

Los mejores cuentos, *El mago de Viena* y *Obra reunida, IV. Escritos autobiográficos*, de Sergio Pitol

◆ *Imágenes de la Patria*, de Enrique Florescano ◆ *Doctor Pasavento*, de Enrique Vila-Matas

◆ *Hombre lento*, de J.M. Coetzee ◆ *El vano ayer*, de Isaac Rosa ◆ *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, de Mauricio Montiel Figueiras ◆ *Personerío*, de José de la Colina ◆

LIBROS

TEATRO

¿Clásico olvidado, falso moderno?



Rodolfo Usigli, *Teatro completo, V. Escritos sobre la historia del teatro en México*, edición de Luis de Tavira y Alejandro Usigli, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 729 pp.

Apresuradamente, de mala gana, pasamos la página del centenario del nacimiento de Rodolfo Usigli (1905-1979), y sobre esa ciudad desierta que el dramaturgo recorrió en sus pesadillas cayó el telón del deber cumplido. Es notorio que, durante el aniversario, lo menos frecuente fueron las representaciones de su obra dramática: mejor el silencio que el teatro. Buscando los motivos del menosprecio, o al menos de la irremediable indiferencia, leí varias de las comedias y de las tragedias usiglianias que se han ido publicando, entre 1963 y 1996 en los tomos de su *Teatro completo*.

Corroboré que la dramaturgia se cuenta entre lo que envejece más rápido y en

ello hay que pensar cuando juzgamos a Usigli: en el teatro, si no sé es Sófocles o Shakespeare, el tiempo se torna una inclemente medida de todas las cosas. Hasta un George Bernard Shaw, el ídolo de Usigli, ha ido desapareciendo de los escenarios. Aparece actualmente como una extravagancia aquella opinión de Borges (a quien solemos darle toda la autoridad) de que Shaw fue el único escritor de su época que, en vez de deleitarse con las flaquezas de la condición humana, se dedicó a crear héroes.

Gesto político y retrato antihistórico, *El gesticulador* (1938), la más célebre de sus obras, vale como la fotografía que capta en su esplendor al autoritarismo del partido de la Revolución Mexicana, que tuvo en Usigli al crítico (o al criticón) que acabó por refugiarse (no muy cómodamente) en las lejanas embajadas de Beirut y Oslo. Pero más allá del contexto (y de los honores que éste exige), esa “Pieza para demagogos” es de penosa lectura, una rudimentaria trama de impostura, en la cual un apocado historiador se las arregla para hacerse pasar por un desaparecido y heroico general revolucionario, ocurrencia que le será fatal al farsante. Es mejor (o dice mucho más) el título que la obra entera, representación

de un mundo que parece esquemático y prehistórico, una caricatura inquietantemente cercana al México del PRI que mostraban las historietas de Rius.

Usigli —como lo recuerda uno de sus primeros y más eficaces valedores, José Emilio Pacheco— sabía que al rechazar el camino del “absurdismo”, abierto por él mismo en *La última puerta* (1934-1935), estaba perdiendo la oportunidad de convertir el laberinto del poder mexicano en lo que poco después empezaría a llamarse lo kafkiano. En esa dirección, me temo que *El gesticulador* —y el “Epílogo sobre la hipocresía del mexicano” que lo acompaña— sólo valen como prolegómenos de esa averiguación compulsiva de la mexicanidad que atribuló al medio siglo. Si bien *El gesticulador* se adelanta a Gabriel Zaid en el retrato de la enrevesada voluntad de poder del intelectual universitario, lo más justo sería situar a Usigli, con Daniel Cosío Villegas, José Revueltas y Octavio Paz, entre la intelectualidad que, en los años cuarenta, se lamentaba del destino de la Revolución Mexicana en tanto que *revolución traicionada* cuyos trascendentales valores sociales habían sido desvirtuados, negados y corrompidos por los demagogos oficiales.

No me atrevería a juzgar las comedias

de Usigli, y no se si pueda extenderse contra ellas la censura que convierte a cierto realismo en costumbrismo, vestigio de un mundo desaparecido. Mayor miga tiene el examen de “las tres coronas”, el gran esfuerzo de Usigli por interpretar dramáticamente la historia de México. *Corona de sombra* (1943), la pieza sobre los emperadores Maximiliano y Carlota, es la más lograda. No podía ser de otra manera, pues no sólo el archiduque austríaco llena de encanto y melancolía cuanto toca, sino que desde la Antigüedad se sabe que el tema histórico concede majestad a todo lo que carece de ella. Como argumentos paralelos del drama corren la ausencia presente del presidente Benito Juárez (que Usigli tomó del *Juárez y Maximiliano* de Franz Werfel) y la locura de Carlota (lección usigliana que Fernando Del Paso desarrolló en *Noticias del imperio*). El afecto liberal y romántico que los mexicanos guardamos por los fugaces emperadores tiene su origen, en alguna medida, en Usigli.

Corona de fuego (1960) ejemplifica ese momento de desastre al que todo artista está expuesto, engañado por los duendes que habitualmente lo favorecen. Satirizada como “No te achicopales Cacama” por Jorge Ibargüengoitia, el más brillante de sus alumnos, *Corona de fuego* narra en verso la Conquista, logrando lo que parecía imposible: volver farragoso y aburridísimo aquello que el cronista López de Gómara llamó el acontecimiento más extraordinario en el mundo desde que Dios lo creó.

Si la *Santa Juana* (1923) de Shaw era el modelo absoluto, sólo en *Corona de luz* (1963) se acercó Usigli a ese momento en que el discípulo enciende su tea en el sol, como decía Alfred de Musset. No le faltaba a Usigli el gran motivo —la Virgen de Guadalupe— ni un denso antecedente escénico, el auto sacramental novohispano. Y si el teatro es teatro precisamente porque puede reunir, inverosímilmente, a la reina Isabel con Carlos V, a Fray Juan de Zumárraga y a Motolinía, a Fray Bernardino de Sahagún y a Las Casas y a Vasco de Quiroga con Pedro de Gante, Usigli apostó demasiado fuerte con ese santísimo conciliábulo que, mediante una

impostora monja clarisa, quiere engañar a los naturales con una aparición virginal prefabricada. Pretendió Usigli la conciliación shaviana entre los milagros como accidentes racionalmente explicables y la alarconiana comedia que muestra cómo quienes van por lana salen trasquilados. Al final, la despreciada razón natural de los indios, gracias al milagro de las rosas, se transfigura a la luz de la fe. Aunque la reducción del fenómeno religioso a la mera ilusión de los sentidos molesta a la sensibilidad contemporánea, inclusive la agnóstica, me atrevería yo a decir que *Corona de luz* todavía podría instruir e incluso sorprender al público del nuevo siglo.

Criollo de primera generación, Usigli descreyó de la pretendida mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón como una manera de afirmar la propia. Hijo de italiano y de polaca, Usigli batalló por el teatro nacional cuando éste abandonaba todas las salas del mundo. Escritor al tanto de los clásicos y de los comerciales y de los nuevos clásicos —Brecht como ejemplo de lo que no debía ser—, Usigli tomó una decisión legítima que desde las tierras bajas del siglo XXI es fácil juzgar ligeramente: intentar una tragedia mexicana y darle a México, como Lessing le había dado a Hamburgo, una dramaturgia a la medida no de la Revolución Mexicana sino de su crítica.

Habría ofendido a Usigli leer a Luis de Tavira, uno de sus lectores más agudos y prologuista de los tomos cuarto y quinto de su *Teatro completo*, cuando lo compara, antes que con Shaw, con Leandro Fernández de Moratín, el refundador del teatro español en el siglo XIX, lo cual no es mucho decir. Usigli calificó a Moratín y a su seguidor mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza como “falsos neoclásicos”. Me parece que a sus discípulos, voluntarios e involuntarios, les cuesta decir lo que acaso sienten: que el maestro Usigli fue un “falso moderno” y que es “su propia intención de modernidad” lo que lo hace parecer viejo e irreal.

Esa impresión de falsa modernidad que aqueja al teatro de Usigli se debe a su convicción pedagógica, a su creencia (a veces admirable) en “la fabulosa enseñan-

za del teatro”, como el instrumento (muy vasconceliano) que permitiría educar a las masas empezando por las elites, haciendo de cada ciudadano un “individuo democrático”, tal cual lo manifestó Usigli repetidas veces. El escandaloso estreno de *El gesticulador*, el 17 de mayo de 1947 en el Palacio de Bellas Artes, no tiene porque no haberse alojado en la memoria liberal de una generación que sufrió, en toda su grosería, la complicidad que el régimen de la Revolución Mexicana llegó a exigir como mostrenca carta de ciudadanía.

“La definición más feliz del carácter”, escribió Usigli, “fuera de sus connotaciones agresivas, es la que se encuentra en los diccionarios franceses influidos todavía por el siglo XVIII: *naturaleza del alma*. [...] no hay gran autor sin grandes caracteres. El gran carácter, el carácter ejemplar, es la *opinión* viva del poeta dramático: por eso es humano, no sobrehumano; objetivo, no subjetivo; profundo, no simplemente moral.”

Usigli mismo se ha puesto la soga al cuello y es poderosa la tentación de voltear contra él sus propias palabras y decir que, a lo largo de su amplia obra dramática, hay casi todo menos un sólo carácter memorable. Y esa ausencia de un gran personaje es tanto más sorprendente dadas las constantes virtudes literarias de Usigli: su gusto por arremangarse la camisa, su pasión cotidiana por el trabajo bien hecho, la cruzada por hacer de la literatura una faena limpia y un oficio profesional ajeno a la improvisación, a la bohemia, a la pereza. En las tragedias y en las comedias, en los prólogos y en los epílogos, en la prosa y en el verso libre, en los ensayos didácticos y en los artículos políticos, en la novela y en la traducción, en el diario de trabajo y en el registro de las conversaciones con otros escritores, en todos los géneros que Usigli practicó es improbable encontrar una página mal escrita, un párrafo negligente, una idea que no sea habitable, hospitalaria.

