

JORGE FORNET

## Un escritor cubano llamado Pitol

Quizá deba comenzar aclarando –para despejar cualquier malentendido que el título de mi intervención pudiera provocar– que no intentaré forzar aquí una genealogía. Ya sabemos que la vida y la obra de Sergio Pitol eluden encasillamientos, que él no es siquiera, si vamos a hacer caso de los estereotipos, un escritor *típicamente* mexicano. Sabemos también que esa atipicidad ha sido atribuida, como reproche y con ligereza, a demasiados escritores ilustres (las diatribas que soportaron los Contemporáneos deberían bastar para hacernos desistir de tales argumentos). Lo que esbozaré aquí no tiene nada que ver con esa rudimentaria acusación que, sin embargo, me tienta. ¿Y si asumiéramos que, en verdad, Pitol no es un escritor *típicamente* mexicano; si pensáramos que es posible ubicarlo dentro de otra tradición; si nos aventuráramos a leerlo, por ejemplo, como si fuera un escritor cubano?

La suposición no es desatinada. La casi nula publicación de textos de Pitol entre nosotros y sus visitas de incógnito a la Isla, nos hacen perder de vista que la presencia cubana en su obra es más notable de lo que parece. Valdría la pena comenzar recordando un conocido dato biográfico: su infancia en un ingenio de Veracruz. La propia obra de Pitol nos autoriza a realizar esta cabriola cronológica, pues más de una vez aparecen en ella retrospectivas que nos remiten a un pasado lejano que funcionaría como explicación del presente. En el capítulo final de *El viaje*, ese libro que toma como telón de fondo la experiencia de un viaje a la Unión Soviética en el período de la perestroika, el narrador se desprende del entorno en que se ha venido moviendo para recalar en un recuerdo de la niñez; cuenta allí un pasaje según el cual el niño que fue disfrutaba deambular por el central en:

esos largos meses de inactividad inmediatamente posteriores a la zafra [...]. Atravesaba [dice] el cuerpo central del ingenio, recorría sus diversas naves, salía de los edificios y caminaba hasta un monte de bagazo de caña que se secaba bajo el sol. [...] Una vez allí, me sentaba o tendía sobre el bagazo tibio. Desde una altura regular contemplaba una cañada que terminaba en un muro de árboles de mango.<sup>1</sup>

Es fácil para cualquiera de nosotros imaginar ese paisaje que podemos sentir como propio. Lo sorprendente es que ese capítulo final se titula «Iván, niño ruso», y la vivencia infantil que en él se cuenta parece presagiar la devoción de Pitol por el universo ruso y eslavo en general. Es en aquel ingenio en tiempo muerto, en ese escenario que nos resulta familiar, donde el narrador ubica la posible génesis de una pasión que cuajará muchos años después y que podemos corroborar en el mismo libro que acabamos de leer. La asociación me permite recordar que ese tránsito del ingenio al mundo eslavo adelantaba una experiencia similar vivida por miles y miles de cubanos. Lo curioso es que pese a la avalancha de compatriotas nuestros que pasaron durante décadas por las más disímiles vivencias en los países de Europa del Este y dominaban sus respectivos idiomas, pese al prestigio entre nosotros de lo mejor de su cultura, pese a que algunos abordaron ese mundo y aún hoy muchos escritores nacidos de padres rusos y cubanos reivindican y aprovechan esa herencia, no hay ningún escritor cubano que haya habitado con tal intensidad y devoción aquel universo y lo haya escrito como él. Pitol cumple en cierto sentido la función que –cabe conjeturar– debió corresponder a algún escritor nacido en esta isla, los cuales llegaron al tema, salvo escasas y famélicas excepciones, en fechas relativamente recientes.

Y del mismo modo que el entorno del ingenio lo proyecta al mundo eslavo, la presencia en dicho mun-

1 *El viaje*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 165. [Recomendamos el texto de Nara Araújo: «Más allá de la vigilia para llegar al suelo. Frontera del discurso, discurso de frontera en *Palmeras de la brisa rápida, un taxi en L.A. y El viaje*», *Casa de las Américas*, No. 247, abril-junio, 2007, pp. 38-48, N. de la R.]

do no deja de remitirlo a referentes cercanos. Allí le es posible recuperar, por ceñirnos a un caso notable, a uno de esos escritores por los que siente una admiración especial. Ya Pitol ha contado que entre 1963 y 1966 frecuentaba la cafetería del hotel Bristol, de Varsovia, donde se daban cita intelectuales como Andrzej Wajda y Jerzy Andrzejewski –de quien aquel había llevado al cine pocos años atrás la novela *Cenizas y diamantes*–. Pitol estaba traduciendo otra novela suya, *Las puertas del paraíso*, y en esos años el joven mexicano y el autor polaco mantuvieron una comunicación regular. En una de aquellas conversaciones, en un contexto en apariencia lejano y tal vez provocado por el joven traductor, Andrzejewski confiesa que,

de los narradores hispanoamericanos traducidos al polaco, que eran entonces todavía pocos, el único que le había logrado interesar era Carpentier. No *Los pasos perdidos* [advertía], donde la opulencia del lenguaje y la magistral arquitectura se desperdiciaban en un tema insignificante [...]. *El Siglo de las Luces* era ya otra cosa. «Cualquiera que haya vivido la ocupación alemana y la fase más dura del estado totalitario» [recordaba Andrzejewski], «podría leer ese libro como si esa historia sobre ideales traicionados formara parte de su propia experiencia. Cuando llegué al último párrafo volví a iniciar la lectura de ese libro excepcional».<sup>2</sup>

Me sorprende tanto la aparición de Carpentier en aquellos diálogos como su reaparición en la versión que Pitol da de aquellos encuentros más de treinta años después. Verter a Andrzejewski al español le permitió también a Pitol llegar indirectamente a los lectores cubanos, quienes leyeron perplejos esa novela de traducción especialmente ardua y, a la vez, le permitió acceder a otro escritor excepcional cuyo nombre vuelve a vincularlo de forma tangencial con la literatura cubana. En 1965, tras dos años en Varsovia, Pitol recibe una carta de Witold Gombrowicz –quien había leído

2 Sergio Pitol: «Prólogo», en Jerzy Andrzejewski: *Las puertas del paraíso*, Sergio Pitol (trad.), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1998, pp. 18-19.

su traducción de *Las puertas del paraíso*— invitándolo a traducir su *Diario argentino* para la editorial Sudamericana. La relación tuvo en la vida del mexicano una importancia que excede lo puramente literario: «Fue», según confiesa, «el inicio de una mejoría considerable en mis condiciones de vida». Pero si menciono a Gombrowicz, como imaginarán, es porque también él está ligado de cierta manera a nuestra literatura. Recordarán que en su primera estancia en Buenos Aires Adolfo de Obieta presentó a Gombrowicz a Virgilio Piñera. De ese encuentro surgió una amistad (fortalecida por el resentimiento del polaco hacia un medio literario que jamás lo tuvo en cuenta), que alcanzó su punto culminante al convertirse Piñera en presidente del Comité de Traducción de *Ferdydurke*. De modo que, involuntaria y simbólicamente, Pitol hereda el papel que le había pertenecido a Piñera varios años antes.

Debo volver a Carpentier no para consignar las innumerables referencias a él que Pitol hace desde que descubriera en Caracas, en 1953, *El reino de este mundo*, y el consiguiente deslumbramiento que su lectura le provocara, sino para recordar que cinco años después, cuando Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco lo invitaron a colaborar en la revista *Estaciones*—donde Elías Nandino les había concedido total libertad para encargarse de una sección dedicada a los nuevos autores—, Pitol les ofreció una nota sobre *El acoso* que no llegó a publicarse. La anécdota carecería de sentido de no ser porque ese interés por *El acoso* afloraría unos años más tarde. En 1961 Pitol decide salir por un tiempo de México: «pensé en un viaje a Nueva York para cargar baterías, o a La Habana, para ver de cerca esa nueva realidad revolucionaria que festejaban algunos intelectuales de gran prestigio como Jean-Paul Sartre o Michel Leiris, y terminé por viajar a Europa».<sup>3</sup> Y así, en junio de ese año se embarcó en el carguero alemán *Marburg*. A bordo de él escribe el cuento «Tiempo cercado», el cual, como se conoce, toma el título de su primer libro pero forma parte del segundo, *Infierno de todos* (1964). El cuento sorprende por varias cuestiones; se trata tal vez del primer texto de su autor que

utiliza referentes extranjeros, lo que luego sería usual en su obra. Si hasta entonces sus historias tenían lugar en ambientes locales, en esta, aunque la anécdota ocurre en la capital mexicana, la esencia del conflicto se ubica fuera del país. De hecho es el único cuento que rompe la unidad espacial del volumen. La segunda cuestión es que en los protagonistas del relato se transparentan las figuras de Tina Modotti y Julio Antonio Mella, quienes son víctimas de la persecución machadista en México, pero cuyo drama nos remite al contexto cubano. La última cuestión que me interesa señalar es que la historia misma recuerda de manera ostensible la mencionada novela de Carpentier, cuya presencia es explícita en algunas citas textuales: «*El acoso* al que veíanse sometidos se conectaba íntimamente con la precariedad de cuidados que habían tomado desde su arribo a México» o «A medida que las horas corrían *el acoso* iba adquiriendo un tinte más siniestro».<sup>4</sup>

Aunque el proyectado viaje a La Habana no se produjo, el efecto de su deseo emergería en algunos textos. Uno de los más celebrados cuentos de Pitol, «Hacia Varsovia», fechado (y ubicado) en esta ciudad en enero de 1963, introduce la referencia al interés por el proceso cubano. Dos décadas después, el supuestamente agonizante protagonista de la novela *Juegos florales*, vuelve sobre el tema, esta vez como fuente de conflictos, en una anécdota en la que no es difícil percibir ciertos elementos autobiográficos:

Conversar con él [su padre] le resultaba imposible. La reciente revolución en Cuba lo tenía como loco [...]; un antiguo amigo, cubano, socio suyo en otro tiempo en una fábrica de licores, le escribía desde su exilio en Tegucigalpa cartas aterradoras. [...] Un día, a mitad de una discusión, le anunció que pensaba visitar Cuba. Sabía, dijo, que moriría pronto y antes de que eso ocurriera quería ver más de cerca lo que ocurría en el mundo. Renunciaría al trabajo e iría a pasar unas semanas a La Habana para ver qué era esa revolución que tanto espanto producía.

3 *El arte de la fuga*, México, Era, 1999 (1996), p. 41.

4 «Tiempo cercado», *Infierno de todos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1964, pp. 59 y 65, respectivamente. El énfasis es mío.

Finalmente, decide irse en el *Marburg* para Europa. «A fin de cuentas no conocería La Habana, Camagüey, Santiago, ni su fervor revolucionario, se dijo con cierto pesar [...]».<sup>5</sup>

Hay un viaje real y fugaz a La Habana en que esta le sirve de puente para un salto mayor a Pekín, donde Pitol acababa de conseguir un trabajo para la editorial de lenguas extranjeras y la revista *China Ilustrada*. Todos los días, según ha contado, visitaba la oficina de Cubana de Aviación en la Ciudad de México con la esperanza de recibir el pasaje que los chinos debían enviarle. Pero el pasaje no llega; en ese entonces México y China no tenían relaciones diplomáticas, y el joven decide presentarse en la embajada china en La Habana. Durante quince días esperó la respuesta hasta que finalmente pudo viajar a Pekín vía Praga-Moscú, en las que serían sus primeras paradas en dos ciudades a las que luego ha estado tan vinculado. Pero el puente Habana-Moscú-Pekín se quebraría pronto como efecto de sucesos ocurridos en la Isla; pareciera que Pitol hubiera llegado como agorero de la borrasca:

A las dos semanas de mi llegada estalló la crisis del Caribe y la ruptura entre China y la Unión Soviética se hizo abierta. En las oficinas de *China Ilustrada* Adelia y yo estábamos sometidos a un constante bombardeo oral para convencernos de que la Unión Soviética era la mayor traidora a los intereses de los pueblos del mundo.<sup>6</sup>

Sin embargo, ningún viaje a La Habana ha tenido en Pitol el efecto vital y literario del primero que realizara, aunque para detenernos en él debemos comenzar por el final. Esta historia contada al revés comienza en mayo de 2004, cuando Pitol se interna durante dieciséis días en el Centro Internacional de Salud La Pradera. Cono-

5 *Juegos florales*, México, Era, 1990 (1982), p. 42.

