

UNA GESTUALIDAD MÁS RICA QUE LO REAL

SERGIO PITOL

Entrevista con Javier Aranda Luna



El origen de estas páginas es la transcripción de una entrevista radiofónica transmitida en el programa *Vuelta al aire*, de xeq, pero la versión que publicamos es resultado de la revisión de Sergio Pitol. El tema central es, desde luego, la literatura del entrevistado pero el hilo conductor fue un ejercicio autobiográfico.

JAVIER ARANDA LUNA: Sergio, tu primer cuento publicado, "Victorio Ferri cuenta un cuento"...

SERGIO PITOL: Mira, Javier, no sé cuál fue mi primer relato publicado; hay dos cuentos que aparecieron con diferencia de días: "Amelia Otero" y "Victorio Ferri cuenta un cuento." Los escribí en unos días en que me encerré en una casa de Tepoztlán, decidido a no salir de allí hasta que no terminara un cuento. Terminé los dos. Pasaba indiferentemente de uno a otro. Claro, uno tuvo que publicarse antes del otro. Estaba por cumplir los veinticinco años, y me sentía viejísimo. Había postergado mi iniciación en la literatura. "Amelia Otero" ganó un premio en una revista de cuentos policíacos que ningún escritor leía. Lo publiqué, además, con pseudónimo. En cambio "Victorio Ferri cuenta un cuento" apareció en uno de esos elegantes *Cuadernos del Unicornio*, que publicaba Juan José Arreola. Por supuesto fue más leído y por eso se cita como mi primer texto. Era un buen comienzo, sin embargo yo me sentía frustrado. No era lo que deseaba. Cuando comencé a sentir la inquietud de aventurarme en la literatura estaba seguro que sería dramaturgo.

J.A.L.: ¿Por qué dramaturgo?

S.P.: Desde niño leí teatro, y ya en México, como estudiante, mi mayor placer me lo producía ir al teatro. Es más, el teatro sigue siendo para mí un género prodigioso. Sigo leyéndolo con devoción. Por eso, en la década de los cincuenta, me inscribí en un curso de "Teoría y técnica dramática" que impartía Luisa Josefina Hernández. Asistíamos seis o siete alumnos, entre ellos mi paisano, el veracruzano Juan Manuel Torres, quien se volvió narrador y cineasta. Luisa Josefina era una maestra excelente. Nos hacía leer teatro griego; analizaba alguna tragedia con nosotros, nos explicaba su estructura, por qué ciertos personajes entraban en

escena en el momento en que lo hacían, la necesidad del coro, las técnicas, los cánones, el ininterrumpido repique entre pasión, destino, mito. Y después de hacernos estudiar con detenimiento una obra, nos obligaba, como ejercicio creativo, a escribir un pequeño drama donde debíamos desarrollar su tema central: el de Edipo, Electra, Ifigenia... La idea era traducir al siglo XX el tema y la mecánica de la tragedia. Debíamos valernos de personajes mexicanos, de situaciones nacionales y podíamos tomarnos todas las libertades que considerásemos necesarias, siempre y cuando el núcleo dramático se mantuviera íntegro.

J.A.L.: Así nacieron tus cuentos.

S.P.: En efecto, así nacieron. Yo llegaba a casa, leía y releía *La Orestíada*, de Esquilo, las dos *Ifigenias* de Eurípides, las versiones de Goethe, las contemporáneas de Giradoux, Cocteau, O'Neill, la *Ifigenia cruel*, de Reyes; luego esbozaba algunos personajes mexicanos que podían funcionar como equivalentes, fijaba la época y los escenarios y establecía el desarrollo del drama. Casi todos los ejercicios que hice ocurrían en la época de la Revolución o en los tiempos inmediatamente posteriores a ella; describía cosas que conocía, donde había yo vivido o donde aún vivían algunos familiares míos, en el campo....

J.A.L.: En Veracruz.