La rehabilitación de Usigli más allá de su dominio como primer dramaturgo mexicano, es una empresa que no ha concluido. La inició Paz en el prólogo a *Poesía en movimiento* (1965), donde por

primera vez se hacía justicia, antologándolo, al Usigli poeta. Todavía en 1991, Paz insistió, recordando en “Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria” la íntima amistad que los unió en el París de la posguerra. Desde entonces, entre los pocos que han reflexionado sobre la poesía usigliana están Antonio Deltoro y sobre todo José Emilio Pacheco, quien ordenó y prologó *Tiempo y memoria en conversación desesperada. Poesía 1923-1974* (1981). Viejos equívocos, empero, han seguido conspirado contra la inclusión de Usigli entre nuestros poetas mayores, que van desde su ingrato papel como hermano pobre de los Contemporáneos a la dificultad en reconocerle más de un talento a un escritor: es suficiente para Usigli la fama como dramaturgo. Y en nada ayudó la amargura de Usigli, a quien Paz —dice JEP— hubo de convencer de abandonar esa novela en clave largamente planeada contra los Contemporáneos, titulada *Inteligencias estériles* y que quizá duerma, en calidad de borrador, entre los papeles inéditos del dramaturgo.

La poesía de Usigli viene a llenar esa ausencia de la mujer que Paz lamentaba en los Contemporáneos, presencia “áspera, desolada, seca, sombría” que —como nos recuerda JEP— refiere a las varias mujeres que Usigli amó y conoció. Sin ser metafísica esa poesía, escapa al tono plañidero, a ese medio tono crepuscular que Usigli detestaba y que es tan característico de tantos poetas mexicanos que le cantan al desamor.

Durante los meses que pasó en New Haven en 1936, donde había ido a estudiar composición dramática en compañía de Villaurrutia, Usigli, traduciendo a T.S. Eliot y nutriéndose de él, compuso un verdadero ciclo sobre los requiebros de la condición masculina, ese vaivén entre Don Juan y los fantasmas, que cada día se vuelve más impronunciable. Especializada en ese tristón hastío, la poesía de Usigli es escéptica y divertida, habla de abortos y orgasmos, de la persecución banal y sublime de las mujeres y asume cómicamente la naturaleza siniestra de la belleza. Usigli acabó por darle la razón a Shaw y concluyó —del soneto al verso libre, pasando por el epigrama y la déci-

ma— que el sexo tenía mejor prensa (literaria) de la que merecía, tal cual lo ratifica en sus *Voces. Diario de trabajo* (1932-1933). Este cuaderno tan stendhaliano, que Usigli fue anotando hasta su publicación en 1967, es uno de los más finos (y desconocidos) diarios de la literatura mexicana.

En el prefacio de *Obliteración*, el relato casi fantástico que escribió en 1949 (y publicó hasta 1973), Usigli dijo que nunca se había sentido cómodo en Europa, desanimado en la búsqueda de lo que sus padres habían perdido una generación atrás. Menos que México, la patria de Usigli fue la ciudad de México, que recorrió tantas veces durante las solitarias peregrinaciones que siguen a la fiesta y al escándalo, sitio donde se enraizó y al que presentó, más como un personaje que como un escenario, en *Ensayo de un crimen* (1944), algo más, mucho más, que una novela policíaca.

Los ensayos de Usigli sobre México, políticos en el moral y civil sentido que Shaw les habría dado, no siempre alcanzan su meta, si es que la tienen. Tres veces católico —como mexicano, como italiano y como polaco—, Usigli asociaba esa creencia constitutiva con la hipocresía de la vida pública, admirador como era de la franqueza que creía encontrar en la psique protestante. A Usigli le sobraban indignaciones y le faltaban teorías y, cosa grave en un guardián de Shaw, conocía la ironía y el autoescarnio pero sólo se reservaba el sentido del humor para la poesía, faltándole la ligereza y la alegría del verdadero moralista. Sus diatribas sobre México, finalmente, son interesadas: son la obra de un escritor a quien, como a Stendhal, no le molestaba ser embajador y que habría aceptado un ministerio si se lo hubieran ofrecido, convencido como estaba de que la academia se abre a palos.

En el tomo V del *Teatro completo* están los textos que Usigli dedicó a la historia y a la enseñanza de “la historia del teatro en México”. Título engañoso, pues ensayos como “Itinerario del autor dramático”, “Las tres dimensiones del teatro”, “Las dos máscaras del teatro” y “Primer ensayo hacia una tragedia mexicana” en algo sobrepasan las pulcras lecciones que

el maestro se tomó la molestia de redactar para sus alumnos. Nadie en México, dijo José Emilio Pacheco con razón, ha dominado tan absolutamente su materia como él y estas lecciones lo comprueban, en su calidad de breve historia del arte dramático en el momento del siglo pasado en que Usigli lo estudió. Sólo cabría reprocharle la avaricia que lo lleva a no citar muy cumplidamente sus fuentes, falta quizá justificable en quien, como Usigli, creía que la originalidad sólo preocupa a quienes no la poseen, siendo una virtud que para el auténtico artista sólo es un merecido adorno. Original, si acaso, quien viaja al origen. Ni Shakespeare ni Cervantes, afirma, conocieron esa superchería romántica. Usigli abominaba no tanto del romanticismo como de su tramoya de castillos y puentes levadizos: pensaba que nadie había arruinado tanto al teatro como Victor Hugo.

Único escritor mexicano que ha escrito una comedia en francés y algunos poemas en inglés, Usigli —y ello es notorio leyendo los ensayos recopilados en *Teatro completo V*— tenía una cultura más variada que la de sus ilustres contemporáneos: tal vez menos concentrado y riguroso que Cuesta, más curioso que Villaurrutia y libre del academicismo que asfixió a Torres Bodet.

El ejercicio de la admiración es endiablado y Usigli logró admirar bien, a sus anchas. Su pasión por Shaw, en contraste con la cubetada de agua fría que se llevó Federico Gamboa cuando visitó a los naturalistas franceses a fines del siglo XIX, tuvo un final más o menos feliz. Gracias a las *Conversaciones y encuentros* (1974), también incluidos en este tomo, es posible entrar de la mano de Usigli en la casa de Ayot Saint Lawrence, donde Shaw, a punto de cumplir los noventa años, lo recibió en dos ocasiones en la primavera de 1945. Shaw había estado alguna vez en México donde, según cuenta la leyenda, le había cobrado sus derechos de autor a un grupo estudiantil que pretendía homenajearlo. Más un actor profesional cumpliendo estoicamente su papel hasta el final que un anciano inerte ante la fama, Shaw, ese primer niño de escuela activa, toleró bien

el atrevimiento de Usigli y semanas después le hizo saber que había leído la copia en inglés que de *Corona de sombra* el mexicano le había dejado.

Meses antes, Usigli había visitado en Londres a T.S. Eliot. Idiosincráticamente, Eliot le habría reclamado, en 1938, sus derechos de autor de la traducción de *El canto de amor de J. Alfred Prufrock*. Usigli respondió que esas cosas eran, en México, crímenes gratuitos que no reportaban beneficio para nadie. El 15 de noviembre de 1944, al caer la noche, Usigli tocó el timbre de Faber and Faber y el propio Eliot le abrió la puerta, explicándole que los bombardeos exigían que en cada oficina una persona hiciera guardia nocturna y que ese día le tocaba a él. Eliot y Usigli tomaron cerveza hasta las cuatro de la madrugada. Hablaron del teatro y de la muerte, de la impopularidad de la poesía y recordaron el infortunado destino del niño Lindberg. Un año después Eliot le habría devuelto la visita, acudiendo al hotel de Picadilly donde paraba Usigli, quien le habría mostrado las calaveras de Posada. Inclusive si Usigli aderezó, como lo hacemos todos al reconstruir lo que nos impresiona, sus encuentros con Shaw y con Eliot (y con el olvidado Henri Lenormand y con el actor Paul Muni, que fue Zola y fue Juárez), estamos ante unas magistrales piezas de teatro de cámara.

Paz dijo que Usigli era Prufrock perdido en la ciudad de México y en un segundo momento lo recordó, como a su propio padre, atrapado en las cárceles del alcohol. Ibargüengoitia lo representaba llegando a Mascarones con todos sus aditamentos: la boquilla, la cigarrera, el encendedor, las pastillas antiácidas, el bastón en las secas y el paraguas en las lluvias. Héctor Manjarrez, que se reunía con él en los años sesenta, se pregunta por qué era tan sencillo regatearle la admiración a ese “viejo y chaparro y flaco y adolorido y tierno y sincero” dramaturgo que trabajaba de embajador. O la mórbida secuencia narrada por Usigli mismo del puñetazo que Salvador Novo le dio en las escaleras del Palacio de Bellas Artes. Son muy fuertes las imágenes, reales o figuradas, que de Usigli han ido amue-

blando las salas de la memoria, luces siguiendo a un hombre de teatro que cruza los fuegos destructivos, ya sean los de Londres bajo las bombas o los de la destrucción de la antigua México-Tenochtitlan: el personaje que tiene cita con Shaw, con Eliot, con él mismo. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

NARRATIVA

ENSAYO GENERAL



Sergio Pitol, *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005, 243 pp.

Id., *El mago de Viena*, Valencia, Pretextos, 2005, 271 pp.

Id., *Obra reunida, IV. Escritos autobiográficos*, México, FCE, 2005, 416 pp.

I.

Por arriba, por abajo, en los márgenes de la obra escrita de Sergio Pitol (Puebla, 1933) circula una iconografía que va de los retratos del joven intenso que desafía a la cámara mientras padece fríos cuando menos austriacos, hasta los del autor maduro vestido de manera levemente excéntrica, dueño de la ligereza de los que están de regreso. La célebre foto de Alberto Tovalín en la que Pitol está sentado en el rincón de un patio, con el bastón en una mano y una gallina de barro casi abrazada por la otra —foto que sirve de portada a *Los mejores cuentos*, la antología personal publicada recientemente por Anagrama— podría ser un emblema.

La orientación francamente contrapicada del retrato quiebra los ejes: todo va en descenso y está cargado. El pantalón

de pana, el saco de *tweed*, los zapatos de cordones y la corbata sólida producen una visión de conjunto distinguida, pero no elegante (un valor de pedantes): hay un desdén casi aristocrático, una comodidad consigo mismo, en el hecho de que la camisa sea a cuadros y esté desfajada, en que las pestañas de las bolsas del *blazer* estén hechas bolas. El escritor descansa en una sola pierna —en primer plano— y mantiene el equilibrio sostenido al mismo tiempo por la vertical apolínea del bastón y la redondez felizmente grotesca de la gallina. Tiene los brazos abiertos y esa sonrisa franquísima que ilumina los auditorios en los que se presenta a leer.