6 *Sergio Pitol* (autobiografía), México, Empresas Editoriales, 1967, p. 54. Esa coincidencia hace recordar que cuando Pitol llegó por primera vez a Europa a bordo del *Marburg*, entró por Alemania en agosto de 1961, justo cuando se levantaba el Muro de Berlín que durante casi cuarenta años fue símbolo de la Guerra Fría.

ce los detalles porque allí escribió una parte de ese diario descomunal que lo ha acompañado por décadas, la cual colocó como epílogo de su más reciente libro, *El mago de Viena* (2005). El dato es importante porque ese final nos remite al principio, es el fruto de una larga *Bildungsroman* iniciada medio siglo antes en las calles de esta ciudad. El círculo de una vida se cierra sobre el mapa de La Habana. El hecho, según podemos leerlo en esta versión, es que Pitol y su amiga Paz entran un día a comer a La Zaragozana, un restaurante que él recordaba de aquella primera estancia. Y es ante una trivial pregunta de ella («¿Cuándo viniste aquí la primera vez?») que la memoria se dispara. Es la magdalena en el té el detonante de una catarata de recuerdos ocultos: «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 o visto en ella, ni siquiera dónde dormía [...]».<sup>7</sup> La historia se remonta a fines de febrero o principios de marzo de 1953, cuando en su primera salida de México con destino a Venezuela Pitol llega a Veracruz para embarcarse en el *Francesco Morossini*; evitando el mal tiempo, el barco había adelantado su salida para Nueva Orleans y el joven aborda un carguero brasileño que haría escala en La Habana y le permitiría alcanzar al *Morossini* en ese puerto. De modo que el azar lo conduce a estos rumbos y, si hemos de creer esa versión, entonces Cuba y su capital se convertirían en la primera tierra extranjera visitada por este impenitente viajero futuro. Hago la salvedad porque está claro que ese diario y esos recuerdos salpicados de elementos en que se confunden realidad y ficción, es también la reconstrucción de una biografía. De hecho, una versión de ese mismo itinerario, escrita en 1967, afirma que «mi deseo de viajar, el afán que me acuciaba de conocer lo otro, lo que siempre está más allá, me llevó a emprender un viaje a Venezuela a principios de 1953 con algunas escalas en puertos de los Estados Unidos, La Habana y Curazao».<sup>8</sup> Otra

7 *El mago de Viena*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2006 (2005), pp. 266-267. Todas las citas están tomadas de esta edición.

8 *Sergio Pitol* (autobiografía): Ob. cit. (en n. 6), pp. 36-37.

versión más detallada ofrecida por Juan Villoro –quién sabe si leída o escuchada en algún sitio– asegura que Pitol zarpó en primera clase en el *Francesco Morossini*,

[e]n una escala en Nueva Orleans se mandó hacer un costoso traje de lino y otras prendas para refutar el torpor del trópico con la elegancia. En la siguiente escala, rodeado del son y las columnas de La Habana, prosiguió sus gastos con el ánimo de quien hace de la errancia una forma del derroche [...].<sup>9</sup>

Las contradicciones son evidentes pero lo que nos importa, en cualquier caso, es que en la rememoración del «Diario de La Pradera», los Estados Unidos y Curazao desaparecen, y La Habana pasa a ocupar entonces un lugar de privilegio.

La noche de su llegada –si nos atenemos a esta versión– el joven sale con un marinero italiano y dos jóvenes cubanos que lo conducen al barrio chino y al teatro Shangai. De esa experiencia apenas quedan jirones de recuerdos. Solo al día siguiente, al descubrirse dentro de unos zapatos ajenos, se da cuenta de la magnitud de hechos que no logra hilvanar. Gracias a una extraña anagnórisis, verse en los zapatos de otro le hace cobrar conciencia de sí mismo y de lo ocurrido. En verdad, no logra precisar ni siquiera dónde había dormido, pero en ese silencio se asoma la posibilidad de una noche de Walpurgis. Hay un vacío en la memoria y en el texto mismo que, sin embargo, colma de sentido a la narración y logra insinuarse en algunos pasajes:

de día y noche recorría la ciudad, tanto las partes más reposadas como las más estrepitosas, y [...] en esas andanzas comparaba la Ciudad de México con la que estaba descubriendo, y la suya le parecía un inmenso monasterio habitado por una multitud de monjes trapenses, un desierto, un silencio infinito,

9 «La primera errancia de Pitol: el episodio venezolano», en Teresa García Díaz (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007, p. 60. A esa elegante imagen se opone la más reciente versión de Pitol, según la cual zarpó de Veracruz en un carguero brasileño «que no tiene la mínima comodidad» (255).

una morigerada grisura; en cambio en la otra intuía una borrasca, un edén, la apoteosis del cuerpo, un vértigo, la gloria total. [256]

Y luego añade: «El joven estaba feliz, jamás había sentido tan intensa comunicación con sus sentidos, con su piel, en todo su cuerpo. Extasiado, vivía como en un sueño del que jamás quería desprenderse» (258). Ha descubierto en La Habana una sensualidad que desconocía; pero ello no le impide descubrir otros espacios.

Al día siguiente se entera por el periódico de que Catalina Bárcena, de gira por Cuba, presenta *Pygmalión* y que esa misma noche, en el Lyceum Lawn-Tennis Club, se homenajea a Mariano Brull.<sup>10</sup> Si de la visita al Lyceum no queda un testimonio consistente, la puesta de *Pygmalión*, en cambio, deja en él una marca indeleble. Tras un primer acto desafortunado de la obra, la actriz y el personaje van creciendo «al grado que todas las Lizas de los varios Pygmaliones que vio después en producciones mejores y direcciones soberbias en Inglaterra, Italia y Polonia le parecieron sosas en comparación con la actriz española» (261). Es decir, que a la revelación de una sensualidad no percibida antes, vendría a sumarse la experiencia de un placer estético que no volvería a encontrar ni en las más exigentes plazas.

Pero falta aún un elemento clave, el tercer vértice de este triángulo habanero indispensable en el proceso de crecimiento y aprendizaje que significaron aquellos días. Se trata de la iniciación política. Al día siguiente de ese momento de refinamiento intelectual, después de visitar librerías, y de caminar, presumiblemente, por la calle San Lázaro, desemboca en una manifestación

10 Brull reaparecería de forma indirecta años después (y sería un acceso inesperado a otros autores) cuando en la librería Dédalo, de Madrid, Pitol descubre la biblioteca del poeta cubano, adquirida pocos días antes: «La librería estaba, por eso, colmada de infinidad de primeras ediciones, muchas de ellas con dedicatorias y firmas de los autores. Tuve en las manos primeras ediciones de López Velarde, Tablada, Arévalo Martínez, Vargas Vila, también los primeros e inencontrables libros de poemas de Cardoza y Aragón, la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, en la colección Índice de Juan Ramón Jiménez», *El mago de Viena*, ob. cit. (en n. 7), p. 105.

estudiantil que venía bajando de la Universidad, en protesta por el asesinato del estudiante Rubén Batista. «Fue», asegura, «el primer acto público al que el joven se acercó. Después participó en muchos más y en diferentes lugares» (262). Escucha himnos revolucionarios y de pronto se desata el tiroteo de la policía. Repentinamente, según recuerda, la escalinata se transforma en las escaleras de Odessa. Pero a diferencia de la original (ya sabemos –lo reconoció el propio Eisenstein– que en las escaleras de Odessa no ocurrió nada durante la sublevación del *Potemkin*), la versión habanera está teñida de violencia y de sangre y otorga, por consiguiente, cierta dosis de heroísmo al joven mexicano sorprendido allí.

Por si todos los detalles de este intenso viaje no fueran suficientes para proclamar el paso por un proceso de iniciación en los más importantes órdenes, falta un detalle más extraordinario:

Mi mayor asombro fue recordar que durante esos días de La Habana y los siguientes de 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. [264-265]

Es entonces allí, en la cubierta del barco en que acaba de salir de La Habana, donde el joven que había crecido entre cañaverales y matas de mango, vela las armas que le permiten echarse a los caminos de la literatura. Sergio Pitol no será, es cierto, un escritor *típicamente* cubano, pero decenas de indicios nos invitan a leerlo en clave cubana e incorporarlo a nuestra propia tradición. ©

2003



2002





ROSA BELTRÁN

## De la excentricidad y otros márgenes

**S**egún Mark Twain, viajar es letal para los prejuicios. También para la estrechez de mente. Nada hay que ensanche más las ideas que transportar el escritorio a otras regiones creando, mientras se viaja, el país que uno visita.

Pertenezco a una generación viajera. Una generación que invirtió el viaje interior, viaje hacia la identidad desde dentro, por la experiencia de conocer el propio país leyéndolo también desde fuera. En los años 80, para un estudiante que quería escapar de la asfixiante condición a la que remitían la inclusión arbitraria en un mercado de valores de consumo y la repetición de un discurso nacionalista que había empezado a agotarse, la posibilidad de invertir el espejo, de probar vernos desde nuestro lado más improbable, era no solo una opción atractiva sino la única forma de lograr que las imágenes sobre el país se renovaran. Leer el proyecto de país era algo que iba aparejado a la noción de salida.

Tal vez por esto la lectura de Sergio Pitól fue para nuestra generación una experiencia tan determinante. Todo en su obra hablaba de partir, de aventurarse, de pertenecer a donde sea sin tener raíces más que en la tradición literaria que uno elige y en la que decide hacerse. Éramos (somos) una generación que trató de leerse más allá de los nacionalismos. Sergio Pitól nos gustaba porque era un mexicano de ningún lado y del lugar que quería: Venecia, Praga, Budapest, Varsovia o Veracruz; la sede única e invariable era la imaginación y la infinita posibilidad de reinventarse. En este sentido, era un dador de mundos. Difícilmente se arraigaba en una sola forma o en una idea y en cambio, apenas germinaba esta, la urgencia de llevar la buena nueva ponía alas a su pluma. De inmediato, lo vivido se convertía en un relato, en una crónica, en una

reflexión sobre pintura, música, arquitectura y en una nueva forma de asombro sobre la veleidad de la memoria. Leíamos sus relatos con la seguridad de transitar por la historia de la cultura, pero también convencidos de estar asomándonos a algo más que una educación personal o a una referencia erudita de algún hecho. Porque aun en la más impersonal de sus estampas se instalaba la experiencia autobiográfica.

De esas postales incluidas entre los ensayos como al azar, recuerdo una que leí años antes de conocer a Sergio y que me dejó profundamente conmovida. Se trataba de una apología de la hipnosis, un reconocimiento a otro de los muchos métodos diseñados por el ser humano para rescatar a la memoria del dominio de su hermana gemela, el olvido. El relato comenzaba con la visita al hipnotista y la recomendación de este de evitar los circunloquios. El paciente debía ser lo más preciso posible; debía narrar las causas por las que quería someterse al tratamiento. Al principio de la consulta, el paciente era claro: quería dejar de fumar. Pero a su convicción de dejar el tabaco se iban sumando historias diversas, y así el paciente empezaba a hablar de mil cosas y el médico aludía otra vez a sus rodeos y antes de que el paciente terminara de explicar que los rodeos eran el fundamento de su estilo literario ya estaba yo, lectora, metida en una escena escalofriante, frente a dos niños pequeños, el autor y su hermano, observando en cierto lugar campestre cerca del río Atoyac cómo unas personas trataban de sacarle el agua al cuerpo de la madre de ambos que acababa de ahogarse en una poza de Veracruz frente a ellos.

El autor de esta desgarradora experiencia me había hecho creer que me hablaría de otra cosa y en cambio el puerto al que me había llevado daba al relato un destino y un sentido bien distintos. Lo que había empezado como una experiencia chusca, hasta cierto punto, ir a un hipnotista para dejar de fumar, se había convertido en la confesión de un hecho que habría de cambiar la vida de este autor para siempre y sin duda, pensé yo, el acto decisivo que lo habría obligado a su errancia por el mundo en busca de una voz, la voz que había silenciado esa poza. Otra vez ensayo y experiencia personal se fundían en una sola imagen, pero la

emoción que se desprendía del contraste me sorprendía y me llenaba de un profundo desasosiego. La escritura de este autor, que en mis años universitarios había sido una ventana al mundo, ahora era una lección de medida vivencial, de estoicismo. Un ejercicio vital en que los recuerdos narrados podían convertirse en viajes al gozo y a la desolación sin paradas previas. «Uno» –dice Sergio Pitol– «es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas».

Antes de conocer a Sergio personalmente y tener la oportunidad de perderme con él en una estación del metro en Moscú, varias veces, el mismo día; mucho antes de saber por él mismo que su método de escritura consistía en haber hecho de su desorientación una virtud, tuve la oportunidad de leer a varios de los autores que Sergio trajo al español gracias a sus viajes. Porque a su afán de nomadismo mi generación debe también el conocimiento de escritores que de otra forma habrían sido inaccesibles en nuestra lengua. Pitol no solo es nuestro autor más europeo porque su estilo esté marcado por esas influencias, sino también porque es el autor que más novelistas nos trajo de Europa. Sus traducciones son invaluable modos de compartir sus asombros de entonces vertidos a nuestro idioma, y es raro pensar que sin los años que vivió en Varsovia o en Barcelona y más tarde en Londres no tendríamos a Conrad en español, ni *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski, que le mereció elogios de Gombrowicz y la invitación a traducir junto con él su *Diario argentino* para la editorial Sudamericana.

Seis o siete años fue traductor y mientras se sostenía con este oficio se traducían y nos iba traduciendo. Sin saberlo él fue nuestro Mercurio. A sus errancias debemos la travesía por muchos de los autores centroeuropeos de los siglos XIX y XX, y si es verdad que el aleteo de una mariposa en Pekín puede ocasionar una tormenta tropical en nuestras costas, fue su lectura de autores polacos, ingleses y rusos la responsable de haber traído mundos completos y hacerlos germinar en nuestra geografía. Donde antes hubo un



sembradío de nombres ahora había lecturas y obras. Donde hubo certezas sobre la mexicanidad ahora había parodia. Nada respondía ya a la definición tópica de alma nacional. En sus novelas, Sergio se negaba a ver el ser patrio reducido al indio, al cacique o a la mujercita abnegada. Para mejor describirnos, practicó el mester de extranjería y encontró que los mexicanos son lo que quisieran ser y no pueden; que ser uno mismo dentro o fuera del país es sinónimo de pretensión y absurdo. Esta es una de las tantas prácticas literarias que comparto con él; la afición a observarse y reírse de sí mismo.