S.P.: Sí, básicamente en lugares veracruzanos. Pero después de terminar mis apuntes, en el proceso ya de desarrollar la historia e intentar traducirla a diálogos teatrales, me daba cuenta de que era imposible cambiar su forma, que lo que había hecho era el esquema de un cuento. Me bastaba sólo añadirle algunos toques, poner un poco más de atmósfera, darle más cuerpo o sombra a alguno de los personajes y el relato estaba listo. Así de fácil.

J.A.L.: Los personajes, los temas de tus primeros libros, ¿también surgieron de esa atmósfera veracruzana?

S.P.: Pasé la infancia en casa de mi abuela materna. En esa temporada yo tenía muy mala salud, vivíamos en una zona palúdica atroz, de modo que la mayor parte del tiempo la pasaba en casa, leyendo. Las visitas de mi abuela eran por lo general sus contemporáneas, su cu-

fiada, y algunas amigas de juventud. Eran conversaciones extrañas que giraban siempre en torno a los mismos temas. Su desarrollo estaba previsto de antemano, de una manera tan canónica como las tragedias griegas. Se hablaba de circunstancias y personajes que tenían por asiento un mundo idílico, el anterior a la Revolución, que ellas evocaban como un edén perdido. Es natural que así fuera: recordaban su juventud y todo lo que de grado había contenido, pero en cierto momento la conversación daba un viraje, y entonces hablaban de los escándalos, coincidentes siempre con la entrada o la salida de tropas en la región, adulterios, fugas de las mujeres o hijas de personajes conocidos con los oficiales, raptos, saqueos, tragedias y tragicomedias familiares. Gran parte de ese flujo verbal nutrió mis relatos. Yo percibía el mundo del que partía y al que volvía la conversación como algo ajeno, o sin relación con mi vida; era como si oyera la radio, es decir, historias ficticias. En mis primeros relatos hay a menudo un niño enfermo, un niño que escucha embobado unas historias que no acaba de entender. Cuando esos relatos llegan a su parte climática, alguien señala al niño; entonces los personajes callan, cambian de conversación o le dan otras vueltas al asunto y cuentan la misma historia pero de otra manera para que le resulte aún más ininteligible al chiquillo.

Cuando empecé a escribir esos cuentos que habían soñado con ser piezas dramáticas aparecían siempre las sombras, los ecos de mi mundo infantil. Mucho tiempo después, al releer esas páginas y cuando había pasado a otra etapa de mi vida narrativa, advertí que recuperar literariamente ese mundo había sido, quizás, el modo de eliminar la experiencia vicaria que pesó sobre mi infancia. Escribiría de una manera de desprenderme de ella, de liberarme de ella para enfrentarme a otros retos más cercanos a mi experiencia real.

J.A.L.: En esos textos no aparece el humor de tus últimos libros. Más bien hay abandono, soledad....

S.P.: El humor no aparece, porque esos relatos no podrían contenerlo. Estaban ambientados en casas abandonadas, destartadas, en ranchos improductivos, esa era la atmósfera que yo trabajaba. El humor no existe en mi escritura inicial sencillamente porque no existió en mi infancia: mis padres habían muerto y mi vida escolar se interrumpía frecuentemente debido a mi mala salud. Digamos que por causas naturales se me escapó todo el mundo lúdico de Veracruz, su música y su fiesta; su habla, sobre todo. Vi pasar la vida veracruzana desde una terraza de mi casa, como una criatura envuelta en papel celofán, para que no llegara a tocarme.

J.A.L.: Si tu infancia marcó tus primeros libros ¿qué momento de tu vida marcó el tono humorístico de los últimos? ¿Cómo llegaste, incluso, a la caricatura?

S.P.: Para explicarlo tendría que remontarme a una etapa posterior a aquellos años nublados que te refería.

