de España*, como Altolaguirre. En España publiqué mi segundo libro, *Bajo tu clara sombra*, precedido precisamente por una “Noticia” de Manuel Altolaguirre. Tuve encuentros memorables, por

ejemplo, con Pablo Neruda, al que mucho me he referido. A Neruda lo quise mucho. Conocí también a Vallejo, que era un hombre extraordinario. Me impresionó mucho escuchar sus quejas contra Alberti y Neruda.

—¿Frecuentó “cafés literarios” mientras estuvo en España?

—Muy poco, porque era época de guerra y las bombas eran frecuentes, pero sí conocí varios, sobre todo en Valencia. Luego de España viajé a París donde me encontré con Pellicer. Ahí conocí a Carpentier, quien me presentó con Desnos, que fue mi primer contacto directo con los surrealistas.

—¿Qué recuerda de aquella visita a Juan Ramón Jiménez?

—Juan Ramón se dedicaba no a platicar sino a desarrollar largos monólogos. Era muy gracioso, tenía verdadero talento e ingenio. Poco a poco, mientras hablaba, su gracia se iba convirtiendo en mordacidad. Su plática, de danza graciosa, se transformaba en una *danza de los puñales*; sobre la mujer de Jorge Guillén, sobre un pecho de la mujer de Jorge Guillén y luego sobre el otro pecho de la mujer de Pedro Salinas, sobre la espalda de García Lorca...

—¿Qué le aguardaba a su regreso?

—Cuando regresé a México estaba el Café París. Había varias tertulias. Al regresar a México volví a ver a mis amigos. Trabajé en *El Popular*, que era un diario sindicalista dirigido por Lombardo Toledano, como periodista y articulista. Colaboraban también ahí Enrique Ramírez y Ramírez y José Revueltas.

—Paralelamente, aparte de sus intereses políticos, ¿tenía otros amigos?

—Iba mucho al Café París con Octavio Barreda y Xavier Villaurrutia. Así que iba a *El Popular* por un lado y por el otro al Café París. Nunca me discipliné a la vida del militante. También había un bar, llamado El Paraíso, que frecuenté mucho en alguna temporada. Más tarde, más avanzada la década, surgieron en México los cafés literarios. A las cantinas no podían entrar mujeres, pero concurrían mucho a los cafés. De pronto el Café París se convirtió en el gran centro de reunión. En primer lugar iba gente de cine, periodistas, pero también iban escritores. Los que quedaban de los Contemporáneos tenían su mesa; había otra mesa de jóvenes y otra de comunistas, estos últimos hacían la revista *Ruta*. Nos encontrábamos unos frente a los otros. Nos veíamos, nos saludábamos, a veces íbamos de un lado a otro. Estaba Ermilo Arbeau Gómez, amigo de Barreda y mío. Había otros grupos, como el de Juan Soriano, que llegaba más tarde, y el grupo de las mujeres.

—¿Con quién iba Soriano?

—Con Lupe Marín, Lya Kostakowsky y María Izquierdo, que eran una de las instituciones del café. Otras instituciones eran Barreda y Villaurrutia. Todos ellos eran amigos. En otro lado del café se ubicaba José Mancisidor.

—¿Y no había en el café oficinistas, muchachos y muchachas con intenciones de ligar?

—Sí también. Había empleados, gente que flotaba por ahí ocasionalmente, novilleros. La dueña de la casa se llamaba Madame Hélène. Una mujer francesa, muy amiga de Pepe Gorostiza y protectora de novilleros en desgracia.

—De joven, cuando asistió a las reuniones de los Contemporáneos, ¿Torres Bodet llevaba la batuta en el grupo? ¿Él ayudó a sus amigos a conseguir sus empleos.

—No, nadie llevaba la batuta, el grupo estaba formado por personalidades fuertes. Torres Bodet hablaba y siempre de manera inteligente, aunque siempre lo hacía de un modo retórico: siempre cuidándose de no despeinarse.

—¿Fue siempre feliz su amistad con Pellicer, siempre luminosa?

—Hubo muchos altibajos en mi amistad con Pellicer. No estaba de acuerdo con algunas ideas y con ciertos poemas míos, pero en fin: siempre lo estimé mucho.

—Pellicer expresó que prefería su poesía “anterior”, es decir, la anterior a Salamandra. Tal vez lo hizo dolido por aquella frase suya (Pellicer no es un poeta de poemas sino de instantes poéticos, en *Las peras del olmo*).

—Me gustaría referirme a esa frase. No creo que esa frase lo haya “matado”. Quizá lo dije mal, quise decir que los mejores poemas de Pellicer son los poemas breves. Cuando él intentó el poema extenso lo traicionaba la elocuencia. Tiene cosas geniales, como aquello de “El caimán es un perro aplastado”. Recién leí, en su revista, en *Textual*, el ensayo que Gabriel Zaid dedica a Pellicer. Es una cuestión de época, la generación de Pellicer es sobre todo visual, plástica. Varias de sus imágenes son prodigiosas, pero hay cierto tipo de imágenes con las que él no se atreve. No hablo de imágenes sorprendentes sino de imágenes que convoquen otra realidad; pienso ahora en aquella de Ungaretti: “De otros diluvios escucho una paloma”. Eso Pellicer lo logró muy pocas veces.

—Hay personas que participaron en Taller y que casi no son recordados, por ejemplo José Ferrel.

—Ferrel no era propiamente de Taller; era un muchacho, muy inteligente, pero que no escribía otra cosa que traducciones. El sí fue militante trotskista. Ferrel fue el primer traductor de Rimbaud.

—¿Por qué se suicida?

—No lo sé. Otra gente no muy recordada es Rafael Vega Albela, gran amigo mío y, como Ferrel, suicida. Terminó con su vida siendo muy joven. Sus poemas son interesantes, dueños de una religiosidad atea. Hay que recordar también a Alberto Quintero Álvarez, quien verdaderamente tenía un gran talento crítico. Era una persona profunda. La Universidad de Guanajuato publicó un libro suyo, pero desgraciadamente poca gente lo ha comentado. También estaban Solana y Huerta. Rafael Solana fue el que nos invitó a hacer Taller. La hicimos durante unos meses y luego Solana se fue a Europa

y tuvimos que hacernos cargo de ella. Después de eso, luego de la derrota, cuando vienen los españoles a México, a mí me pareció que lo que menos podíamos hacer era ofrecerles incorporarse a la revista. Rafael Solana, con muy mal gusto, me lo ha reclamado varias veces.

—¿Quién era el eje, el centro de la cultura en aquellos momentos? ¿Alfonso Reyes?

—En ese momento Reyes no estaba en México. Reyes era el gran mexicano que vivía en Sudamérica. Vivió primero en Buenos Aires y luego en Río de Janeiro. A Alfonso Reyes lo conocí cuando regresó a México a hacerse cargo de la Casa de España. Se dio entre ambos una gran amistad: lo admiré, lo admiro, lo quise mucho. Lo comencé a ver no sólo en El Colegio de México sino en su casa. Vivía en esa calle que antes se llamaba Juanacatlán, aunque en esos tiempos creo que tampoco se llamaba así. Yo vivía muy cerca de ahí, cerca de donde vive ahora José Emilio Pacheco. Cuando estaba muy triste, muy desesperado, muy cansado, o con ganas de tener una conversación, yo le llamaba por teléfono: “Don Alfonso, ¿puedo ir a verlo?” Me dio siempre buenos consejos no solamente literarios sino personales.

—El año pasado, con la celebración del centenario de Reyes, dio la impresión de que de su obra sólo se resaltaba la calidad de su prosa...

—Reyes ha sido víctima de sí mismo. Cuidó tanto su memoria que hizo en vida su obra completa, esos tomos tan difíciles de leer. Eso ha sido adverso para él. Creo que está muy bien publicarlos pero, en primer lugar, me parece muy triste que se hayan tardado en editarlos tantos años. El que hayan tardado tantos años en publicar las obras completas de Reyes revela un problema en la psiquis mexicana. A Reyes lo que le hace falta es una buena edición, no de sus obras completas, se extraña un volumen que recoja al gran Reyes. No creo que haya sido ni un gran pensador ni un gran crítico, aunque pudo haberlo sido porque tenía un gusto infalible, pero no lo fue. Pudo haber sido el gran crítico de Góngora, su resucitador, pero lo fue Dámaso Alonso.

—¿Qué queda entonces de Reyes?

—Queda de él lo que Borges llamaba “la página perfecta”. Reyes es el autor de muchas páginas perfectas. Pequeños textos dispersos en toda su obra de un género que oscila entre la estampa, la miniatura, la viñeta literaria, la divagación, el poema en prosa. Tiene momentos realmente extraordinarios. Reyes es sin duda uno de los grandes prosistas de nuestro siglo. Las pequeñas miniaturas de Reyes están escritas con prosa de poeta. Asimismo, como poeta, es más importante de lo que se cree. No advertir esto es una de las grandes fallas de la crítica mexicana. Creo que nuestra crítica ha sido un poco ciega ante el Reyes poeta. Merece sin duda estudios más importantes ya que es autor de un gran poema, “Ifigenia cruel”, y de otros poemas como los “Romances del Río de Enero”. Reyes es la pausa entre la vanguardia y el modernismo, pausa en la que lo acompaña otro poeta: López Velarde. Ninguno de los dos ha



tenido la penetración que merecen en América Latina. Ambos tienen que ver con Gabriela Mistral. Esta generación, que se desarrolló en un periodo que ha sido llamado posmodernista, representa algo que España estuvo a punto de tener y no tuvo. Tuvo grandes poetas como Jiménez y Machado, que no son lo mismo, no hay en ellos el espíritu de esa "pausa" entre un periodo y otro. Los poetas de España en ese momento no son importantes. Es algo que le corresponde hacer a la crítica mexicana: insertar a nuestros autores en la corriente general de la literatura.

—¿Reyes fue acrítico ante la tradición europea?

—No creo que haya sido un gran crítico. Fue, en cambio, un crítico instintivo. Hubo, en la época, temperamentos más radicales que el de Reyes; está por ejemplo Cuesta, quien sí fue crítico ante la tradición hispánica. A Reyes le faltó coraje crítico.

—Luego de que se le incluyó en Poesía en movimiento, Torri ha ganado muchos lectores, incluso puede claramente distinguirse a varios jóvenes que siguen sus huellas. La suerte de Reyes ha sido, en cambio, adversa. ¿No es paradójico que Torri, el hermano menor, de algún modo haya venido desplazando a Reyes?

—A mí me encanta Torri; lo he leído con mucha atención y siempre he procurado difundirlo. El Reyes del que hace poco les hablaba, sin embargo, se parece mucho a Torri. No sólo se parece: son de la misma estirpe. Son distintos en tanto que Reyes es más brioso, más solar, sabe reír con una risa más amplia. Otra cosa: Reyes fue un contacto muy importante para los escritores mexicanos en Sudamérica. Xavier Villaurrutia publicó *Nostalgia de la muerte* en Buenos Aires y Reyes *La experiencia literaria*. Por cierto que Villaurrutia me pidió que escribiese una nota de su libro, que publiqué en *Sur*. Cuál no sería mi sorpresa cuando al poco tiempo recibí un cheque y una carta de José Blanco invitándome a colaborar con mayor asiduidad en la revista.

—¿Dónde y cómo elaboraban Taller?

—La hicimos en varias imprentas pero en la que la hicimos más a gusto fue en la imprenta de Rafael Loera y Chávez. Ahí se publicó también, por primera vez, *Muerte sin fin*, y varios libros de Villaurrutia.

—¿Fue en esa imprenta donde hicieron los libros que salían como suplemento de la revista, Una temporada en el infierno de Rimbaud, las Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz, los Poemas de Elliot, La retama de Leopardi, los fragmentos de los Diarios íntimos de Baudelaire?

—Era un poco la costumbre de la época. Hubo gente que lo hizo antes que nosotros, se me ocurre pensar en *Alcancía* que hacían Justino Fernández y Edmundo O`Gorman, quienes habían publicado por primera vez "La fábula de Equis y Zeda" de Gerardo Diego.

—En Taller se advierte una parte creativa muy pujante y, por otro lado, una labor crítica un poco coja ¿Por qué se dio esto?

—Hubo varios que pudieron haber hecho crítica pero por desgracia se fueron por otro lado, como José Alvarado. Álvarez Quintero también pudo haber sido un buen crítico, pero por desgracia murió. En él se combinaban las facetas de poeta y de crítico. Poco después surgió una generación muy crítica, la reunida en *Tierra nueva*, gente para mí muy cercana. La relación que yo tuve con los que venían después de mí, con José Luis Martínez, Alí Chumacero, Jorge González Durán, fue muy buena.

—¿Llegó a distanciarse de Efraín Huerta?

—De él nunca me sentí distanciado. Bueno, había cierta distancia intelectual y política, pero yo nunca tomé en serio esas cuestiones. Con José Revueltas fue distinto, con él sí discutí bastante, aunque finalmente la historia me ha dado la razón. Con Efraín, en cambio, no era posible el diálogo político. Siempre sentí profundas coincidencias con Revueltas.

—¿Por el sentimiento religioso que permeaba su pensamiento político?

—No, por su actitud intelectual. Para Revueltas las ideas contaban, se apasionaba con ellas. Los comunistas de la época lo aceptaban con incomodidad: eran beatos.

—¿Continuó viendo a sus otros amigos, por ejemplo a José Alvarado?

—A José Alvarado siempre lo vi, le tenía mucho afecto. En el fondo Alvarado siempre fue escéptico. No se lo decía, pero coincidía con él.

—Disuelta Taller usted colaboró con Barreda en El hijo pródigo y poco después se marchó de México...

—Me fui de México en 1943 y volví diez años más tarde. Abandoné el país justo en el momento de la guerra: la ciudad estaba llena de extranjeros. Por un lado, estaban los españoles, con varios de los cuales trabé una relación muy profunda; también estaba Neruda, con el que tuve una amistad que terminó en pleito; también fui amigo de los surrealistas que vinieron a México: Wolfgang Paalen, Benjamin Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Raho. Había una atmósfera cosmopolita. Era un México mucho más chico pero mucho más abierto.

—Antes de regresar estuvo usted unos años en los Estados Unidos, ¿trabó relación con el mundo intelectual norteamericano?

—Conocí a varios poetas, pero no fui muy íntimo de ellos. Luego me interesó mucho el grupo de *Partisan Review*. En esos años uno se relacionaba con esos grupos artísticos en las casas; ahora eso ha variado con el desarrollo de la vida universitaria. Aunque también se acostumbra mucho los bares. En esos años traté a Cummings y a William Carlos Williams, aunque eran poetas mucho más grandes que yo.

—¿Qué situación encontró a su regreso, en los años cincuenta?

—Me sorprendió encontrar otro México. Me encontré con que todavía había algunos sobrevivientes de los Contemporáneos: Novo seguía escribiendo, lo mismo que Pellicer. A Novo siempre le tuve estimación pero nunca acabamos de ser buenos amigos, lo que lamento ahora. Pellicer, en cambio, siempre fue uno de mis mejores amigos: siempre estaba en lo suyo. En realidad, del grupo Contemporáneos yo tuve sólo tres amigos: Jorge Cuesta, Villaurrutia y Pellicer. La generación de Contemporáneos tiene una característica esencial: es una generación de excelentes poetas. Es muy difícil decidirse por uno de ellos. ¿Por qué no gozaron de la estima pública que se les brindó a otros poetas de su generación, como Neruda y Borges? Tal vez se debe a que la aventura poética de los Contemporáneos se acaba muy pronto. Aunque eran muy inteligentes no fueron capaces de desarrollar críticamente su obra poética. Tomemos a Pellicer como ejemplo: en él no hay una evolución poética. Su poesía es la de un poeta eternamente joven que parece estar descubriendo por vez primera el mundo: Los Contemporáneos son poetas por acumulación, no se advierte en ellos la construcción de una obra.

—¿Y José Gorostiza? Usted y él trabajaron juntos algún tiempo en *Relaciones Exteriores*...

—Pepe Gorostiza me ayudó siempre a resolver los inevitables conflictos que aparecen en la burocracia. También estimé mucho a Torres Bodet como funcionario; con él sostuve una relación un poco fría, en parte porque él no era un hombre cálido.