Por *El arte de la fuga* y por declaraciones vertidas aquí y allá sabemos que Pitol inició su trabajo como traductor a raíz de un viaje a Europa que le llevaría veintiocho años, los mismos que tenía cuando se fue de México. Sabemos que tradujo a Henry James, a Pilniak, a Conrad, a Jane Austen, a Ford Madox Ford, a Bassani, a Vittorini, a Malerba; sabemos que a partir de 1967 nos trajo a muchos de los principales autores centroeuropeos, al húngaro Tibor Déry, y a los polacos Andrzejewski, Iwaszkiewicz y al imprescindible Gombrowicz, lo mismo que a Bruno Schulz y aun al chino Lu Hsun, autor del *Diario de un loco*, entre muchos otros.

Del periplo inicial que duró doce años, antes de incorporarse al servicio diplomático, datan sus primeras traducciones. En 1961, traducir es al principio una manera de ganarse la existencia. Pero es al mismo tiempo la única forma de mantenerse vinculado a la lengua nueva y a la que deja. Empieza ya entonces a haber una línea sutil que conecta ambos idiomas: el del viaje a otros mundos y el viaje interior a través de estos. No traicionar ni traicionarse: ser fiel al original, sea este su propio impulso o la obra del autor que va a enseñarle, oyéndolo, a oírse en sus primeras, definitivas líneas. Dice Pitol:

Yo me sentía arrinconado en México; contraí aquel virus (el del viaje) vendí casi todos mis libros y algunos cuadros, y me lancé al camino. A mediados de junio me embarqué en Veracruz y crucé el océano. Estuve unas cuantas semanas en Londres, unos

días en París y al final me instalé en Roma. Igual que a Cervantes me pareció llegar a la capital indiscutible del Universo Mundo. Llegué a Italia sin saber decir «ciao». Lo aprendí, el italiano, con Montale, con Quasimodo y con Ungaretti, con Moravia, con Pavese y hasta con el Dante. Con toda la maravillosa literatura italiana. Así comencé a leerlos en el original y a darme cuenta de que las viejas traducciones compradas lustros atrás en Buenos Aires no se compadecían con la verdad, que tenían graves errores. Una mañana, en las afueras de Roma, bajo una inclemente nevada, tomé la decisión y Salvatore Quasimodo, el poeta de la isla convertida en país inocente, se me planteó como primer problema. Había giros sicilianos y griegos en aquella poesía, pero armado de gruesos diccionarios también desentrañé aquellas palabras. Siguió Ungaretti y ya había descubierto que era la poesía hermética lo que me interesaba. Finalmente entré con Montale, reconociendo su grandeza.

Años después Sergio ofreció la publicación a las oficinas culturales de la embajada italiana en Caracas y le contestaron que debía consultar con el Ministerio de Asuntos Exteriores en Roma quien tenía una partida presupuestaria para esos fines. «El burócrata romano que me tocó en suerte», dice, «respondió que ese trabajo de traducción ya estaba hecho en Argentina. Jamás se enteraría de que me puse a traducirlos precisamente por lo malo de aquellas versiones».

Si las buenas traducciones son capaces de mover montañas (Martín Lutero, nada menos, al traducir la Biblia transforma una cultura) las consecuencias de una mala traducción, aunque menos conocidas, son letales. Nabokov odiaba a Conrad de quien decía que era un escritor para escautismo, es decir, para niños exploradores; Brecht odiaba a Baudelaire cuyas palabras, decía, eran como chaquetas recicladas; Beckett odiaba a Proust y Arno Schmidt a Beckett; para Voltaire, Homero era aburrido y Joyce, un mediocre para Gotfried Benn y –asómbrense– para Virginia Woolf. En días recientes, Paul Auster declaró que Borges le parecía un «gran escritor menor». Quién dice que ta-

les desastres no son el resultado de una mala traducción. O de una excelente traducción de sí mismos. Hay en cambio casos de «malas traducciones», que en realidad son traducciones ejemplares de un autor visto desde la poética de quien lo traduce, que han cambiado la historia de la literatura. La «mala» traducción de Poe hecha por Baudelaire hizo del poeta norteamericano un magistral poeta maldito en Francia y no un decadente romántico como era. Una gran traducción no solo hace que la obra nazca de nuevo sino que nazca por primera vez a las nuevas generaciones. Y que se reedite esa traducción es asegurar la vida futura de un autor que de otra forma está condenado al olvido. Hace unos años apareció en el periódico español *El País* un caso que ilustra lo que digo. El director de la Sociedad Jane Austen en Inglaterra decidió enviar dos de los manuscritos de las primeras obras de Austen y uno más con fragmentos de *Orgullo y prejuicio* firmados por él mismo a las principales editoriales londinenses. En todos los casos recibió cartas de rechazo de «su» obra, con explicaciones de los editores lamentando que no fuera lo suficientemente buena para su publicación. La noticia, como es de suponer, fue un escándalo dentro y fuera del Reino Unido porque comprobó no solo que Jane Austen sería impublicable en estos días sino que la ignorancia y el desconocimiento de los grandes autores ha llegado también a quienes editan.

Algunos de los autores de la colección Pitol Traductor son el húngaro Tibor Déry y el chino Lu Hsun. Del primero, una de las grandes figuras de la novela vanguardista del siglo xx me parece que su prestigio como líder de la rebelión de 1956 y como militante hizo en su momento leer su obra con otros ojos. Un autor que participó en los movimientos de 1918 y 1919 hubo de exilarse en Austria, Francia e Italia y de vuelta a su país estuvo varias veces en la cárcel. Su novela ríe de moderna técnica narrativa, *La frase inacabada*, lo hizo célebre aunque su obra debía leerse entonces de forma clandestina. Hoy será visto con otros ojos por los nuevos lectores. Fuera ya de contextos ideológicos, las tres novelas cortas que bajo el título de *El ajuste de cuentas* se reeditan tienen una actualidad que acerca el tema de la persecución y la huida típicos de

Déry, a autores como Beckett o Kafka. Su obra es una espeluznante metáfora de la fuga, de la necesidad de irse de un mundo donde el poder adopta sucesivamente el rostro de aquel a quien antes atacó y donde la única salvación está en la fuga clandestina hacia la muerte. Lu Hsun es un extraño caso del autor del que todos quieren apropiarse y que es inapropiable. En vida se le llamó el Chéjov chino, el Gorki chino, el Nietzsche chino, cosa curiosa pues, como apunta Pitol, se trata de tres personalidades difíciles de hermanar. Quizá esta extraordinaria posibilidad de estarle creando nuevas genealogías sea la mejor muestra de la atemporalidad de su obra. Entre los méritos que se le atribuyen está el de haber entablado la primera batalla contra el idioma literario tradicional y haber sido un partidario del pai-jua o sea la transcripción ideográfica de la lengua hablada china. Otro mérito es que aunque en vida fuera combatido por tradicionalistas, vanguardistas y proletarios y hubiera sido utilizado para fines propagandistas por el gobierno maoísta, en su obra no haya trazas de etiquetas revolucionarias ni consignas. El *Diario de un loco* es el de un hombre perseguido por los otros, quienes acabarán por cometer con él un acto supremo de canibalismo; es la historia de la indefensión y la paranoia humanas en el momento en que se descubre que se vive rodeado de enemigos. Más tarde aparecieron las traducciones de *Emma*, de Jane Austen y Ford Madox Ford.

Tuve la suerte de traducir al castellano siete de sus novelas, entre ellas una de las más endemoniadamente difíciles que pueda permitirse cualquier literatura: *Lo que Maisie sabía*. Traducir permite entrar de lleno en una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio. James me confirmó en una tendencia que había aparecido ya desde mis primerísimos relatos: un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarado del todo para permitir al lector elegir la solución que crea más adecuada. Para lograrlo, James adoptó una solución sumamente eficaz: la eliminación del autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la conducta de sus personajes y su sustitución por uno o varios

«puntos de vista» [...]. De la misma manera [...] mis relatos se caracterizaron por registrar una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre [...]. La historia debe contarse y recontarse desde ángulos distintos y en ella cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama y, a la vez, desdibujar y contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido.

¿No es esto más que una descripción del estilo de James un comentario crítico que puede adaptarse perfectamente a *El desfile del amor*?

El haberse alejado del país, estar lejos de las modas y las capillas literarias le dio la distancia suficiente para crearse un domicilio literario construido a la altura de su propio gusto. También lo hizo nuestro autor más excéntrico. Excéntrico, básicamente, porque lo que hizo fue exhibir nuestro exotismo como algo natural. Sergio es el *voyeur* que al descubrir en la vida expuesta del otro sus manías las agiganta, las mundifica. Pone a esas manías a viajar por el mundo y las convierte, rodeadas de frivolidad, en el símbolo de nuestra esencia. En sus obras, ser mexicano es querer ser, ante todo. Ser típicamente mexicano es una condición aspiracional.

Después de un largo periplo alrededor del mundo, a partir de los años 90 Sergio se instaló en Xalapa. Lo que no quiere decir que haya regresado del viaje. El mundo hoy es la aldea global que permite hablar de nazis en México y mexicanos en Estambul; de becarios mexicanos que medran en el extranjero, como su personaje Dante de la Estrella, y de parejas que se mantienen unidas por la esperanza de poderse dar fin en un asesinato maestro, uno al otro. Un mundo hecho a la medida de lo que hace apenas treinta años lo convertía en un «raro». Sus viajes van más felices que nunca del ensayo al relato, de los años pasados en Rusia a los zapatistas y de sus lecturas sobre Alfonso Reyes al ajuste de cuentas con los géneros literarios *light*, don-

de se encuentra como personaje y hace el ajuste de cuentas de una tradición consigo mismo. Su libro más reciente, *El mago de Viena*, lleva al extremo la fusión de fronteras que se convirtió en su sello, su estilo. Hoy, con el Premio Cervantes, el máximo reconocimiento que se da a una obra literaria en nuestra lengua, sigue pensando cómo partir de cero, cómo ser distinto en su siguiente novela. Entre un plato y otro en un restorán me dice que siente que ha agotado una forma estética, pero yo le insisto en no abandonar *El arte de la fuga* del todo. Sergio me responde, riendo: Regla básica, enunciada por Gide: «no aprovecharse nunca del impulso adquirido». Me habla de su pánico central: volver al punto de partida siendo un viajero. Dejarse devorar por un lenguaje vegetativo que, como un posible Gólem empieza a marcar las reglas del juego, a convertir al narrador en un mero amanuense. Me recuerda entonces la conversación de Félix de Azúa con Chillida, donde el escultor le dijo que en su juventud se sintió de pronto sorprendido por su destreza hasta que, atemorizado por la facilidad con que realizaba su trabajo, se obligó a esculpir con la mano izquierda para volver a sentir la tensión y la angustia del acto creador.

Un día me dijo que escribía una segunda parte que era como *El arte de la fuga*. Es muy parecido, me dijo, es la relación de una enana que le impide al autor escribir la novela en que ella es protagonista. Le hice ver que me costaba trabajo encontrar la semejanza con *El arte de la fuga* pero él me contestó algo sobre el acto de partir en que solo importa la partida, algo que tenía que ver con su enana impidiéndole al autor ningún regreso. Cuando se publicó *El mago de Viena*, comprobé que para nuestra fortuna, Sergio seguirá llevándonos hacia cualquier parte que nos garantice la fuga de lo trillado y lo ubicable, sin necesidad de mojarnos dos veces en el mismo río. El viaje que inició en 2003 con el Premio Cervantes en su haber confirmó una sola certeza: que por años seguirá siendo el autor más original y más querido de nuestras letras. ©

ANTÓN ARRUFAT

## Presentación de *Nocturno de Bujara*\*

**A**l comenzar estas palabras me complace citar la primera estrofa de un soneto de Du Bellay. Él lo escribió en francés, en el francés renacentista del siglo XVI, yo he de decirlo traducido al castellano de esta edad tecnológica, y quedará así: «Feliz quien, como Ulises, regresa de un largo viaje... / y vuelve pleno de experiencias y razones, / a vivir junto a sus padres el resto de sus días».

Largos viajes emprendió Sergio Pitol desde joven, permaneció por años en diversos países de Europa, dentro del servicio diplomático más de veinticinco años, y al cabo de ellos regresó –definitivamente– a México, regresó a vivir, como dijera en su época Du Bellay, junto a los suyos. Semejante a los seres insatisfechos, regresó a su lugar de origen, después de haber visto mucho mundo. Cumplida la intensidad de sus estancias en el extranjero, reside ahora en Xalapa, capital provinciana, circundada de hermosos y tranquilos paisajes.