A los diecisiete años, poco después de haber llegado a la Ciudad de México y concretamente a la UNAM, hice amistad con Luis Prieto y, algo después, con Carlos Monsiváis. Desde el inicio, nuestra amistad privilegió a la parodia como manifestación. Comentar los sucesos del mundo, la historia, nuestra vida pasada o simplemente lo que sucedía a nuestro alrededor adquiría de inmediato un tono disparatado y esperpéntico, que irritaba a muchos. La realidad se nos volvía una substancia parecida a la de Goya, de Ensor, del Orozco caricaturista. De manera que cuando comencé a sentirme más libre, a partir de *El tañido de una flauta*, empezaron a aparecer en mis relatos situaciones grotescas, circenses, tratamientos que pretendían desacralizar todo aquello que se concebía como noble, firme y respetable. A partir de esa novela, y sobre todo en las últimas, ese tratamiento se acentuó y adoptó el carácter de caricatura de la caricatura, de parodia de la parodia que me proporciona el entorno, esa fiesta de máscaras más horribles que gozosas en que se ha transformado nuestra realidad. Advierto que los libros, películas y pintura que más he disfrutado son las que mantienen ese tono paródico. Me encanta ese tono festivo, carnavalesco, ridículo, repleto de muecas, de tics, de desenfado del primer Fellini; los ambientes y personajes de sus películas iniciales, *El sheik blanco*, por ejemplo, tienden a quitarle a la realidad y al mundo que la puebla la máscara de severidad con que la han investido los Poderes, y realizan así un desenmascaramiento irreverente y delicioso. No creo exagerar si afirmo que en el caso de pensar en retirarme a esa hipotética y absurda isla desierta a la que sólo puede uno llevar diez o doce libros para pasar con ellos el resto de la vida, jamás, ¡pero jamás de los jamases!, llevaría conmigo *La divina comedia*. Sabiendo, por supuesto, que es uno de los libros mayores de la literatura universal, uno de los grandes hitos del saber, la poesía, etcétera. Pese a todo, no la llevaría conmigo. No me cabe duda de que *Parsifal* es un portento, sin embargo, me siento mucho más a gusto con *El turco en Italia*, de Rossini.

J.A.L.: Para muchos estás diciendo una blasfemia.

S.P.: Sí, pero hay varios escritores, me imagino que por cuestiones de temperamento, que no se han sentido cómodos dentro de la obra de Dante. Berenson, por ejemplo, se sentía dentro de ella como en un corset de acero. Gombrowicz, la detestaba.

J.A.L.: Tu generación estuvo muy influida por el cine: Salvador Elizondo, José de la Colina, Carlos Monsiváis.

S.P.: Tal vez porque fuimos los primeros que tuvimos acceso a cine clubs. Las generaciones anteriores a la nuestra no los conocieron. Muchos escritores hicieron crítica de cine: Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Xavier Villaurrutia entre otros, pero su gusto estaba supeditado a la cartelera. A nosotros nos tocó vivir otra cosa: el prodigioso cine club del IFAL, que

estaba en contacto con el departamento de cine del Museo de Arte Moderno de Nueva York para su programación. Pudimos, desde muy jóvenes ver el cine nuevo y todo aquel viejo cine clásico.

J.A.L.: Tu obra en varios momentos también es un homenaje al cine. Pienso en *El tañido de un flauta*, por ejemplo.

S.P.: En efecto, *El tañido* lo es y *El desfile del amor* se llama así en homenaje a una película de Ernest Lubitsch, famosísima en su tiempo; aunque tiene que ver poco con la trama de mi novela, ésta debe mucho al humor de Lubitsch.

J.A.L.: Concretamente ¿qué le da el cine a tu literatura?

S.P.: Me parece que cierta visualidad, una gestualidad que contribuye a la movilidad del lenguaje, sin que tenga nada que ver con un guión cinematográfico. En mis novelas abundan los gestos, los movimientos, los ademanes y los rictus: una gestualidad más rica que la real.

J.A.L.: Me hablaste ya de la importancia que tuvieron el teatro y el cine. Por tu contacto con otras literaturas ¿qué autor fue definitivo en tu formación?

