

◆ *Parte de guerra*, de Julio Scherer y Carlos Monsiváis ◆ *El antiguo régimen y la transición en México*, de Jesús Silva-Herzog Márquez ◆ *Borges en Sur*, de Jorge Luis Borges ◆ *Púrpura*, de Ana García Bergua ◆ *Función de la poesía y función de la crítica*, de T.S. Eliot ◆ *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas ◆ *Tríptico de carnaval*, de Sergio Pitol ◆

# LIBROS

MIGUEL GOMES

## La cultura del diálogo

Gabriel Zaid, *Crítica del mundo cultural. Obras de Gabriel Zaid*, vol. III, El Colegio Nacional, México, 1999, 600 pp.

En Hispanoamérica, donde habitualmente se cuestiona la existencia de una tradición teórica autóctona, resulta extremadamente útil la reedición periódica de ciertos títulos que contradicen las dudas. El tercer volumen de las obras completas de Gabriel Zaid que publica El Colegio Nacional, en el cual se recogen con añadidos y modificaciones tres muestras fundamentales del ensayismo mexicano —*Los demasiados libros* (1996), *Cómo leer en bicicleta* (1975; incluye textos que datan de los sesenta) y *De los libros al poder* (1998)—, es un instrumento valioso para quienes deseen constatar que el mundo hispánico no sólo se limita a ser receptor pasivo de las ideas producidas en países “céntricos”, sino que de vez en cuando decide adelantarse a prescripciones o modas.

La tendencia imperante en los círculos humanísticos universitarios durante los últimos años del siglo XX es la que se ha dado en llamar, con grandes dosis de tautología, *cultural studies*. Los países de lengua inglesa han sido el campo preferente de batalla elegido por intelectuales de izquierda que han visto cómo las experiencias socialistas “reales” traicionaban sus principios filosóficos o no alcan-

zaban las metas que se habían propuesto. En los recintos institucionales regidos por las élites y destinados a ellas, muchas de las directrices y creencias oficiales de los regímenes que se encaminaban a la decadencia en los ochenta prosperaron hasta volverse “atmósfera de época”: desconfianza en las especializaciones; ataque a lo considerado tradicionalmente como “alta” cultura e interés en todo lo proveniente de la “baja” (perpetuándose la dicotomía, sólo que ahora invertida); condena de “formalismos” y “esteticismos”; acoso a los intelectuales tenidos por “antihistoricistas” o “apolíticos”; tratamiento exclusivo de toda manifestación artística como “documento” de fenómenos sociales, privilegiados éstos por el exégeta. La nómina de hábitos podría ser más extensa. Lejos de la *hybris* que supone la utopía de un conocimiento sin fronteras y lejos de la rigidez en que la falta misma de límites se convierte una vez burocratizada, lo que legará tal movimiento a los estudios *meramente* literarios—inclinémosnos por el optimismo— será la certidumbre de que la convivencia con distintas disciplinas enriquece la capacidad lectora del crítico y amplía su cosmovisión, al permitirle insertar el hecho estético en vastos panoramas del quehacer humano.

En el caso específico de los estudios literarios hispanoamericanos, y en su

literatura misma, ese proyecto, sin embargo, carece de novedad; es ya longevo y viene quizá de la Independencia. Cuando las naciones europeas y estadounidenses estimulaban a sus intelectuales a cultivar formas ultraspecializadas del saber, que acompañaban a los cada vez más sofisticados y complejos aparatos de producción, en los países recién emancipados del imperio español el ideal del hombre de letras tenía, por el contrario, algo del artista o el humanista del Renacimiento—es decir, gran “generalista”—con el añadido de una marcada conciencia patriótica plenamente moderna. Formadores de la nación y no escritores o pensadores a secas: Bello, Sarmiento, Echeverría, Montalvo... El letrado total, el gran artista opositor o constructor de instituciones, necesitaba una formación que hiciera concordar las más diversas inquietudes; la clave común de todas ellas sería el diseño de un espacio nacional, lo que necesariamente obstaculizaba la entrega reconcentrada a un solo campo de exploración. Críticos, ensayistas, poetas y narradores, pero, con mayor entusiasmo y admiración, “maestros del pueblo”, “libertadores intelectuales”, “padres” de las primeras constituciones y, uno que otro, incluso, gobernador o presidente: ese modelo mental de los hombres de letras hispanoamericanos, que para la época del moder-