—Luego de su estancia en Estados Unidos, Francia y Japón, ¿qué más encontró a su regreso?

—Me encontré con que el otro fragmento de mi generación, gente como Rulfo, estaba escribiendo. Pero sobre todo me encontré con un nuevo grupo, una nueva generación cuya cabeza más visible era Carlos Fuentes. La gran novedad es que habían desaparecido los cafés. Yo quise reanimar uno, pero fracasé, no hubo manera. Intenté que nos viéramos de nuevo en cafés pero o no iba nadie o iba mucha gente, gente que no nos interesaba. Ya no había tertulias, la gente acostumbraba reunirse en casas. El concepto de generación, aclaro, siempre es equívoco porque las personalidades siempre son más importantes que los grupos.

—¿Por qué se acostumbra identificar a la década de los cincuenta con la *Revista Mexicana de Literatura* y no con la revista *América*, en la que colaboraron gente como Efrén Hernández, Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Juan Rulfo?

—No lo sé bien.

—Tal vez porque fue una revista dedicada a la creación. No tuvo un cuerpo de ideas estéticas y políticas que la respaldara.

—Eso es, en primer lugar fue por eso. También contribuyó el hecho de que era un híbrido de varios grupos. No tenían

en *América* una actitud, en cambio en los muchachos de la *Revista Mexicana de Literatura* había una idea muy clara, que es un poco la idea que nosotros habíamos expuesto en *Taller*.

—¿Por qué a su regreso no pensó fundar una nueva revista, una nueva aventura, con compañeros suyos de generación como José Luis Martínez o Chumacero?, ¿por qué se acercó a los jóvenes?

—Al llegar me sentí cerca de los jóvenes, especialmente de Carlos Fuentes. También, aunque un poco menos, de Tomás Segovia. La *Revista Mexicana de Literatura* se inició con reuniones periódicas en mi casa. En aquella época ellos se sentían incómodos con el quietismo de la ciudad de México; yo, que acababa de regresar, debí significar una ventana al mundo. La década de los cuarenta, pese al ambiente cosmopolita al que me he referido, fue en México, intelectualmente, un poco triste. Se seguía pensando en términos de “compromiso”. Fuentes y Segovia comprendían que era necesario abrir ventanas: siempre hay que abrir ventanas, dejar que circule el aire. Fue también importante, en esa revista, el planteamiento que hicimos de lo que se llamó “tercera vía”. Introduje esta idea en México, convencido, luego de mi gran decepción de la Unión Soviética, de que la vía comunista estaba profundamente equivocada. Mi desencanto, ya lo saben, se dio al momento de la firma del tratado germano-soviético. En esos momentos, a finales de los años treinta, me encontraba cerca de los comunistas; luego de ese acontecimiento me separé de ellos. Esto fue para mí decisivo. Cuando viví en los Estados Unidos pensaba que todavía era posible una revolución proletaria, tal como lo había previsto Marx, en los países desarrollados de Europa. Cuando viajé a este continente, me di cuenta de mi error.

—En esos años europeos es cuando escribe su texto sobre los campos de concentración soviéticos que le publican en *Sur*.

—Yo lo mandé a México pero no lo quisieron publicar. Algunas cosas yo las mandaba y no me las publicaban, y eso que las mandaba a revistas de amigos míos.

—Volviendo a su regreso y a la influencia en los jóvenes que entonces hacían la *Revista Mexicana de Literatura*, ¿puede decirse que ellos ponían el entusiasmo y usted sus relaciones y contactos?

—Lo que se publicó de literatura norteamericana, inglesa y de autores franceses yo se los proporcionaba. La revista, al poco tiempo, se asoció a actitudes más cerca de la izquierda que del centro. Fuentes y sus amigos se acercaron a posiciones más radicales, como lo demuestra la revista que publicaron después, *Medio siglo*. Fuentes y Carballo abandonaron entonces la *Revista Mexicana*. Cuando vino lo de Cuba yo me encontraba nuevamente fuera de México.

—¿Fue usted amigo de los miembros del *Hiperión*?

—Fui amigo de Emilio Uranga, incluso uno de sus libros está dedicado a mí. También fui muy amigo de Jorge Portilla,

así como de Luis Villoro. Me separó de ellos primero la edad, pero también las preocupaciones políticas que ellos no compartían conmigo. Ellos estaban completamente imbuidos de la filosofía de Sartre. Estando en Europa, fui testigo del ascenso meteórico de Sartre en Francia y en todo el mundo. Por mis lecturas liberales de la adolescencia fui inmune a su contagio, me encontraba, y ya lo he dicho, más cerca de las posiciones de Camus.

—*Años después de haber abandonado Carlos Fuentes y Carballo la Revista Mexicana de Literatura un grupo de jóvenes, encabezados por Juan García Ponce, retoma la revista, ¿tuvo usted contacto con estos jóvenes?*

—Yo estaba fuera de México, pero les escribía con frecuencia. Les recomendé, por ejemplo, a Gabriel Zaid. Yo había conocido a Zaid en una ocasión que fui a Monterrey, y lo conocí como poeta. Este grupo del que ustedes me hablan ha sido un grupo muy importante, aunque yo no los conocí como grupo, los conocí como individuos, como personas.

—*Además de haber impulsado a Zaid como poeta (el primero de sus libros, Seguimiento, tiene una carta-prólogo suya) hizo lo mismo con Gerardo Deniz. Ingeniero uno y químico nato el otro. Estos dos casos nos llaman la atención porque de algún modo desde los márgenes han venido a renovar la poesía mexicana.*

—Tuve la dicha de leer el primer libro de Deniz, *Adrede*, en manuscrito. Desde ese momento sentí un vivo interés por su poesía.

—*¿Atraviesa la crítica mexicana un momento crítico?*

—Advierto que la crítica mexicana a veces está un poco a destiempo. La crítica no es sólo investigación y juicio sino también debe servir de puente, es necesario que se inserte la literatura mexicana en la literatura hispanoamericana y en la literatura mundial. Encuentro que la actitud de la crítica es de ensimismamiento, incluso ahora más que antes. Veo dos actitudes en nuestra crítica: una especie de frivolidad ante las novedades que llegan de fuera, ceguera ante lo que pasa fuera, y una incapacidad de relacionar nuestra literatura con la literatura moderna. Dos ejemplos: casi nadie tomó en cuenta la aparición de la traducción que Ulalume González de León hizo de Valery Larbaud, lo mismo sucede ahora con la excelente traducción —yo creo que la mejor— que José Emilio Pacheco hizo de los *Cuartetos* de Eliot. Claro que ninguna traducción es perfecta, pero la que hizo Pacheco es admirable.

—*¿Y la recepción crítica de su obra?*

—Les pondré algunos ejemplos. Más que críticas publicadas en periódicos o revistas acerca de *Libertad bajo palabra* recibí cartas, algunas muy generosas, como la de Alfonso Reyes, cartas de españoles y sudamericanos que me siguen conmoviendo. Recuerdo también la de Julio Cortázar. *El laberinto de la soledad* fue recibido con una crítica adversa y, en algunos casos, escandalizada. He tenido mala suerte con

la crítica en México, pero mi caso no es el único. La crítica es una de las partes menos vigorosas de nuestra literatura. La otra: la carnívora vida literaria mexicana, aunque, para ser justos, la vida literaria en todo el mundo es espantosa. En lo posible hay que evitarla, en todas partes está llena de púas y de lanzas.

—*Vasconcelos, según consta en un artículo que recientemente rescató Enrique Krauze y que nosotros publicamos en El semanario, saludó con mucho entusiasmo El laberinto de la soledad.*

—Yo estaba en Europa y nadie me mandó la nota, hasta después de mucho tiempo me enteré. Alfonso Reyes acostumbraba escribirme pero nunca escribió ninguna línea sobre un libro mío. Es una actitud característica de la gente del altiplano. Vasconcelos se quejó acremente contra esa actitud, lo mismo que Alfonso Reyes. De algún modo he intentado hacer lo contrario, por ejemplo en el caso de Rufino Tamayo: escribí, cada vez que pude, de su obra. Fui un poco coautor de la resonancia que tuvo su exposición en París. Yo le escribí a Reyes una carta contándole el éxito de Tamayo. Reyes me contestó: “Me da alegría lo que me cuenta, pero, querido Octavio, la fortuna afuera es infortunio adentro”. Creo que Carlos Fuentes ha sido un poco víctima de esto. Fuentes, hace algunos años, me dijo respecto a esto una frase inteligente: “No importa, hay que contestar con libros.”

—*Solía anteriormente decirse que de su poesía se prefería la que había escrito hasta “Piedra de sol”. ¿No piensa que la crítica en México no lo siguió en esa inmersión en la modernidad que representan libros como Salamandra, Ladera este o Blanco? ¿No fue la crítica sudamericana más sensible? Pienso en Guillermo Sucre, Ida Vitale, Saúl Yurkievich, Julio Ortega, Alejandra Pizarnik...*

—Sí, pero eso ya no ocurre. Eso se dio porque yo rompí con una serie de convenciones. Cuando yo comencé esta segunda etapa de mi obra, aunque huellas de esto también se encuentran en *¿Águila o sol?*, la crítica reaccionó con desconcierto porque se hallaban acostumbrados a una retórica heredada de los Contemporáneos.

—*¿Y qué piensa de los jóvenes que intentan seguir el camino abierto por Blanco, por ejemplo?*

—No lo sé, yo no puedo responder esta pregunta.

—*Hay un acento Paz...*

—¿Sí?

—*Lo curioso es que ese acento se asume en ocasiones acriticamente. Encuentro que en algunos poetas españoles, como Gimferrer o Sánchez-Robayna, esa influencia ha sido fecunda... quizá se deba a la distancia. ¿Cuál cree que ha sido su papel en la literatura mexicana?*

—No lo sé. Tal vez el desarrollo de una posición crítica en el interior del poema. Creo también que me tocó por lo menos poner a Sor Juana de nuevo en circulación. En mi libro, hasta

donde me fue posible, intenté recrear la vida intelectual de Sor Juana, ponerla en relación con el mundo europeo, con el mundo español. Ésta debe ser la labor de la crítica.

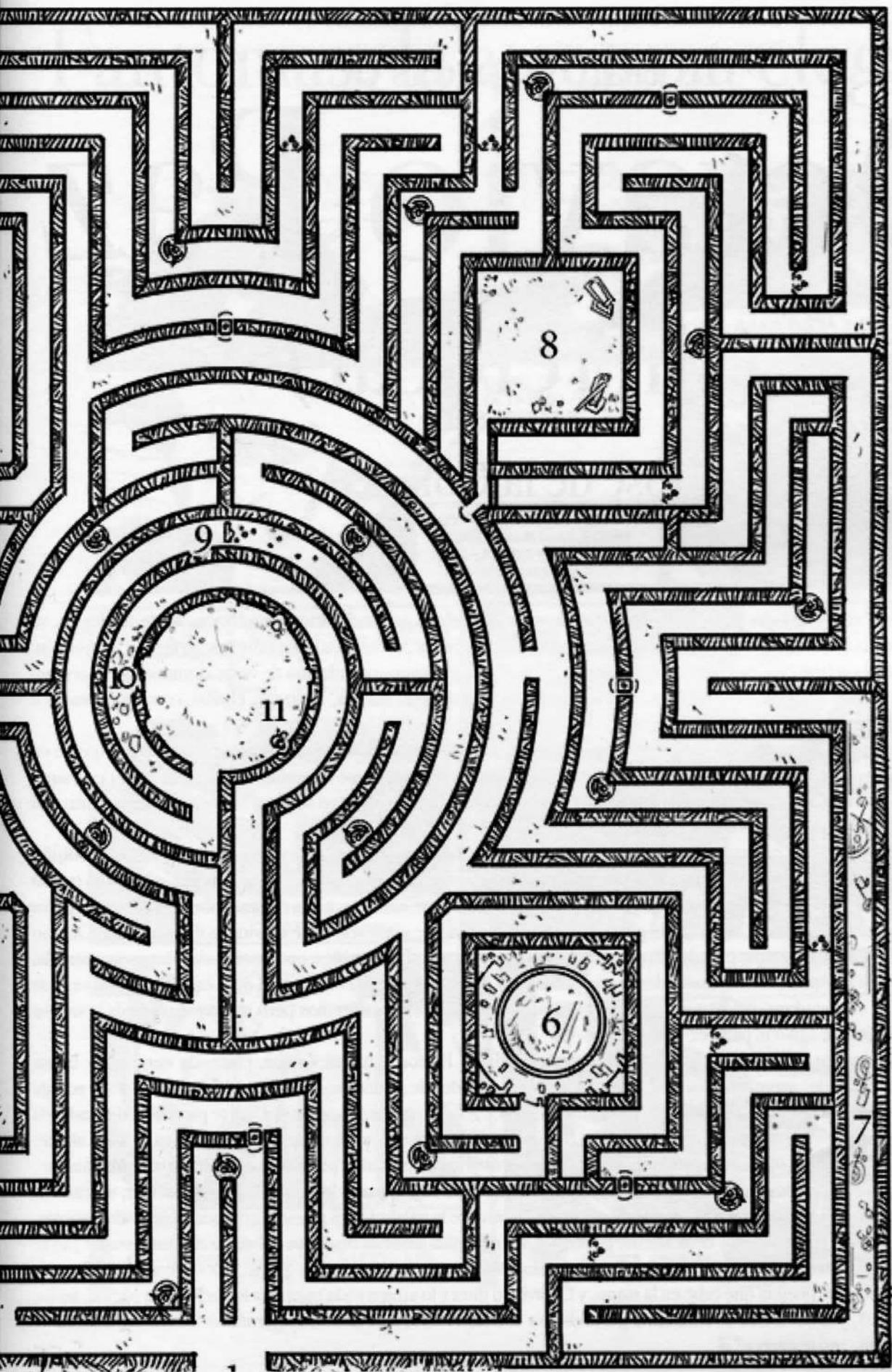
—*Bueno, esto nosotros lo entendemos como un reto porque nuestra labor es la crítica...*

—Por ejemplo, habría que investigar el vínculo que une a Revueltas, por un lado, con la novela moderna, con la novela rusa, pero también hay que poner en claro sus vínculos con toda la evolución del pensamiento político. Creo que tanto Revueltas como yo mismo enfrentamos un mismo problema bajo enfoques y temperamentos distintos. Es un problema intelectual, filosófico y moral. Habría que situar críticamente a mi generación en un contexto más amplio, pero no solamente a la mía sino a las generaciones posteriores. Es necesario vincular la prosa y el verso en lengua española con los que se dan en otras lenguas.

—*Cubiertas esas lagunas la crítica en México podría, entonces, comenzar...*

—Es algo necesario. ☞





Retrato express de
Octavio Paz
(sin retocar)

José de la Colina

Siempre en México y siempre en todas partes, tejiendo e irradiando una geografía lírica, simultánea, desde su México, su Mixcoac, su Paseo de la Reforma, su recóndito patio de San Ildefonso, centros, corazones de su canto, de su fiesta y meditación, hacia Delhi, París, Londres, Nueva York, Tokyo, Madrid, su archipiélago como constelación de vasos comunicantes, siempre interrogando el mundo como una escritura de apariciones, como un diálogo del día, la noche, el alba, como un mínimo e inmenso latido del instante.

Octavio de ojos europeos, de manos de indio mexicano, avanza con una inmovilidad traslaticia o se queda quieto en corpachón inquieto, y entonces está más que nunca en ninguna parte y en todas, qué constante viajero que nunca está aquí, que siempre está volviendo para encontrar al Octavio que nunca se fue, que permanece en su plaza Mixcoac que es el centro del mundo porque el centro del mundo está en todas partes.

“En todas partes, en ninguna, ¿no te parece?” dice Octavio, siempre con su instantáneo sol en el fondo del bolsillo de sus oscuros grandes trajes, alzado en una resistencia inquieta a ser estatua de sí mismo, “¿No te parece?”, diciendo con su voz inmadura, su voz niña, su voz quedada entre el trompo y las canicas que aún trazan sus órbitas sobre el horizontal polvo de la lejana y permanente plaza de Mixcoac, la plaza de fresnos, invisible de tanto sol, fija e inevitable de tanta luna, Octavio campesino de mil ciudades, siempre circulando entre ellas, buscando la ciudad de su niñez, encontrándola y desencontrándola, “¿No te parece?”, desde quién sabe cuándo: desde que por la gran rajadura femenina en la pared de la casa paterna, vio entrar las ramas floridas y susurradoras del paraíso perdido, el paraíso que nunca encontraremos pero sin cuya búsqueda la vida es como una página muerta, “¿No te parece?”.