S.P.: En mis primeros cuentos hay una marcada influencia de Faulkner, un autor extraordinariamente leído en aquella época por los escritores del mundo entero. A partir de la segunda guerra mundial, el mundo reconoció a esta figura que llevaba treinta años escribiendo y que había sido hasta entonces un escritor para minorías muy estrechas. Yo lo leí como un desaforado; me fascinó su lenguaje oblicuo, elíptico y serpenteante; era el idioma de los negros de los estados del Sur, de los burdeles, hasta el de los idiotas, sólo que en sus manos se transformaba en una lengua majestuosa, como la de los textos bíblicos. Por otra parte, Faulkner me presentaba un escenario parecido al de mi niñez: haciendas en penumbra de las que nadie sabía si seguirían de pie la semana siguiente. Faulkner es la única influencia que reconozco haber aceptado conscientemente; las otras, que son muchas, me llegaron por caminos oscuros, se me impusieron a mí, a veces sin que yo las advirtiera en su momento.

J.A.L.: Tu acercamiento a literaturas poco conocidas en español ¿te alejó de las corrientes literarias, de las modas que imperaban en México?

S.P.: Sí, me parece evidente que eso ocurrió. Y ahora que me lo preguntas recuerdo una conferencia de Gaos que escuché en mi juventud. Gaos dijo que uno de los tres elementos que Heidegger daba como formas de la muerte del ser era precisamente la moda. Sucumbir a ella era dejar morir muchas zonas personales, anular parte de lo que uno es, sacrificarlo para acogerse al mundo de las apariencias. Las palabras de Gaos, que por supuesto debieron haber sido otras, más precisas, quizá más técnicas, me impresionaron inmensamente.

Durante semanas mis amigos y yo las discutimos. Ya para entonces sabíamos que nuestras lecturas no sólo eran muy diferentes, aunque hubiese algunos entusiasmos que compartíamos, sino, sobre todo, muy distintas a las que estaban de moda entonces. Nuestros gustos literarios nos diferenciaban pero nos unía la convicción de no formar manada. Algo que marcó mi trabajo literario fue la pasión por los viajes. Viajé incesantemente durante muchos años y eso me permitió rescatar sin mayores esfuerzos rasgos de mi propio temperamento, de mi personalidad, que quizás, de otro modo habrían tardado en manifestarse.

J.A.L.: ¿Como qué cosas? ¿Lecturas?

S.P.: Sobre todo, mantener mi juicio personal frente al juicio del clan. Me nutrí de lecturas en lugares muy alejados de las grandes metrópolis culturales, y las encontré muy estimulantes. En Varsovia, a principio de los años sesenta, empecé a leer a los centroeuropeos, a algunos austriacos en particular, no traducidos al español. En México fuera de García Ponce eran prácticamente desconocidos. Leí a Canetti, a Musil e intensamente a Hermann Broch, sobre los cuales discutían algunas veces los personajes de *El tañido de una flauta*. En esa tierra literaria desconocida, esa última Thule de la escritura, pude elegir aquello que sentía más cercano y desentenderme de los productos impuestos por la moda. Imagínate, Javier, cuando escribía mi primera novela, *El tañido*. ... había un imponente rechazo teórico contra la trama. Esa era la moda. La novela no debía contar ya historias. Aquello era una reliquia dickensiana que uno debía rechazar de principio. Y a mí nada me gustaba tanto como contar historias. En la lectura de Thomas Mann, a quien volví a repasar de la A a la Z, de Musil, de Canetti, de Broch, de von Doderer, ese universo ensayístico, donde hasta las ideas se convierten en personajes, las tramas narrativas se entrecruzan constantemente, las hay principales, secundarias, hasta mínimas; allí encontré la afirmación de mi libertad. Fui yo mismo.

J.A.L.: Se puede decir que has tenido diversas influencias.