nismo se debilita, continuará no obstante en el siglo xx. No se ha dicho con frecuencia, pero acaso el fin de su trayectoria está en Rómulo Gallegos —el Sarmiento que no fue, el Sarmiento trágico, y no por incapacidad de escribir y gobernar a la vez, sino por las condiciones adversas que los valores decimonónicos afrontan en la centuria siguiente, cuando las circunstancias sociales son distintas.

Pese a algunas regresiones, la tradición del letrado total a partir de Gallegos, poco más o menos, tenderá a desaparecer para ceder el paso a otras de mayor consistencia y en armonía con los tiempos. Una es la del escritor consciente de su “poder”, aunque mucho más de las limitaciones de éste; el escritor que acepta su papel de guía o figura pública —el “intelectual” que certeramente describe Zaid— sólo que, hasta cierto punto, opacado, hoy en día, por las “estrellas” de los *mass media*; el letrado que no se encapsula en una actividad aislada, porque sabe que la cultura es ininteligible desde el momento en que se parcela estrechamente. Pero, eso sí, a pesar de mantener viva la lucha del pasado contra la especialización autística, dicho letrado evita la entonación estentórea de sus ambiciones, la solemnidad de quienes muy seguros estaban antes de la existencia de valores irrefutables —que ahora no son más que blanco de burlas o escepticismo. La ironía, la sutileza e incluso el misterio suplantaron el magisterialismo de otras épocas, aunque no la confianza en el deber con la sociedad que tiene el literato o el artista en general.

Gabriel Zaid pertenece a esa nueva familia, distante por igual de lo salvacionista y lo balbucientemente comprometido. Lo que ha acotado a la hora de reflexionar acerca de los escritores y la política puede ayudarnos a entender la inteligente humildad de esa visión:

¿De qué escritor se sabe que no haya podido algo, puesto que se sabe de él? La marginalidad literaria [...] es el *non serviam* de un poder frente a otro, es el orgullo (y si se quiere, la “anulación de sí mismos” resultante) de que el texto opere por su propia eficacia.

Al margen de la opresión [...] hace milenios que se pueden construir [...] zonas expresivas [...]: simples ordenamientos de palabras que niegan [...] el poder como opresión. Estas zonas reales no son toda la realidad. Su poder sobre el resto de la realidad es limitado [...]. Pero ¡ay del lector idóneo frente al poder de un texto! No es vencido, es convencido.

Los conflictos del entorno, sea nacional o no, apasionan a nuestro ensayista; pero éstos no se acartonan en un mapa dibujado verbalmente: se transfiguran en un texto vivo, remozado por el *eros*, es decir, la afectividad, la capacidad de no enfrentarse al mundo como puro *logos* y de impedir que recibamos imágenes congeladas de lo real. La insistencia de Zaid en las “comuniones”, sea cual sea la forma que éstas adquieran a lo largo de su extensa obra, bastaría para probarlo. Una manera de resucitar lo que *Los demasiados libros* denomina la “letra muerta” es el diálogo, el encuentro de dos más allá de la palabrería:

La cultura es conversación. Pero escribir, leer, editar, imprimir, distribuir, catalogar, reseñar, pueden ser leña al fuego de esa conversación, formas de animarla. Hasta se pudiera decir que publicar un libro es ponerlo en medio de una conversación, que organizar una editorial, una librería, una biblioteca, es organizar una conversación [...]. Lo que vale de la cultura es que tan viva está, no cuántas toneladas de letra muerta puede acreditar...