Octavio cenando cada noche con los fantasmas de Emiliano Breton y André Zapata, enviando mujeres de lujosa desnudez a la celda donde magníficamente se pudre Juan de Yepes, donde Juana Inés copula con fantasmas, el sol renace cada día aunque es de noche, “¿No te parece?”, Octavio hablando, “¿No te parece, no te parece, no te parece?”, diciendo los poemas con la voz menos recitadora del mundo, la mano izquierda o la derecha haciendo el gesto de lanzar una moneda al aire, águila o sol, cara o cruz, día o luna, ese gesto del pulgar anidado entre los otros dedos plegados y que se dispara súbitamente, la misma mano que Tamayo dibujó para la portada de ese libro, *Águila o sol*, la mano lanzando la moneda al aire, al azar o al destino, pero siempre esa moneda trazará las curvas necesarias, siempre la palabra hará su escritura inevitable, fosforescente, la moneda sol rizando el rizo en lo alto de la noche, perdiéndose en la gran moneda cegadora del mediodía, en instante ¿no te parece? no existe, el instante es todo pero ya fue y viene y no vuelve y está y no está, vuela quieto en el aire agitando las alas como el colibrí, el colibrí: planeta que cabe en la mano, y Octavio lo mira y lo atrapa en la palabra y lo suelta en la página, mejor libre, ¿no te parece?, y Octavio, en su constante gerundio no escrito (señor, en Paz no hay gerundios), hace del instante la eternidad y viceversa, ¿no te parece? ☞

México, 22-XI-90

Fantomas, la amenaza elegante



Con fecha 18 de febrero de 1975 la Organización Editorial Novaro publica, en México, el número 201 de su revista *Fantomas, la amenaza elegante*, una historieta titulada "La inteligencia en llamas", argumento de Gonzalo Martré (pseudónimo de Mario Trejo, 1928) y dibujos de Víctor Cruz (1934).



Como una estrella de mar

Julio Cortázar

Arrojada por una ola, a mediodía, cuando cada grano de arena se vuelve furioso y brilla con todo su esplendor, la estrella de mar se ofrece como una síntesis de esa naturaleza que la mirada suelta recorre a través de las dunas, a lo largo de un horizonte donde surge un interminable rebaño de espumas. En el interior de este movimiento constante, de este derroche de espacio y de color, bruscamente, el espíritu en busca del secreto, se detiene maravillado, viendo esa forma perfecta que resume y domina el gran desorden de las cosas y de las imágenes. Si hablo de algo maravilloso es porque ante esta coagulación de lo múltiple en la unidad, la mirada posee ya un horizonte nuevo, insinuado por esta brújula húmeda cuyas puntas marcan rumbos nunca señalados en nuestros mapas.

Desde hace treinta años, la obra de Octavio Paz ha sido, para mí, esta estrella de mar que reúne las razones de nuestra presencia en la tierra. Poeta antes que nada y siempre, es decir, cazador del ser, Paz posee esa rara cualidad que sólo se encuentra en un Valéry o en un Eliot: el poder de lograr que coexistan paralelamente, sin enfrentamientos (ya que, desde Einstein, se cree que las paralelas acaban por encontrarse) el canto poético y la reflexión analítica.

En un siglo donde abundan las especializaciones, ocurre que inclusive las "ciencias en diagonal", esos esfuerzos para acabar con los compartimientos de la fría colmena de miel sintética en la que estamos obligados a buscar nuestro alimento, encierran, lo más a menudo, una nueva especialización que está disfrazada; lo mismo ocurre por lo que respecta a las "ciencias humanas", o en relación a ciertas posiciones que parecen caminar en el vacío... Tal vez para luchar contra todo eso, el pensamiento de Octavio Paz, inseparable de su relación sensual con ese sol que cae sobre su máquina de escribir y con todo lo que le rodea, se ha dedicado, en estos últimos tiempos, a ciertos estudios que parecen muy extraños entre sí, como los métodos de un Claude Levi-Strauss o de un Marcel Duchamp. Porque Paz parece sentir la necesidad de situar, en una nueva perspectiva, todas las situaciones mentales, artísticas, políticas y morales que todos quieren mostrarnos en forma aislada y etiquetadas. A menudo, como ya lo sabían Artaud y Bachelard, esta perspectiva heterodoxa acaba por revelar los profundos lazos que existen entre esos compartimientos que parecen estancos. Pero rechazando ciertas analogías fáciles, a las que a veces sucumbió el surrealismo, Paz descubre el ritmo subterráneo que une algunas realidades tenidas como dispares.

Presocrático, en el sentido más audaz de una palabra que hará sonreír a todos los que están inmersos en el río de la historia y del "progreso", su pensamiento asciende hasta alcanzar la canción del ser, en la misma forma que su poesía es una búsqueda obstinada del sentido último de las cosas: mujer, pájaro, destino mejicano, provenir de América Latina. Porque, como latinoamericano, sabe que, en ciencia, todo debe ser descubierto de nuevo inclusive el hombre y yo diría que, sobre todo, el hombre, y que, para ello no hay que renunciar ingenuamente a todo lo que adquirió la civilización crepuscular, sino buscar, como lo hacía el crepuscular Mallarmé, un sentido más puro para las palabras de la tribu.

Desde hace mucho tiempo está llevando a cabo esta búsqueda asomándose a casa una de las múltiples ventanillas del tres Verbo, consultando las más escondidas fuentes del erotismo, los signos esotéricos o exóticos, tratando de descubrir las respuestas que surgen en un "haiku", en un relieve de Khajuraho o de Konarals en un método estructuralista, en el habla de su pueblo, en un "ready made", en las mitologías latinoamericanas, en la poesía de un Fernando Pessoa o de un Luis Cernuda. En un hombre como Paz que ha sabido mostrar su responsabilidad personal definiendo claramente su posición frente a los siniestros

acontecimientos que agitan su patria, este interrogante adquiere un aspecto revolucionario ejemplar.

Los múltiples ensayos escritos por Paz, que a veces son discutibles y a veces exaltantes, referidos a una gran multiplicidad de temas, son el testimonio de un pensamiento y de una visión que están entre las más ricas y más coherentes de la actual América Latina. Vuelto resueltamente hacia el futuro (y conociendo, para ello un pasado que muchos otros escritores fingían despreciar, debido al desconocimiento que tienen de él), Paz postula, a su manera ese "hombre nuevo" del cual tanto se habla en nuestros países; para él, este hombre está obligado a aprehender una realidad mucho más amplia que aquello que, en la actualidad, surge en América Latina y en otras partes. Y si esto puede lograrlo un día a través de la revolución, será siempre y cuando la poesía esté lista para acudir a la cita. Una poesía de vida, algo muy diferente a esa sosa vida poética que defienden obstinadamente románticos retrasados en sus torres de marfil e inclusive, de cemento.

Octavio Paz hace cantar esta poesía, llave de su paso desde hace mucho tiempo, utilizando un idioma en el cual la belleza se alía implacablemente a la firmeza, suministrando, aquí también, un ejemplo en un país que, como México, gusta de la retórica y de los discursos grandilocuentes. En el centro de esta obra se yergue lo que estimo que sea el más hermoso poema de amor escrito en América Latina, "Piedra del sol", que responde, en el aspecto erótico, a esa misma sed de confrontación total del hombre con el más allá de sí mismo, donde todas las falsas fronteras quedan borradas, donde ser no se reduce ya al yo histórico del Occidente, sino que se abre hacia una reconciliación con todos los dioses que fueron renegados o que se perdieron: los dioses del cuerpo, que son innumerables, los dioses del canto, los dioses de la felicidad, que acarician, mientras lloran, la cabeza de los niños de las "favelas" y de los Vietnam que hay en el mundo, los dioses que sólo esperan al hombre, para cederle su lugar en esta tierra, reconciliada al fin consigo misma...

La estrella de mar sigue estando ahí en la playa, síntesis y nueva partida, dialéctica secreta y, sin embargo, cercana, accesible. Son pocos los que, como Octavio Paz, saben que la estrella de mar atrae hacia su centro, todos los impulsos vertiginosos del espíritu y de la carne, que antes supo sugerir inventando nuevos puntos cardinales. Brújula, rosa de los vientos... ☞

Pensar a Octavio Paz
desde septiembre de 2017
presentando unas páginas suyas
sobre el sismo de 1985

Adolfo Castañón



No es una casualidad que estas palabras se digan en la librería Octavio Paz del Fondo de Cultura Económica. El poeta y ensayista mexicano no sólo es un autor importante de esta editorial que ha publicado sus libros desde los años cincuenta y sus obras completas, sino que se trata de un autor definitorio y decisivo. Claudio Lomnitz, el historiador y antropólogo, dijo hace poco que *El laberinto de la soledad* es un cronotopo, antes Fernando Vizcayno Murray había afirmado que la obra de Paz es como una plaza en la cual se reconoce la sociedad mexicana e hispanoamericana. Paz no está fuera de nosotros sino casi podría decirse, dentro. Así lo permite afirmar la encuesta reciente, publicada por la revista *Este País*, “Libros para entender a México”, hecha por Mario Alberto Medrano,¹ donde de los 33 participantes de distintas generaciones, trece mencionan *El laberinto de la soledad* y otros cuatro libros como *El ogro filantrópico* y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Por estos signos se puede vislumbrar la influencia histórica y metahistórica que tiene la obra del poeta y ensayista.

¹ *Este País*, septiembre 2017, número 317, sección Cultura, pp. 14-16.



¿De dónde viene Octavio Paz? ¿Quién es o quién era? Desde luego, un poeta, un ensayista y pensador que se hizo a sí mismo a partir de las preguntas asociadas precisamente a la vocación, el llamado de la palabra poética, la convocatoria para aclarar y deslindar el lugar de la poesía en el mundo, el país y, desde luego, en el seno del poeta mismo. Este racimo de preguntas una y otra vez formuladas, lo llevaron a escribir sus ensayos memorables: "Poesía de soledad y poesía de comunión", *El arco y la lira*, *Los signos en rotación*, *La otra voz* y los ensayos de amplio compás intelectual, histórico y político como *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* y *El ogro filantrópico*. De estos enunciados se desprende que la interrogación de Paz por la vocación poética llevaba necesariamente a no dejar al poeta solo y aislado sino a relacionarlo y anudarlo en la gran piedra de sol del mundo. Paz solitario, Paz solidario.

¿A qué se puede deber que Paz haya calado tan hondo en la cultura mexicana? Tal vez esto se deba a su capacidad de asomarse a la experiencia poética y a la historia desde una profundidad que sólo podría llamarse geológica, a su capacidad de ver las cosas desde un horizonte abierto y plural. Paz no sólo era un hombre culto, era también un hombre capaz de atravesar las aduanas y fronteras de varias culturas: la mexicana, en sus distintos estratos, la hispánica, la mediterránea, francesa, italiana y griega, la británica, la americana y la usamericana, la asiática. Nadador de estrechos, canales, bahías, deltas, ríos, mares profundos. Su oceánica curiosidad lo inscribe en la tradición de los eruditos y memoriosos hispánicos que en tiempos modernos van de José Ortega, María Zambrano y Alfonso Reyes a Lezama Lima, Borges y Santayana. No sólo le interesaba la literatura, sino también, y mucho, las artes, la pintura, la escultura, la arquitectura. También le interesaba la historia de las civilizaciones que sabía interpretar y leer como si fuese una novela de aventuras. Del surrealismo y de la tradición romántica inglesa, alemana y francesa, Paz trajo un apetito de innovación que supo conciliar con la lectura de los poetas e historiadores griegos y latinos y combinar con la de los estudiosos asiáticos de China, Japón y la India. Hablar de surrealismo y de romanticismo equivale a hablar del amor. Ese tema recorre como una presencia la casa de las letras edificada por Paz. No es extraño entonces que junto a la experiencia estética se dé en él una vigorosa exigencia ética. Esta clave llevó a Paz de la familiaridad con las ideas anarquistas y marxistas a su revisión con la mirada del liberalismo que supo reconocer desde muy pronto a través de la obra de Raymond Aron a quien Paz conoció y leyó desde mediados de los años cincuenta. La obra y la persona de Aron han sido objeto recientemente de un ensayo del también premio nobel y amigo de Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, quien le dedicó una extensa colaboración en el número de septiembre de *Letras Libres*. Paz había escrito sobre Aron en distintos lugares, años antes, en particular al hacer una

caracterización crítica de los regímenes políticos articulados bajo la órbita soviética y aquellos otros inscritos en el orden capitalista. La visión de Aron, autor del célebre ensayo sobre el marxismo como opio de los intelectuales, fue central en la articulación del pensamiento de Octavio Paz:

[...] Debemos a Raymond Aron un concepto que ha hecho fortuna: la definición de los países desarrollados, cualquiera que sea su régimen social, como sociedades industriales. Aron no ignora ni disminuye las profundas diferencias entre las sociedades del Oeste y las del Este europeo, pero afirma, con razón, que en unas y otras lo determinante no son tanto los sistemas políticos como la función de la ciencia y la técnica en los modos de producción. Así, Aron propone que llamemos a este conjunto de naciones y pueblos: "La civilización industrial"².

Pensar a Octavio Paz no es pensar solamente a un individuo sino a una genealogía intelectual. En este caso de lo político la genealogía que va de Voltaire, Marx a Aron, Popper y desde luego Ortega y Gasset y el citado Mario Vargas Llosa, con quien tantos puntos en común tiene el mexicano. Cabe decir, en cualquier caso, que el pensamiento de Octavio Paz se articula también a partir de la reflexión de Hegel y de Marx.

Una estribación de *El laberinto de la soledad* es el libro *Posdata* con el cual Paz se adentró en el diálogo abierto con los lectores luego de los episodios sangrientos de 1968. En cierto modo, *Posdata* y *El laberinto de la soledad* trazan un arco poético y político que nos integra. Por eso mismo Paz no fue ajeno a los escombros del presente, una prueba está en el artículo que escribió luego del terremoto del 85.

Ante los infortunios y los desastres, lo mismo los naturales que los históricos, los hombres han respondido siempre con actos y con obras. La religión, el pensamiento, el arte y la acción son nuestra respuesta a la universalidad del mal y de la pena. Los aztecas creían que esta edad del mundo estaba regida por el sol del movimiento, y esta idea les dio ánimo para ver de frente y con entereza los terremotos, las erupciones volcánicas y las inundaciones; la creencia en la justicia y la misericordia divinas alivió a nuestros antepasados de la Nueva España e impregnó de sentido a las catástrofes y convulsiones naturales que padecieron. Ahora, los temblores del 19 y el 20 de septiembre nos han redescubierto un pueblo que parecía oculto por los fracasos de los últimos años y por la erosión moral de nuestras elites. Un pueblo paciente, pobre,

² Octavio Paz, "El ratón del campo y el de la ciudad", *Obras completas*, t. X, México, FCE, 1996, p. 596.

solidario, tenaz, realmente democrático y sabio. La sabiduría popular no es libresca ni moderna, sino antigua y tradicional. Es una mezcla de estoicismo, silenciosa energía, humor, resignación, realismo, valor, fe religiosa y sentido común. Ese sentido que, precisamente por ser común, es comunal, comunitario. En suma, la sempiterna combinación humana que Santayana definió en uno de sus libros como "escepticismo y fe animal". Yo más bien diría: escepticismo y fe vital, confianza en este mundo y en el otro. Los mexicanos han sido siempre grandes constructores, y las distintas ciudades de México —la azteca, la novo-hispana y la del siglo XX— nos han dejado monumentos admirables. Pero nuestra ciudad comenzó a desfigurarse hace unos 30 años. Ha padecido un crecimiento frenético y canceroso, que ha destruido casi totalmente su trazo y su fisonomía. Tres fuerzas nefastas se han confabulado para producir este colosal disparate que es hoy México. La primera ha sido el centralismo político, económico y cultural, que, conjugado con el excesivo crecimiento de la población, engendró un hacinamiento humano contranatural.