En uno de los libros de Pitol que más he disfrutado, *El arte de la fuga*, este perfecto violador de fronteras geográficas y culturales, tanto como de géneros literarios, en ese singular manual de huidas en que conjuga diestramente los viejos géneros del relato y el ensayo, las memorias, el diario y las crónicas de viajes, se encuentra esta descripción de una clásica vida retirada a lo fray Luis:

Por las mañanas salgo al campo, donde tengo una cabaña, y dedico varias horas a escribir y a oír música. De cuando en cuando hago alguna pausa para jugar en el jardín con mi perro. Regreso a la ciudad a la hora de comer [...]. Me comunico con amigos por medio del teléfono. A partir de las seis de la tarde, salvo casos extraordinarios, no

\* Texto leído el 21 de noviembre de 2008 en la presentación de *Nocturno de Bujara*, publicado por la Casa de las Américas en su colección La Honda.

hay poder que me haga salir de casa [...]. Este ritmo de vida que a muchos podría parecer desesperante es el único que me resulta apetecible.

Este párrafo confesional se encuentra al principio del libro, dentro del ensayo titulado como una sentencia de sabiduría zen: «Todo está en todas las cosas». Pitol tiene la costumbre de fechar, y va colocando cronológicamente huellas visibles de su existencia, el texto está fechado en Xalapa, en febrero de 1996.

Cuando su vida se hacía de viajar y era tan distinta al reposo de su cabaña, plagada con miles de libros en diversos idiomas, traídos de todas las partes en las que estuvo, quince años antes de su regreso, escribió los cuatro relatos que forman *Nocturno de Bujara*. Los escribió en Moscú, en momentos muy cercanos, dos en 1979, el primero en marzo y el otro en junio, con escasos tres meses de distancia, y en el 80, los dos restantes, uno en octubre y el siguiente en noviembre, tan solo días después. Se trata de relatos extensos, sobre las treinta cuartillas cada uno. En esos meses estuvo poseído por una violenta energía creadora, a la que no son ajenas sus cuantiosas lecturas apasionadas y numerosos viajes por diversas ciudades europeas. En el curso de una entrevista, residiendo su autor ya en México, y para imitar su exactitud cronológica, realizada un 16 de junio de 1990, confiesa haberlos escrito durante una especie de singular «afiebramiento», lo mismo físico que intelectual. Por el fervor creativo que los une, y porque intentó en ellos ampliar su concepto del relato, los declara entre sus páginas favoritas.

La primera edición de *Nocturno de Bujara* se imprimió en México, 1981, varios meses después de haberlos escrito. Pero la edición que conozco es la de Barcelona, pasados cuatro años, segunda obra que incluyó la Editorial Anagrama en su colección Narrativas Hispánicas, cambiado el título original por *Vals de Mefisto*. Durante una de las muchas veces que nos hemos encontrado, me dedicó un ejemplar. Recuerdo que fue en Guadalajara y que, naturalmente, aparece fechada la dedicatoria: 25 de febrero del 89.

Se trata de un pequeño volumen con ciento veinticinco páginas. Al presente el papel ha amarillado en

algo, lo que le otorga como un atractivo de otro tiempo. Ahora, lo que llama mi atención es la portada compuesta sobre un cuadro original de Gustav Klimt, «Música I», pues me parece percibir una relación curiosa entre la portada y el contenido del libro. Sospecho que a Sergio Pitol le complace la obra del pintor modernista, al que a menudo ha mencionado. Hay en sus cuatro relatos, al igual que en ciertos cuadros de Klimt, una superficie traslúcida, resplandeciente, que parece entregarse de inmediato al lector y al espectador por supuesto, y un fondo sinuoso, de líneas curvadas, que por el contrario emite señales indecisas, amaga con una verdad o una certeza difícil de descifrar, junto a una ambigua y oculta intensidad erótica.

Es lícito suponer que Pitol estuvo involucrado, como suelen estarlo tantos autores, en la realización de la portada. Si escogió o no el cuadro de Gustav Klimt, lo que ignoro, debió al menos aprobarlo o admitirlo, por una sencilla razón sensible: no es extraño al grabado o la encuadernación, a la presencia tangible de un libro, como demuestran algunos de sus textos, y principalmente a la relación, de coincidencia o ruptura, cuya eficacia gráfica es la misma, que una portada puede establecer con el sentido de la obra impresa.

En la segunda narración, «El relato veneciano de Billie Upward» –en la edición española, a la que me he referido, y en la presente edición cubana ocupa idéntico lugar–, se encuentra una confirmación del interés en que el libro como objeto, un cuaderno en el relato, adquiera un valor significativo para el lector: «la composición de aquel cuaderno –se dice, alguien dice en los párrafos iniciales– era una de las mejor resueltas. Los enigmas del texto se insinuaban ya en la misma portada [...]». Subrayo «enigmas» e «insinuaban», determinantes en el discurso narrativo de Pitol. Luego, la misma voz nos ofrece, a nosotros, sus lectores, la descripción de esa portada que insinúa los enigmas que han de venir con el resto del texto. Una fotografía trunca, borrosa y color sepia, refleja un palacio en el agua de un canal de apariencia viscosa. Más abajo una palabra al menos efectiva: Venecia.

El sepia contrasta y se opone a los refulgentes colores de Gustav Klimt, pero el resto, la apariencia de un

canal, lo borroso, lo trunco, lo eminentemente evanescente y esfumado, podrían ser elementos indudables, o mejor, dudosos, de algunos cuadros del pintor austriaco.

«Vals de Mefisto» y «El relato veneciano de Billie Upward», se inician con un aparente hecho casual o totalmente fortuito, la revista con un cuento publicado, que ha de revelar a la protagonista ciertas razones de su fracaso matrimonial, cae inesperadamente de su bolso cuando buscaba su pijama de seda azul, o un libro olvidado que es necesario volver a leer. En parte, cuanto ocurrirá a los protagonistas de Pitol se halla prefigurado, aunque de manera oblicua, en algún texto escrito con anterioridad, y donde han de buscar la comprensión o la reivindicación de personajes y acontecimientos posteriores. Todo parece estar en estas escrituras previas que los personajes leen como se leen los libros sagrados, Vedas o Talmut, en busca de algún desciframiento del misterio de sus vidas. Ellos también intentan comprender y comprenderse mediante la lectura. En «Nocturno de Bujara», cuento que da título al volumen, Juan Manuel induce a la lectura de un texto de Jan Kott al narrador protagonista, *Breve tratado del erotismo*, que luego él volverá a leer buscando una confirmación sobre la carencia de identidad en los cuerpos conocidos en la oscuridad tan solo a través del tacto.

Varias figuras filiales pasan por estos cuentos. «Hay influencias evidentes» –se nos advierte en «El relato veneciano de Billie Upward»– «de James, de Borges, del *Orlando* de la Woolf». Sirviéndome de esta clave, recuerdo momentos semejantes que Borges ha destacado en otras escrituras o los que ocurren en la suya propia, y escojo dos de los que recuerdo: cuando Eneas encuentra en un bajorrelieve sus propias aventuras, en la segunda parte de *El Quijote*, donde los protagonistas han leído la primera parte de la novela, es decir, son también lectores de la obra que ellos protagonizan.

Estos relatos, principalmente los dos primeros, son evidencia de su poética. Abundan inesperadas definiciones, citas de autores que ofrecen alguna pista, como Arthur Schnitzler, advertencias al lector, enumeración de posibilidades narrativas. «La trama se teje en el subsuelo del lenguaje». Pequeños núcleos dramáticos

(más bien esperpénticos), a punto del estallido. Desinterés por esa dudosa categoría llamada desde hace siglos «realidad», sin que el hombre ni la mujer hasta ahora conozcan definitivamente en qué consiste. Tensiones cuya causa hay que buscar en un juego de hipótesis, distancia entre el autor y el narrador del relato, la anécdota como pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones libres. Imágenes y acontecimientos unidos por una «sutura muy enterrada», cuya conexión el lector no advierte hasta que ha avanzado en la lectura. Algo de crónica de viaje, de novela, de ensayo literario. De su fusión o choque se desprende la expresión dramática de la narración, continuamente interrumpida y diferida reiteradamente.

Como sabemos por sus fechas y por confesión propia, entre la redacción de estos cuentos media poca distancia, y tal vez por ello tienen vínculos y semejanzas sorprendentes y reveladores. Están como contaminados unos de otros. En la entrevista que antes mencioné, el autor nos revela que han brotado de una necesidad profunda, un estado de casi inconciencia, como visiones de las que resulta imprescindible deshacerse.

Si esto es cierto, no obstante, el trabajo con la escritura es tan extremado y tan hermoso a la vez, que no puedo dejar de pensar que en esta poética, hay también mucho oficio. Una frase acorde excluye la ambigüedad total. Ha salvado del naufragio o de la oscuridad una forma, un orden dentro (o sobre) el desorden, algún sentimiento del número y de la belleza, hechos que contradicen en algo la afirmación del autor.

En esa especie de conflicto entre las visiones y la lucidez de la escritura: de una parte, la palabra, con su antigua tradición racional y nominativa, se aproxima a ellas intentando reducirlas a la claridad de la página escrita, y de la otra parte y a su vez, adquiere un resplandor de metal oscuro, que no es el de la razón o no lo es del todo. Al referirse a las atmósferas de pesadilla mediatizadas por el arte, inevitablemente mediatizadas, en su artículo sobre la primera novela de Pitol, *El tañido de una flauta*, observa con acierto Carlos Monsiváis: «su maestría verbal contradice cualquier complacencia en el desastre, equilibra con la razón el desfile de la teratología».



Hace muy poco, al principio de esta nota, señalé el afán y la minuciosidad de Pitol, su diafanidad en la relación con la sucesión temporal, al menos con su grafía numérica, que siempre consiste en consignar al final de sus textos, la fecha en que fueron redactados.

En uno de estos cuentos tiene por igual un personaje la costumbre de fechar cuanto escribe. Tal vez en el caso de Sergio Pitol no se trata solamente de costumbre, sino de un acontecimiento más profundo y previo a la costumbre: fijar, en la medida de lo posible, la fluencia asimétrica de la conciencia, dentro de la oscura fluencia temporal. Ponerle marco a esa inagotable oscuridad del enlace de sus anécdotas. Estas visiones e imágenes de dos estructuras o de dos cápsulas dentro de una estructura, que se prestan luces, entablan un diálogo subterráneo. Cuentos libres en su estructura y clásicos, aunque parezca una paradoja, en su estilo o ejecución. Mentalidad barroca que se expresa en una prosa clásica. Hay sin duda la necesidad, en el forcejeo con las visiones, de alcanzar lo que pudiera llamarse *visualidad*. La narración es puntual: escribe el nombre de las ciudades, de las calles, el título y el autor de los libros citados, mundo tangible que de pronto se vuelve inasible, como si comenzara a desintegrarse... Sus personajes, y nosotros sus lectores, alcanzan (o alcanzamos) solo vislumbres, imágenes, aproximaciones, en eso que Pitol llama en su admirable libro *El arte de la fuga*, «la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas».

La tesis del carácter doble de la forma del cuento, tesis en la que Ricardo Piglia ha insistido en nuestro idioma, podría convertirse en un método válido de interpretación de la aparente discontinuidad de Pitol. Según esta tesis, un cuento siempre narra dos historias. Una en primer plano, la otra en uno más secreto. Relato visible que esconde un relato secreto, narrado de modo elíptico y fragmentario, y que concluye cuando esta historia secreta aparece en primer plano. En «Vals de Mefisto», la presencia de dos relatos es muy perceptible, y el autor trabaja en él dos historias sin resolverlas nunca. La primera, el final y el desencanto de una relación matrimonial entre una pareja de escritores, y la segunda historia, cargada de un homoerotismo indefi-

nido pero muy agudo, el drama entre un anciano director de orquesta ya retirado y un pianista, al que ha ayudado a triunfar. Ahora bien, estas dos historias se prestan luces y se reflejan la una en la otra, hasta el punto en que la segunda se convierte en la conclusión de la primera, mediante, como se dice precisamente al principio, «una sutura muy enterrada»

Vuelvo al nómada, al trashumante, que era Pitol cuando escribió *Nocturno de Bujara*. Sus viajes, lo sabemos, están fechados y registrados por él mismo. Los diversos escenarios se suceden: Praga, París, Varsovia, Moscú, Venecia, Nueva York, uno tras otro van pasando. Subía a aviones y trasatlánticos, iba en tren, llevaba un pasaporte y cartas credenciales, sus ropas y maletas, compraba libros en cada lugar, miraba y oía, probaba comidas exóticas y hablaba idiomas que no eran el suyo, desplazaba su cuerpo incansable.

A estos desplazamientos, diré físicos y tangibles, que también figuran en sus cuentos donde sus personajes parece que van a morir por desplazamiento, sucede un viaje distinto, íntimo y silencioso, sin documentos ni transporte, en el que las fronteras se difuminan, pierden la sucesión cronológica y los acontecimientos se amontonan en un espacio sin límites y se disuelven entre ellos. Ese viaje es el de la memoria, el viaje del recordar. Estos cuatro relatos ocurren también en ese espacio de la memoria. Empiezan *in medias res*, cuando los sucesos decisivos ya han ocurrido, y si ocurren en el presente narrativo, serán contados como si se evocaran. Una oscura pradera los convida al asombro nocturno de la memoria, una oscura pradera va pasando: allí ven ilustres ruinas, ciudades reales y soñadas, paisajes sin nombre, cuerpos del deseo, nombres extraordinarios, callejones de Samarcanda...