Otra vía más subversiva que eligen las comuniones zaideanas es el “humor”, elemento imprescindible en toda descripción de su ensayismo. Con él nos vinculamos, ni más ni menos, a una inesperada modalidad de lo erótico, que se encarga de combatir la propensión al hieratismo característica de los discursos que tratan de auscultar el entorno; discursos en los cuales, de otra forma, no podrían converger escritor y lector, absorbidos más bien por la jerarquización pedagógica que exigen los antiguos profetas y maestros de las le-

tras hispanoamericanas. En los textos de *Cómo leer en bicicleta*, así como en muchos otros de su autor, el humor se recategoriza como un método de existir cercano a la “risa” bergsoniana: crítica de las verdades absolutas, de nuestra fe pomposa en el ascenso espiritual del hombre frente a la materia. La maleable realidad de Zaid llega a nosotros impregnada de pequeñas inversiones, choques del sentido, deflaciones de lo sublime: someter el augusto oficio de elaborar florilegios de poesía a una disciplina cuantificadora —la “antolometría”; efectuar “cálculos demográficos del Olimpo” para averiguar por qué algunos años están cargados de homenajes a escritores célebres y otros casi vacíos; preguntarse la razón por la cual cierta *Enciclopedia* “dedica página y media a Sor Juana o López Velarde, pero se explaya con nueve sobre la garrapata”; concluir que los “aspectos siniestros” de la polémica antología *Poesía en movimiento* pueden ser definidos por la estadística, mediante la cual se comprueba que hay en la compilación una modalidad inusitada de “racismo” que discrimina a poetas de “algunos de los más nobles signos del zodiaco: Piscis, Virgo, Libra, Sagitario, Capricornio”. Las enseñanzas de Swift, desde luego, están allí presentes, y, con mayor o menor desarrollo, en muchos otros ensayos, entre los que se cuentan “Sobre la producción de elogios rimbombantes”, “Cómo hacer poesía de protesta”, “Boccati di Cardinale” —que se refiere al rotundo Ernesto Cardenal. En todos esos textos dos ámbitos de significación se embisten, echando abajo lo que creíamos intocable y haciendo posible un orbe meditativo más fluido que el que usualmente ofrecen los compartimentados rigores universitarios. Al Zaid de este volumen pocas cosas parecen serle del todo indiferentes; en su repertorio nos toparemos con literatura, claro está, pero también con economía, mercadeo, folclor, el destino de la lectura y del libro en la era de la informática, los avatares del marxismo, el convulsionado día a día centroamericano, el auge reciente de las guerrillas “posmodernas”.

La cultura, como nos lo advierte Zaid, significa antropológicas “formas de vivir”;

sugiere algo “oculto”, para privilegiados, pero, simultáneamente, algo al alcance de todos, producido por todos, y hasta comercializable, para horror de quienes creen que sólo los sumamente letrados y las tribus indígenas tienen “otredades” distinguibles de lo que se rebaja a “mercancía”. Pero la cultura de este ensayista va más allá todavía, alcanzando un plano personal en que es posible aseverar que “el aburrimiento es su negación”. Un cliché facineroso dictamina que los buenos críticos suelen ser malos escritores —“creadores”, entiéndase— o que ambas facetas no pueden convivir armónicamente en una misma persona. Quien se haya familiarizado con la labor zaideana se dará cuenta de que el lugar común está vacío. Todo escritor que se respete se ha leído a sí mismo antes; se ha corregido releyéndose. Si es grande y sensato, habrá cribado sus manuscritos, separando lo aceptable de lo inaceptable; para ello, habrá acudido a su criterio, a su poética, a su estética y, consiguientemente, a su teoría del placer. El buen escritor, entonces, puede ser crítico; el buen crítico, escritor. Cuando Zaid, en efecto, se compromete con el papel del analista no deja por eso de ser un artesano de la palabra; la amenidad, el goce que rezuman sus “críticas del mundo cultural” perfectamente pueden corroborarlo. Quien haya leído la poesía zaideana no se sentirá a disgusto recorriendo sus ensayos, o viceversa, sin que por ello valga la acusación de que no se conocen las convenciones de cada uno de esos géneros. Si la cultura es “conversación, animación, inspiración” no ha de sorprendernos que tal trilogía esté presente en sus más diversas manifestaciones y en las páginas de uno de sus más perseverantes cronistas. Por supuesto, en esta operación se concreta otra de las comuniones a las que me he referido en el quehacer de Zaid: tal como su escritura —naturalmente, tratándose de un poeta de su talla— no “acompaña” ni “adorna”, sino que es parte de su ideario mismo, también los fenómenos aparentemente dispersos de la experiencia humana, interior y exterior, acaban comunicándose, o *comulgando*, en un autor que ha hecho de los encuentros una discreta consigna. —

ISABEL TURRENT

# Los libros y el olvido

Carlos Monsiváis y Julio Scherer, *Parte de guerra*, Aguilar, 1999, 264 pp.