De primera impresión la fotografía representa un gesto de bienvenida, pero una mirada más atenta remite a otra cosa: Pitol está tirado hacia atrás, la cara el punto más distante de la cámara, como alejándose del espectador. Es la risa más ambigua y literaria: refleja una alegría envidiable, pero es distante; no queda claro qué la produce, a costa de quién se va a desgranar en una carcajada.

Tenemos la manía, cada vez más injustificada y a ratos hasta majadera, de pensar en Sergio Pitol como un escritor casi secreto. Hay ciertas razones históricas que lo han cristalizado ahí: durante años publicó libros sin promoverlos porque estaba destacado en alguna misión extranjera; a pesar de la suma de premios y traducciones que ha acumulado, nunca ha servido de imagen a los consorcios editoriales con la obscenidad con que lo hicieron algunas figuras del Boom —Fuentes, García Márquez, Benedetti— y los grupos de generaciones posteriores que han elegido presentarse como derivativas suyas —los novelistas de MacOn-do, del Crack, del Boomerang. Aun así, los libros de Pitol ni han sido nunca difíciles de conseguir, ni han sido ignorados por los lectores serios. Tal vez la idea del autor como privilegio de los *happy few* tenga fundamento entonces en la iconografía: más que minoritario, Pitol es un autor distante, genuinamente aislado en su biblioteca, cercado por la risa. Es sólo que el medido carnaval de su presencia genera una imagen contraria.

II.

Toda la obra de Pitol, ahora que la vamos pudiendo ver como conjunto, ha asediado con variaciones el problema de que lo real sólo adquiere sentido cuando se transforma en algo contado. Un recuerdo o un sueño son materiales dispersos e inútiles que sólo pueden decir algo si forman una tercera atmósfera en la que las cosas sí significan. “La inspiración –anota en uno de los momentos más inteligentes de *El mago de Viena*– es el fruto más delicado de la memoria.”

En el corazón del cuento “El regreso”, un joven estudiante mexicano que va a ser expulsado de su habitación del Hotel Bristol de Varsovia, en la que vive modestamente, recuerda, mientras come con un amigo cazador, una historia de su propia infancia: un tlacuache se ha estado robando gallinas y los niños son comisionados para cazarlo, cosa que hacen con sus propios brutales medios. Cuando el animal está agonizando, salen de su cuerpo seis o siete crías, que son exterminadas. Nada relaciona en el cuento a la expulsión del Bristol con la historia del tlacuache, pero se genera esa tercera atmósfera en la que la habitación de hotel y el seno materno proponen una teoría del mundo: toda mudanza es siempre una expulsión del paraíso y la vida es una mudanza perpetua; vamos en picada. Basta, para comprobarlo, pensar en los dos ambientes que se confrontan en el relato: la exuberancia de la infancia en el trópico contra el rigor del invierno en la Polonia comunista. ¿Qué

puede seguir que sea peor? Siempre sigue algo y siempre es peor.

III.

El mago de Viena es un libro trabajoso. Podría formar parte del cuarto volumen de las *Obras reunidas* de Pitol (*Escritos autobiográficos*) en cuyas páginas se siguen las ediciones definitivas de la *Autobiografía precoz* (1966), *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2001), en la medida en que es un libro de recortes, muchos de los cuales son memoriosos. No tiene la estatura formal de los dos últimos, en los que los ensayos literarios, las meditaciones sobre la poética propia y los diarios íntimos reverberan delicadamente unos sobre los otros generando esa tercera atmósfera llena de ideas que no podrían articularse de manera directa, pero tiene una consistencia en la que comulgan libros tan disímolos como el *Oráculo manual* de Gracián o la *Trilogía* de Henry Miller. Más que obras para sentarse a leer de un tirón, son volúmenes de compañía: devocionarios laicos que se dirigen directamente –sin depender del truco de la trama– a la conciencia del lector y dejan grabada ahí su sabiduría para regresar cuando más los necesitamos.

O podría leerse como una suma intermedia de ensayos y notas, tal como lo fue *Pasión por la trama* (Era, 1998), que por un lado dejó constancia de una serie de lecturas pitolianas en la hora apoteósica de su canonización, y por el otro sirvió para distender las presiones formales que hicieron de *El viaje* el sitio donde comienza el siglo XXI para las letras mexicanas: lo he leído en las versiones sucesivas de Era, Anagrama y el Fondo, y cada vez estoy más seguro de que no hay una maquinaria literaria tan delicadamente tramada como ésta en las letras hispánicas recientes. Es al mismo tiempo una lección de sutileza y un ardid de dinamitero: el trabajo de “un maestro”, diría Vila-Matas con reverencia inopinada y justa en el prólogo de *Los mejores cuentos*.

Hay un tramo de *El viaje* al que no dejo de recurrir: el libro –no hay otra forma de llamar este tipo de volúmenes que en la edición del Fondo han sido agrupados

mediante la etiqueta aproximada de “autobiográficos”– se presenta como un ejercicio de voluntad memoriosa: Pitol va a escribir sobre la ciudad de Praga porque, a pesar de ser su favorita entre aquellas en que ha vivido, nunca ha podido trazar una sola línea sobre ella; incluso sus entradas de diario del tiempo en que vivía allí hablan de lecturas y conversaciones, nunca de la ciudad misma. Entonces cuenta una escena, entre terrible y cómica: en un callejón cercano a la Embajada, un viejo tirado en el suelo increpa a los peatones sin poderse levantar. Cuando el novelista se aproxima, descubre que no es que el viejo esté borracho, sino que se ha resbalado en su propia caca y cada que se intenta alzar patina en ella. El episodio termina de cualquier modo y nunca regresa, igual que la ciudad en que sucedió: *El viaje* tiene una trama, pero nada que ver con Praga.

Después, conforme avanza el libro –que es al mismo tiempo un registro sobre el proceso de escritura de *Domar a la divina garza* y un ensayo sobre literatura rusa–, el lector se va dando cuenta de que el tema que palpita en sus fondos es, sin que se diga nunca, la mierda: una puesta en narrativa de los rituales asociados al deshecho y una reflexión sobre la creación como un sitio liberador y no siempre presentable al que servimos revolcándonos una y otra vez en él. Los libros son a los hombres lo que el oro a los dioses: santo excremento.

En la conmovedora escena final, Pitol se describe como niño en Potrero, Veracruz. Entre fiebre y fiebre entra al ingenio azucarero y se tira sobre una montaña inmensa de bagazo. Ahí, enterrado en los deshechos, se vislumbra como un niño ruso. Luego confiesa que de todas las imágenes que ha tenido de sí mismo, ésta –la más delirante– es la que aún le “parece ser auténtica verdad”. Entre la trama del libro, el viejo que se revuelca en su caca y el niño que se vislumbra como ruso, se ha creado una tercera atmósfera que revienta de revelaciones. Lo que sucede es que no son visibles sin el matiz de la creación literaria.

No en balde *El arte de la fuga* comienza



con la descripción miope de Venecia: para poder ver lo que hay de verdadero en el mundo, hay que dejar los lentes de diario olvidados en el escritorio. Más adelante, en el corazón mismo del libro, que es el centro poderosísimo de la obra de Pitol, la historia que explica todas las historias se vacía en el cuento perfecto sobre la muerte de la madre del narrador, que sólo puede ser recordada en una sesión de hipnosis. La realidad está ahí, pero sólo se puede entender desde su representación: sin lentes, en sueños, como niño ruso.

IV.

Lo cual me regresa a la sonrisa con que Pitol mira a sus lectores desde las fotografías. Tango la impresión de que, como sucedió durante muchos años con Borges, el autor de “Vals de Mefisto” ha sido leído con una seriedad que tal vez no se justifique: la atmósfera de soledad y enfermedad que suele permitir el estallido de sus tramas, la complejidad emocional de sus personajes —que nunca son lo que quieren ser y nunca dicen cuál es el secreto que los castiga— y la densidad de las atmósferas en que los sitúa, imponen un respeto que puede despojar a sus cuentos de la calidad de comedias —la sonrisa está distanciada.

Pitol ha escrito incansablemente para hacer escarnio de lo que lo enerva: los funcionarios de medio pelo, los vividores que se las dan de príncipes, las parejas disfuncionales que torturan a los amigos con sus batallas, los idealistas que estaban nada más esperando la oportunidad para venderse. Es cierto que la mayoría de sus personajes tienen un fin trágico, pero también lo es que se lo han buscado con insistencia: de la seriedad con que el fantasma de un idiota confunde su penar con una misión diabólica en “Victorio Ferri cuenta un cuento”, a la felicidad del escritor sordo cuando le toca sentarse con una señora cuya única conversación consiste en decir “*Is good*” en “El oscuro hermano gemelo”, pasando por la tontería del dictado divino en “La pantera”, hay siempre en los cuentos de Pitol un espíritu de mofa que previene contra tomárselos demasiado en serio.

El autor es, en el sentido anterior, un lector maestro de la gestualidad tan cara a las literaturas del XIX y tan olvidada por la pereza del XX, que quién sabe a qué hora dictó que había que escribir de manera eficaz, transparente y democrática. Pitol ha estudiado con un cuidado único en la lengua la manera en que se desplazan las criaturas de James, la forma torcida en que los madrileños de Pérez Galdós expresan los vicios que creen ocultar, la lentitud con que Chéjov descompone a sus víctimas. Y lo ha puesto todo al servicio de una prosa que se alza hasta una parodia de lo sublime para después gozarse en el ramalazo de la caída. Sus personajes, herederos uno tras otro del Príncipe Myshkin de Dostoievsky, siempre aparecen protegidos por toda clase de credenciales y siempre son traicionados por las manías que creen normales. Han hecho del autogol una forma de vida, pero sobre todo, una obra de arte.

Como todos los comediantes con rango clásico, Pitol sabe cuándo entrar a escena y cuándo salir, cuándo abrir la llave del delirio y cuándo cerrarla para que tenga sentido, dónde poner una bomba de tiempo: un tramo del relato que lo explique cuando pase la risa, casi siempre cuando ya terminamos de leer.