Debo llegar al final de esta nota. El primer libro de Sergio Pitol que se publica entre nosotros, *Nocturno de Bujara*, espera por su lector. A ese lector futuro no he podido más que darle una pequeña muestra de residuos de una lectura inquietante. El encanto que produjeron en mí estos relatos, y que producirán sin duda en el lector cubano, resulta difícil de comunicar, y aún más, de explicar. Pienso que el encanto es una cualidad determinante del arte. Sin encanto no hay literatura

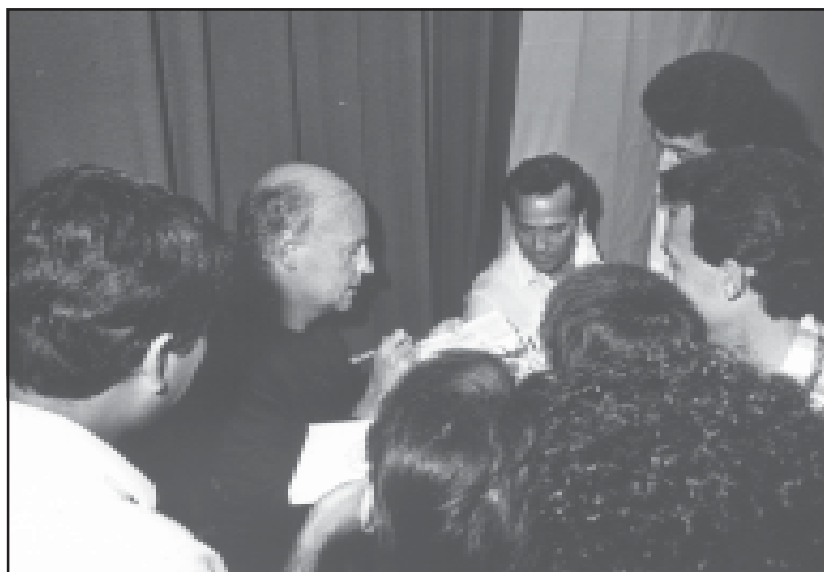
que valga la pena. Pero el encanto elude las explicaciones lógicas, el discurso racional: es un efecto que determinadas cosas y algunas personas, el arte y la literatura valiosos, con cierto misterio inasible, nos producen apenas sin proponérselo. Me parece que no hay quien pueda ser, a propósito, encantador.

Quiero agradecer, finalmente, al amigo Sergio Pitol su renovado interés por viajar a La Habana, abandonando su retiro voluntario de Xalapa. Les recuerdo la con-

fesión que reproduje al comienzo. Después de las seis de la tarde, salvo casos extraordinarios, él no abandona su casa. Significa que venir a La Habana es para Pitol un caso extraordinario. Desde los veinte años ha estado viajando a nuestra ciudad repetidas veces, siendo creo el primer puerto y la primera tierra que conoció al iniciar su peregrinaje. En *Diario de La Pradera*, relata estas estancias y su curación en una clínica habanera. Que regrese cada cierto tiempo es honor que nos hace. **C**



Luisa Valenzuela y Silvia Gil (1992)



Eduardo Galeano en la presentación de su libro *Memorias del fuego*, Sala Che Guevara, 1989

ELIZABETH CORRAL

## Los refinamientos de la imaginación

Cuando en 1968 Sergio Pitol empezó a escribir *Juegos florales* no imaginó las dificultades que enfrentaría: «fue una calamidad; parecía que estuviese yo pagando una grave culpa que desconocía», dice en *El mago de Viena*. Corrigió el primer manuscrito, lo dejó descansar y luego repitió el proceso una y otra vez. Entre tanto, en 1972, apareció *El tañido de una flauta*, pero ni la seguridad que ganó con esa experiencia le permitió componer *Juegos florales*. Optó por destruir el manuscrito y en 1981 publicó *Nocturno de Bujara* con cuatro de sus grandes cuentos. El autor exorcizó la condena de la infertilidad con los cuentos de Moscú, escritos, dice, con inmenso placer. La segunda edición de esos relatos que Vila-Matas califica de fundacionales no llevó el título original sino que adoptó el de *Vals de Mefisto*, para mí el *Fausto* de Pitol, una obra que no solo acabó con el cerco de *Juegos florales* sino que permitió el salto alquímico con el que el autor cambió la coloración y la musicalidad de su escritura. A partir de ese momento se hacen más visibles los enormes contrastes, la teatralidad bufa, el paso de la locura a la irrisión, de la tierra al aire. «En los cuatro cuentos del *Vals de Mefisto*», escribe Pitol

[P]ercibo 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.

En *Vals de Mefisto* Pitol firmó el pacto con la levedad. Nos la había dado a probar en *El tañido de una flauta* cuando creó el gran *finale*

burlesco para la Falsa Tortuga. (No por nada los franceses, con buen olfato para el carnaval, la tradujeron como *Las apariciones intermitentes de una falsa tortuga*). En estos relatos crece el rumor fársico, exagerado, zumbón, relativo, cambiante, que asumirá el puesto protagónico en el *Tríptico del carnaval*. Con los cuentos de *Vals de Mefisto* Pitol experimentó la soltura que lo llevaría a *El mago de Viena*, en mi opinión una obra aérea. Dice en *El viaje* que el período vivido en Moscú lo sumergió en una tierra de excéntricos; podemos creer entonces que cuando un excéntrico se sitúa entre los suyos se engendra la libertad. Los cuatro relatos rusos, una de las cimas de su creación, fueron el laboratorio de laberintos y abismos que permitieron a Pitol armar la más compleja de sus estructuras, la de *Juegos florales*, y anunciaron lo que él llama el tercer «aire» de su narrativa.

Desde el inicio de «Nocturno de Bujara» están dados los elementos de una atmósfera misteriosa, de saberes ancestrales e inexplicables. Los dos viajes a Bujara y Samarcanda descritos en el cuento, uno invención del narrador y su amigo Juan Manuel y el otro hecho por el narrador unas dos décadas después, recrean ambientes que responden a otra lógica, a un universo invadido por encantamientos e instintos profundos. Las callejuelas laberínticas y estrechas que se abren en amplias e inesperadas plazas, los callejones desiertos de casas sin ventanas y puertas minuciosamente talladas con la historia familiar, la música islámica escuchada a lo lejos, todo contribuye a que el narrador se ubique en el cosmos mágico de *Las mil y una noches*, título cuya simple mención en el texto propala aromas de lejana extravagancia. Bujara es el centro religioso convertido en emporio comercial de la ruta de la seda, un punto de confluencia de culturas distantes que comerciaban en tianguis complicadísimos, una Babel con siglos de civilización que el narrador contrasta con la juventud histórica de Europa. Los turistas alemanes que esperan el mismo vuelo a Samarcanda que él y sus amigos son miembros de una civilización incipiente que mil quinientos años atrás, dice el narrador, desgarraba con los dientes la carne de los ciervos que abrigan sus bosques mientras Bujara existía ya

como polis. Contrapone Oriente con Occidente, lo antiguo con lo nuevo, la sabiduría con el conocimiento, la intuición con la razón. Confiesa una afinidad por lo oriental que se confunde con un anhelo de pertenencia quizá no del todo justificado. Frente a los alemanes del aeropuerto le

invadió una racha ciega de mal humor. No fue solo que la presencia de extraños mancillara la ciudad; a fin de cuentas yo era uno de ellos aunque tratara de afirmarme en la idea de que también los mexicanos éramos en el fondo asiáticos [...]

Pero los turistas no son la fuente principal de su enojo y él lo sabe. Lo que de veras le molesta es no recordar de la noche anterior lo mismo que sus compañeros de viaje. El relator, como el de *El arte de la fuga*, también tiene su «visión», una que, paradójicamente, logra comunicar mediante el olvido. Junto con Kyrin y Dolores, los amigos con los que recorrió Bujara, hace al día siguiente el recuento de la boda tradicional que presenciaron en la calle. La pareja habla del fuego, de la gran hoguera con reminiscencias de culto a Zoroastro que el narrador no logra recordar y eso le hace sentir que perdió el núcleo de la ceremonia. En cambio es capaz de describir con todo detalle la intensidad de algunas miradas ebrias no solo de alcohol, el ritmo monocorde de los tambores, el brocado de oro de una túnica, los saltos y cabriolas de los danzantes, la expresión del novio y la de las mujeres que guardaban a la novia. Puro fragmento inconexo, pura sensación aislada, imágenes clarísimas que surgen de la niebla envolvente. Los lectores tenemos entonces el sentimiento de que su olvido se relaciona con una inmersión en los acontecimientos más profunda que la del simple espectador. Podemos imaginar que el narrador, como los asistentes que describe, tenía los ojos brillantes por la excitación colectiva mientras participaba en trance del encantamiento ritual. En la captura de los detalles –los únicos que ayudan a comprender lo esencial, dice Márai– el narrador pierde la gran hoguera purificadora pero se hunde en el principio de los tiempos. La intensidad de la vivencia, su

conciencia de los hechos, yace justamente en los detalles asimilados. Como afirma André Chastel, la mayor parte de la vida realmente vivida consiste en detalles minúsculos, en experiencias no comunicadas y a veces incomunicables.

Al hablar con Kyrim y Dolores el narrador recuerda algo más, una lectura de Jan Kott que Juan Manuel le recomendó años atrás, *Breve tratado del erotismo*, con la que intenta explicar a sus amigos la naturaleza de sus percepciones de la víspera: «En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen por *sí mismos*. Solo el tacto logra que existan para mí... El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas [...]». Vive la ceremonia antigua como el amante el erotismo. La mirada más completa de sus amigos se transforma en él en vivencia fragmentaria... Quizá de veras el mexicano tiene algo de asiático.

«Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence», escribe Pitol en «Soñar la realidad». La forma de «Nocturno de Bujara», como los inextricables barrios que describe, es sinuosa y evasiva, precisa para dibujar el efecto de imprecisión, de velo que se interpone entre el lector y el texto, un rasgo poético de Pitol particularmente adecuado para este relato ubicado en el Turquestán. A la compleja estructura narrativa, historias abismadas y espejeantes con cronologías mezcladas que dan la sensación de intemporalidad, se suma la minuciosa elección léxica que imprime a los relatos la atmósfera de su geografía. *Zocos, kasbahs*, minaretes espigados y hercúleos, princesas circacias y niños que hacen alharaca en jardines sembrados de rosales y granados se trenzan con nombres como Kalyan, Samánidas, Samarcanda, y envuelven al lector en una musicalidad particular.

«¿Existe tal vez un “hechicero de Bujara” en *Las mil y una noches*?», se pregunta el narrador al inicio de la segunda sección, donde también refiere la visita a Moscú de un teósofo mexicano que afirmaba que Bujara era uno de los ombligos del universo, esos lugares en que la tierra y el cielo se ponen en contacto: «cuando a la hora del crepúsculo llegué a la ciudad y percibí la configuración cóncava de la bóveda celeste llegué a sentirme en el centro mismo del planeta». Aliteraciones, cadencias, ritmos moldean la sensación de redondez de la tierra, de imantación del agujero negro, de lugar mágico. El cuento de los amigos mexicanos, una historia con inexactitudes y confusiones históricas y geográficas, no desentona porque tienen el cuidado de usar utilería que responde a la imagen que Occidente tiene del Medio Oriente, de un simbolismo que consolida el poder de la palabra. Es la conjunción de sentidos y sonidos que parece dar cuerpo tangible a lo descrito, la facultad de la palabra de convertirse en realidad.

En su historia del arte, Daniel Arasse señala la riqueza significativa que surge cuando los detalles se desvían del sentido general de la obra. Recordé su afirmación cuando en «Nocturno de Bujara» leí la palabra «tianguis», disonancia náhuatl que quizá sirva para recordarnos que es un mexicano, un extranjero, el relator de este episodio de aires asiáticos en el que cuenta cómo en carne propia experimentó la mismísima noción de infinito.

Asombra la eficacia poética del principio:

Le decíamos, por ejemplo, que al anoecer el aleteo y el graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros... 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 patas escamosas para descubrir lo absurdo de reducir ciertos fenómenos a cifras. **C**

REINA MARÍA RODRÍGUEZ

## Puesta en abismo

[...] y ha hecho de ese ejercicio un gozoso juego de escondrijos, una aproximación al arte de la fuga.

SERGIO PITOL

La lucha de Sergio Pitol contra el caos, sus alternativas múltiples y encrucijadas para llegar al texto, no solo es una puesta en abismo como técnica narrativa, sino como concepto para hallar la forma. *El arte de la fuga* (Era, México, 1996) es un libro sobre las rutas de Pitol ante lo indescifrable y personal de cada escritura, de la suya, y de la de otros autores con los que ha convivido. La gran tijera del lenguaje no podía separar esas partes: escritura-lectura-vida de un (mosaico) que intenta desprenderlo, ya esté en Varsovia, Xalapa o Roma, ante una mesa de trabajo encuadrada al lado de una ventana (una hoja) tratando de ver un jardín, junto al dilema que trae entre las carpetas con las que trabaja, apunta, corrige, traduce, y la vida que está pasando afuera (la ilusión). ¿Dónde está el texto realmente?, se pregunta. Su labor está siempre en conflicto de dejar la vida a favor de la escritura o viceversa. Por lo que, la restitución de espacios entre un territorio y otro, logra una extraña conexión que no puede explicarse por lógica causal o común y, sobre este abismo puede tenderse un puente.