El centro exacto de *Parte de guerra*, el nuevo libro de Carlos Monsiváis y Julio Scherer, lo ocupa la fotografía de un grupo de madres de aquellos estudiantes que convulsionaron la Ciudad de México en 1968. La blanca página de enfrente contiene sólo cinco palabras: “Es imposible vivir sin olvidar”. La máxima de Nietzsche es un epígrafe extraño y contradictorio para un libro cuyo objetivo es precisamente recordar y para quienes se han negado a permitir que esa noche en Tlatelolco se pierda en el silencio y proclaman año con año: “2 de octubre no se olvida”. Entre estos memoriosos sobresale el propio Monsiváis. Formó parte de la Asamblea de Intelectuales, Artistas y Escritores que apoyó al movimiento hasta el 3 de octubre, cuando la asamblea se disolvió en medio de la represión ilimitada del gobierno, y ha escrito y hablado sobre el 68 desde entonces.

En el *post scriptum* de ésta, su última versión de lo sucedido en 1968, Monsiváis enumera las razones por las cuales, negando su epígrafe, es imposible vivir sin recordar Tlatelolco. El 68 fue la “experiencia fundamental de una generación juvenil en la Ciudad de México”, porque fue “el primer movimiento estudiantil moderno” y, sobre todo, porque “infundió en sus participantes la sensación del cambio súbito de mentalidad... No se sintieron héroes pero sí partícipes de la resistencia al autoritarismo”. Monsiváis explica así el arraigo del 68 por “su sitio privilegiado en el árbol genealógico de la disidencia en México” y, también, “por la impunidad judicial que rodeó y sigue rodeando a la matanza”.

Esta última es una de las razones fun-

damentales que han hecho imposible olvidar. Los responsables de Tlatelolco han ido desapareciendo sin reconocer jamás la magnitud de la masacre, su resonancia histórica y su propia culpabilidad. De aquí la enorme importancia de la primera parte del libro: las secciones escritas por Julio Scherer y los documentos que le legó el general Marcelino García Barragán. De las estampas de Scherer no se desprenden las razones que llevaron a García Barragán a aclarar para la posteridad una de las mayores incógnitas de Tlatelolco: la identidad del tristemente célebre batallón Olimpia que inició la balacera en la Plaza. (Es también inexplicable, por cierto, la simpatía que Scherer le profesa. ¿Cómo sentir empatía con un padre que educa a machetazos a su hijo o colgándolo de cabeza? Por lo demás, hasta donde recuerdo, García Barragán, públicamente, formó parte siempre del coro justificatorio que rodeó a Díaz Ordaz.)

Los papeles de García Barragán apuntan claramente al jefe del Estado Mayor Presidencial (EMP) en 1968, el general Luis Gutiérrez Oropeza, y al jefe del jefe del EMP: el presidente Gustavo Díaz Ordaz. Más allá de la teoría y la praxis pedagógica de García Barragán, dos párrafos del libro congelan la sangre: aquellos donde García Barragán descubre que Gutiérrez Oropeza había apostado en diversos departamentos de Tlatelolco a soldados bien armados con orden de “disparar sobre la multitud”, y el recuento del general Gutiérrez sobre las ambiguas pero elocuentes instrucciones que había recibido de Díaz Ordaz y que vale la pena citar completas. Scherer ha sido y es un excelente periodista. Astutamente, cierra su escrito con un largo párrafo del pequeño libro de

Memorias de Gutiérrez Oropeza publicado en 1988, que muy pocos han leído:

Coronel –instruyó GDO a Gutiérrez Oropeza–, si en el desempeño de sus funciones tiene Ud. que violar la Constitución, no me lo consulte porque yo, el presidente, nunca le autorizaré que la viole; pero si se trata de la seguridad de México o de la vida de mis familiares, coronel, viólela, pero donde yo me entere, yo, el presidente, lo corro y lo proceso, pero su amigo Gustavo Díaz Ordaz le vivirá agradecido.