Hay una historia memorable en el diario habanero con que concluye *El mago de Viena*: siendo muy joven y de camino a Europa en barco, Pitol pasa por Cuba. Durante su primera noche en La Habana levanta una borrachera de marino y pierde la consciencia. A la mañana siguiente amanece con unos zapatos ajenos, lo cual le preocupa hasta que descubre que son italianos, nuevos, están magníficamente cortados y le quedan a la perfección. Para el autor de la *Trilogía del carnaval* el genio que mueve la literatura es el de la correspondencia: lo experimentado, según dice él mismo, es apenas “un conjunto de fragmentos de sueños no del todo entendidos”. La escritura está ahí para generar un destilado de racionalidad entre el revoltijo de la experiencia: que nos queden los zapatos, que sean mejores que los nuestros y que nos gane la risa. —

— ÁLVARO ENRIGUE

HISTORIA

LA PATRIA EN FADE OUT



Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria*, México, Taurus, 2005, 444 pp.

I.

La primera imagen de *Imágenes de la Patria* es la de una delicada estatuilla de barro de la zona de Chupicuaro, Michoacán, realizada probablemente hace tres mil años. Una mujer de senos grandes, como globos, y vientre embarazado. Personificación de la Naturaleza siempre fértil, es decir, madre de todo lo vivo.

La última imagen que aparece de la Patria es el “águila mocha”. El águila acuñada para su papelería oficial por el gobierno foxista. Un águila mochada a la mitad por un listón tricolor —una suerte de curita nacionalista. Es decir, una media águila. O también: un águila en pudoroso proceso de *fade out*.

El águila devorando a la serpiente sobre un nopal ha sido el emblema más persistente de lo mexicano en nuestra historia, según muestra Enrique Florescano en su libro. Desde que la leyenda la nombra la señal que los aztecas recibieron de sus dioses para anclar su residencia en una zona de lagos y pasando por el momento en que el cura Miguel Hidalgo toma un estandarte con la Virgen al frente y en el envés el águila devorando a la serpiente, para dar el grito que arranca la Independencia de México. Águila que se va modificando a través de nuestra historia y, por tanto, por las páginas del libro de Florescano, adquiere una corona y luego un aura y luego se queda, republicánicamente, con la cabeza descubierta; retrata con las alas abiertas, retrata de

perfil, retrata flaca o abultada; retrata en banderas, en el oro de las monedas, la plata, el cobre y el níquel; y retrata, azulada, en el fondo de los libros de texto gratuito que desde mediados del siglo pasado unificaron la educación primaria de los mexicanos todos. Y tanta gloria para terminar así, en el siglo XXI, mochada.

II.

¿Qué tan importante es un símbolo de la Patria?

Si uno pregunta: ¿qué importa más, el símbolo o la cosa?, uno se equivoca cuando habla de la Patria. Porque la Patria no es una cosa, sino un concepto. La Patria no es un territorio, es la idea que vuelve al territorio algo más. La Patria no es cien millones de personas, es ese concepto abstracto que vuelve a esa enormidad de gente de alguna manera parientes, que nos afilia en algo mayor que la suma de cada uno de nosotros.

Mi sobrina tenía cinco años cuando llegó de la escuela primaria emocionada. Le habían informado ese día que era judía. Sentí un escalofrío. Entonces, hace veinticinco años, no era fácil “ser mexicano y algo más”. Ser mexicano y budista o mexicano y protestante o mexicano y chino. Los libros de texto gratuito que he nombrado tenían la virtud de darnos la misma Patria a todos, pero su pecado era darnos una Patria estrecha, donde para caber nos teníamos que cortar las diferencias.

En fin, bastante preocupada le pregunté a mi sobrina de cinco años si estaba segura de lo que significaba ser judía. Claro que sí, dijo. Mira, te cuento. Somos una gente que un día salió de Egipto y caminamos por el desierto cuarenta años hasta que un día vimos, en medio de un lago y sobre un nopal, a un águila devorando una serpiente. Entonces Benito Juárez va y nos dice: Aquí se quedarán a vivir y serán muy felices.

III.

Vuelvo al águila mochada, la imagen que Florescano eligió para cerrar su libro. Es

fascinante la afirmación tácita que contiene la elección. Implica que la conciencia colectiva no se equivoca. Así sea involuntariamente, siempre brota de ella, puntual, el emblema que la cifra y la descifra.

El águila mochada pudo ser la ocurrencia de un diseñador de mercadotecnia, pero cuando borró con pintura líquida sus garras agarradas al nopal, estaba cifrando, sin saberlo, una realidad. Seguramente pensó nuestro presunto joven creativo:

Hay que hacerla más *light*, más *design*, darle un *look* más acá.

Y tras esas palabras

de moda estaba precisamente cifrando lo que Florescano llama “la evanescencia de la Patria”.

La evanescencia de la Patria, escribe Florescano, es un proceso que se inicia en los años sesenta del siglo pasado y tiene “su año axial en el 68”, en la masacre de Tlatelolco. Cuando el ejército federal disparó contra los universitarios mexicanos.

En esos disparos algo se quebró irremediablemente en México, según *Imágenes de la Patria*. La confianza que la mayoría de la población tenía todavía en el sistema político se rajó. Los creadores de imágenes, los artistas, quedaron inevitablemente del lado de la rajadura, donde quedó también la población, y del otro lado quedó el monolito del Poder autoritario priista.

Desde entonces a nuestros días, los mejores creadores de imágenes quedaron lejos del lugar donde se eligen las imágenes de la Patria para difundirse o exhibirse a los muchos, el lugar del Poder. Y al mismo tiempo los artistas dejaron de poder pintar a la Patria. O más exacto: la



Emblema en la primera edición del Himno Nacional.

Patria se les volvió un tema enormemente problemático.

Imposible pintarla más que irónicamente. Imposible pintarla sin rabia, sin beligerancia, sin desesperación. Imposible, para poder pintarla, no destrozarla en dos: aquí la población, allá lejos las instituciones políticas.

División que luego, al día siguiente del sismo de 1985, donde de nuevo el Estado le falló a la población calamitosamente, llevaría al entronizamiento de un nuevo concepto: la sociedad civil; y años más tarde a otro concepto afín: la ciudadanía.

A la sociedad civil o a la ciudadanía se las podía pintar desde el corazón. Se las podía describir y escribir y cantar. Jamás ya, a partir del 68, a la Patria entera.

Síntesis maravillosa de este sentimiento antipatriótico, el poema “Alta traición”, de José Emilio Pacheco. Poema que por cierto inspiró uno de los más logrados momentos de la danza mexicana finisecular, “A través del espejo”, coreografía de Marco Antonio Silva.

No amo mi patria.

Su fulgor abstracto es inasible.

Pero (aunque suene mal)

daría la vida

por diez lugares suyos,

cierta gente,

puertos, bosques, desiertos, fortalezas,

una ciudad deshecha, gris, monstruosa,

varias figuras de su historia,

montañas

– y tres o cuatro ríos.

IV.

En el otro lado de la Patria partida en dos, los políticos no lloraron la ausencia de los grandes artistas. Para adornar los espacios públicos les compraron el alma a los artistas dispuestos a desprestigiarse con su gremio. A la diligente solución le debemos miles de metros cuadrados de murales “involuntariamente paródicos” –uso la expresión de Florescano. Murales como el del nuevo edificio del Congreso, ante el cual la única reacción estética honesta es el llanto desconsolado. Murales ejecutados por Diegos Riveritas resucita-



Francisco Toledo, Imagen de la patria.

dos a destiempo y con la solidaridad de clase extirpada.

A esa diligente maniobra, le debemos además una multitud de esculturas plantadas en las glorietas del país que son verídicos espantapájaros del orgullo nacional. Le debemos asimismo treinta años de amor desmedido por las sandías abstractas de Tamayo —símbolos frutales y políticamente neutros de la Patria— y la predilección del Estado durante una larga década (la última del siglo XX) por el arte más abstracto —ya que no contiene palabras—, la música.

Ahí quedaron ellos, los políticos, con su arte extemporáneo. Del otro los ciudadanos, la sociedad civil, descreídos de la Patria.

v.

¿Y ahora, hoy, nosotros qué? ¿Qué con nosotros, los hijos del tiempo del águila mocha? Los que tenemos el dudoso honor de presenciar, según Enrique Florescano, la cuarta década de la evanescencia de la Patria.

Hay que imaginarnos a nosotros mismos en un mural del siglo XXII llamado: *Esos que eran mexicanos todavía*. Ahí estamos, la ciudadanía mirando hacia el cielo, donde un águila se va eclipsando para dejarnos en una oscuridad que nos borra. (Es un mural en video, así que una y otra

vez se inicia y termina: somos borrados y volvemos a aparecer para desaparecer en lo negro.)

¿Qué vamos a hacer nosotros, aparte de seguir contemplando nuestro lento eclipse?

¿Y qué pasó con el 2000? ¿No es verdad que en el año 2000 una mayoría de los ciudadanos elegimos un gobierno? ¿Y qué pasó con el año 1989, el año de la fundación del Conaculta —el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes?

Florescano se salta los sucesos del 2000 y la fundación del Conaculta. La efervescencia de la población que fue a votar y cuyo voto fue respetado y eligió un gobierno. Y se salta la fundación del nuevo pacto entre Estado y creación cultural que el Conaculta representó en 1989 —y es el todavía vigente.

Posiblemente Florescano salta estas dos fechas porque lo que pasó en consecuencia, a nivel de la difusión de nuevas imágenes hacia la conciencia colectiva, es que nada pasó. Pasó que desde 1989 la creación cultural ha sido subsidiada generosamente, pero no distribuida a la sociedad de manera equivalente, es decir: abundantemente.

Así, la topografía de la Patria rajada es ahora distinta a la de 1968. De un lado de la grieta está el Estado y sus instituciones, del otro la ciudadanía, y en un tercer

año, en un trocito, en una península, los creadores culturales, creando para sí mismos y para muy pocos más.

Florescano da cifras alucinantes sobre esta anomalía de nuestro tiempo, el tiempo de la creación fomentada para el vacío. Setenta por ciento de los libros que el Estado edita, anota Florescano, nunca llegan a tocar los estantes de una librería o una biblioteca. Es decir: jamás, ni por accidente, llegarán a manos que los abran ni a ojos que los lean. De nuevo: setenta por ciento de los libros editados con dinero de los contribuyentes van directamente a bodegas.

Pertinente agregar: en cada una de las artes, la sobreoferta cultural es igualmente extravagante. De esta sobreoferta, dos ejemplos.