La ruta de la novela por ejemplo, es trazada en un texto dedicado a Margo Glanz, «La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa» pero, sacando a ese personaje a través de diferentes épocas hasta el sepulcro, narra qué ocurre con eso de novelar, pues sobrevive y se vigoriza (la novela, una marquesa más), porque «la verdad es que con ella no hay quien pueda», concluye Pitol, aun cuando la marquesa haya muerto, la novela que inicia esa línea de demarcación, de sangre azul también, la sobrevivirá siempre en su constante peregrinación.

Y la ruta atraviesa la carpintería de su propia novela, *El desfile del amor* (título tomado de una película de Ernst Lubitsch, de 1929, para una crónica de familia), entre apuntes de un diario donde nos cuenta las



herramientas que usó para su construcción, y aparecen personajes de un edificio de 1942 donde sucede un crimen. Nos confiesa que: «como Tolstoi, mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos». *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, le descubrirían un tríptico que sin partir de ninguna concepción previa, dice, revelarían su pasión por lo grotesco y un homenaje a Gogol, Domesq y Gombrowicz.

*El arte de la fuga*, libro lleno de confesiones y de inquietudes, «su ars poética», pero sin recetas, nos abre sus interrogaciones de autor, por lo que muchas preguntas no obtienen respuestas, porque son sus propios límites, sus desvelos. Y los datos de cómo fueron esas alianzas, bosquejos y comentarios sobre otros libros suyos, existen gracias a él. El dilema de Chejov y el realismo en: *Chejov nuestro contemporáneo*; su conflicto entre naturaleza y sociedad; la fragmentación hasta llegar a la incomunicación, le hacen decir que: «los personajes de Chejov poco a poco enmudecen, las palabras se le congelan, y cuando se ven forzados a hablar coagulan el lenguaje, lo infectan [...]». Así como el lenguaje es todo para un escritor, nos alerta sobre cómo la palabra se contrae y debilita contagiosamente con fines o colocaciones oficiales, se paraliza y enmudece. Porque, solo hay una manera de vivir sin las tumbas de los poderes y de las oficinas, intentando rescatar del olvido, lo que fuimos.

En Roma, María Zambrano, le descubrió a Benito Pérez Galdós, su auténtico maestro. «En su obra descubrí» –dice Pitol– «que, como en la de Goya, la cotidianidad y el delirio, lo trágico y lo grotesco no tienen por qué ser dos caras diferentes de una moneda [...]». Chejov y Galdós, cuya oposición tienden un puente hacia él, se juntan en sus extremos. Y me pregunto, ¿qué hay de Chejov en Pitol? La narrativa rusa, su fórmula clásica y paródica a la vez, la deceleración de la historia, sus detallismos, la teatralidad para salir del aislamiento de la prisión. ¿Qué hay de Galdós? El costumbrismo, historias delirantes para una renovación de lo tradicional, la marcha. Y en la sintaxis, esa necesidad de retardo y aceleración a la vez hasta infiltrarse (con ligereza y densidad) en un mundo utópico.

Después de un viaje caótico en el navío alemán *Marburg*, inscribe en *El viaje* (Era, México, 2000), su otro viaje como período de vida diplomática en París, Budapest, Moscú y Praga, donde lo aprovecha todo: autores que conoció, lenguas, lecturas, burocracia roja, y nieve de la cual extraer (del subsuelo), la universalidad. «Si pienso en mi pasado», dice en *El mago de Viena* (2006), «descubro que me he ocupado en trabajos detestables, pero en su época no lo advertía [...]». Si algo me llamó la atención, desde la traducción suya de los cuentos de Bruno Schulz, a través del cual lo conocí en aquella antología del cuento polaco contemporáneo, fue esa sintaxis hecha con voces, ritmos y jerarquías halladas en su pasión por la literatura de Europa oriental; estructuras variopintas desafiando estereotipos realistas (ni realismo mágico ni realismo socialista); la movilidad en sus discursos; y la propia biografía pasando entre historias ficcionadas como por debajo de un tapete con un color que reivindica a la escritura por encima de todo.

El viaje en verdad no está en Venecia, en caminatas o recorridos en el *vaporetto*. Pasa dentro de la frase de Berenson, de que «el mayor regalo que nos han dado los venecianos es el color» que está en Tiziano, Tintoretto, Veronese, que Pitol reconoce a su paso por la Galleria, incluso, sin llevar lentes. Está, en el palacio donde Henry James escribió *Los papeles de Aspern* que tanto lo influyeron; en el Vendramin donde se alojó Wagner; en otro palacio donde Byron vivió; en la carta que Gombrowicz le enviara, en la cual le pedía la traducción de su diario argentino, petición que le resultara difícil de creer en aquel momento; está, en su deseo de tolerancia como una máxima y sobre todas las cosas, fiel a los enciclopedistas del siglo XVIII, a Voltaire, a Diderot; está, en «su forma pura de hedonismo» a la que se refiere al comenzar *El arte de la fuga*, ese «estar lejos de todo sin renunciar a observar el mundo, a escrutarlo [...]» que es su lujo, su obsesión. Está en los programas radiales que hizo con Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis, en los que México es un centro a donde siempre regresan sus protagonistas y donde el viaje es la búsqueda de un género, más que la búsqueda de un fin.

En Xalapa, donde me instalé en 1993, nació un último libro: *El arte de la fuga*, una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que a medida que transcurre se convierte en resta [...]. Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon [...]. En una técnica de claroscuro [...]. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, [...] me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único [...]. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas?

De vuelta al yo, al yo promiscuo y asesino (por el que se deja asesinar muchas veces), Pitol desgaja su propia comprensión y crítica. Ha vencido al personaje de escritor, ese *voyeur*, ese transeúnte que no quiere detenerse, para convertirse en su propio crítico, desafiándolo. Trece años después de haber obtenido una dedicatoria suya al libro, *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, compilación de textos de la Unam sobre él, presentado en La Habana, lo vi llegar a la azotea con un sombrero de alas anchas, entre la oscuridad y las plantas, de un simulacro de jardín rodeado por otras azoteas destruidas o en vísperas de caer y hablar de literatura como si el mundo de Marina Tsvietaieva nos perteneciera. Porque,

ella inventa, [nos dice], una construcción diferente del discurso. En su escritura [...] todo se transformaba en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la discreción sobre el oficio, sobre lo vivido y soñado, y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que permite a la propia escritura convertirse en su propia estructura, en su razón de ser [...] tics, extravagancias, [...] fragmentos de conversaciones, [...] donde nada parecería importante, porque todo es literatura [...].

No me decepcionó Pitol (él mismo refiere en *Siena revisitada*, cómo desilusionaba a los que esperaban de él estrategias distintas que «quizás ayudaran a redimir al viejo mundo») porque encontré, a ese lector que se convierte en el propio autor que busca, inhala de otros

mundos, como en *El viaje* sobre Marina, donde Marina es también él. No aspira a cambiar las cosas, denunciarlas o redimirlas, sino a succionar de los hechos, sensaciones, sentimientos, su intimidad, hasta ser el otro; hasta arrebatarse al tiempo burlesco, lo que se fue. Así hallé a un crítico que se metamorfosea en el propio autor que desea ser, en su alma; y en ese verdadero vaso comunicante, un amigo, aquel, que convive con el horror estalinista; con sus andanzas por el Renacimiento, la pintura italiana, las vanguardias; alternando contra el horror, sitios rejuvenecidos, que lo rejuvenecen a la vez por su inmersión en la cultura, no una pátina, sino un personaje vivo, andante, cuyo «uso novelesco de los espacios» mueve con mano teatral su vida. Actor, titiritero, mimo, cuando se burla de su propio ceremonial y lo destruye. Después de lograr la obra, es capaz de mostrarnos el garabato, su envés. El escribidor al que se refiere Barthes.

Precisamente, porque su vivir latinoamericano no fue para él un descubrimiento o folclore; victimarismos, mendicidad o lamento, sino la transportación en navíos cargados de especies, razas, recorridos, encuentros y alternancias enriquecidas, Latinoamérica, en sus libros, no se paraliza con arabescos ni cantos salvajes; tampoco con nacionalismos o luchas intestinas o patrioterías, sino que detenta enseguida las máscaras, sus poses. Despierta su barroquismo, su insinceridad, sus afeites. Su ser latinoamericano no lo afrancesó ni le dio tiempo para agarrarse a utopías perdidas, a quejas convertidas en retórica, sino que optando por la escritura como país final, transportó elementos de otra realidad profunda a ella, haciéndola congeniar por encima de épocas y distancias. Tampoco extrapoló el presente, esa gran fuga. «Hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario [...] que todo el mundo aprenda a reírse de esos monigotes ridículos y sinistros que se dirigen a la nación como si por su boca se expresara la historia, no la viva, eso nunca, sino la que ellos han embalsamado [...]». De ahí, que le interesaran las historias minúsculas, sorprendentes, arrebatadas por la Historia al silencio.

Por eso, en *El arte de la fuga* hay un autor que no se parapeta en la Historia; que no permite que lo embalsamen,

para fluir entre sus hilos de espectador, de titiritero, riéndose de sus peripecias, de sus trampas, equivocaciones o aciertos que confiesa y acepta. Algunos críticos hablan de su acercamiento al cómic, a un desafío delirante ante lo real con su manera de quebrantar el lenguaje; por su inmersión en lo sórdido intentando rescatar la civilidad perdida, para cerrar con ensayos que son conversaciones, sobre José Vasconcelos, por ejemplo, haciéndole homenaje a su «energía redentora», salvando la insumisión del autor de *Ulises criollo: la vida del autor escrita por él mismo*. Es siempre, ante todo, un autor que transita entre otros autores, viéndose a sí mismo en otros; reivindicando al lenguaje para su propio fin en el espejo de tantos; reivindicando también al tiempo, mediante cambios de perspectivas con su vista sinóptica.

En su vuelta a México, vemos, cuando regresa definitivamente, en páginas del diario de 1994: «Estoy aturdido» dice, «sigo sin comprender qué ocurre en Chiapas». Llega en febrero de ese año al escenario de los hechos, para intentar comprender, todo aquello que no aparece en los periódicos ni en la televisión. Y, en las manos lleva la novela de Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (novela política), de la que escribió también para *El arte de la fuga* en 1995. Lo que me deslumbra, es esta asociación final entre lo ocurrido en México (la rebelión de Chiapas) y su deseo de estar *in situ*, leyendo la novela que le cae en las manos como anillo al dedo.

Le abre, [dice], un Yo, debido a cierto estímulo y me derrota a otro Yo. El libro me estaba predestinado

[...]. Bastaron cuatro días en Chiapas para sacudirme treinta años o más de encima [...]. Pienso en Chiapas y en lo que podía llegar a ser, pienso en los indios que vi detenidos por docenas al lado de los retenes militares [...]. Pienso en que todo eso merecería cancelarse. ¿Es mucho pedir acaso?

Con esta petición cierra *El arte de la fuga*, casi un ruego. De vuelta a su obsesión de rescate, de salvamento dentro de las trizas; de vuelta al cronista, al ojo que todo lo va desmenuzando desde arriba. «El mundo a ojo de cigüeña», como dijera W.G. Sebald de Nabokov, su hedonismo queda relegado momentáneamente ante este Yo menos displicente, bajo la doble ala del ancho sombrero. Sergio Pitol «vivía ya otra vida», pensaba, esa donde sus seres se complementan por el camino, sobrevolando imágenes de horror y deseo. Casi no permitirá a una crítica parásita que lo manosee, porque ha dejado rastros de un sentimiento de renuncia y constante movimiento de retorno que no persigue un fin, culminación, sino el proceso con el que pinta el mundo, su fase transitoria y siempre amenazada, como dijera una carta de Sikong Tu en el siglo IX, punto de partida de una tradición crítica donde la propia crítica es literatura a la vez: «[...] que sea próxima sin ser superficial, y se expanda a lo lejos sin límite: solo entonces se puede hablar de excelencia más allá de la resonancia». Solo así, creo, logra Pitol la transformación infinita.

Azotea, 16 de noviembre de 2008 **C**

# Música concreta: el sonido en los cuentos de Sergio Pitol

## 1. Contrapunto

Citando a Gliksohn, se puede decir que «la reflexión sobre la belleza y toda la historia de la estética demuestran que se puede reducir a la literatura y a las artes a principios comunes. Pero la literatura ocupa un lugar especial en la formación del pensamiento estético». Conforme a esta premisa, la obra de Sergio Pitol es un texto que entreteje diversas disciplinas y en la que no es en absoluto ajena la música, tanto de forma intertextual como incluso a niveles estructurales. Muchas veces su concepto de escritura es parecido a *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach, compuesta entre 1738 y 1742. *El arte de la fuga*, inconclusa, abierta, podría pensarse adecuada a la naturaleza de la fuga en sí. Pitol, a lo largo de toda su obra, recurre al intercambio de voces sugiriendo que si una obra de arte empieza, al combinarse con otras voces, no acabará ni se agotará jamás. Este principio fue utilizado como noción por el compositor y arquitecto griego Iannis Xenakis, contemporáneo de Pitol e igualmente ambicioso en su deseo de alimentar todas las disciplinas artísticas y la ciencia en un solo crisol. La síntesis estocástica dinámica a través de funciones matemáticas no lineales, fue lo que dio origen a la idea del *glisando perpetuo*, una superposición de planos físicos traslapados uno sobre otro para crear una superficie sonora o arquitectónica perpetua, empleado tanto en su pieza musical *Metastasis* (1953-1954) como en la estructura del Pabellón de Bruselas para la Feria Internacional de 1958 en colaboración con Le Corbusier. De la misma forma, en el relato «Vals de Mefisto», Pitol avisa que el Palau de

la Música de Barcelona, de orgánico estilo *art nouveau*, no es más que una extensión estructural de la misma música que en él se interpreta, «prolongación o, mejor dicho, revivificación de un instante a través de la música».