Del recuento de Scherer y Monsiváis, como de otros libros que han tocado el tema del 68, se desprende con toda claridad que Díaz Ordaz no veía más allá de sus propias creencias y prejuicios: sólo él vio la bandera rojinegra izarse en la Catedral, sólo él vio la omnipresente mano de Moscú dirigiendo el movimiento, sólo él adscribió a los estudiantes del 68 el objetivo de obstaculizar las Olimpiadas, sólo él sintió que el “grito” de Heberto en la UNAM el 15 de septiembre suplantó al presidente y pulverizó su “legitimidad”. Díaz Ordaz eligió asimismo “no enterarse” de las acciones de Gutiérrez Oropeza. Seguramente le vivió agradecido el resto de sus días.

El olvido debe ser el monopolio de aquellos que, como el secretario de Gobernación en 1968, necesitan refugiarse en la amnesia. El resto de los mexicanos estamos recuperando la memoria de la mejor manera posible: en forma de libros. Son nuestras las palabras que un escritor ruso escribió en medio de la *glasnost*: “Ésta es nuestra historia. Las victorias y los retrocesos nos pertenecen a todos. Olvidar la historia daña la atmósfera moral de la sociedad”. Un pueblo que pierde la memoria pierde el futuro, porque sólo es posible construir a partir de la verdad. *Parte de guerra* descubre una pieza más del rompecabezas de lo que sucedió esa noche en Tlatelolco; contribuye a develar la verdad y a evitar el riesgo mayor del olvido y el silencio: repetir la historia. –

CARLOS TELLO DÍAZ

# El rey desnudo y el ornitorrinco

Jesús Silva-Herzog Márquez, *El antiguo régimen y la transición en México*, Planeta, México, 1999, 150 pp.

Jesús Silva-Herzog Márquez acaba de publicar un libro donde condensa las ideas dispersas en sus artículos para la prensa: *El antiguo régimen y la transición en México*. Su brevedad es ilusoria. Las páginas que lo forman, no más de 150, construidas con frases compactas y sentenciosas, son menos ligeras de lo que parecen: densas en reflexiones, exigentes con el lector, rebosantes de citas –unas políticas, otras literarias, como voces llegadas de lejos, invitadas por el autor para compartir su testimonio con los lectores. El libro, al igual que su título, está dividido en dos partes, que narran el paso del autoritarismo consensual al régimen de la desconfianza. Un paso truncado. Es necesario, explica el autor, analizar la naturaleza del antiguo régimen para comprender las peculiaridades de la transición mexicana.

En los anales de la transitología, las ocurrencias han lucido más que las ideas al retratar los rasgos del régimen que surgió de la Revolución: “la dictadura de PRINochet”, “la dictablanda”, “la dictadura perfecta” (la frase de Vargas Llosa, por cierto, esconde también un elogio que nadie quiso ver: el régimen que caricaturizó no era cruel ni, desde luego, incompetente, era mejor: perfecto). Giovanni Sartori, entre los intelectuales más serios, ha preferido la claridad: “un sistema de partido hegemónico pragmático”. México, en efecto, no fue jamás una dictadura (ni militar como la española, ni totalitaria como la soviética). Tampoco fue, desde luego, una democracia (ni siquiera una democracia de partido

dominante, como la que tuvieron un tiempo Suecia, Japón o la India). Fue más bien un sistema de dominación hegemónica (parecido, no igual, al de países tan distintos como Portugal, Argelia y Corea del Sur). Fue, en todo caso, un animal muy raro. Por eso la predilección de Silva-Herzog Márquez por el ornitorrinco, que ilustra la portada de su libro: un animal que pone huevos pero que da de mamar a sus críos, que tiene un abrigo de castor pero que posee también un pico de pato –“de todos los mamíferos conocidos, el más extraordinario en su conformación”, escribió maravillado un zoólogo del siglo XVIII.