En el 2004 se estrenaron el doble de obras de teatro que hace diez años, más de la mitad subsidiadas. Pero no hubo más público. Así, cada obra en promedio tuvo la mitad de público que hace diez años. Son datos de la investigadora Lucina Jiménez.

Pero la mala noticia ni siquiera es ésta. La mala noticia es que el teatro es el arte mejor vinculado con la sociedad.

Uno de los peor vinculados es la música. Y éstos son datos publicados por el crítico Eduardo Soto Millán. Entre 1990 y el año 2004, trescientos compositores registraron partituras en México. En los noventa años anteriores, sólo doscientos lo hicieron. Pero en la última década la oportunidad de un compositor de que su música sea escuchada es ínfima. Hay pocos conciertos, pocos de ellos son de música mexicana contemporánea, y la grabación de la misma es casi inexistente. Dicho de manera brutal: un compositor mexicano actual tiene más oportunidad de que un rayo le caiga encima, a que su música se escuche en el aire.

Tiempo de artistas forzosamente autistas. Uno se pregunta si los nuevos rostros de la Patria no existen ya. Si sus rostros contemporáneos, “convincientes” como los reclama Florescano, capaces de crear vivas emociones en la sociedad y de unirla en un sentimiento patriótico acompañado a la realidad, no existen ya. Si tal

vez no existen almacenados en alguna bodega faraónica estatal o en una modesta bodega casera, de las miles de bodegas caseras de artistas contemporáneos.

¿Qué nuevas imágenes de la Patria viven a la sombra, embodegadas? ¿Cuáles capturarían la atención colectiva si tanta obra secreta se regara por el país?

Si tanto arte cumpliera su vocación —encarar a su sociedad, para que en él se mire y se reconozca—, otro gallo nos cantara, y no el águila mocha.

VI.

De una entrevista en el periódico *La Jornada*, palabras de Florescano: “Lo del águila mocha... espero que sea tachada y borrada por el próximo gobierno.”

Pues sí. Acusada de *light*, el águila mocha probablemente será sentenciada a su evanescencia absoluta.

Pero aun con el águila entera, rescata-da del pasado, la rajadura entre Estado, ciudadanos y creación cultural persistirá. La Patria no tendrá otros retratos sino los antiguos o los secretos e invisibles. Salvo si un próximo gobierno lo remedia con un nuevo y ambicioso proyecto para la educación y la cultura.

VII.

En su libro, Enrique Florescano nos revela hoja a hoja la historia de los rostros fluctuantes de la Patria. Nos los revela: les quita el velo y nos deja ver los rostros fluctuantes de la Patria. En su capítulo final, al que se refieren estos apuntes, además nos rebela contra el águila mocha, el águila en *fade out*: nos inconforma con el eclipse del concepto de Patria.

Y por fin, después del águila mocha y ya sin texto posterior, concluye con un último y tremendo acorde de catástrofe. El cuadro de Francisco Toledo, *Imagen de la Patria*, donde en un avión en llamas, presuntamente la Patria, un Benito Juárez con *goggles* de aviador antiguo, permanece tan estoico como en sus retratos mientras la Patria se va en picada al desastre.

Bienvenida inconformidad la que suscita este libro. Bienvenida la alarma con que termina. —

— SABINA BERMAN

NOVELA

LA LIBERTAD, EL SILENCIO

Enrique Vila-Matas, *Doctor Pasavento*, 2005, Barcelona, Anagrama, 388 pp.

Podría decirse que *Doctor Pasavento* es una novela que recoge añejas obsesiones de Enrique Vila-Matas, ya muy conocidas de sus lectores sobre todo desde *Bartleby y compañía*, y vuelve a barajarlas en una ficción digna de un orfebre verbal o, mejor dicho, de un prestidigitador del lenguaje. En efecto, la desaparición del autor está en el centro de esta novela como uno de los mitos y una de las metas más difíciles de alcanzar para un escritor que, como Enrique Vila-Matas, escribe en el filoso margen entre la angustia por la obra fallida y la conciencia de la vanidad de una obra lograda. Desaparecer equivaldría a recobrar los términos del *leitmotiv* de *Doctor Pasavento*: “La soledad, la locura, el silencio, la libertad.”

Algunos se preguntarán por qué tantas páginas, tantas palabras, tanto “parloteo” para cumplir lo que podría hacerse con una simple renuncia, tanto a escribir como a publicar. Semejante pregunta indicaría que la apuesta está en otra parte, en otra obsesión de Enrique Vila-Matas, que también se reitera de un libro a otro, con creciente maestría a medida que ésta sí se cumple en cada nueva entrega. Me refiero al poder de la literatura sobre la realidad y al triunfo de la imaginación sobre todas las cosas. No es casual que la novela arranque en la Torre de Montaigne, donde se lee en una de las vigas: “*Fortis imaginatio generat casum*” (Una fuerte imaginación generó el acontecimiento). Porque, a fin de cuentas, todas las ficciones suceden gracias a este sésamo que da pie a las sucesivas metamorfosis de *Doctor Pasavento*: “Imaginé de pronto...”

La novela de Enrique Vila-Matas se articula como una perfecta *coincidentia oppositorum*. Por un lado, tenemos a un escritor que pugna por desaparecer y recobrar así su libertad secuestrada por las

fábulas de la fama y, por el otro, un artifice mayor que acaba afirmando que “el propio relato, libre ya de autor, había tomado el relevo de mi escritura y continuaba por su cuenta, a su aire, solo”. Enrique Vila-Matas construye la novela a la manera de un escultor que quisiera convencernos de que sus obras están en el vacío que evidencia el molde y no en la materia bruñida y compacta del bronce. “El doble pensamiento es una forma de disciplina mental que acaba resultándonos muy sintética y útil si somos capaces de crear dos verdades contradictorias al mismo tiempo”, escribe el autor hacia el final de la novela, y esto es, en rigor, lo que sucede a lo largo de las casi cuatrocientas páginas de *Doctor Pasavento*. Enrique Vila-Matas pretende así estar en los dos lados imposibles de ocupar a un mismo tiempo: quiere ser el loco y el psiquiatra, el escritor y el crítico, el desaparecido y el testigo de la desaparición, de la misma manera que Antonin Artaud se desgarraba vociferando desde el proscenio y la butaca.

Pero antes de lograrlo, el novelista ha hecho el vacío dentro de sí para acoger a todos los escritores y personajes que lo acompañarán en la “alameda del fin del mundo”, llenándolo literalmente de sus pensamientos, sus palabras, sus frágiles identidades tornasoladas. Robert Walser y Emmanuel Bove son los héroes morales de este juego de transmutaciones, pero muchos son las comparsas que aparecen en el transcurso de la peregrinación del escritor por las calles o las cabezas más literarias de Europa. Anticipándose quizá a los eventuales reparos por la abundancia de inquilinos que habitan sus ficciones, Enrique Vila-Matas asegura: “Los libros y los escritores son parte de la realidad, son tan reales como esta mesa junto a la que estamos sentados. ¿Por qué no pueden entonces estar presentes dentro de una ficción?”

La superioridad de la literatura sobre la realidad consiste en que basta escribir un nombre, un pasado, una apariencia para que uno pueda infiltrarse bajo esta suma y convertirse en lo que estas palabras significan. Enrique Vila-Matas extrapola las posibilidades de la escritura levantan-

do un edificio metafísico con puros andamios de literalidad. El “yo soy otro” de Rimbaud aterriza así a ras de una literalidad mucho más inquietante que las brumas de la disolución epistemológica del sujeto. “Podía llegar a convertirme en alguien físicamente muy distinto del que era [...] Podría acabar siendo otra persona”, anuncia el narrador antes de cumplirlo. Walter Benjamín afirmaba de Robert Walser: “Podría decirse que al escribir se ausenta”, y el salto mortal que ejecuta Enrique Vila-Matas en esta novela es una ausencia de sí y un excepcional talento de transformista. También, señala nuestro autor, “eso se puede hacer escribiendo, donde uno puede saltar tranquilamente de un lugar a otro. Pero no en la vida real, que tiene sus limitaciones”. A ratos, cuando la imaginación triunfa contundentemente, asoma el humor, el buen humor que siempre despierta la inteligencia que se venga de la realidad. Pero, poco a poco, se insinúa una sospecha que opera otra vuelta de tuerca en la relación entre ficción y realidad. “Le he explicado que siempre he sospechado que lo que escribo acaba proyectándose, aunque sea de una manera deformada, sobre la realidad.” El escritor fugado de sí se vuelve más atento a las señales del gran titiritero como lo llamaba Kleist, y a las coincidencias que, decía Octavio Paz, así nombramos a falta de una palabra mejor. “No era la primera vez que ciertas señales o mensajes del mundo exterior tenían todo el aspecto de estar más allá de la casualidad y actuar en realidad como un consciente motor que hacía avanzar silenciosamente la historia de mi vida, es decir, la historia de mi desaparición.”

Y cuando la conciencia se vacía de sus lastres de identidad para ceder el lugar al ocio, las señales se multiplican por arte de magia, de la misma manera que el mundo entero puede caber en una sola calle, sobre todo si se trata de la *rue Vaneau*, en París, donde vivieron André Gide, Karl Marx, Antoine de Saint-Exupéry y Emmanuel Bove, contiguamente a la misteriosa embajada Siria, la histórica farmacia Dupeyroux y el mullido Hotel de Suède, a espaldas de los jardines de

Matignon. La “tensión faústica” de la *rue Vaneau* también se traduce en un *leitmotiv* de la novela: “Como siempre, la calle registraba ese nivel acústico de quietud e inmovilidad que parecía preceder a una gran explosión de odio, el sordo horror de mundos al borde del grito.” La *rue Vaneau* es un extraño tejido de destinos y de obras, y sólo podrá descifrarlo un escritor que “vive ya en las costuras del mundanal ruido”. Gérard de Nerval que nunca vivió en la *rue Vaneau*, sin embargo se preguntaba: “¿Algún día podrá la novela plasmar el efecto de las combinaciones extrañas de la vida?” *Doctor Pasavento* tal vez sólo sea una aproximación a la exigencia de Nerval, pero la tentativa sin duda está guiada por la misma y alta inquietud del autor de *Las quimeras*.