La ciencia que amaba Xenakis le sirvió por su parte a este como guía infalible a su intuición, tanto en la música como en la arquitectura. En esa confluencia podría resumirse también la naturaleza del espíritu de una obra y una prosa híbrida y abierta como la del propio Sergio Pitol, en la que se entretajan, se bifurcan y se corresponden sistemas de intrincados rizomas. A nivel formal, la injerencia de las técnicas compositivas de la fuga permearon el discurso de Pitol. El ejemplo más claro es el relato «Asimetría», donde una misma voz se desdobra para convertirse en dos líneas melódicas horizontales independientes, pero que se contrapuntean y vuelven a mezclarse mutuamente a través del recurso gráfico de la ruptura de las cajas tipográficas, tal como si se tratara de pasajes fugados de Bach.

La visión de Sergio Pitol que contempla la vida y el arte desde una perspectiva integral a través de la literatura, nos muestra un modelo interdisciplinario que responde al deseo totalizante de la cultura contemporánea.

*El arte de la fuga*, por poner el mejor ejemplo, en palabras de Pitol

es una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones que en el transcurso se convierte en una resta. Los manuales clásicos de música definen la fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir la posibilidad de establecer una forma medida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo. En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias. Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo

mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga.

## 2. Música concreta y noción de masa sonora en «Victorio Ferri cuenta un cuento»

La música concreta es un tipo de organización del sonido que se originó en las experiencias del compositor Pierre Schaeffer en los estudios de grabación de la radiodifusión francesa en 1948. La música concreta consiste en grabar o generar en cinta magnetofónica, sintetizador o en computadora, sonidos musicales, no musicales y ruidos concretos, como golpes, gritos, ruido de motores, canto de pájaros, ladridos, mugidos, entre otros, a los que se les llama «objetos sonoros». Estas grabaciones son seleccionadas, manipuladas electrónicamente con filtros, reverberación, *delay* o eco, entre otras técnicas, y finalmente combinadas, pegando fragmentos de cinta magnetofónica o pegando archivos de audio, que forman una especie de montaje sonoro-musical. El compositor trabaja solo con sonido grabado y la obra final únicamente existe como una grabación en cinta o como un archivo de audio digital. Luego se reproduce por medios electroacústicos, como reproductores de cinta, amplificador y altavoces.

Victorio Ferri, el protagonista del primer cuento de Sergio Pitol, se encuentra postrado en la cama por la enfermedad y, ante los indicios de lo que sabremos más tarde una vuelta de tuerca fantasmal, siente súbitamente agudizados sus sentidos. Pero es en especial el sentido auditivo, quizá solo precedido por el táctil, el que resiente su anhelo de asirse al mundo de alguna manera, de volverse una especie de *voyeur* que debe conformarse no con mirar acechante, sino con aprehender al vuelo el mínimo indicio sonoro que, dada la frustración de su inmovilidad, le traiga el viento desde todos los puntos de la hacienda que señorea su padre. Liberar los sentidos, volverse un fantasma, un dique sensorial por el que el mundo se tamiza. Sonidos concretos, colecciones enteras de música concreta en su

cabeza. De pronto, los murmullos de toda la comarca, los cuchicheos de los peones, los sonidos de los animales, el chirrear de los insectos, el ruido del viento meciendo la yerba y las copas de los árboles, se amplifican y se traslapan unos sobre otros para crear un velo sonoro que lo envuelve y todo se trasmina en la misma prosa del relato.

Dentro del lenguaje musical de finales de los años 50 y principios de los 60 (recordemos que Victorio Ferri fue escrito en 1957), los compositores académicos de avanzada comenzaron a utilizar una noción novedosa promovida sobre todo por Iannis Xenakis: las «masas sonoras», inspirado a su vez por el concepto de entropía de Boltzmann o de Shannon. Una perspectiva distinta y renovadora de la música. Las reglas del serialismo tan sofisticado ya solo se seguían en el papel: lo que el oído percibía, tal como noche a noche percibía el oído de Victorio Ferri, eran texturas completas. También conocidas como «masas de sonido», y en contraste con las texturas musicales más tradicionales, la composición de masa de sonido o masa sonora minimiza la importancia de las notas individuales para preferir la textura, el timbre y la dinámica como formas primarias de gestos e impacto. Desarrolladas a partir de los modernistas clústers y extendidas a la escritura orquestal de esa época, la masa sonora difumina la frontera entre el sonido y el ruido.

«Solo yo que soy conocido de los perros, de los caballos, de los animales domésticos, puedo acercarme a las chozas a escuchar lo que el peonaje murmura sin obtener el ladrido, el cacareo o el relincho con que tales animales denunciarían a cualquier otro», dice Victorio Ferri anclado a una cama, anhelante de sus antiguas correrías.

Como Proust, Sergio Pitol sabe que todo viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevos horizontes, sino en percibirlos con nuevos ojos, con nuevos oídos. Victorio Ferri, como el narrador de *En busca del tiempo perdido*, elabora un mapa sensorial vastísimo sobre su pasado inmediato desde la inacción, como un fantasma de Henry James. Pero no es una magdalena y la sutil gama de sabores lo que incita el disparo sensorial en Victorio Ferri, ni la memoria prodigiosa como

en el Funes de Borges. Victorio rememora el placer insano que le causa a su padre, que describe como «el Demonio», azotar a los peones y contemplar la sangre manando de las heridas. En su cabeza lo que resuena son las risotadas de los mil diablos, el choque del fuste abriéndose paso sobre la endeble piel humana, el restallido del látigo y los relinchos lascivos de las yeguas. La narración, además, hace un marcado pivoteo sobre un *leitmotiv* sonoro que le da dimensión y vida al monstruo: el sonido diabólico de la risa del padre de Victorio Ferri, la risa sonora del Demonio, la risa estentórea del Azote, la carcajada atronadora del Fuego y del Castigo:

Cuando [mi padre] los hace golpear y contempla la sangre que mana de sus espaldas laceradas muestra los dientes con expresión de júbilo. Es el único en la hacienda que saber reír así, aunque también yo estoy aprendiendo a hacerlo. Mi risa se está volviendo de tal manera atroz que las mujeres al oírla se persignan.

Esto es: los sonidos producidos por el dolor, los sonidos provocados por el parto de los animales como vindicación de la vida, son los que marcan la narración del joven Ferri desde la suciedad y perennidad de sus sábanas.

Cuando desperté, la noche había cerrado. Dentro de la choza se oía el suave ronroneo de voces presurosas y confiadas. Pegué el oído a una ranura y fue entonces cuando por primera vez me enteré de las consejas que sobre mi casa corrían. Cuando reproduje la conversación mi servicio fue premiado. Parece ser que mi padre se sintió halagado al revelársele que yo, contra todo lo que esperaba, podía llegar a serle útil.

Victorio Ferri, con Sergio Pitol, bien podría aseverar lo siguiente en unas líneas escritas por él mismo:

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 solo 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. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva, sino la muerte en vida, el silencio [...].

En el lapso de tres años dentro del relato, Victorio Ferri estrecha un lazo con su padre, al que se ha unido de forma tácita bajo un sistema de recompensas, el oído del joven Victorio se va aguzando cada vez más, a la par de sus habilidades para el acecho noctívago, tal como las bestias salvajes que cifran su supervivencia en las percepciones auditivas y olfativas, o como cierta clase de arquetipos de hombre salvaje que debe afinar sus dotes de cazador para no desfallecer en un medio hostil.

Mi oído se ha vuelto tan fino como lo puede ser el de una nutria; camino tan sigilosa, tan, si se puede decir, aladamente, que una ardilla envidiaría mis pasos; puedo tenderme en los tejados de los jacales y permanecer allí durante larguísimos ratos hasta que escucho las frases que más tarde repetirá mi boca. He logrado oler a los que van a hablar. Puedo decir, con soberbia, que mis noches rara vez resultan baldías, pues por sus miradas, por la forma en que su boca se estremece, por un cierto temblor que percibo en sus músculos, por un aroma que emana de sus cuerpos, identifico a los que una última vergüenza, o un rescoldo de dignidad, de rencor, de desesperanza, arrastrarán por la noche a las confidencias, a las confesiones, a la murmuración. He conseguido que nadie me descubra en estos tres años; que se atribuya a satánicos poderes la facultad que mi padre tiene de conocer sus palabras y castigarlas en la debida forma. En su ingenuidad llegan a creer que ésa es una de las atribuciones del

demonio. Yo me río. Mi certeza de que él es el diablo proviene de razones más profundas.

### 3. El silencio como herramienta discursiva

Como el compositor John Cage cuando experimentó el encierro en una cámara anecoica y, hundido en el más absoluto silencio pudo *escuchar* los latidos de su sangre como un torrente fragoroso, así Sergio Pitol nos obliga a *escuchar* nuestro flujo sanguíneo, aislándonos por completo del ruido mundanal entre sus páginas. Ante la estridencia, el silencio. El silencio en la música es tan valioso como grande es el riesgo de emplearlo. Hay pocas referencias de mayor estimación de este elemento que las variaciones sobre el silencio de Miles Davis, que afirmaba: «Yo no toco lo que está, yo toco lo que no está», o el tratado y la obra de John Cage (*Silence y 4'33"*). Y es que, paradójicamente, el silencio implica por fuerza musicalidad. En música y en literatura pocos son los Maestros del Silencio: Chéjov, Kafka, tan caros a Sergio Pitol. Pocos los que se aventuran a una empresa tan arriesgada. El silencio no es abismo. El silencio no es vacío. El silencio es el detenerse a *escuchar* el universo, como hacía Victorio Ferri postrado en la cama por la enfermedad. El silencio es también una herramienta discursiva frecuente dentro de una paleta bien temperada, como la del autor que aquí nos ocupa. El uso del silencio implica, por tanto, una musicalidad notable, un oído educado y una sensibilidad refinada. Bien utilizado, el silencio logra ser aun más elocuente que una ópera épica o un legajo inmenso de páginas. La prosa de Sergio Pitol, de fuelle y largo aliento, sabe sin embargo emplear el silencio como herramienta, y es, en sus cuentos, donde la utiliza con mayor destreza y maestría. Allí su virtud, en saber contenerse, saber ocultar, saber insinuar, abrir el misterio. Los cuentos de Sergio Pitol reconocen en el silencio la horma sólida de su voz, el molde de su materia narrativa. Su sustento, jamás vacío. El modelo, la materia prima de su obra cuentística, por ende, es inmensa, nunca mínima: la experiencia vital toda. Sobre el uso del silencio en su prosa, el mismo Pitol aseveraba lo siguiente:

En una carta a Suvorin, su editor, [Chéjov] le dice: «Cuando escribo confío plenamente en que el lector añadirá los elementos subjetivos que faltan en mis cuentos». En mis primeros cuentos, aun antes de leer a Chéjov, y hasta en los recientes, he dejado espacios vacíos para facilitarle al lector elegir alguna de las varias opciones de colmarlos.

La relación intertextual y estructural de Sergio Pitlor con los sonidos, con la música, en fin, podrían cifrar-

se en un párrafo dicho en voz de uno de los personajes del relato «Asimetría» que hace referencia a la ópera:

En la ópera el lenguaje ideal al que todos aspiramos se potencia con la música. Claro que es necesario cierto grado de pureza, tanto del autor para crear la forma como del espectador para integrarse a ella. ¿Creerá usted, Ricardo, que hay un momento en que después de oír una fuga de Bach ya soy esa forma? Sí, se lo aseguro, yo-soy-la-fuga. **C**



Gonzalo Rojas en el Premio Casa 2008

SERGIO PITOL

## *Diario de La Pradera*

(fragmentos)

12 de mayo, 2004, martes

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. Hablaron del tratamiento al que me someteré: todas las mañanas me extraerán sangre, la enriquecerán con ozono en un recipiente al alto vacío y la devolverán 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. [...]

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 pequeño, El Rocío, comemos algunos mexicanos, canadienses, una señora panameña. 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, incluso el sábado y el domingo, vamos a la clínica. La enfermera es notable, pero hay días en que la curación se vuelve ardua y toma mucho tiempo. Mis venas desaparecen paulatinamente, la extracción de la sangre y sobre todo la reincorporación de ella al organismo tiene sus 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, a escribir estas notas y a 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. Al instante me desdigo, nuestras circunstancias son totalmente diferentes: su hospital se hallaba en una montaña ceñida eternamente por la nieve; aquí, 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, los mitos antagónicos. Castorp llegaba 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 aquí a las orillas de La Habana solo saludo a uno que otro paciente, eso sí muy correctamente, pero eludo las charlas con que casi todos tratan de matar un tiempo que para ellos les parece vacío y que yo disfruto intensamente en mi habitación. Esta anchura de tiempo me permite hacer ejercicios, descansar voluptuosamente en mi cuarto donde leo horas y 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 de Vega, algunas novelas de jóvenes mexicanos que conozco poco: Toscana, Fadanelli, Montiel y González Suárez, dos novelas de Sándor Márai, 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 occidental*.