El centralismo comenzó en Teotihuacan hace más de 2.000 años; después se trasladó a Tula, primero, y más tarde a México. Aquí ha sido azteca, español y mexicano. En su origen fue teocrático-militar, y hoy es sobre todo político, ya que en el México actual, la política domina a la cultura y a la economía. Constante a través de nuestra historia, alternativamente benéfica y fatídica como todas las grandes fuerzas históricas, la tendencia hacia la centralización se ha agudizado más y más desde 1950. Este crecimiento ha sido paralelo al de una extensa y poderosa burocracia estatal con ramificaciones en todos los centros vitales de la nación. No es extraño que la doble acción del centralismo y la burocracia, ambos esencialmente autoritarios, haya terminado por asfixiarnos y paralizar a sus mismos y directos beneficiarios: los gobernantes. En efecto, hay una relación directa entre la concentración del poder en un grupo y el centralismo: el excesivo crecimiento del segundo inmoviliza al primero.

La segunda fuerza ha sido de orden económico: el espíritu de lucro de los empresarios e industriales de la construcción, que aprovecharon el auge relativo de este cuarto de siglo para entregarse a una especulación urbana desenfrenada e inescrupulosa, con la complicidad de la burocracia gubernamental. Así, en unos cuantos años, la ciudad se extendió de manera caótica y se cubrió con multitud de edificios, no sólo feos,

sino inseguros. Por último, la megalomanía de los últimos Gobiernos, empeñados en levantar en un parpadeo sexenal Babilonias de cemento del tamaño de su vanidad. Los cimientos de esas moles estaban podridos como la moral de los que las erigieron. Justicia poética: mientras el temblor, en unos pocos minutos, echó por tierra esas construcciones alzadas por la vanagloria, la ambición y la codicia, los viejos edificios siguen en pie. Lo verdaderamente terrible ha sido el costo en sangre: las víctimas nos duelen más que las pérdidas materiales. La naturaleza y la historia son divinidades crueles, y el desastre del 19 de septiembre debe verse como la conjunción de una fatalidad natural y un error histórico.

Hoy se habla de reconstrucción. Pero esta palabra es engañosa, pues no designa realmente la naturaleza de la tarea que nos espera. No se trata de repetir lo hecho, sino de rectificar el curso ancestral de la historia de México. Creo que es el momento de iniciar en serio el proyecto de descentralización que figuró de manera prominente en el programa del presidente De la Madrid, y que fue uno de sus puntos más atractivos. Si algo puede unir a los mexicanos, es precisamente esta idea. Ciertamente, es una tarea que, de llevarse a cabo, requerirá los esfuerzos de dos generaciones. No importa: éste es el momento propicio para comenzarla. Si el presidente, que se ha mostrado valeroso y sobrio ante el desastre, comienza de verdad a descentralizar, merecerá nuestra gratitud y la de nuestros descendientes. Al impulso centralista que ha animado nuestra vida social desde la época prehispánica debe suceder otro, hacia afuera, centrífugo, al encuentro de la provincia.

En su origen, México fue plural. El mundo precolombino fue una sociedad internacional de ciudades con culturas y lenguas distintas que el Estado azteca no logró sujetar enteramente. El proceso de unificación de los aztecas fue continuado con éxito por el régimen hispano. Sin embargo, bajo la Monarquía austriaca, el centralismo fue menos absoluto y rígido que con los Borbones.

El México independiente continuó en esto, como en tantas cosas, al despotismo ilustrado. Los liberales se dijeron federalistas, pero en verdad fueron, por influencia francesa, acentuadamente centralistas. Los Gobiernos revolucionarios y posrevolucionarios han seguido la misma política de concentración de poder. Esto ha sido fatal, porque en la provincia de México duermen muchas fuerzas que debemos despertar. Ese despertar, por lo demás, está escrito en el proceso histórico mismo de nuestra nación. La provincia está destinada a ser

en el porvenir inmediato, como lo fue varias veces en el pasado, un protagonista central en la vida del país. Lo que no sabemos es si ese despertar será un desgarramiento, el comienzo de una rebelión en contra del centro, como a veces se manifiesta ya en el Norte, o si será una conjunción. La descentralización conjurará los peligros de un cisma o, peor aún, los de una escisión. Es una empresa larga, como todas las que cuentan en la historia. También es una empresa impostergradable.

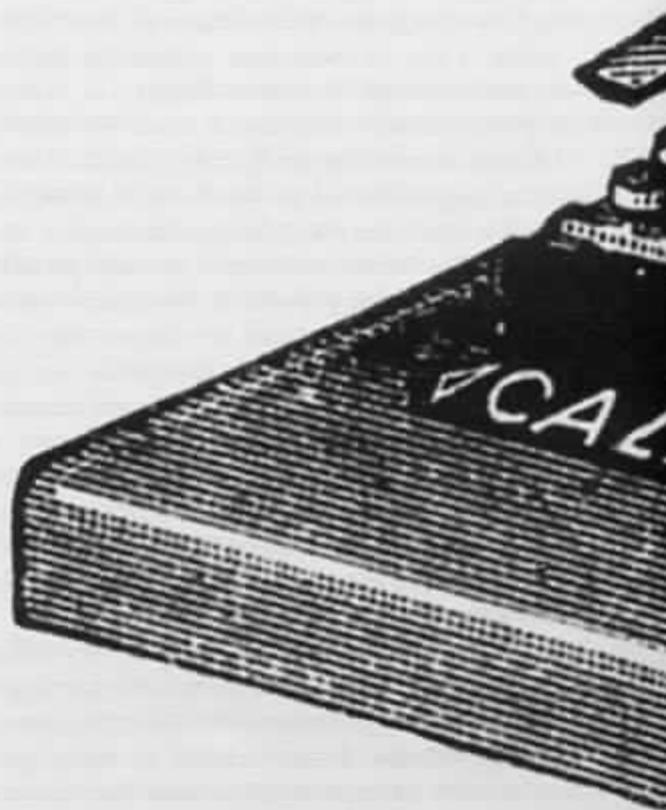
La reacción del pueblo de la ciudad de México, sin distinción de clases, mostró que en las profundidades de la sociedad hay —enterrados, pero vivos— muchos gérmenes democráticos. Estas semillas de solidaridad, fraternidad y asociación no son ideológicas, quiero decir, no nacieron con una filosofía moderna, sea la de la Ilustración, el liberalismo o las doctrinas revolucionarias de nuestro siglo. Son más antiguas, y han vivido dormidas en el subsuelo histórico de México. Son una extraña mezcla de impulsos libertarios, religiosidad católica tradicional, vínculos prehispánicos y, en fin, esos lazos espontáneos que el hombre inventó al comenzar la historia. Kropotkin y santo Tomás, Suárez y Rousseau, suspendiendo por un momento sus disputas, habrían aprobado con una sonrisa conmovida la conducta del pueblo.

Las raíces comunitarias del México tradicional están intactas. La acción popular recubrió y rebasó en unas pocas horas el espacio ocupado por las autoridades gubernamentales. No fue una rebelión, un levantamiento o un movimiento político: fue una marea social que demostró, pacíficamente, la realidad verdadera, la realidad histórica de México. O, más exactamente: la realidad intrahistórica de la nación. La enseñanza social e histórica del sismo puede reducirse a esta frase: hay que devolverle a la sociedad lo que es de la sociedad.

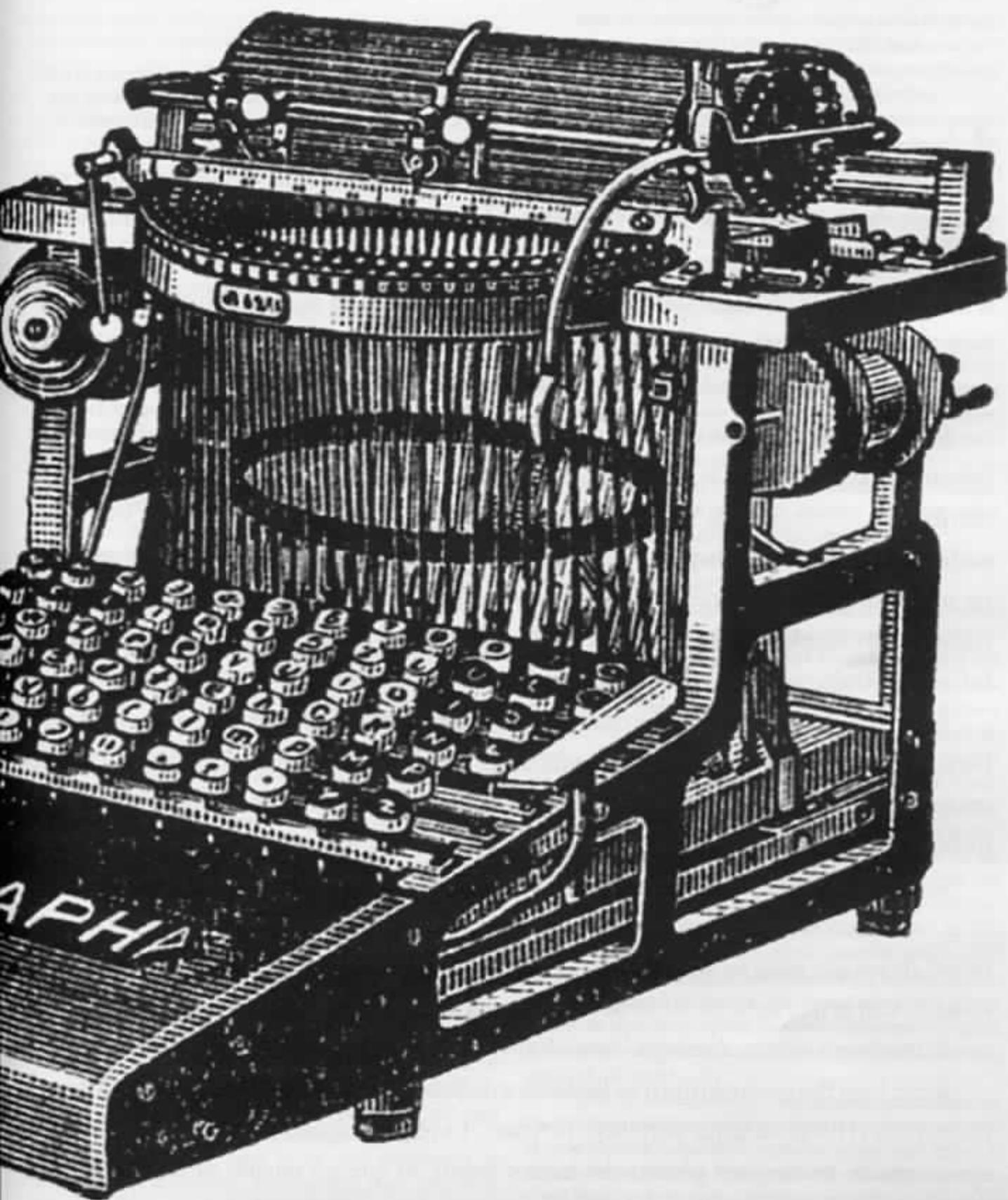
Los gérmenes del renacimiento están en el origen. Son los de nuestro comienzo. Han sobrevivido a muchas desdichas y tradiciones, a la seducción de la falsa modernidad y a las simplificaciones de las ideologías. Hay que preservarlos y vivificarlos. Sería funesto que se desvaneciesen o volvieresen a ocultarse. De ahí que sea indispensable que en la tarea de reconstrucción—rectificación que será larga y penosa, participen todos los distintos grupos sociales. Tenemos que encontrar nuevas vías de participación popular. Es inaplazable asimismo que las autoridades oigan la crítica y acepten la fiscalización de la sociedad. Si el Gobierno quiere reconquistar la confianza popular y no exponerse (y exponernos) a un estallido más grave y profundo que el temblor, debe mostrarse más abierto y flexible.

El Gobierno no es una fortaleza, sino un lugar de encuentro. No pido que abdique de su autoridad, sino que la comparta, que sea más atento y sensible a las voces de los que están fuera. El temblor sacudió a México, y entre las ruinas apareció la verdadera cara de nuestro pueblo: ¿la vieron los que están arriba?²³

Esta cita nos permite ver la forma panorámica que tenía el poeta de abarcar y abordar un tema para compartir mejor con la comunidad su razón. ☞



²³ Octavio Paz, "Escombros y semillas", *Obras completas*, t. VIII, *El peregrino en su patria*, México, FCE, pp. 536-543.



La religión del señor Pleur

Léon Bloy (1846-1917)

La extensa producción literaria de Léon Bloy hace de él uno de los escritores más prolíficos de su tiempo. Nacido en Dornogna el 11 de julio de 1846, a los dieciocho años se traslada a París y ejerce una serie de trabajos humildes hasta que traba amistad con Barbey d'Aurevilly, que le contagia sus ideas religiosas. Pasa así de un anticlericalismo radical a un radical catolicismo galicano pero a la vez inconformista e independiente, ajeno a todo partido, lo que le granjea una fama de hombre díscolo, defensor de la ortodoxia.

Desde 1869 se manifiesta como un devoto de la aparición de Nuestra Señora de La Salette-Fallavaux, lo que le induce a visitar su santuario, cuyo abad, Tardiff, le exhorta a escribir una novela sobre la Virgen. Es en esos años cuando conoce a Villiers de L'Isle-Adam y a Joris-Karl Huysmans, la punta de lanza de los decadentistas, que influirán decisivamente en su estilo. De temperamento extremista, Bloy fue un enemigo acérrimo de la burguesía, encarnando todos los valores contrarrevolucionarios en un tiempo en que, tras el episodio de la Comuna de París, las revoluciones habían pasado a mejor vida.

En 1877 publica *El desesperado*, novela semiautobiográfica cuya heroína, Verónica, basada en la figura de una prostituta llamada Anne-Marie Rouillet, comienza a vivir experiencias místicas que le harán perder la cabeza. En esta obra, Bloy aprovecha además para atacar a todos los literatos del momento.

En 1889, su matrimonio con Jeanne Molbeck, una danesa protestante convertida por él al catolicismo, le aportará la tranquilidad espiritual necesaria para elaborar artículos y libros, de los que hasta su muerte publicará uno cada año. Sin embargo, sus lectores son muy escasos, con lo que hubo de soportar toda clase de estrecheces —un denominador común de varios escritores de esta antología, como Villiers o Lautréamont.

Jorge Luis Borges incluyó en su Biblioteca de Babel su colección de narraciones *Cuentos descorteses* (1894) —a la que pertenece el relato “La religión del señor Pleur”—, saludándolo como una de las mejores plumas del humor negro, lo que no impide su inclinación por el decadentismo. Nos hallamos ante un escritor siempre excesivo, cuya mordacidad e impertinencia son sus sellos más distintivos, dueño de una prosa capaz de alternar una pedantería anticuada con el más fragante desaliño.

La religión del señor Pleur

Traducción de Raúl Gustavo Aguirre

A Paul Adam

Por lo general, los individuos que han suscitado mi disgusto en este mundo eran personas florecientes y de buena reputación. En cuanto a los pícaros que conocí, y no en reducido número, pienso en ellos, en todos ellos sin excepción, con placer y benevolencia.

Thomas de Quincey

El solo aspecto de aquel anciano alimentaba a los gusanos. El estiércol de su alma se hallaba de tal manera en sus manos y en su rostro que no hubiera sido posible imaginar contacto más aterrador. Cuando iba por las calles, los arroyos más cenagosos, temblando al reflejar su imagen, parecían tener intención de regresar a sus orígenes.

Su fortuna, que era según se decía colosal y que los buenos jueces sólo evaluaban llorando de éxtasis, debía estar escondida en singulares recovecos, porque nadie osaba aventurar una conjetura fundada sobre las inversiones financieras de aquella pesadilla. Se decía tan sólo que, en varias oportunidades, se entrevió su mano de cadáver en ciertas manipulaciones de dinero, que habían desembocado en sublimes desastres, de las que algunos cultivadores de alcancias lo suponían autor. No era judío, sin embargo, y cuando alguno lo trataba de «viejo crápula», tenía una manera suave de responder: *Dios se lo pague*, que hacía correr sobre el lomo de los más valientes un leve escalofrío.