Para arriesgar el intento, el escritor debe entonces aspirar al estado descrito por Enrique Vila-Matas a través de las palabras de Robert Walser sobre Hölderlin: “Estoy convencido de que, en su largo periodo final, no fue tan desdichado como se complacen en pintárnoslo los profesores de literatura. Poder dedicarse tranquilamente a soñar por los rincones, sin tener que estar haciendo los deberes todo el rato, no es ningún martirio. ¡Sólo la gente hace que lo sea!”

Doctor Pasavento es, en suma, un libro briosamente dedicado a soñar por los rincones, abierto a todos los vientos de la imaginación, al viento de la demencia y de la vagancia, a la invención vagabunda, un poco saltimbanqui, que nos vuelve más vivos. —

— FABIENNE BRADU

NOVELA

EL TEMIDO RETORNO DE ELIZABETH COSTELLO

J.M. Coetzee, *Hombre lento*, trad. Javier Calvo, Madrid, Grijalbo-Mondadori, 2005, 259 pp.

El fotógrafo retirado Paul Rayment—un retratista de estudio que se conside-

ra, con sincera humildad, un técnico y no un artista— es embestido por un automóvil cuando viaja despreocupadamente en su bicicleta. Al tiempo que vuela por los aires, mantiene instantes de lucidez mental que lo llevan, cosa curiosa, a una apurada consideración de orden lingüístico: mientras se imagina a sí mismo en la hábil caída a la manera de un gato, en el horizonte visible, como si se tratase del grafismo en un dibujo de Saul Steinberg, le aparece la palabra “miembro”. El protagonista pierde la conciencia para despertar y descubrir que, en efecto, ha de amputarse un miembro. Le cortarán la pierna. Entre sueños, otorga su anuencia a un joven médico. Despierta brevemente y regresa al sueño delirante.

Parecido a otros memorables personajes de Coetzee, Paul Rayment se aferra testarudamente a sus principios y expresa con vehemencia que una pierna artificial es, como su nombre lo indica, una imposura, una falsedad. Se niega a recibir una prótesis. Salido del hospital, tras recibir terapia de rehabilitación a manos de una masajista que considera obscena por su lenguaje de insinuaciones, Paul pide a la encargada del sistema de salud en Ade-





**¡NO TE QUEDES
FUERA DEL
JUEGO!**

**INSCRÍBETE AL PADRÓN
ELECTORAL EN
CUALQUIER MÓDULO
DE TU ENTIDAD**

**¡No olvides llevar una
identificación oficial y un
comprobante de domicilio
desde tu primera visita!**

**¡La fecha límite para
inscribirte es el
15 de enero de 2006!**

**Con tu Credencial para Votar,
vive la democracia**



15 AÑOS
Viviendo la democracia

Para mayores informes
llama al 01-800-433-2000
www.ife.org.mx

laida que le envíen una enfermera nueva. Aparece Marjana, una mujer croata que con su absoluta eficiencia en el trabajo lo deja complacido, pero más allá —frágil como se encuentra— lo deja embelesado y enamorado. Después de la agonía y la desdicha subsecuente, Paul le confiesa de modo inesperado su amor a Marjana, la enfermera casada y con tres hijos. Un hombre contenido, casi amargado, declara su amor.

Este acceso de sinceridad resulta promisorio a la mitad del capítulo trece: tras una retahíla densa de pequeños infortunios humanos, no trágicos pero sí desalentadores, el lector infiere que la novela habrá de desplazarse a nuevas tesituras. Pero no. Al siguiente párrafo, como en el más tajante y gratuito de los *deus ex machina*, sale de la nada y aparece en el quicio de la puerta de Paul la vieja Elizabeth Costello, la novelista australiana que defiende a los animales con argumentos necios y extremos, la vegetariana inflexible y solemne, la conferencista soberbia y obtusa, la madre asfixiante y suegra incómoda de la novela que lleva su mismo nombre. ¿Debemos, como lectores de *Hombre lento*, saber quién es ella? Coetzee es un hombre preocupado por una ética hacia el lector, de modo que no lo requerimos. Aunque sí, si la conocemos crecen los subtextos, crece el juego de espejos. La más severa de las frases de Costello tiene una contraparte chocarrera debido a la simetría que guarda respecto a Coetzee en tanto *alter ego* paródico. También se entiende que la poca afabilidad de la dama es un rasgo calculado desde una perspectiva humanista: no tenemos que ser simpáticos para merecer compasión. Pero esta tesis y esta vía lúdica de vasos comunicantes no dejan de ser un elemento de alto riesgo para el desarrollo de la novela.

Elizabeth llega a la vida de Paul para cuestionarlo y confrontarlo. Los extensos y profundos diálogos retóricos pronto se tornan inverosímiles y aquí es cuando conviene asumir que hemos penetrado el ámbito de la alegoría. Nadie que reclame realismo llano quedará ya satisfecho, más bien se sentirá defraudado. Pero es aquí

donde se extiende una invitación al campo en el que se expande la novela, donde se manifiesta un margen expresivo. Así, la intervención de la señora Costello, tanto en la vida de Rayment como en el libro mismo, ha de verse como un recurso alegórico.

De pronto nos encontramos con dos seres anacrónicos, que no pertenecen a mundo alguno, dos viejos compartiendo una banca del parque, como en la canción de Simon y Garfunkel. Omnisciente, Elizabeth sabe todo de Paul. Y ella postula: “Tú me invocaste. Fui llamada para asistirte, y no me iré mientras no realice mi tarea.” Abrumado, Paul acaba confesándose, pero su lenguaje es insuficiente: es rígido y convencional, él mismo se siente como un muñeco de ventrilocuo, quizás porque nació en Francia y su lengua materna no es el inglés. Con esto se nos lleva una vez más, en medio de una situación humana punzante, a la cuestión de las palabras, el estribillo del libro, acaso el estribillo de todo el trabajo de J.M. Coetzee.

Elizabeth le sugiere a Paul que tal vez ella está ahí para mostrarle el lenguaje que él no domina, el del corazón. Entendemos que no estamos ante la obsesión de un filólogo —ni Costello ni Coetzee se resumen en eso— sino ante algo más parecido a la idea cristiana del verbo encarnado, la palabra que nos da sentido, nos humaniza. En la médula del libro se nos revela un motivo temático sobrecogedor: las bodas místicas de un personaje con su autor, o viceversa.

Hacia el final, Paul ignora si está vivo o muerto, soñando los acontecimientos posteriores al accidente, las ordalías sobrepasadas, el interrogatorio sin fin de Elizabeth, que igualmente lo conduce a pensar que lo ha utilizado para incluirlo más tarde en un nuevo libro suyo. Ella le afirma que está vivo, y, de forma que por fin no parece insensata, le propone que compartan sus últimos años juntos, en otra ciudad. Paul acaba despidiéndose amablemente de esta mujer que es su pesadilla, su compañera, su amante imposible, ¿su creadora?

Aquí Coetzee se despide también de sus personajes y queda claro que lo casti-

gado del tono y de la trama (se trata de un estilo irrenunciable) obedece a una concepción de estructura, gracias a la cual el breve intercambio de miradas, el leve roce de las manos, y los tres besos de la despedida cortés equivalen a un final feliz. —

— CLAUDIO ISAAC

NOVELA

VIDA IMAGINADA BAJO EL FRANQUISMO

Isaac Rosa, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2005, 309 pp.

Señalemos el gran acierto de este libro, el de ser una novela con una clara intención política. Todas sus páginas sirven a ello, lo persiguen de manera inequívoca, lo político constituye su razón de ser. No hay desatino, entonces, en una lectura que destaca esto de *El vano ayer*, novela cuya premiación en la decimocuarta edición del “Rómulo Gallegos”, acaso el premio literario con mayor prestigio de América Latina, suscitó un escándalo mayúsculo. Pero antes y para hacerle justicia, hay que comentar sus muy patentes cualidades formales.

Lo que cuenta, brevemente: en la España del tardofranquismo, cierto profesor de nombre Julio Denis se hace sospechoso de haber colaborado con la policía delatando a uno de sus alumnos, André Sánchez, cuyo apresamiento y desaparición (o muerte) siguen constituyendo un misterio años después. A dilucidarlo, y a elaborar de paso un amplio fresco de aquellos años, dedica Isaac Rosa las trescientas páginas de la novela —organizada la narración en una pesquisa oscilante, que arma y rearma sus hipótesis a velocidad vertiginosa. Y pasada la mitad de libro, vemos moverse a sus personajes de manera cruzada: de claro o patente traidor, Denis, el profesor, pasa a víctima de una horrible confusión; mientras que el heroísmo del joven Sánchez, militante antifranquista, se desfigura al extremo terrible de caer él mismo bajo la sospecha de traición.

Convincentemente planteado este conflicto entre un joven y un adulto, un profesor por más señas, justo el tipo de adulto que, por tenerlo más cerca, por ser el representante de la adultez más a la mano, los jóvenes terminan juzgando con mayor dureza. Lo ven como un “fracasado” (impartiendo aburridas clases en la Universidad), ridículamente envejecido, ansioso (¿cómo la España actual?) de fáciles placeres. En la inmediatez del presente, olvidadas las grandes metas y sin que haga mella en él, en apariencia, la odiosa tiranía.

Sabiamente administrado el material novelístico, con una prosa entendida y domeñada, Isaac Rosa nos presenta un “modelo para armar”, invita al lector a valerse de las mismas armas con que él intenta avanzar en su pesquisa: indagación documental, sueltos periodísticos, entrevistas a viejos testigos del caso, reseñas eruditas de oscuros libros, todo un capítulo de una escapista novela de quiosco y, para redondear el cuadro, la cruzada de Franco contada en castellano antiguo. El resultado: una muy lograda inserción del dato histórico, amalgamado sin saltos con el material propiamente novelístico.

Y esto, que es un grande elogio, apunta al mayor defecto de este libro: más una crónica para iniciados, una suerte de reportaje del pasado, que la indagación de una condición universal. El lector ajeno a aquella experiencia querría un abordaje menos detectivesco, una entrada más profunda en la experiencia humana. Pero sería otro libro. Y no me cabe duda que *El vano ayer* es el libro que Isaac Rosa tenía en mente: político, provocador, indagativo. En alguna entrevista ha hablado su autor de “franquismo latente”, de “la corrupción moral, la perversión del lenguaje, el atraso social y cultural” que busca fustigar en su novela, remplazar la muy en boga hoy imagen “pop” del tardofranquismo que, sin embargo, “torturó y mató hasta el final”.