Me he propuesto visitar La Habana solo 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, que me entusiasmó en mi juventud y una edición mexicana, que en las librerías de México nunca 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 prodigio, 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 los Estados Unidos; hoy los que hablan inglés en las plazas y en los restaurantes son canadienses; pero también se oye el francés, el italiano, el alemán 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 de 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 cantidad, o que en esos tiempos se esforzaran por hablar con un español regular, de acento cubano, para no ser despreciados por los blancos, o tal vez que mi memoria retuviera otros aspectos 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 daiquirís 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 30 o 40 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. Ahora, 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 películas de Lubitsch. La cocina de La Zaragozana mantiene el nivel altísimo de siempre. «¿Cuándo viniste aquí la primera vez?», me preguntó Paz. Hice la cuenta y me quedé petrificado: ¡cincuenta y dos años! Debió de ser en los finales de febrero o los primeros días de marzo de 1952. Era yo un joven que estaba por cumplir los dieciocho 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 Orellana. Saldríamos de Veracruz, en un barco de la línea marítima italiana. Llegaríamos a La Guaira, de inmediato subiríamos a Caracas y de allí atravesaríamos aceleradamente Colombia, Ecuador y Perú, de donde navegaríamos por el Pacífico hasta llegar a Manzanillo. Conseguí el dinero con mis familiares; solo 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 mi tío vivía en Córdoba y no podía viajar a la capital; tuve que hacer trámites bastante complicados para que mi tía Elena Pitol se convirtiera en mi tutora y se presentara conmigo en Relaciones Exteriores. Cuando estuvimos ante un funcionario ella contó anécdotas absurdas de mis enfermedades y mis caprichos de niño, lo que me sacó de quicio. Ya en el último mes, uno por uno los compañeros fueron desistiendo del viaje, algunos por falta de dinero, otros por enfermedad y accidentes repentinos, otros más decían que ese viaje sería un desastre, era la época de las peores tormentas en el Atlántico y viajar en barco significaría internarse en un infierno. Alguien propuso que mejor fuéramos unos días a Guatemala, otro a San Antonio, Texas, otro más a Pachuca, donde las barbacoas eran de primera. En fin, solo yo emprendí el viaje. Había perdido varios días debido a los trámites de la 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 en Veracruz me dijo que la tormenta estaba ya entrando y el barco corría peligro anclado en el muelle, por eso tuvo que salir rumbo a Nueva Orleans, la primera escala del viaje. No pudieron esperarse por las únicas dos personas que faltaban. Yo y un italiano anciano con tipo de enfermo fuimos los pasajeros que se quedaron en tierra, pero cuando el representante vio mi boleto y se enteró de que iba a Venezuela, me dijo que habría posibilidad de alcanzar al *Francesco Morossini* en La Habana. Otro empleado añadió que al día siguiente saldría hacia Cuba un barco de carga brasileño que la empresa manejaba. «Si se atreve a viajar en ese carguero que no tiene ninguna comodidad podría alcanzar al *Morossini*. El pasaje corre por la empresa. ¿Le conviene?», me preguntó. «Claro que me conviene», exclamé con entusiasmo. En cambio el anciano no aceptó. Gritó que iba a enjuiciar a la empresa naviera y a los aduaneros y luego comenzó a llorar.

¡Qué laberinto tan complicado para llegar a La Zaragozana de 1952! Me pasma el joven que he sido. Me resulta difícil creer que aquel joven fuese el 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; escribiré como si yo no fuera el 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 ve la ciudad desde lejos fascinado ante ese panorama prodigioso; permanece un rato más en la cubierta contemplando cómo el crepúsculo arrojaba a la ciudad. De repente, casi instantáneamente, 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. De pronto 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 en Cuba de la compañía marítima a la que pertenecía el *Francesco Morossini*, suben algunos empleados de sanidad y aduana. Alguien voceaba su nombre y él se presenta ante los oficiales. Le dicen que suba al bote y que vuelva 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 devolverán al día siguiente. Un marinero italiano le hace bromas por haber perdido el barco, y le sugiere burlonamente que esté alerta para no quedarse de nuevo en tierra cuando el *Francesco Morossini* salga de Cuba.

Ahora, cincuenta y dos años después, paseando por las calles de esta ciudad voy encontrando algunas huellas de esa estada, algunos jirones de memoria comienzan a activarse, pero otros se resisten a salir a flote. No recordaba por ejemplo dónde durmió durante esos días, pero sí que de día y de noche recorría la ciudad, tanto las partes más reposadas como las más estrepitosas, y en esas andanzas comparaba la ciudad de México con aquella que estaba descubriendo, y entonces la suya le parecía un inmenso monasterio habitado por una multitud de monjes trapenses, un desierto, un silencio infinito, una correcta grisura; en cambio, en la otra encontraba un vértigo, una borrasca, un edén, la apoteosis del cuerpo, 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 en un trepidante cabaret con espectáculos de una procacidad tan desmesurada que jamás hubiera concebido: El Shangai. El marinero comenzó a condolerse de que no podía hacer nada de lo que se debía allí, se había quedado una semana en La Habana porque le habían pegado una asquerosa purgación y le habían brotado unas burbujas rojizas bastante sospechosas en el pecho; el doctor le curó con pomadas esas ronchas y le aseguró que no eran demasiado peligrosas y que también que la purgación que al principio fue torrencial estaba comenzando a secar; maldecía a una pasajera, una compatriota suya de mierda con quien se acostó varias veces en el viaje, también frecuentada por otros marineros y algunos pasajeros porque tenía una furia en el mono que no la colmaba nadie; tenía que ser cauteloso, decía, para no reincidir, porque eso sí podría ser peligroso. Decía a toda voz que era un martirio recorrer esos lugares que eran los que más le gustaban, y saludaba a todo el mundo, dándole noticias a quien lo quisiera oír de que

su pene comenzaba a reponerse, por lo menos ya se le paraba, 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 de los chinos y oír a los músicos y cantar con las mulatas. Acababa de cumplir veintiocho años y maldecía al diablo por darle ese golpe en la verga como regalo. Al joven mexicano tanta oratoria y reiteración de los males venéreos del marino, los gestos extremados, los ademanes victoriosos, le parecían demasiado teatrales, una ostentosa celebración de virilidad, una presentación al mundo de medallas y trofeos. El marino, como los jóvenes empleados de la empresa, conocía y saludaba 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*, en italiano se pronuncia *catzo*, ¿se les antoja verlo?», algunos le recomendaban un remedio casero mejor que el otro: ungüentos, infusiones, semillas molidas, humo de hojas de tabaco, vinagres, pedos de una santera, baba de sapo; las mujeres le hacían bromas pesadas: «¡Lástima del nené que no volverá a levantarse!», y sonreían malignamente. Las cortinas que cubrían las puertas de los alrededores del Shangai 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 fumaderos 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 estaba feliz, jamás había sentido tan intensa comunicación con sus sentidos, con su piel, sobre todo su cuerpo. Estaba 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 dónde había dormido, solo que



era 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, llena de lavanderías y pequeños comercios de comida oriental para llevar a domicilio. Llegó al Shangai, que desde luego estaba cerrado, y le preguntó a un transeúnte a qué hora abría ese local; el otro quiso saber de dónde era y el joven contestó, 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 Shangai, eh? Apenas llegaste y ya preguntas por el 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 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 los cheques de viajero, y meterla de nuevo al bolsillo; tenía 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 a 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, desde luego recordó el despertar y la rápida despedida de la mañana, pero no lograba saber a qué hora se perdieron sus compañeros. De pronto extraía jirones confusos de bares, de 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...

En la oficina se fue directamente a los servicios sanitarios, cerró la puerta, contó el dinero, estaba com-

pleto. Juró no repetir una correría nocturna como la de ayer, tendría que ser responsable, ¿a quién podría recurrir si se le acabara el dinero o si lo perdiera 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, le increpó por llegar tan tarde, lo había citado a las nueve para hacer los trámites en la aduana y recoger su maleta, y ya era 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 habían permitido que saliera del barco la noche de ayer con la condición de que se presentara allí a la primera hora de la mañana para sellar su pasaporte y pasar la aduana. El joven que anoche había sido tan amable 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 llegada del *Francesco Morossini*, y allí en el momento del embarque declaró ante los oficiales italianos que ese chiquillo era un anárquico, un sinvergüenza, un irresponsable, un comemierda y otros dos adjetivos más violentos, que ruborizaron al joven mexicano. «Ya verán —decía—, los meterá en apuros durante la travesía como a nosotros, la noche misma que llegó se nos 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. Una comedia de equivocaciones, se dijo, el dueño debió de pensar que se los había robado. 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 en La Zaragoza y comió una langosta muy superior a las pocas que había comido en su vida. Allí leyó el periódico y se enteró de que la compañía teatral de Catalina Bárcena hacía una gira por Cuba y presentaría esa tarde *Pygmalion*, de Bernard Shaw, y 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 en un papel las direcciones del teatro y el club, y asistió a los dos lugares. La comedia de Shaw estaba bien dirigida y actuada, solo le fastidió bastante que en el primer acto los dos personajes que hablaban en *cockney*, Eliza Doolittle y su padre, manejaron un español aborrecible. La Bárcena era una mujer encantadora, de movimientos leves y graciosos; pero cuando abría la boca arruinaba todo, hablaba en una germanía intraducible, como una chulapona de los peores barrios de Madrid. Si no hubiera leído la comedia en inglés y visto la película de Anthony Asquith, donde Wendy Hiller era la Eliza original, no habría entendido nada. A punto estuvo de salir en el primer entreacto, pero se quedó, y fue afortunado. En los siguientes actos, cuando Liza aprende y mejora su lenguaje y sus maneras, la Bárcena estaba estupenda, al grado que todas las Lizas de los varios *Pygmaliones* que vio después en Inglaterra, Italia y Polonia le parecieron sosas en relación con la actriz española. Voló después en un taxi al Vedado al homenaje del poeta Brull; le pidieron la invitación, que, claro, él 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 lo pasaron a una sala sorprendentemente elegante, con señoras vestidas y enjoyadas de manera espléndida, caballeros demasiado estirados y solemnes, y en las últimas filas unos pocos jóvenes, junto a quienes lo sentaron; apenas sentarse se dio cuenta de 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, ni siquiera la siesta lo había repuesto, aplaudía cuando todos aplaudían; lo que más le interesaba era el público, su refinamiento, y una sensualidad latente y oscura que se conectaba oblicuamente con el 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. A la salida, una

señora y su hijo lo llevaron en un lujoso automóvil al lugar donde estaba alojado.

La última mañana que pasó en La Habana recorrió las librerías y consiguió algunos libros, entre otros, los editados por Manuel Altolaguirre en su imprenta La Verónica, y consiguió uno de piezas teatrales breves de Pushkin, que leyó con deleite en el tramo de La Habana a La Guaira. Conversando con un librero, le indicó una librería, al lado de la Universidad, donde podría encontrar 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 millares de personas, estudiantes sobre todo, con banderas de luto y pancartas, seguramente de protesta.

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 se convirtieron en las escaleras de Odesa. Se oyó una balacera, los soldados comenzaron a hacer redadas y a irrumpir brutalmente en las escaleras. Una avalancha de cuerpos se movía hacia todas partes, algunos rodaban por las gradas. El joven inició el retiro, no fue detenido, por suerte. Varias líneas de policías armados se movían por la calle donde él se escurría. Poco después, en un café, supo que el asesinado se llamaba Rubén Batista, el tirano de Cuba se apellidaba así pero no había ningún lazo familiar entre ellos. Fue el primer acto público al que el joven se acercó. Después participó en muchos más y en diferentes lugares. [...]

## 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, tan borrosas o trucas que solo 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 cinco 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 líneas que aspiraban a describir las cualidades del océano, su música, sus colores 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. No quería ser Valéry sino Tristan Tzara, el primer poeta dadaísta de México, un salvaje 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 periodistas interesantes. Una de ellos fue la poeta Ida Gramko, quien me invitó a participar en unas reuniones celebradas todos los sábados en su casa. Hice amistad entonces con jóvenes que el tiempo transformó en grandes figuras de la literatura venezolana. Poco después, una familia mexicana muy con-

servadora, elegante y ampliamente hospitalaria, la de don Ángel Altamira, cuya hija, Malú, había yo 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 solo recuerdo con entusiasmo *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, acabado de editar en México. [...]

## 27 de mayo

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 un aturdido Trucutú. [...] 



Premio Casa 1974: Tomás Escajadillo, Dina Dolinsky, Rodolfo Walsh, Irma de Moncloa, Roberto Fernández Retamar, Haroldo Conti, Fidel Castro, Saúl Ibagoyen Islas, Marta Conti, Luis Suárez, Julio Mauricio, Adalbert Dessau, Lilia Ferreyra de Walsh, Francisco Moncloa, Carlos E. Zavaleta



Jurado del Premio Casa 1979: José Luis Méndez, Néstor García Canclini, Antonio Cândido, Ambrosio Fornet y Vera Kuteischikova

Premio Casa 1981: Armando Hart, Nicolás Guillén, Fayad Jamís, Cintio Vitier, Juan Bosch, Pablo González Casanova, Mario Benedetti, Claribel Alegría, Antonio Cornejo Polar, entre otros