Lo único que parecía cierto es que este andrajoso espantable poseía una casa de elevada renta en uno u otro de los grandes barrios exteriores. No se sabía con exactitud. Quizá poseía varias. La leyenda quería que durmiera en un antro oscuro, bajo la escalera de servicio, entre la columna de descarga de las letrinas y la casilla del portero, para quien esa vecindad era digna de un idiota. Sus recibos de alquiler eran, me dijeron, confeccionados, para economizar, con pedazos de carteles callejeros, y algunos inquilinos emprendedores los revendían a coleccionistas astutos.

Se contaba también la historia, que llegó a ser famosa, de una sopa fantástica calentada regularmente la noche del domingo y que habría de alimentarlo toda la semana. Para no quemar carbón, la tomaba fría los seis días siguientes.

Desde el martes, naturalmente, esa sustancia alimenticia comenzaba a ponerse fétida. Entonces, con las reverenciales maneras de un sacerdote que abre el tabernáculo, tomaba, de un pequeño armario embutido en la pared y que debía contener extraños papeles, una botella de ron muy viejo, con toda probabilidad recuperada de algún naufragio.

Vertía unas pocas gotas en un vaso minúsculo y se fortificaba con la esperanza de saborearlas poco después de haber tragado su cataplasma. Una vez terminada la operación, decía:

—Ahora que has tomado tu sopa, *no tendrás* tu visito de ron.

Y, con toda deslealtad, volvía a volcar en la botella el precioso líquido. Recomendable delicadeza que se repetía continuamente, desde hacía treinta o cuarenta años.

Jamás un espectro pareció tan completamente despojado de estilo y de carácter. Le hubiera quedado bien semejar por sus harapos y, sin duda, por algunas de sus prácticas a los judíos más conspicuos de Budapest o de Ámsterdam.

La imaginación de un Prometeo no habría podido descubrir en su rostro el más mínimo rasgo de la Antigüedad. El sobrenombre de Shylock, que le habían asignado deprecadores subalternos, rebotaba como una blasfemia, hasta tal punto este avaro no expresaba sino la chatura. Sólo tenía de notable su mugre y su hedor de animal muerto. Pero aun en esto mostraba un modernismo descorazonador. Su basura no le confería el derecho de ser recibido en ningún infierno.

Sólo materializaba, *en apariencia* por lo menos, el tipo del BURGÜÉS, del Mediocre, del «Asesino de cisnes», como decía Villiers, llegado a la perfección y definitivamente cumplido, tal como debe aparecer en el fin de los tiempos, cuando los cataclismos salgan de sus cuevas y las sucias almas se manifiesten en la plena claridad.

Si fuera inocente el hecho de prostituir las palabras, habría sido necesario comparar al señor Pleur con algún horrendo profeta, anunciador de los vómitos de Dios.

Parecía decir a los individuos confortables a quienes molestaba su presencia:

—¿No comprenden, oh hermanos míos, que yo los *traduzco* por toda la eternidad y que mi impura cáscara los refleja a ustedes prodigiosamente? Cuando la verdad sea conocida, descubrirán ustedes, una vez por todas, que yo era su verdadera patria, hasta tal punto que, en cuanto llegue a desaparecer, la pestilencia de sus espíritus me echará de menos. Sentirán nostalgia de mi vecindad inmundada, que los hacía parecer vivos cuando en verdad ustedes están por debajo del nivel de los muertos. Puercos hipócritas que desprecian en mí al denunciante silencioso de sus ignominias, el horror material que les inspiro es precisamente la medida de las abominaciones de su pensamiento. Porque, en suma, ¿de qué podría yo en efecto estar infectado sino de ustedes mismos, que me hormiguean hasta el fondo del corazón?

La mirada del granuja era particularmente insoportable para las mujeres elegantes, a quienes parecía excretar cuando las contemplaba a veces con una mirada más pálida que el fósforo de los osarios, ojeadas funebres y *viscosas* que se pegaba a sus carnes como la saliva de las babosas, y que ellas llevaban gimiendo de terror.

—¿No es verdad, chiquita —creían oír—, que vendrás a mi cita? Yo haré que visites mi divertida fosa y verás el hermoso atavío de caracoles y de escarabajos negros que te daré para realzar la blancura de tu piel divina. Estoy enamorado de ti como un cáncer, y mis besos, te lo aseguro, valen más que todos los divorcios. Porque tú olerás un día, mi ratita rosa, tú olerás voluptuosamente al lado mío, y seremos dos pebeteros bajo las estrellas...

Pero hubiese sido difícil, una vez más, a pesar de esa mirada atroz, trazar un rasgo que pudiera llamarse característico de aquel señor Pleur. Sólo la voz, quizá: voz de suavidad malvada y que sugería la idea de un sacristán impúdico susurrando ignominias.

Tenía, por ejemplo, una manera de pronunciar la palabra "dinero" que borraba la noción de moneda y hasta su valor representativo. Se oía algo así como *dino* o *ner*, según los casos. A menudo, también, no se oía nada. La palabra se desvanecía.

Esto inspiraba una especie de pudor repentino, como un crepón que cae de pronto por delante del santuario, un inopinado temor de parecer obsceno si se desnuda al ídolo. Imagínense, si les divierte, un escultor fanático, un Pígalión sanguinario y meloso, buscando con ustedes el mejor punto de vista para admirar a su Galatea, y haciéndoles retroceder astutamente hasta una trampa abierta para tragarlos. Era tan fuerte aquella pasión celosa por el Dinero que algunos se equivocaron con respecto a ella. Le habían atribuido horribles intenciones a este devoto impenitente de la alcancía y de la caja fuerte: sospechas injustas pero acreditadas por algunos exégetas sabios de la vida privada del prójimo, que lo habían sorprendido en misteriosos coloquios callejeros con mujeres o niños.

Su culto se expresaba a veces por medio de tales circunloquios extáticos, el baboso cretismo de su fervor atenuaba tan extrañamente su fisonomía de sepulturero embarrado, y tan desaforados suspiros salían entonces de su interior, que los recipientes de escaso discernimiento en que dejaba caer su palabra eran excusables, después de todo, de no sentir pasar, entre ellos y él, la hipocondriaca majestad de la *Idolatría*.

Se me dispensará, quiero esperarlo, de hacer públicas las razones de orden excepcional que determinaron un comercio de amistad entre este simpático personaje y yo.

Yo era joven entonces, inclusive muy joven y fácilmente accesible al entusiasmo. El señor Pleur se dio el gusto de saturarme de él develándose a mí.

Creo ser el único que alguna vez recibió sus confidencias. Añado que este recuerdo me ayudó sobremedida a soportar un destino más que amargo y, habiendo muerto el personaje hace ya mucho tiempo, mi conciencia me urge, hoy, a testimoniar a favor de ese desconocido. Algunos hombres de mi generación pueden recordar su fin trágico, ocurrido en uno de los últimos años del Imperio, y que dio lugar a que se hiciera bastante ruido.

Conocí los detalles del asesinato a través de los periódicos, cuando me hallaba en las cercanías del Cabo Norte. Fue sin duda un delito de la clase más trivial, y los forajidos que lo perpetraron eran poco dignos, es preciso reconocerlo, de la celebridad que les confirió.

El viejo había sido simplemente estrangulado en su camastro maloliente por bandidos hasta entonces faltos de notoriedad y que no confesaron otro móvil que el robo.

Pero ciertas circunstancias relativas específicamente al pasado de la víctima, y que quedaron sin explicación, ocuparon en vano, durante algunos meses, la sagacidad de los contemporáneos.

Por último se creyó adivinar o comprender que el señor Pleur *no había sido lo que parecía ser*. En suma, los infortunados asesinos, que por otra parte se dejaron prender con extrema facilidad, no habían podido descubrir el más mínimo tesoro en la guarida del avaro y, aunque este último hubiese muerto sin testar y sin herederos naturales, el Dominio del Estado no pudo extender sus garras sobre propiedad mobiliaria o inmobiliaria alguna.

Quedó establecido que el difunto no poseía absolutamente nada..., salvo la administración precaria y el usufructo de una fortuna gigantesca irreprochablemente transferida a manos de cierto *Obispo*.

Imposible saber en qué se habían convertido las considerables sumas que debieron de pasar por sus manos después de tantos años en que dio recibos a escuadrones de locutarios.

Nada: ni un título, ni un valor, nada de nada, excepto la famosa botella de ron vaciada por los estranguladores.

Como éste no es más que un cuento, tengo derecho a no prometer una conclusión más dramática. Lo repito: sólo he querido ofrecer mi testimonio, el único, con mucha probabilidad, que pueda esperar la sombra carcomida del muerto.

Que me sea permitido, por lo tanto, resumir en algunas líneas las palabras bastante curiosas que me confió, en diversas oportunidades, ese solitario habitualmente silencioso.

No creo que sienta jamás tan negro estremecimiento como en aquel lejano día en que, uno al lado del otro en un banco del Jardín Botánico, me confió esto:

—Mi avaricia te asusta. Y bueno, mi pequeñito, yo he conocido un *pródigo*, de especie menos rara de lo que se piensa, cuya historia te inspirará tal vez el deseo de besar mis andrajos con respeto, si estuvieses lo suficientemente dotado como para comprenderla.

»Aquel pródigo era un maniático, naturalmente. Es siempre algo fácil de decir, y esto dispensa de todo examen profundo. Era inclusive, si lo quieres, un monomaniaco.

»¡Su idea fija era arrojar el PAN en las letrinas!

»En cumplimiento de ese propósito cayó en la rima por culpa de los panaderos. Nunca se lo encontraba sin un enorme pan bajo el brazo, que iba saltando de alegría a precipitar en los barriles sin fondo del populacho.

»Sólo vivía para cumplir ese acto, y es necesario creer que experimentaba al hacerlo intenso regocijo; pero su alegría se convertía en delirio cuando se presentaba la ocasión de ofrecer semejante espectáculo a los pobres diablos que se morían de hambre.

»Tenía treinta mil francos de renta aquel tipo, y se quejaba del alto precio del pan.

»Medita atentamente en esta historia verdadera, que se parece a un apólogo.

No senti deseos de besar los harapos del señor Pleur, pero su relato fue lo bastante claro para mí, *sin duda*, porque creí oír cómo galopaba, por debajo de mí, toda la caballería de los abismos.

La última vez que me encontré con este Platón de la roñería, me dijo:

—¿Sabes que el Dinero es Dios y que por esta razón los hombres lo buscan con tanto ardor? No, ¿no es cierto?, tú eres demasiado joven para haber pensado en ello. Me tomarías infaliblemente por una especie de loco sacrilego si te dijera que, infinitamente bueno, infinitamente perfecto, el soberano Señor de todas las cosas dispuso que nada se haga en el mundo sin Su orden o Su permiso; que en consecuencia hemos sido creados únicamente para Conocerlo, Adorarlo y Servirlo, y ganar, por este medio, la Vida eterna.

»Abominarías de mí si te hablara del misterio de *Su Encarnación*. No importa: sabe que no transcurre un solo día sin que yo pida que Su Reino llegue y que Su Nombre sea santificado.

»Pido también al Dinero, mi Redentor, que me libre de todo mal, de todo pecado, de las trampas del diablo, del espíritu de fornicación, y le imploro por Sus Dolores tanto como por Sus Alegrías y por Su Gloria.

»Comprenderás un día, muchacho, cuánto este Dios se ha envilecido por nosotros. ¡Recuerda a mi maniaco! ¡Y mira a qué empleos la maldad de los hombres lo condena!

»... ¡Yo no me atrevo a tocarlo ya desde hace treinta años!... Sí, joven, desde hace treinta años no me he atrevido a poner mis sucias manos en una moneda de cincuenta céntimos. Cuando mis inquilinos me pagan, recibo su dinero en una cajita preciosa, hecha de madera de olivo, que ha tocado la Tumba de Cristo, y no lo guardo un solo día.

»Soy, si quieres saberlo, un *penitente del Dinero*.

»Con consuelos inexplicables, soporto por Él el desprecio de los hombres, la repulsión de hasta los animales, y el ser crucificado todos los días de mi vida por la más espantosa miseria...

Yo había penetrado bastante la existencia misteriosa de ese hombre extraordinario para entrever que me hablaba de una manera por entero simbólica. No obstante, la Santa Palabra, tan rudamente adaptada, me azoraba un poco, lo confieso.

Se levantó de golpe, alzó los brazos y aún lo veo parecido a una horca pública de donde colgaran los podridos harapos de algún antiguo ajusticiado.

—Se dice con frecuencia por todas partes —exclamó— que soy un horrible avaro. ¡Muy bien!, algún día has de relatar que yo encontré el escondrijo infinitamente seguro que ningún avaro antes que yo había hasta entonces descubierto: *¡Yo escondo mi Dinero en el Seno de los Pobres!*...

»Tú publicarás esto, hijo mío, el día en que el Desprecio y el Dolor hayan logrado que crezcas lo bastante como para ambicionar el supremo honor de ser incomprendido.

El señor Pleur alimentaba a unas doscientas familias, entre las cuales se hubiera buscado en vano un individuo que no lo mirara como a un canalla: ¡tanta era su habilidad! Pero hoy, ¡santo Cielo!, ¿dónde está la multitud pálida de indigentes asistidos por el delegado episcopal de este Penitente? ¿





Sobrevivir los domingos

Eduardo Halfon

Lluevia en Harlem. Yo estaba de pie en la esquina de la avenida Ámsterdam y la calle 162, mi abrigo ya humedecido, mi viejo paraguas apenas soportando las súbitas oleadas de viento. Eran casi las cuatro de la tarde y ya empezaba a caer la noche. No conocía Harlem. No sabía hacia dónde caminar. No sabía en qué dirección estaba la avenida Edgecombe, en Washington Heights. Sólo me quedé viendo calle arriba, como si pudiese reconocer algo entre la lluvia y el viento y el crepúsculo prematuro de diciembre. Me encogí bajo el paraguas. Con dificultad logré encender un cigarro flácido y rociado.

Adonde Marjorie, supongo.

Me asustó a mi lado, estoica. Parecía no importarle la lluvia. O parecía no saber que estaba lloviendo.

Vas adonde Marjorie, supongo, mientras sacaba de su bolsón unos finos guantes de lana negra. Pero no sabes cómo llegar, mientras sacaba de su bolsón una larga bufanda de la misma lana negra. Se te ve desde lejos.

Su inglés me sonó levemente acentuado. Quizás caribeño. Quizás africano. La piel de su rostro era de un negro profundo y perfecto y a lo mejor aún terso. Brillaba en la penumbra el blanco de sus ojos. Sólo la ligera canosidad en el cabello —un afro cortado a ras— delataba su edad.

¿Es tan obvio?, le pregunté y ella cerró los botones de su gabardina negra y cruzó los brazos y me dijo que por el día, que por la hora, que por la estación de metro en la esquina de Ámsterdam y la calle 162, que por la expresión en mi rostro, que porque siempre encontraba a alguno allí parado. Sacó de su bolsón un sombrero cloché de fieltro negro, tipo campana, tipo años veinte. ¿Encuentras a alguno con expresión de estar perdido en pleno Harlem?, le pregunté. ¿O encuentras a alguno con expresión de estar buscando desesperadamente cómo llegar adonde Marjorie? Y sonreí con una mezcla de vergüenza y consuelo. Algo así, dijo. Vamos, dijo. Es por acá, criatura (*child*, en inglés), empezando ya a caminar. Yo me apuré y le di un último jalón a mi cigarro y, al machacarlo en el suelo, descubrí con zozobra o deleite, bajo los gruesos pliegos de su gabardina negra, y salpicando sin cuidado entre los charcos, sus botas de vaquero color sangre.

¿Tu primera vez, entonces?

Me sorprendió que ella caminara tan despacio y tan fluido. Como con cadencia. Como una modelo sobre una pasarela: elegante, exótica, que se sabe observada. Como si no tuviera ninguna prisa por llegar y salirse de la lluvia. Varias veces le extendí mi paraguas —endebles y frágil en la brisa— pero no se enteró, o no le importó, o no quería acercarse tanto a un desconocido. Unas gotas caían desde el borde de su sombrero cloché. Yo seguía hechizado por sus botas color sangre. Quizás debido al color sangre. Quizás debido a que nunca he tenido botas de vaquero. Demasiado timorato.