La actitud tremenda de quien se alza en puntillas para señalar ciertas faltas (muy graves) a sus mayores, echarles en cara su pasividad, su grisura, el compro-

miso. Todo el libro como un largo reproche lanzado al “colaboracionismo” adulto: ¿Por qué jamás se dijo nada? ¿Se protestó con mayor fuerza? Tal profesor, antipático o gris, ¿qué habrá hecho o qué no hizo bajo el franquismo, cómo se comportó? Y, quizá lo más importante, ¿adónde fue a parar tanto asesino, tanto torturador? ¿No andan aún entre nosotros? ¿Cómo hemos permitido que aquello (“el vano ayer”) se convierta en esto (“un mañana vacío”)? ¿Hemos cerrado los ojos y, lo que es peor, llegado al colmo de pintar el pasado con no oculta nostalgia? Tanta pasividad, tanto conformismo, ¿cómo se explican?

Ahora bien, cerrado el libro, no he podido menos que pensar en esto: que es falsa la dicotomía que plantea. Bajo un régimen dictatorial nadie es sólo traidor o héroe, delator o víctima, ninguna de esas categorías (falsamente) encontradas. Se puede ser —sin que haya contradicción alguna en ello— todas esas cosas, las cuatro a la vez. Lo que no quita que la indagación sea válida, pero sí, en cierto sentido, también pueril, como las cavilaciones de un niño que no logra hacerse una idea exacta de la vida sexual de sus padres.

La perplejidad de alguien a quien se le escapa lo vivencial. Fácil desenmascarar a tanto delator o “chivato” que todavía anda por ahí; fácil calificarlo, llamarlo por todos sus nombres (todo un capítulo dedicado a ello), elaborar la lista, publicar sus señas. Lo terrible es entender cuánto se delata y se informa en un régimen así, lo que constituye la materia de un libro como *Informe contra mí mismo* del cubano Eliseo Alberto, donde queda descrita la apabullante masividad del fenómeno, que no se reduce a hombres malos, dañinamente perversos. La “banalidad del mal” en su lugar, la perversión de un régimen, el envilecimiento en que termina sumiendo a todo un país. Más dignos sus ciudadanos de conmisericordia que de condena.

Dicho esto, cabe aclarar que si éste es su punto más débil, también aquí, en esta suerte de juicio en papel, radica el aporte más valioso de este libro. Brillantemente presentado en sus páginas lo que

habría sido ese ejercicio de dilucidar responsabilidades, de hilar fino: una catástrofe. Ajuste de cuentas, condena bíblica, que la España del postfranquismo pospuso sabiamente para nunca.

Para mí, que nací y me crié en un ambiente muy similar al que el joven Isaac Rosa sólo conoce (¡y qué bueno!) de oídas, el libro tiene una lectura más; ¿cómo será juzgado el pasado de la Cuba actual por un joven nacido, pongamos, en el 2002, a pocos años del fin del castrismo, cuando quiera que esto ocurra? ¿Logrará entender cuál fue la vida entonces? ¿De cuántos y minúsculos compromisos estuvo tejida? ¿Sabrá reconocer en sí mismo las trazas de los males que con toda razón fustigaré, pero heredados e injertos de manera casi indefectible en su propio lenguaje, en sus más íntimos mecanismos mentales?

Aventurar que este talante de literatura “comprometida”, que hurga en la llaga (lo que hace, repito, con gracia y brillantez que lo ennoblece), fue lo que interesó al jurado de un “Rómulo Gallegos” *bolivariano*, sería especular. Argumentar que es la novela de un autor joven, sin méritos para un premio de tanto prestigio, me parece ocioso: no lo consideraron así, y con todo su derecho, los miembros del jurado. No deja de haber mucha ironía en que una novela que pinta las terribles consecuencias de un equívoco se haya visto sumida ella misma en inquisición semejante: se ha visto al joven Isaac Rosa acompañado sospechosamente de castristas, se lo ha escuchado hablar a favor de la Revolución Cubana, pecados estos que, fuerza es decirlo, no figuran en página alguna de su libro. —

— JOSÉ MANUEL PRIETO

ENSAYO

EL FLÂNEUR EN LA BUTACA

Mauricio Montiel Figueiras, *La errancia. Paseos por un fin de siglo*, Cal y Arena, México, 2005, 279 pp.

Las palabras del propio autor en el “Postfacio”, cuando caracteriza este li-

bro como un “juguete ensayístico”, definen con precisión cierta particularidad genérica de esta “errancia”. Estas ambiciones ensayísticas del libro no evitan la posibilidad de que sintamos al leerlo cierta extrañeza, al ofrecernos un paseo que se resiste a señalar su rumbo y, por tanto, renuncia a someterse a una exposición sistemática excesivamente rígida. No se juzguen como un defecto estas singularidades; por el contrario, muestran la coherencia entre su forma y el tema tratado. La *flânerie* baudeleriana exaltó la percepción fragmentada y azarosa de un ámbito urbano que había multiplicado sus estímulos. Mauricio Montiel retrata una ciudad muy distinta; las señales confusas que nos llegan desde este Dédalo son ahora infinitas, y se han de interpretar manteniendo su ambigüedad y la incertidumbre que atesoran. Un caos que reposa en la emergencia de nuevos rincones urbanos —túneles, puentes, callejones llenos de basura, estaciones de autobuses, espacios interiores, cafeterías compartimentadas, archivos policiales o carreteras sin rumbo, hasta llegar a las geografías virtuales que las nuevas tecnologías diseñan—, sustitutivos de los antiguos pasajes como reductos de las nuevas significaciones de la ciudad actual.

Con el cine y la literatura ocupando el espacio central, pero recurriendo también a la música, la fotografía y la pintura, Montiel se aleja del repaso erudito para centrarse en el rastreo del modo en que, desde ambas expresiones, se ha ido tejiendo el nuevo mapa de la contemporaneidad. En el primer capítulo: “El fantasma y el *flâneur*”, el cine de Alfred Hitchcock, y en concreto *Vértigo*, le sirven a Montiel para proponer en un principio a San Francisco como el territorio del paseante actual, “Ulises moderno” que ve cómo los pasajes han sido sustituidos por los puentes, espacio intermedio, donde se facilita la “sensación de no pertenencia, de extranjería”. De la luminosidad de San Francisco saltamos a los claroscuros neoyorquinos, ciudad hecha añicos como aparece en el cine de Abel Ferrara y Wayne Wang, la literatura de Paul Auster y las canciones de Suzanne

Vega, trazando una travesía de la orfandad que se universaliza en la cinematografía de Walter Salles —*Estación Central*— y del iraní Abbas Kiarostami y las novelas de Joseph Brodsky. Pisamos las calles de la Lisboa de Pessoa, el Tabucchi de *Sostiene Pereira* y de Win Wenders en *Alicia en las ciudades*. Las reflexiones sobre la fama, el marketing, el glamour, y sus relaciones con el arte, dan paso a otras sobre la invisibilidad como condición del creador y el destierro como signo distintivo del artista del siglo XX, ilustradas con textos de Alessandro Baricco, Franz Kafka, Italo Calvino, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, W.G. Sebald, Yasmina Reza, Jim Crace, o en el cine de Alexander Sokurov. Se construye así el nuevo estatus del *flâneur* contemporáneo: paseante de un territorio poblado de fantasmas y perdido en una infinitud inabordable.

Me he detenido un poco más en este primer capítulo con el fin de mostrar la forma en que se despliega la escritura de Mauricio Montiel. Una escena de la pantalla lleva a otra de una novela, excusa para una digresión que abre paso a nuevos territorios. Cada cala abre renovados ángulos de visión y dispersa una haz de sentidos que el lector tiene que asimilar. *La errancia* del título es la propia escritura de Montiel, llena de sugestivas pinceladas con las que desvela las claves de las nuevas formas del terror en “La percepción gótica”, segundo capítulo del libro, que traza una genealogía que abarca la fotografía espiritista de William H. Humler, la música de Nick Cave, los sádicos experimentos fotográficos del mexicano Juan Crisóstomo Méndez, el fetichismo del italiano Carlo Mollino, la literatura de Tommaso Landolfi, el cine de terror que va desde el *Nosferatu* de Murnau hasta *Entrevista con el vampiro*, de Neil Jordan, y *El bebé de Rosemary*, de Roman Polanski, y la obra literaria de Ira Levin y de Siri Hustvedt.

El tercer capítulo sale de las calles y entra en los espacios interiores, otro de los reductos a los que llegan, atravesando las paredes, los latidos de la gran ciudad. Cuartos oscuros llenos de secretos y de

tragedias inminentes, visibles sobre todo en la pintura de Edward Hopper; también en la literatura de Henry James en *Otra vuelta de tuerca*, o de Ismaíl Kadaré, y en películas como *Las vírgenes suicidas*, de Sofía Coppola o *Picnic en Hanging Rock*, de Peter Weir.

“American way of death” profundiza en la violencia de la sociedad estadounidense e insiste sobre todo en su sesgo cinematográfico, pues a menudo los sucesos que la revelan parecen inspirados por las pantallas de cine. Y así, afirma Montiel, “la realidad norteamericana y su revés cinematográfico han ido empatando peligrosamente: los límites que permiten cierta estabilidad son cada vez más difusos”. Los asesinos seriales, que “son ya patrimonio estadounidense” y “se han vuelto un fenómeno de los *mass media*”, se convierten en un nuevo arquetipo social. Se entrelazan la tragedia del colegio de Littleton, Colorado, llevada al cine por Gus Van Sant en *Elefante*, y los suicidios masivos de Waco, en Texas, y Rancho Santa Fe, California, con las imágenes de *Asesinos por naturaleza*, de Oliver Stone, *Intriga en la calle Arlington*, de Mark Pellington, *Henry, retrato de un asesino en serie*, de John McNaughton, *Seven*, de David Fincher o la saga de Hannibal Lecter. El suicidio de Kurt Cobain, líder de Nirvana; el éxito de *Los expedientes secretos X*, metáfora de una civilización obsesionada por el miedo ante todo tipo de peligrosas conspiraciones; el auge del cine negro a partir de los ochenta, que testimonian títulos como *Cuerpos ardientes*, de Lawrence Kasdan, *La huída*, de Sam Peckinpah, *La sangre de Romeo*, de Peter Medak o *Juego de emociones*, de David Mamet, y las nuevas imágenes de la ciudad que se desprenden de títulos como *Casino y Buenos muchachos*, de Martin Scorsese, o *Perros de reserva y Tiempos violentos*, de Quentin Tarantino —que testimonian la conversión de las grandes urbes en “crisoles del aislamiento”—, dibujan una travesía de autodestrucción que encuentra su metáfora en el alcohólico protagonista de *Adiós a Las Vegas*, la novela de John O’Brien llevada al cine por Mike Figgis.