S.P.: Cada vez que se publica un libro mío se dice que soy un escritor ajeno a los estilos y temáticas de mis contemporáneos latinoamericanos. No estoy tan seguro de serlo; así como ha habido la influencia de Faulkner en mis primeros textos y de los autores centroeuropeos en los últimos, y del cine en todos mis periodos, debo reconocer que me he alimentado de mil fuentes distintas: el Siglo de Oro de español y el de las Luces, el serpenteo, tanto el de Galdós como el de Valle Inclán y toda la escritura que está a la sombra de Goya. Hubo una época en que la literatura de los Grandes me hacía sentir muy desdichado. Me parecía que un escritor de verdad, como lo habían sido ellos, no puede vivir alejado de la vida. Y en ese punto, yo no lograba precisar mi

posición: si estaba en una fiesta, si salía de parranda, por ejemplo en Barcelona, donde la vida nocturna es avasalladora, sentía que estaba perdiendo miserablemente el tiempo; en lugar de estar estudiando a Joyce, o de escribir un capítulo que había dejado días atrás a la mitad, me pasaba la vida oyendo conversaciones de borracho, participando en ellas como borracho. Y si estaba sumido en el estudio o en la escritura, me angustiaba por sentir que le daba las espaldas a la vida, que mi estilo sería libresco, desvitalizado, y todas esas cosas más con que uno suele arruinarse la vida. Pasados muchos años, al recordar aquellas verdaderas crisis, me resultan inexplicables. Escribir es todo eso: las muchas horas ante el cuaderno y la máquina de escribir, pero también los bares, las fiestas y los viajes, las discusiones, los amores y las catástrofes que ocasionan, los hospitales y las convalecencias, las conversaciones y discusiones con los amigos. Todo ello forma parte del mismo fenómeno. La escritura no se nutre nada más de escritura sino de conversaciones y observaciones de muy distinta índole. El aspecto físico de buena parte de mis personajes ha surgido de la observación de perfectos desconocidos que he encontrado en un café o un restaurante. Esas instantáneas recogidas aquí y allá, al llegar a la mesa de trabajo puede expandirse hasta crear al personaje. Como quiera uno verlo, escribir es un acto intensamente vital.

J.A.L.: ¿Tomas notas?

S.P.: Muchísimas, más de la cuenta, ese es mi vicio. Te daré un ejemplo: pasé el año 1981 en la ciudad de México. Comenzó a antojárseme escribir una novela que aprovechara la arquitectura del edificio donde vivía, ese que llamaban "La Casa de las Brujas", situado en la Plaza de Río de Janeiro; me parecía el escenario ideal para una novela policial. Se trata de una arquitectura bastante excéntrica; un edificio que semeja la ilustración de una novela dickensiana. Los corredores interiores son muy amplios y corren alrededor de un patio central, de tal manera que cualquier persona que permanezca diez minutos en cualquier sitio conoce el movimiento interior del edificio. Puede darse cuenta de quién entra, en qué estado llega y si lo hace solo o acompañado. Tomé muchas notas; llegué a describir muy detalladamente a casi todos los personajes que aparecieron en la novela y a muchos otros que no tuvieron acceso a ella. Desarrollé algunas tramas. Lo que no encontraba era el detonador que pusiera todo eso en movimiento. Unos cuantos años después, en Praga, tuve que asistir a un homenaje a Ego Erwin Kirsch, un cronista muy famoso mundialmente en el periodo de entreguerras. Se celebraba el centenario de su nacimiento. Vi allí una exposición sobre su vida que me impresionó: entre otras cosas, porque había todo un panel con fotografías tomadas en México. En ellas el homenajeado aparecía con Dolores del Río, Diego Rivera,

Frida Kahlo, Carlos Chávez, Alfonso Caso, Silvestre Revueltas, políticos mexicanos de los años cuarenta, pero también con actrices de Hollywood como Paulette Godard o Buster Keaton, príncipes polacos en el desierto, dirigentes comunistas y anarquistas de diferentes nacionalidades. En todas las fotos había una mezcla extraña: artistas, diseñadores de moda, políticos, financieros, líderes de izquierda y actrices de cine. Esa mezcla de personalidades fue el detonante. Llegué por la noche a mi casa y unos cuantos días después tenía trazado el bosquejo general. Muchas de las notas tomadas en "La casa de las brujas" se acomodaron a la perfección. Era como si la novela estuviera ya escrita y sólo me faltara colocar algunos detalles en su sitio.