Sí, mi primera vez, le dije. Un amigo me mandó una postal, le dije, con una foto de Marjorie en un largo vestido turquesa o quizás verde menta, le dije, y manos de ébano, le dije, y con la dirección del apartamento en la avenida Edgecombe, le dije, pero sin contarme él mucho más. Pensé en sacar la postal y mostrársela, como evidencia. ¿No sabes quién es Marjorie, entonces? Le dije que más o menos, que un poco. Paramos en la esquina de Ámsterdam y la calle 161. Mira, ellos van para allá, me dijo señalando a una pareja con un mapa doblado en las manos. Y ellos también, señalando a otro grupo de peatones. Y él también, señalando a un señor mayor, en saco y corbata y cargando un gran estuche negro. ¿Cómo sabes? Ella sonrió o quizás sonrió en la oscuridad. Ya muchos domingos, criatura.

El semáforo cambió a rojo y empezamos a cruzar la calle.

Marjorie Eliot, se llama, dijo. Lleva años abriendo las puertas de su apartamento cada domingo, todos los domingos, sin descanso ni vacaciones, desde un domingo en 1992, cuando murió su hijo. Guardó silencio. Una racha brava de viento nos golpeó de frente. Cada domingo un concierto de jazz, continuó. Parlor jazz. A las cuatro de la tarde. En la sala de su propio apartamento. Con diferentes músicos. Van y vienen músicos. Músicos novatos y músicos famosos y músicos amigos. Y siempre gratis. Siempre son bienvenidos en su hogar los que quieran visitarla y escuchar un par de horas de jazz, que ya son muchos. Hizo una pausa, respiró hondo, y después, con tono afable y acaso prohibido, susurró: Todo para ennoblecer la memoria de su hijo, a través de la música.

Doblamos a la izquierda. Me preguntó cómo me llamaba y pues mucho gusto. Eduardo, dijo. Mi nombre es Shasta. Hay nombres que vibran, se me ocurrió entonces o quizás se me ocurre ahora. Hay nombres que uno anhela gritar. Me preguntó de dónde era y yo le dije que de Guatemala, que estaba en Nueva York sólo unos días, sólo de paso. Pensé en decirle que estaba allí, de paso, para recibir una plata Guggenheim —que Dios los bendiga, escribió Vonnegut o el narrador de Vonnegut—, con la cual luego, si lograba vencer mis miedos y demonios, viajaría a Polonia, a Łódź, al pueblo de mi abuelo. Pero no dije más. Y ella tampoco preguntó más. Acostumbrada, supongo, como cualquier neoyorquino, a que todos están allí de paso, a que todos están allí en su propio y

absurdo peregrinaje, a que el mundo entero no es más que un pinche puñado de sal.

Cruzamos la avenida St. Nicholas. Hacia allá, dijo mostrándome algo con la mirada, queda St. Nick's Pub, el legendario club de jazz de Harlem. Ah, el antiguo Poospatuk, le dije y ella, de soslayo, casi cómplice, me lanzó una media sonrisa. Algo sabía yo de la historia de St. Nick's Pub. Sabía que cuando abrió por primera vez, en los años 30, se llamaba The Poospatuk Club, por una tribu nativa de Nueva York. Luego, en los 40, fue nombrado Luckey's Rendezvous, por su nuevo dueño, Charles Luckeyth Roberts, o Luckey Roberts, el gran pianista de stride cuyo alcance en las teclas era tan amplio y tan rápido, decían, porque se había cortado quirúrgicamente la piel entre los dedos. Luego, en los 50, añadiendo un repertorio de ópera, los nuevos dueños lo llamaron The Pink Angel: porque era un sitio popular, decían, entre hombres homosexuales. Y finalmente, desde los 60, St. Nick's Pub.

Llegamos a la avenida Edgecombe. Del otro lado había una pequeña franja de árboles. Del otro lado de los árboles había una carretera. Del otro lado de la carretera, lejos, quizás se oía el manso fluir del río Harlem. Doblamos a la derecha. Me quedé callado, esperando a que ella me hablara más, ansioso ya por llegar y a la vez deseando no llegar nunca. Casi de inmediato se detuvo ante el portón negro de un edificio enorme y clásico, y volvió su mirada hacia mí. Una mirada llena de algo. Quizás gentileza. Quizás hastío. Quizás leyenda. Me pareció que la piel de su rostro, acaso por la humedad o por la luz de un arcaico farol, ardía en la noche. Dijo: Marjorie Eliot dice que empezó a ofrecer conciertos de jazz en su apartamento, tras la muerte de su hijo, como una manera de sobrevivir los domingos.

El edificio número 555 de la avenida Edgecombe tiene varios nombres. Algunos lo llaman Paul Robeson Residence. Otros, Roger Morris Building. Otros, The Triple Nickel. Aún otros, Count Basie Place. Construido en 1916, durante sus primeros veinticinco años fue una residencia segregada: sólo para blancos. Pero alrededor de 1939, cuando las características sociales de Harlem cambiaron, también cambiaron las reglas y limitaciones del edificio número 555, y se convirtió entonces en la residencia de miembros distinguidos y famosos de la comunidad afroamericana de Harlem. Como el músico Count Basie. Como el compositor y pianista Duke Ellington. Como el saxofonista Coleman Hawkins. Como el escritor Langston Hughes. Como el juez (y primer afroamericano en la Corte Suprema) Thurgood Marshall. Como el beisbolista (y primer afroamericano en las Grandes Ligas) Jackie Robinson. Como el boxeador (y primer afroamericano en el circuito profesional de golf) Joe Louis. Como la cantante Lena Horne. Como la escritora Zora Neale Hurston. Como el actor y activista político Paul Robeson. Como la pianista Marjorie Eliot.

Pasa, pasa, criatura.

Ella había sacado un manojo de llaves, había abierto el pesado portón de hierro negro.

Guardé mi paraguas y entré rápido, mientras ella sostenía el portón para un grupo de turistas, los orientaba hacia el ascensor, les decía que subieran al tercer piso. Yo me quedé viendo el lobby: grande, ostentoso, revestido entero de mármol verde y mármol gris y mármol beige, con frisos tallados en yeso y adornados meticulosamente con oropel. Había bajorrelieves de oropel en las paredes, en mal estado, de niños rollizos jugando, y de niños rollizos tocando flautas, y de niños rollizos cabalgando sobre cabras. Había un inmenso vitral en el techo, también en mal estado. Cuando yo era muy niña, me dijo viendo a la vez hacia arriba y sacudiendo el agua de su gabardina, decidieron pintarlo de negro y taparlo con tabloncillos de madera. Se quitó los guantes. Se quitó el sombrero cloché. Pasó una mano por su breve afro salpimentado, mientras también sacaba la punta rosada de su lengua y la deslizaba por su labio superior, luego por su labio inferior, acaso lamiendo gotitas de lluvia. Para proteger el vitral, dijo. De un supuesto ataque atómico.

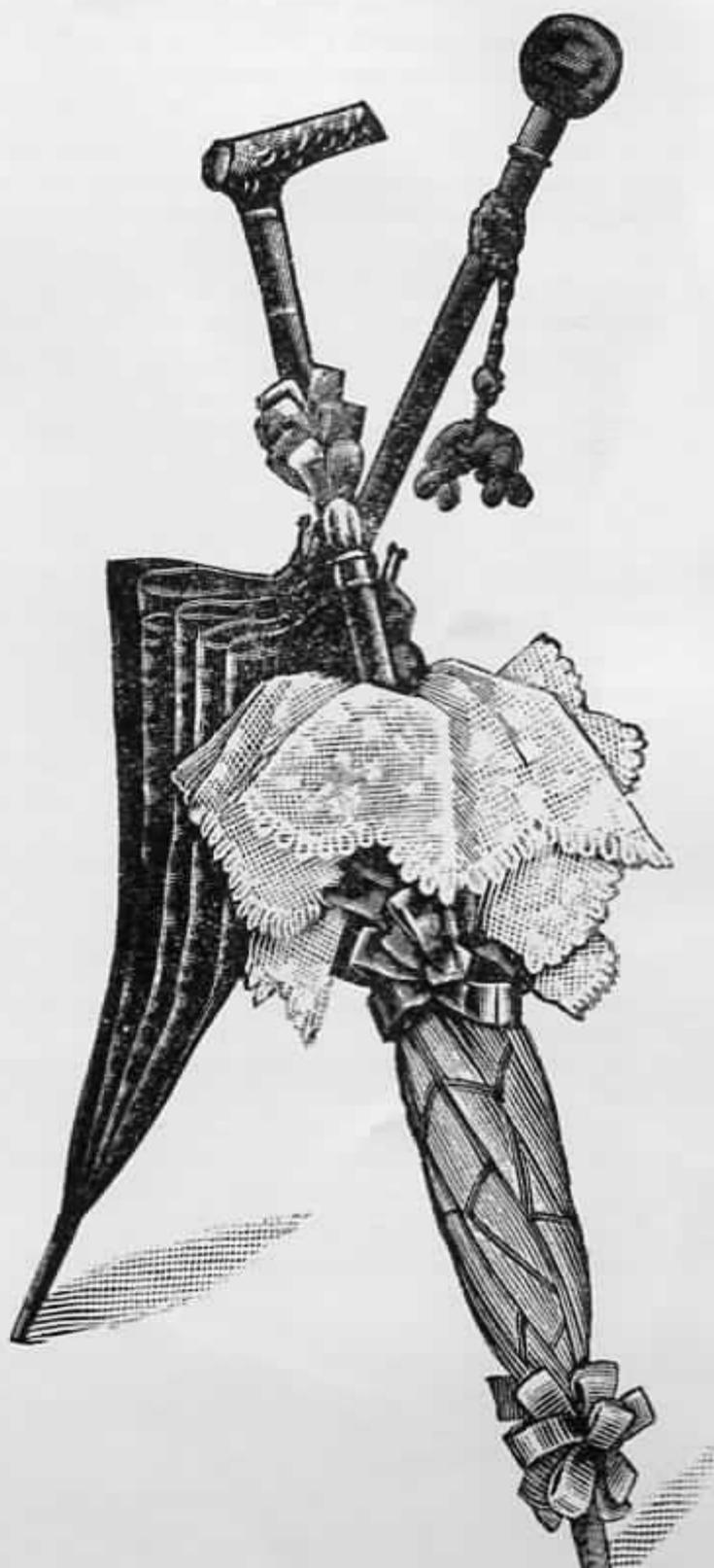
Caminamos hacia el ascensor. Y esperándolo, yo me la imaginé de niña, creciendo allí mismo, jugando y corriendo en el lobby y en los pasillos y en medio de todos los niños oropelados y de todos los inquilinos famosos del edificio y siempre vestida con sus botas color sangre.

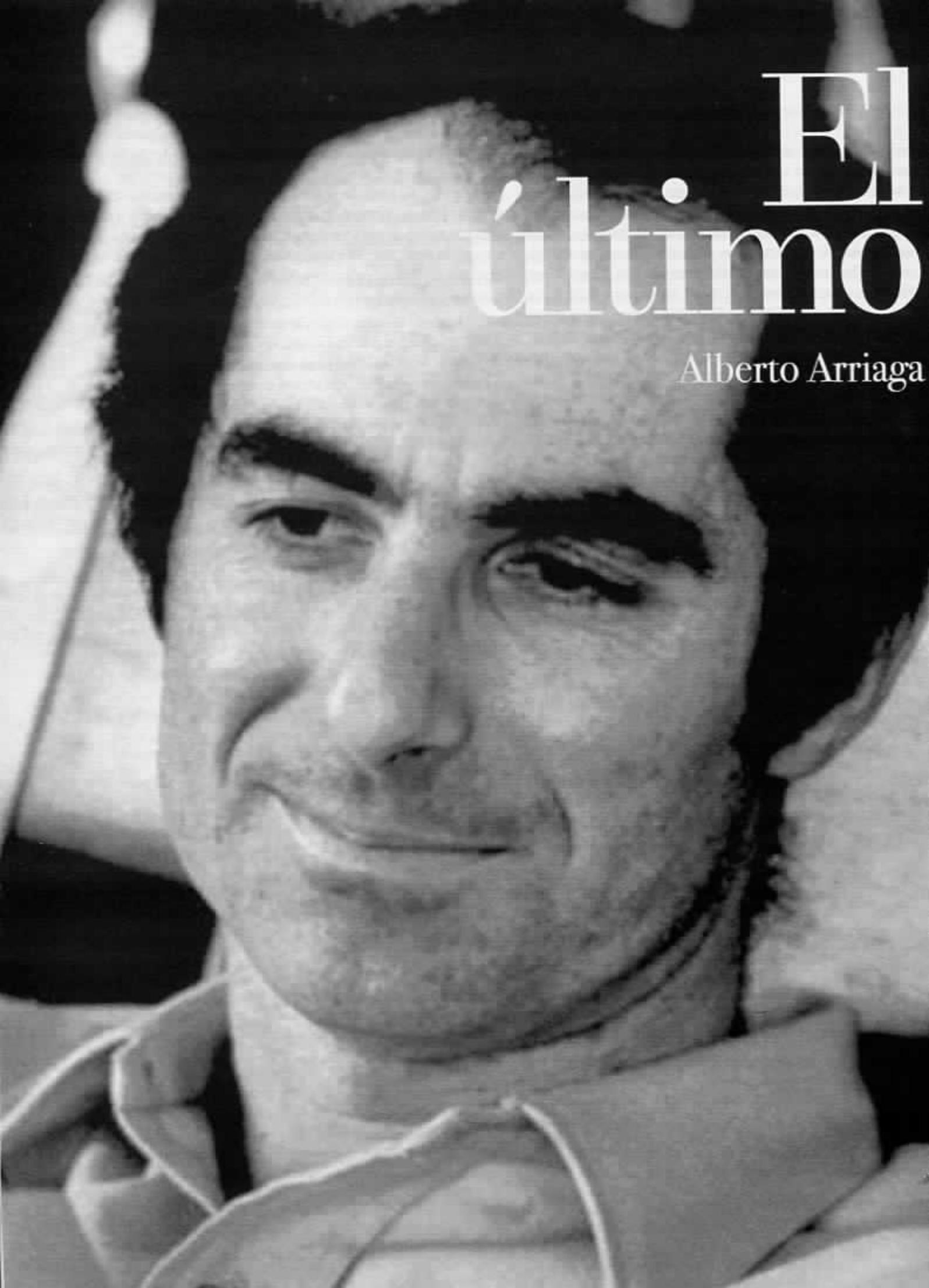
¿Hace mucho conoces a Marjorie? Sí, hace mucho, dijo. Era muy amiga de mis padres. Pensé en preguntarle quiénes eran sus padres, preguntarle si ellos aún vivían allí. Pero lo consideré inoportuno. Los domingos la ayudo con lo que puedo, dijo. A veces pongo las sillas. A veces instalo las luces azules. A veces, en el intermedio, sirvo los vasos de jugo de naranja y las galletas de granola, para las visitas. A veces, dijo, asisto a algunas almas perdidas a que encuentren el camino. Sonrió con donaire. Es mi manera, aunque mínima e inútil, dijo, de honrar la memoria de un hijo muerto. Guardó silencio, y a mí se me ocurrió que había dicho estas últimas palabras con otra voz. Quizás con la voz temblorosa o más ronca o un poco quebrada. Quizás con la voz obstruida y falsa de un ventrílocuo. Y supe, entonces, pero lo supe con certeza, lo supe con absoluta convicción, que ella también había perdido un hijo.

Se abrieron las puertas del ascensor y entramos y ella presionó el botón y subimos despacio, en silencio. Ambos viendo hacia delante. Ambos viendo hacia arriba. Ambos viendo hacia sus botas color sangre. Ambos quizás sintiendo o imaginando sentir, en ese espacio que no es espacio, en esa pequeña antesala, la fuerza devastadora y heroica de una madre por su hijo muerto.

De pronto sonó un timbre. Se abrieron las puertas. Aquí te bajas tú, dijo, yo sigo hasta el último piso. Me sorprendí un poco. Había asumido que ella también iría adonde Marjorie, que me acompañaría adonde Marjorie, y así se lo dije. Ella sacudió la cabeza. Hoy no, dijo. Hoy, dijo, sobrevivo sola.