La errancia encuentra un cierre perfec-

to con su último capítulo, “Larga vida a la nueva carne”. Si en las páginas anteriores nos habla de la descomposición del espacio urbano y la nueva *flânerie* que despliega, esta última cala nos invita a pensarnos como habitantes de un mundo absorbido ya definitivamente por la virtualidad de las pantallas. La ciencia ficción de la literatura de Philip K. Dick, William Gibson, Ray Bradbury y Arthur C. Clarke, de películas como *2001, Odisea del espacio* de Kubrik, *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Gattaca*, de Andrew Niccol, *Brasil*, de Terry William, *Contacto*, de Robert Zemekis, *The Truman Show: Historia de una vida*, de Peter Weir y la filmografía del japonés Kiyoshi Kurosawa, de series televisivas como *La zona desconocida*, o *Cosmos*, enmarca un excelente análisis, por un lado, del proceso por el cual la cultura popular se ha ido convirtiendo en el nutriente fundamental de los nuevos imaginarios y, por otro, de la manera en que estas formas artísticas han ido configurando un espacio simbólico donde se certifica la desaparición de todo referente físico y la consiguiente conversión de la carne en tecnología. Literatura y cine visionarios que anuncian, como en *Gattaca*, una civilización aséptica alimentada por la estética de la publicidad y el videoclip donde el Ulises moderno viajará simplemente posando sus ojos en una computadora. El ascenso de los objetos como rectores de la vida, la despersonalización en medio de un mundo virtual —*Matrix*, de los hermanos Wachowski, y *Ubik*, de Philip K. Dick así lo ilustran—, el terror que se esconde en un espacio doméstico invadido por las máquinas que nos muestra el cine de Kiyoshi Kurosawa, o las imágenes siniestras del hogar que proporciona Ira Levin en *Las poseídas de Stepford*, constituyen el reverso de un sueño americano encarnado en la fundación, en Florida, de Celebration, ciudad surgida como aséptica utopía Disney, prueba de que en Estados Unidos “ese comercio entre literatura y realidad se estrecha cada vez más”. El punto de llegada de este paisaje posthumano nos lo cuenta David Lynch en *Lost Highway (Por el lado oscuro del camino)*, una carretera per-

dida “que abandona el siglo XX para internarse en la oscura comarca del XXI”, y que desemboca en *Mulbolland Drive (Sueños, misterios y secretos)*, “la siguiente estación en el periplo de David Lynch, donde se estrellará para expulsar a otra de las emisarias de la nueva carne: una mujer amnésica que, en pos de su personalidad, recorrerá un Los Ángeles metafísico —el espacio lyncheano— en el que aún no hay rastros de la lluvia de *Blade Runner* pero sí una multitud de seres-idea que algo tienen de fantasmas, de replicantes y semivivos”.

Estas palabras cierran el libro y revelan cómo, apoyado en las ideas de Roland Barthes, Gilles Lipovetsky, Jean Baudrillard y, por supuesto, Walter Benjamin, Montiel interpreta la cultura moderna como una travesía cruzada por la soledad y la muerte, y donde el tránsito a lo posmoderno supone la constatación de nuestra condición de cadáveres inminentes perdidos en una ciudad virtual que está en todas partes y en ninguna, oculta, quizás desaparecida detrás de las imágenes que nos la enseñan sin que sepamos si verdaderamente existe. *La errancia* constata así la dificultad de retornar a esa experiencia directa del mundo añorada por Walter Benjamin ante el avance de la tecnificación moderna. Éste es, probablemente, el postrero y concluyente diálogo que Montiel establece con el autor de las *Iluminaciones*. Conclusión que nos lleva a un último apunte: en el prólogo al libro se define la cultura contemporánea como la nueva metrópoli y al nómada moderno como el paradójico sedentario de la gran urbe. Ambas ideas retratan magníficamente la posición desde la que nos habla el autor y ahí nos sitúa la exacta ubicación del *flâneur* del presente: figura cuya percepción del mundo no será consecuencia de un paseo físico a través de sus lugares sino de la mirada analítica a sus expresiones culturales; paseante que ya no pisa las calles sino que, desde su butaca, las contempla en su tráfigo incesante a través de la pantalla del cine o el televisor o las imagina a través de las páginas del libro que, apoyado en sus rodillas o colocado en su atril, lee sentado en su sillón. Este *flâneur*

en su butaca es el que dicta las páginas de *La errancia*, y el retrato implícito de este nuevo *voyeur* constituye uno de los sentidos más reveladores de este magnífico “juguete”. —

— EDUARDO BECERRA

NOVELA

LA INMORTALIDAD DEL INSTANTE

José de la Colina, *Personerío*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2005, 203 pp.

Imposible no leer las páginas de esta novela con personajes del siglo XX mexicano —un *personaje-río*, un río de personajes, una obra en construcción y en *continuum*— y no corroborar que José de la Colina es uno de los escritores más diestros en el manejo de la prosa castellana sin descuido de los acentos regionales y de cierta retórica caracolera, cuya circulación encauzan y ordenan, sin drenar, delimitadas cláusulas que exhiben la maestría de un periodista que en momento alguno luce la pátina del tiempo.

Si lo propio de Gironella fue “el loco deseo de aprehender el tiempo”, recordando que en sus fundamentos la pintura es una técnica de conservación antes que de reproducción, lo distintivo del oficio literario de José de la Colina en su faceta de retratista es mostrarnos/presentarnos personajes en su contexto. Y este contexto, amén de las circunstancias de los autores, es su obra, por lo que, siendo retratos de los seres vivos que los autores son y han sido, estos ensayos también fungen como calas y exploraciones, no pocas veces reveladoras, en la obra de los abordados. Para el caso, qué ejemplar esta observación sobre un término caro a Revueltas:

Qué palabra tan de Revueltas esa del quebranto, el momento en que nos quebramos, en que nos “sentimos” como se “sienten”, se resquebrajan, los jarritos de barro: el instante en que ya no hay sino llorar, el instante que precede al gemido, la queja que es pri-

mero silencio en las entrañas pero un silencio intolerable que busca estallar en la boca, abierta por la fuerza misma del animal doliente súbitamente despertado en el hombre.

Del mismo modo que el paisaje resulta indisociable de los personajes —la donjuanía bibliotecaria de Reyes, la timidez reconcentrada de Valdés, el rencor triste de Rulfo, el musitativo alcoholismo de Pita Amor—, los hábitos y caracteres se traslucen en sus páginas. Narrador que aprehende al personaje mediante detalles —cada ensayo es una lección de astucia literaria; al reproducir, por ejemplo, el diálogo rulfiano, no sólo muestra las correspondencias con la escritura de Rulfo sino igualmente destila la amargura propia del jalisciense—, De la Colina percibe asimismo elementos centrales en la obra de sus personajes; con una agudeza muchas veces extraña al simple crítico literario.

Una secreta unidad vincula estos retratos. En principio, la mirada cinematográfica. El primer texto, por ejemplo, es un paseo mediante un *traveling* a la Hitchcock en *Vértigo* o, mejor aún, a la De Palma en *Ojos de serpiente*, sin cortes, pasando de la recepción de don Alfonso, inmejorable imagen del capitán en el barandal de su navío-biblioteca, a su despedida, de nuevo desde las alturas de esta biblioteca, lo que implica también una alteración en la mirada: de la perspectiva desde los ojos de los visitantes, hasta una despedida con los ojos ya del anfitrión y, entre ambos puntos, el paseo en *traveling*: la circulación por la casa biblioteca; del mismo modo en que, en el retrato de Pérez Prado, al compás del mambo, se va describiendo la actuación de un músico atrapado en el instante mismo del inaprensible ritmo; y aunque el retrato persigue la música, puntuado incluso con un mambo (el “Número ocho”, germen del *bogaloo*), en realidad el contrapunto, la técnica del montaje es la exacta.

Imágenes del instante, estos escritos componen uno de los libros más entrañables de los últimos años, amén de ser uno de los mejor escritos. Lo propio de José de la Colina es el gerundio, como lo

revelan incluso sus observaciones al sesgo en torno a esta forma adverbial —por ejemplo, repara en lo extraño que resulta que en Paz “apenas haya gerundios porque el gerundio es un estar pasando, algo entre esto y lo otro, un instante hacia lo eterno, o viceversa”; y su acercamiento al personaje Salvador Elizondo es a través de una imagen, una fotografía que muestra al escritor en el acto de escribir, “una foto en gerundio: la pluma se ha alzado en un instante para después, como un ave de presa, abatirse sobre el papel al que su blancura ya no defiende”. Por ello, una de sus frases dilectas, al punto que intitula una de sus varias columnas periodísticas —De la Colina es un artifice de obra sostenida por sólidas aunque móviles columnas, diríamos con un guiño—, es “inmortal del momento”. Y el gerundio, una escritura que congela la muerte, que recupera esa vocación enunciada en uno de sus primeros libros de relatos, “... para vencer a la muerte”, palpita en cada uno de estos textos, donde los personajes están vivos y, por un momento, como en esos cuadros animados, nos confrontan.

Indisociable de la vida, la escritura de José de la Colina es también una celebración del gozo de vivir, del sentimiento de inmortalidad de la juventud que motivara uno de los más bellos ensayos de William Hazlitt. Y por ello, *Personerío*, cuyas claves suenan y resuenan con sutileza no por ello menos sonora, continúa la gran veta autobiográfica del autor, esa vía en la que circulan, se entrecruzan la vida propia, íntima, con la respiración cívica.

Concluiría diciendo que, como en cierto ensayo de Borges, al término de estos escritos podemos conocer mejor al personaje elusivo del conjunto: el propio José de la Colina, que atestigua su existencia a través de los demás, que aparece como un niño seducido por el arte del relator (“El tuitala Don Primo”), aspirante a escritor, editando su propio primer libro, asistente a tertulias de café, bailarín contagiado por el ritmo de los Edificios Condesa... Toda una novela, toda una lección de vida de un inmortal del momento y de siempre. —

— JOSÉ HOMERO