J.A.L.: Dijiste al principio que los cuentos con los que te diste a conocer los habías hecho casi simultáneamente, ¿puedes trabajar dos textos a la vez?

S.P.: Por lo general trabajo en varios proyectos hasta que de pronto uno se dispara y absorbe, posterga o de plano anula a los demás.

J.A.L.: ¿No temes que un cuento pueda comerse a otro?

S.P.: Más bien lo agradezco. Me parece estupendo que una historia se vuelva hegemónica o incorpore a otras. Los proyectos de cuento o novela que no pudieron ser independientes por lo menos cumplieron una función alimentaria.

J.A.L.: En tu literatura se nota mucho la mirada hacia el pasado, siempre hay recuerdos, evocaciones. En los proyectos en que trabajas ¿continuarás con esa mirada retrospectiva?

S.P.: Mira, parece que nos hubiésemos puesto de antemano de acuerdo sobre esa pregunta, porque lo que escribo en la actualidad, *El arte de la fuga*, es una especie de autobiografía, aunque muy arbitraria ya que no sigo una cronología y dejo muchos periodos en blanco. Parto de una experiencia decisiva en mi vida, una sesión de hipnotismo que tuve con el doctor Federico Pérez hace algunos años en Guadalajara. Se trata de un hipnotista fantástico; gracias a él recobré un momento terrible, el más monstruoso que uno pueda imaginar que tuvo lugar el día posterior de la muerte de mis padres. Tendría yo entonces unos cinco años, así que esa experiencia quedó clausurada durante más de cincuenta años. La sesión me sacudió de un modo terrible; gracias a ella he podido revisar, y corregir —o al menos me hago esa ilusión— muchos errores cometidos en mi vida. Naturalmente el libro está nutrido de centenares de apuntes que comencé a escribir en los inicios de 1968. En apariencia se trata de un libro de ensayos sobre algunos escritores que me han interesado, pero eso se conecta con páginas de diario, memorias, recuerdos de ciudades, personas, amigos. A final de cuentas es una autobiografía y no lo es.

J.A.L.: Es un libro de pasiones.

S.P.: Es el libro que he escrito con más pasión. Sobre dos pasiones: la lectura y la escritura y una tercer entidad que las revela u oscurece: la memoria.

J.A.L.: ¿Desde cuándo te ha interesado la música? ¿Le ha servido a tu trabajo literario?

S.P.: Sin ser un conocedor técnico de ella, la música me ha acompañado siempre. En mi narrativa, algunos efectos operísticos son muy visibles. Me parece natural que así sea: desde niño oí ópera; en Europa volví a frecuentarla. La ópera me proporciona muchas soluciones estructurales. Me señala cuándo debe haber un soliloquio, si éste tiene que desembocar en un trío o en un sexteto, en qué momento aparece el coro. Disfruto mucho con la colocación de los personajes en los escenarios de mis novelas, eso les da una coloración operática.

J.A.L.: *El arte de la fuga* ¿tiene que ver con tu otro libro de ensayos, *La casa de la tribu*?

S.P.: Me parece que no demasiado. En este nuevo

libro lo que me interesa de los libros que comento es más que nada la relación personal que he mantenido con ellos. Por ejemplo: *El Ulises criollo* de Vasconcelos, que he leído varias veces. En ese caso hablo de mi aproximación al *Ulises*, del consenso que en esa época gozaba la obra de Vasconcelos, de cómo se fue modificando, y cómo las lecturas siguientes me hicieron encontrar nuevas riquezas o sombras más profundas en su obra. *Ulises criollo* es un libro verdaderamente desacralizador, que arremete violentamente contra los usos y costumbres del mexicano con su época. Es un libro al que vuelvo siempre, como a *La montaña mágica*, o al *Doktor Faustus* de Thomas Mann, a *El aleph*, de Borges, *La vida del doctor Samuel Johnson*, de Boswell, el teatro de Tirso de Molina, el *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, todas las novelas y cuentos de Kafka, *Los sonámbulos*, de Broch, los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, y a muchos libros más, a muchos, muchísimos más. ♪



Paro macho con bigote, posado y en vuelo