Sali al pasillo. Escuché aún lejos, como en sordina, como ahogada, la melodía dulce y disonante de un piano. Me volví hacia el ascensor, hacia ella. Le agradecí. Aquí a la derecha, dijo, apartamento 3F, dijo, y apúrate, criatura, que ya vas tarde. El piano dejó de sonar, y silencio, y un suave aplauso. Ella me sonrió únicamente con la mirada. Extendí la mano, con algo de prisa y soberbia, acaso deseando postergar un poco lo inevitable. Ella tardó en comprender pero también extendió la suya. Y nos quedamos así un par de segundos, quizás ni eso, cada cual en su lado de la puerta. ♫



A black and white close-up portrait of a man with dark hair and a slight smile, looking directly at the camera. He is wearing a light-colored collared shirt. The background is dark and out of focus.

El último

Alberto Arriaga

Desde hace tiempo, el diagnóstico sobre la muerte de la novela resulta habitual. La obra de Philip Roth refuerza ahora como nunca aquel diagnóstico. Es el fin de la era literaria por aquello que sólo las novelas del escritor oriundo de Newark podía dejar al descubierto. Fue el último de su estirpe, o al menos el penúltimo, si pensamos también en Thomas Pynchon, cuatro años más joven, o incluso en el mucho más joven Richard Ford, otro artista de la literatura cancerosa. La estirpe de Roth: el maestro de la forma, un profeta en tierra de sordos, el ermitaño en contemplación creativa.

Este tipo de triadas –frases y párrafos que bifurcaban su ritmo, significado y eufonía en tres partes, a la manera de la retórica clásica– fueron parte de la hechicería de Mr. Roth, y en *Ghost Exit (Sale el espectro)*, proporciona el ingrediente de ésta y otras novelas. Durante una escena de seducción, el impotente Nathan Zuckerman recuerda y lee con una mujer joven pasajes de *La línea de sombra*, de Joseph Conrad. Se admiran detenidamente por el estilo del autor de Lord Jim, se detienen para observarse y platicar, se presumen la inteligencia mutua por el desubrimiento de un estilo. Ella le dice algo así como: me encantan las triadas de Conrad. Y él responde: ¿te has dado cuenta?, mientras piensa que lo único que quiere es penetrarla, pero no puede. Son tres en esa escena, y además los precede un triángulo amoroso, y Zuckerman además se ha perdido en un momento impetuoso que involucra a otros tres personajes. Un septuagenario sin próstata. La vida sin Dios ni poesía. El fin y punto. Esto es una novela de verdad, de las que ya casi no se escriben, ni mucho menos se imitan, salvo la pátina de libertinaje del protagonista.

Aunque todavía siguieron tres novelas a *Exit Ghost* (2007), es en ésta donde tal vez se encuentre el testamento de su autor, de forma más acabada que en la triada conformada por *Indignación*, *La humillación* y *Némesis*, donde la muerte sigue apareciendo de alguna forma. *Némesis*, por cierto, fue la novela con la que Philip Roth se retiró públicamente de la literatura, y en donde Newark, New Jersey, en 1944, sufre una epidemia de polio.

La literatura según Philip Roth necesitaba un público. Si él era de los últimos animales de su especie, se debía, sobre todo, a que el mundo en 2009 ya tenía muchas pantallas para escuchar su voz y para ponerse a hacer algo que requiere soledad. Don Philip advirtió sobre la enajenación de Occidente dese el siglo pasado, y no se equivocó al afirmar

que desde ahora y para siempre el lector de novelas (de esas cuya forma es realmente lo que hipnotiza, donde la realidad se amplifica o a veces se disuelve en una biblioteca de Babel y el deseo funciona tiránicamente) es una especie en extinción. Occidente es para Mr. Roth sobre todo Norteamérica y los países en lengua inglesa, uno de los mercados editoriales más importantes cuando los hubo. Es decir, donde efectivamente existía un público lector habituado a las complejidades de las novelas de verdad.

El cáncer en su obra aparece desde *Portnoy's Complaint (El mal de Portnoy)*, y de forma tímida un poco antes. Alex Portnoy se asusta por la hinchazón del glándula, producto de su onanismo y priapismo, y piensa que ha contraído la enfermedad. El emperador de todos los males prosigue su influencia en otras novelas, como en *El animal moribundo* y el cáncer de seno de Consuelo Castillo. David Kepesh continúa con su obsesión mamaria, que ya había aparecido en *El pecho* y en *El profesor del deseo*, pero en esta novela encontrará su propia aniquilación.

De forma sutil o tangencial, el cáncer se entrama incluso en los destinos de *La mancha humana*, donde ya se presiente el inevitable tedio de un escritor que abandonará el oficio. El romance de Coleman Silk con una mujer de intendencia, el secreto de su negro origen y el sarcasmo que le costó el trabajo en la universidad transcurren en los cosmopolitas círculos académicos donde el propio Roth se desarrolló; allí flota la certeza de que la multiculturalidad supera al canon, como lo recordará años después en *Exit Ghost*: Toni Morrison por encima de Faulkner, *La cabana del tío Tom* por encima de Shakespeare, Ralph Ellison y no Joseph Conrad. Y eso es precisamente lo que ocasionará una especie de linchamiento público a su protagonista; son los mismos motivos del tardío silencio de su autor.

El arte de la novela según Philip Roth: historias rigurosamente autobiográficas basadas en hechos rigurosamente falsos. O casi. Un escritor caudaloso que es fundamentalmente autobiográfico resulta más fascinante cuando incorpora abiertamente los detalles de su vida a una serie de fuerzas estéticas, y de pronto estas fuerzas comienzan a dirigir los hechos narrados. Es el arte de mostrar la verdad mediante la mentira, dirían Kepesh, Zuckerman, o el titiritero Mickey Sabbath.

Mr. Roth se murió (nunca como ahora resulta pertinente utilizar este verbo reflexivo) con un ensordecedor ruido alrededor. Resuena el escándalo de la misoginia, el antisemitismo, el ateísmo, la soledad, el onanismo, la enfermedad. El mundo todavía no está preparado para sus novelas. ♪

Jethro Tull: 50 años de *This Was*

Ernesto Herrera

La historia de los nombres de los grupos de rock es un campo aparte por derecho propio. Por influencia de The Beatles, la naciente industria del rock devino una especie de zoológico, pues los animales fueron muy socorridos para bautizar a las bandas que emergían. (En sentido estricto, el pionero fue Buddy Holly con su grupo The Crickets; John Lennon, de quien era ídolo, se inspiró en él para darle nombre al Cuarteto de Liverpool.) Durante la psicodelia, tanto en Estados Unidos como en el Reino Unido, el ámbito animal fue rebasado y las fuentes para buscar un nombre original se ampliaron entre otras zonas a la literatura. Por ejemplo, el grupo inglés The Soft Machine lo tomó de un libro del autor beatnik William Burroughs; en otros casos, como Pink Floyd, se sabe que surgió de combinar los nombres de dos bluesistas admirados por Syd Barrett.

Uno de los más originales y memorables es sin duda Jethro Tull, el grupo liderado por Ian Anderson, vocalista y acaso el flautista más emblemático del rock. Jethro Tull (1672-1741) sí existió. Fue una especie de ingeniero agrícola que vivió y murió en Berkshire, Inglaterra, y revolucionó el trabajo en el campo perfeccionando entre otras, las herramientas jaladas por caballos para facilitar la siembra. Hay que considerarlo un miembro de la Revolución Industrial en la agricultura, por su acercamiento a ella desde una perspectiva científica. Su principio era que la tierra debe ser el único alimento de las plantas.

Entrando ya en la historia del grupo, ésta se remonta a principios de la década de los sesenta. Ian Anderson, oriundo de Dunfermline, Escocia, llegó a Blackpool, Lancashire, Inglaterra, en 1960. En la escuela conoció a Jeffrey Hammond y John Evan; este trío será el germen de Jethro Tull. En 1964 la música que hacían se acercaba a lo que se ha denominado "Soul de los ojos azules". Como era normal, la formación tuvo ajustes por causas diversas, lo mismo que el nombre de la banda. En 1967 la formación que grabaría el primer LP ya estaba consolidada: Ian Anderson (voz, flauta, piano), Mick Abrahams (guitarra y voz), Glenn Cornick (bajo) y Clive Bunker (batería). El nombre, fácil de memorizar, se le ocurrió a alguno de sus agentes interesado en la historia. Lo curioso es que el carismático Ian Anderson no tardará en ser identificado con él. Su característica imagen con su abrigo apareció en esta época: como vivía en una fría habitación, se lo tuvo que comprar para mantenerse caliente. En el logo que capta esos primeros tiempos, el abrigo y la omnipresente flauta son definitorios.

Jethro Tull es considerado uno de los precursores del rock progresivo con Pink Floyd, The Moody Blues, Family y un puñado de grupos más. Su disco debut, *This Was* (1968), anuncia el sonido de lo que será su periodo clásico (el de *Aqualung*, *Thick As a Brick* y *A Passion Play*), pero este primer disco, como lo definió Anderson, es "una especie de blues progresivo con un poco de jazz". Como en el caso de King Crimson en su primer disco, donde más que la figura de Robert Fripp domina la del multiinstrumentista Ian McDonald, en *This Was*, a pesar de que el flautista aporta la mayoría de las composiciones, quien llevaba principalmente el peso musical del grupo era el guitarrista Mick Abrahams, quien lo abandonará después de grabar el disco ya que los manejadores preferirán la figura de Anderson para el acto escénico; Abrahams formará el grupo Blodwyn Pig. Toda la parte bluesística se debe principalmente a él. El disco está integrado por diez temas: cuatro están firmados por Anderson solo

("My Sunday Feeling", "Some Day the Sun Won't Shine for You", "It's Breaking Me Up" y "A Song for Jeffrey"; Jeffrey Hammond, con quien fundó la base de lo que sería el grupo). Tres son colaboraciones de él con miembros de la banda ("Beggars' Farm", con Abrahams; "Dharma for One", con Clive Bunker; y "Round", con toda la banda más el productor Terry Ellis). Uno es de Abrahams ("Move On Alone"); otro es un tema tradicional arreglado por el guitarrista ("Cat's Squirrel"); y finalmente, una versión a un tema del jazzista y multiinstrumentista norteamericano Rahsaan Roland Kirk ("Serenade to a Cuckoo"). La inclusión de un tema de Kirk convierte a Jethro Tull en uno de los primeros grupos en asumir la influencia del jazz en el rock abiertamente, aunque en Inglaterra existe una tradición al respecto.

De los diez temas, cuatro son instrumentales lo cual permite apreciar las habilidades como ejecutantes de cada uno de los miembros. Cabe mencionar que aparte de los músicos, desde este primer disco aparece una figura fundamental para el grupo: el arreglista Dave Palmer. Palmer es un transgénero; en 1998 cambió su nombre a Dec.

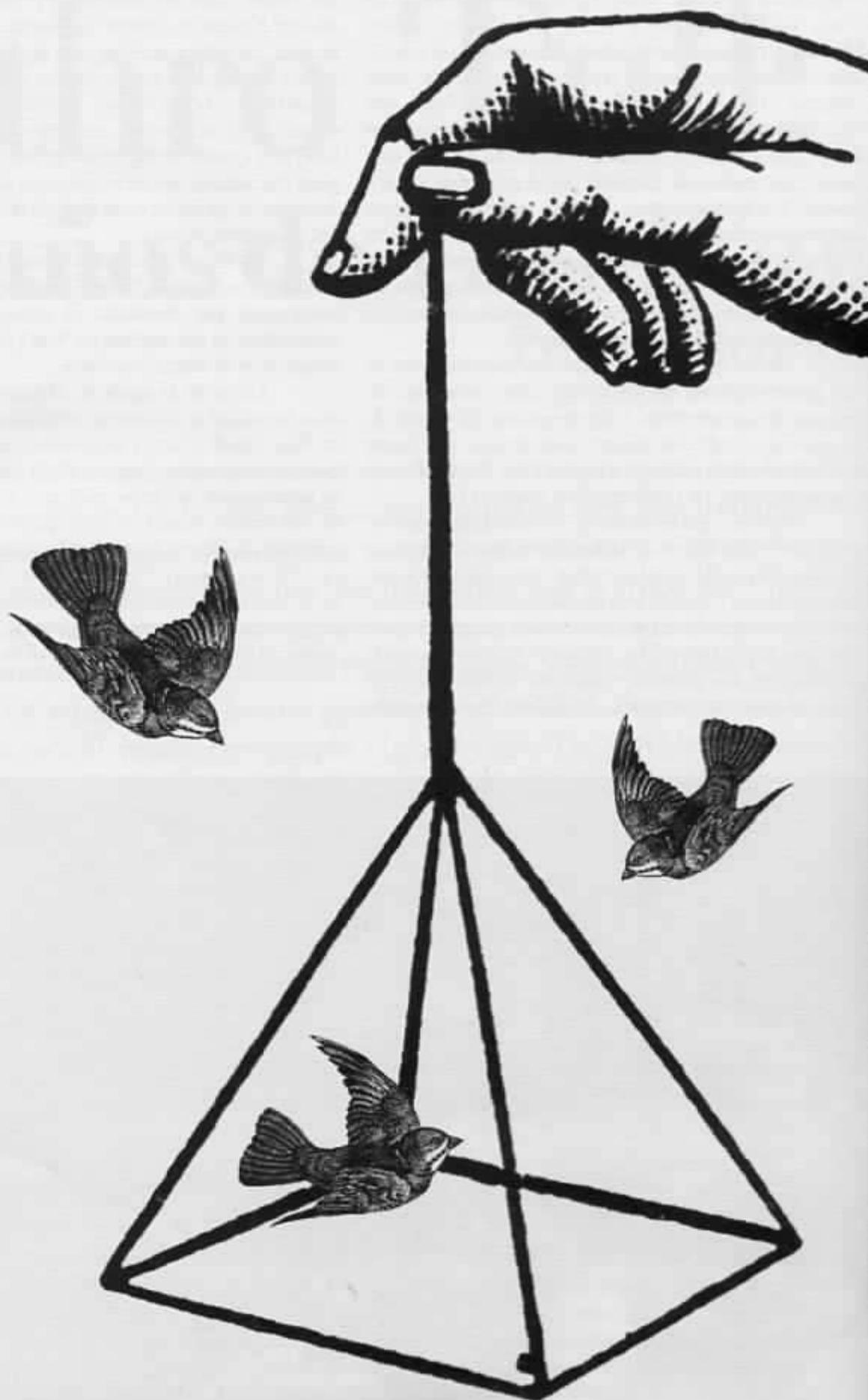
A medio siglo de distancia, si el sonido del grupo se reconoce, se debe a la voz de Anderson y su flauta. En la pieza que abre el disco, "My Sunday Feeling" encontramos a Jethro Tull en potencia. Como en todo producto artístico novedoso, al principio la mezcla de los diferentes géneros provoca extrañeza, mas la indiscutible calidad de la música no tarda en imponerse. Las primeras reseñas que recibió *This Was* fueron básicamente positivas. La del *Melody Maker* apuntaba

que estaba "lleno de entusiasmo y emoción"; en el *New Musical Express* se escribió que "suena bien y tiene mucho humor". La crítica negativa vino de Estados Unidos; para Robert Christgau el sonido era una mezcla de "lo peor de Roland Kirk y Arthur Brown". Si bien la flauta de Anderson destaca desde el principio, en "Serenade to a Cuckoo", de Kirk, luce en todo su esplendor por las características de la pieza (fue además uno de los primeros temas para flauta que Anderson se aprendió; es un anticipo de "Bourée", de *Stand Up*, el siguiente álbum).

En *This Was* se halla el único tema que Anderson no cantó con el grupo: "Move On Alone", una fina canción interpretada por Abrahams. El guitarrista luce toda su habilidad en su instrumento en "Cat's Squirrel": un blues a la inglesa en su máxima expresión.

Luego de la salida de Abrahams, el grupo se vio en la necesidad de buscar un reemplazo. Por él, pasaron el ex Nice David O'List y sorprendentemente Tony Iommi, quien posteriormente formaría Black Sabbath; se puede ver su participación con Jethro Tull en el *Rock and Roll Circus* de The Rolling Stones. Al final quien ocupó el puesto de guitarrista fue Martin Barre. Con los siguientes discos, *Stand Up* (1969) y *Benefit* (1970), *This Was* conforma una trilogía de la primera época del grupo donde el blues ocupa un sitio preponderante. A partir de *Aqualung* (1971), el sonido cambia; el folk lo renueva y Jethro Tull da un paso adelante. &

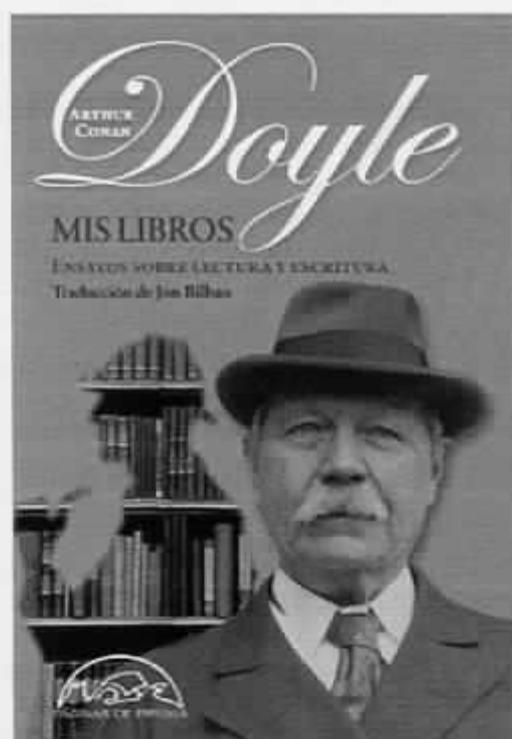






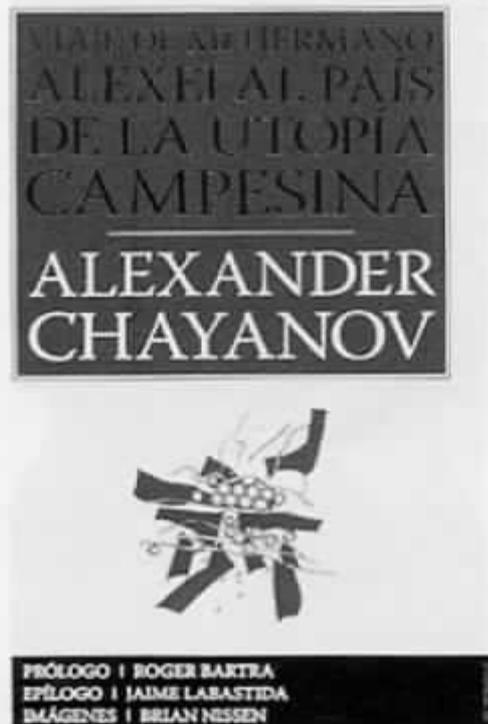
• novedades •

Editoriales



Mis libros. Ensayos sobre lectura y escritura | Arthur Conan Doyle
(Traducción de Jon Bilbao) Páginas de Espuma | México 2018

Como parte de la colección Voces y sumándose a la larga lista de libros monumentales como *Viaje al centro de la mente* (Jules Verne) o *Escribir, Viajar, Vivir* (Robert Louis Stevenson), Páginas de Espuma se adentra una vez más en la trastienda de los escritores que se han instalado para siempre en el peldaño más alto de la literatura para explorar la parte más privada de su formación y métodos creativos. En esta ocasión revisan a Arthur Conan Doyle, pero el autor de Sherlock Holmes es mucho más que el padre del famoso detective. En su obra se pueden encontrar textos de ficción, libros de historia, títulos de ciencia paranormal, crónicas de viaje, teoría literaria, obras de teatro, libros de criminología, panfletos políticos, poemarios y hasta una autobiografía. En este libro el autor de una obra tan variada se revela, y es como tener una conversación con él donde cuenta la primera historia que escribió a los seis años, la forma en la que fue cambiando su método de escritura, su primer éxito literario, su biblioteca y amor a los libros, Stevenson, sus relatos favoritos y muchos detalles sobre el gran Sherlock Holmes que el lector disfrutará. Uno de los textos más entrañables del libro es "Más allá de la puerta mágica", donde habla de la biblioteca como refugio y puerta para otras fantásticas realidades, un homenaje a los libros y la lectura: "No importa lo modesta que sea su biblioteca ni lo discreto de la habitación que adorna. Cierre tras de usted la puerta de la estancia, deje atrás las preocupaciones cotidianas, rodéese de la relajante compañía de los difuntos ilustres, y habrá cruzado el portal mágico que lleva a una tierra maravillosa donde los problemas y las obligaciones no pueden seguirle. Ahí están sus nobles y silenciosos camaradas, aguardando en formación. Deslice la vista por las filas. Elija uno. A continuación no tiene usted más que alzar la mano hacia él y juntos partirán rumbo a la tierra de los sueños."



Viaje de mi hermano Alexei al país de la utopía campesina | Alexander Chayanov
CIDE | La Jaula Abierta | Fondo de Cultura Económica | México, 2018

Como parte de la colección Topías del Fondo de Cultura Económica, se publica ahora *Viaje de mi hermano Alexei al país de la utopía campesina*, una edición con prólogo de Roger Bartra, epílogo de Jaime Labastida, imágenes de Brian Nissen y la curaduría de Gerardo Villadelángel. En este nuevo título de una colección que ya tiene la *Utopía* de Moro, *La imaginaria Ciudad del Sol* de Campanella y *Nueva Atlántida* de Bacon, encontraremos una utopía publicada en Moscú apenas tres años después del triunfo de la Revolución Rusa. Alexander Chayanov fue un especialista en economía agraria que imaginó una utopía campesina ubicada en 1984, año famoso por la distopía de Orwell. Para los años de la Revolución, Rusia seguía siendo un país mayoritariamente campesino, por lo cual el libro de Chayanov buscaba representar los ideales utópicos y reaccionarios revolucionarios, con la idea de hacer reflexionar a obreros y campesinos para tener una posición crítica y consciente ante los argumentos utópicos. La utopía de Chayanov es una honda crítica a la sociedad de su tiempo donde el poder estaba en manos de los obreros, pero no es claro si él anhela una sociedad como la que describe. Es un libro donde la regresión al campo se adopta inteligentemente ante el embate de la modernización obrera a la que se veía enfrentada la Rusia de su época. La publicación del libro (incluso con un seudónimo) y su posición crítica ante el sistema, le acarreó una persecución que terminó con su fusilamiento 17 años después. La colección Topías impulsada en el Fondo de Cultura Económica por La Jaula Abierta pone ante el lector títulos indispensables para el pensamiento en la época actual.

Patricia Esteban Erlés
Las madres negras



Las madres negras | Patricia Esteban Erlés
Galaxia Gutenberg | Barcelona, 2018

Dice Raquel Moraleja: “Al leer *Las madres negras*, una tiene la sensación de que la escritora Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972) ha construido un lugar, levantado piedra a piedra, que bien podría haber sido un palacio, pero ha tomado la forma de convento –una degeneración maléfica del tópico literario de la casa encantada– para ofrecerle un hogar a todos los monstruos que habitan en su imaginación. Un impulso materno, que nace incluso en las madres que odian a sus propias criaturas”.

En el convento de Santa Vela vive recluido un grupo de niñas huérfanas, víctimas de destinos oscuros y malhadados. Quienes las han llevado hasta allí para buscarles un futuro mejor ignoran que el convento está regido por la hermana Priscia, una mujer que sólo entiende la entrega a Dios desde el fanatismo ideológico y el castigo del cuerpo y del alma. Ese universo cerrado parece obedecer en todo a la hermana Priscia hasta que una de las niñas, de nombre Mida, anuncia que Dios se le ha aparecido para decirle que Él no existe.

Con esto, Patricia Esteban Erlés construye una novela (IV Premio Dos Passos a la Primera Novela) llena de sensibilidad, profunda y cautivadora sobre la relación entre creencia y conocimiento, ciencia y fe, fanatismo y razón, con el conflicto siempre latente entre el mundo de los adultos y el de la infancia.

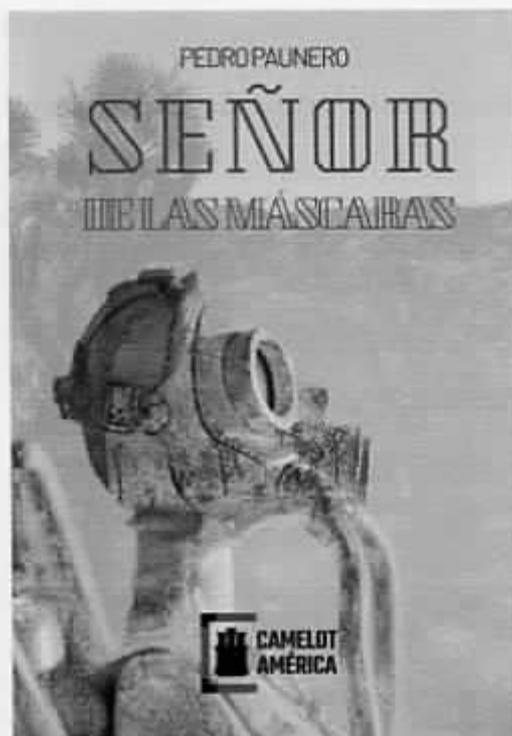


Europa y los faunos | Pablo Soler Frost
Literatura Random House | México, 2018

1943. Copenhague. Los nazis han decidido erradicar a los judíos daneses. Alertados por un rabino, algunos consiguen escapar, entre ellos, David y su amigo Max. Adolescentes, casi niños, encuentran refugio en Suecia para después emigrar a México. Así, llegan a una nación hospitalaria, pero un tanto hipócrita, un país que, como ellos mismos, está en formación y efervescencia.

Pasan los años. David y Max descubren el amor y otros placeres y otras amarguras, cada uno desde su propio lado. El mundo parece tener vértigo o, al menos, prisa. David tendrá un nieto, también así llamado, cuyo devenir sigue esta novela, de México a Dinamarca, y de vuelta, del ámbito del teatro al del cine y de regreso: mundos flotantes, tejidos de generaciones, puntuados por la insólita mirada de un extraño personaje que todo lo contempla. Una serpiente o un gusano invisible se muerde la cola y se envenena.

Europa y los faunos traza la constelación de soledades que es toda familia y, al mismo tiempo, logra ser una *Bildungsroman* colectiva: la novela de formación, no de un individuo, ni de un grupo de individuos, sino de un fragmento del mundo. Un relato en el que se entretajan la migración, la persecución religiosa, el descubrimiento del deseo, del amor y de la culpa, y la historia de dos países.



Señor de las máscaras | Pedro Paunero
Ediciones Camelot América | México, 2018

Señor de las máscaras, de Pedro Paunero (1973), es una novela pionera en su género, el "Weird Western", que combina elementos sobrenaturales o de terror, fantásticos y de ciencia ficción y del cual apenas existe algún cuento publicado en México, pero ninguna novela en su estado puro. Trata del viaje a México que hiciera el célebre escritor y periodista americano Ambrose Bierce, veterano de la Guerra de Secesión, buscando unirse a las tropas de Pancho Villa, para morir en acción, ya que decía que tenía miedo de "morir de viejo o cayendo por las escaleras". Se sabe que Bierce atravesó la frontera en enero de 1914 y nunca se volvió a saber de él. El tema fue abordado por Carlos Fuentes en su novela *Gringo viejo*, llevada al cine por Luis Puenzo en 1989, en la cual se especula sobre el destino del escritor, pero en la obra de Paunero se enmarca en una trama sobrenatural. Bierce, según esta novela, escaparía de una presencia maligna, atemporal, el *Señor de las máscaras* del título, una especie de demonio que toma formas múltiples a través de las edades, y que fue atraído hacia el escritor debido a sus escritos terroríficos y melancólicos. El libro es un divertimento para los lectores que sabrán reconocer los varios personajes históricos que aparecen y recorren todas sus páginas que, en su carácter, a la vez, como crítico de cine, su autor homenajea, desde Silvestre Revueltas, en una escena en un salón de un bar, la misma de la película *¡Vámonos con Pancho Villa!*, la escritora Katherine Anne Porter, gran amante de la cultura mexicana, la actriz Lya Lys, el mismo Pancho Villa actuando como actor para Hollywood en un pasaje de su vida poco conocido, el olvidado Roscoe "Fatty" Arbuckle, actor cómico del cine mudo, que aseguraba que había inventado la "Comedia de pastelazo" gracias a un enfrentamiento con los villistas, D. H. Lawrence, Bruno Traven, citas de Malcolm Lowry y William Burroughs, escritores todos atraídos por México, por nombrar sólo a algunos, así como personajes estrictamente literarios, como Orfanik, el misterioso inventor tuerto de *El castillo de los Cárpatos* de Julio Verne, que ayuda al dictador Victoriano Huerta en su enfrentamiento contra Villa. Grandes batallas fantásticas ocurren en sus páginas, donde luchan entre sí hombres a vapor, una tropa de valientes soldaderas, y se usan espejos de Arquímedes, a la manera de primitivas armas de rayos láser. La acción no decae un instante y está dirigida a un público que va del adolescente en adelante, en especial a aquellos fanáticos del género fantástico, del terror y la ciencia ficción.



Duelo | Eduardo Halfon
Libros del Asteroide | Barcelona, 2018

“Usted no escribirá nada sobre esto, me preguntó o me ordenó mi papá, su índice elevado, su tono a medio camino entre súplica y mandamiento. Pensé en responderle que un escritor nunca sabe de qué escribirá, que un escritor no elige sus historias sino que éstas lo eligen a él, que un escritor no es más que una hoja seca en el soplo de su propia narrativa. Pero por suerte no dije nada. Usted no escribirá nada sobre esto, repitió mi papá, su tono ahora más fuerte, casi autoritario. Sentí el peso de sus palabras. Por supuesto que no, le dije, quizás sincero, o quizás ya sabiendo que ninguna historia es imperativa, ninguna historia necesaria, salvo aquellas que alguien nos prohíbe contar.”

En este nuevo libro de Eduardo Halfon, el autor guatemalteco, siempre indagando en los mecanismos de la construcción de la identidad, se sumerge en aquellos que se originan en las relaciones fraternales: duelo como combate que se inicia con el nacimiento de un hermano y duelo también como luto por su muerte. Una novela profunda y emotiva que acrecienta la reputación del autor, “uno de esos escasísimos escritores –como señaló la revista francesa *Lire*– que no necesitan escribir largo para decir mucho.”

Juana Mercedes de la Cruz

INVNDACIÓN
CASTÁLIDA
REVISTADELA
UNIVERSIDAD
DELCLAUSTRO
DESORJUANA



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

HAZ + LO DIFERENTE

Estudia en El Claustro

promocion@elclaustro.edu.mx

- Comunicación y nuevos medios
- Derecho
- Derechos humanos y gestión de paz
- Escritura creativa y literatura
- Estudios e historia de las artes
- Estudios y gestión de la cultura
- Filosofía
- Gastronomía
- Producción de espectáculos
- Psicología

f | 5130 • 3309 | En el corazón de la Ciudad de México | Izazaga 92, Centro Histórico | elclaustro.edu.mx



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Zéfiro

Restaurante Escuela

En el corazón de la Ciudad de México
San Jerónimo 24, Centro
zefiro.com.mx
Reservaciones: 5130 • 3385



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

MUSEO
Soumaya
FUNDACIÓN Carlos Slim

CLAUSTRO SOUMAYA

ÚLTIMO SÁBADO DE CADA MES • 12 H

BULEVAR CERVANTES SAAVEDRA ESQUINA PRESA FALCÓN | AMPLIACIÓN GRANADA | CIUDAD DE MÉXICO



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

EDUCACIÓN CONTINUA

APRENDER ES VIVIR | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3330 | educacioncontinua@elclauastro.edu.mx | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

CENTRO

DE INVESTIGACIÓN Y
CAPACITACIÓN EN
GASTRONOMÍA

GASTRONOMÍA PARA TODOS | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3308 | mmunoz@elclauastro.edu.mx | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

Programa de Escritura Creativa

ENCUENTRA TU VOZ EN EL CLAUSTRO | CURSOS | TALLERES | DIPLOMADOS

5130•3311 | pec@elclauastro.edu.mx | IZAZAGA 92, CENTRO | CIUDAD DE MÉXICO



UNIVERSIDAD DEL
CLAUSTRO DE SOR JUANA