Luego de retratar al antiguo régimen, el libro consagra el resto de sus páginas a las peculiaridades de la transición. O, más bien, la mutación: la mutación del ornitorrinco. “La lentitud de las transformaciones, la metamorfosis de los viejos órganos del autoritarismo, el carácter casi irreflexivo de buena parte de las novedades aproximan nuestro cambio al reino biológico y lo alejan del universo exacto de la mecánica”. En efecto, no hubo fiesta de la transición en México. No hay una fecha, un dato, un nombre que la represente. Ha sido tan imperceptible que muchos ni la ven. Así lo reitera el autor, a pesar de que, en su libro, la transición está enmarcada entre dos acontecimientos que tienen, sin duda, un valor de símbolo: el discurso de Reyes Heróles en Chilpancingo, en 1977, y el triunfo de las oposiciones en el Congreso, en 1997. Son veinte años. En ese tiempo –mucho tiempo– dejó de latir el corazón de la autocracia posrevolucionaria, a saber: “la existencia de un partido hegemónico disciplinado y con-



trolado por el presidente de la República”.

¿Qué surgió luego de la muerte del ornitorrinco? Otro bicho muy extraño, dice Silva-Herzog Márquez. En lugar de que nuestros dirigentes se tomaran de la mano para cruzar el puente de la transición y llegar a la ribera de la democracia, se detuvieron a pelear a la mitad del río. Es en este escenario donde tiene lugar la comedia de la transitocracia mexicana. Ha proliferado allí toda clase de personajes pintorescos: restauradores, jacobinos, demagogos, gobernantes *de oposición* (como si fuera posible ejercer el poder desde la oposición). El libro de Jesús Silva-Herzog Márquez los describe con una prosa dramática, que corresponde a su visión de la política como teatro de las pasiones (los priistas aparecen “con la cabeza inclinada”, los demagogos “escupen, insultan y se rascan la entrepierna”). Sus juicios resultan a menudo crueles, incluso soberbios (los partidos marginales, por ejemplo, “son hongos que han crecido en las axilas de la transición”; el partido oficial, a su vez, “es una lagartija descabezada en el ecosistema democrático”). El libro, escrito con pasión, a veces desmesurado, no está casado con ningún partido: es rabiosamente independiente. Supongo que va a irritar, y confieso que la perspectiva me divierte.

Jesús Silva-Herzog Márquez, zoólogo y taxonomista, espectador de la comedia mexicana, afirma que la transición está en el pasado (“a pesar de toda la palabrería sobre la transición, podemos decir que su proceso ha concluido”). Afirma también que vivimos en una transitocracia (“equidistante del autoritarismo y de la democracia, la transición empantanaada constituye un modo peculiar de organizar el poder”). La contradicción es aparente nada más. A pesar de que la transición está detrás —el sistema ya cayó— los transitócratas simulan que la tienen por delante (así pueden, además, prometer el paraíso). Se parecen a los personajes del cuento del rey desnudo. Al verlo pasar en la calle, sin ropa, gritan que sus prendas son las más hermosas. Pero en realidad el rey está desnudo. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

## Borges en *Sur*

Jorge Luis Borges, *Borges en Sur, 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.

**S**ur se pensó y fue creada para difundir, mediante una estricta selección de textos, la obra reciente de escritores argentinos y extranjeros, textos de “ideas” y obras de ficción. Por ello, desde el primer número, su directora Victoria Ocampo atrajo a las páginas de *Sur* a Jorge Luis Borges, de 32 años, ya que contar con él “era tener en mano un as de triunfo, un futuro pasaporte que nos daría acceso a la alta sociedad literaria contemporánea”, en palabras de Victoria. Borges colaboró en *Sur* 49 años, de 1931 a 1980, con ensayos y notas, cuentos y reseñas, poemas y traducciones, con notas sobre cine y valientes artículos sobre la guerra en Europa. En *Sur* Borges publicó sus mejores cuentos, ensayos y poemas, es decir, varios de los mejores textos literarios de este siglo en cualquier idioma. Este volumen reúne únicamente los textos que Borges no recogió en sus libros, un total de 98. Un auténtico banquete literario: 98 textos *nuevos* de Jorge Luis Borges.

Borges desconfiaba, con razón, de la crítica literaria que se olvidaba del análisis de los textos para destacar el “valor humano” de la literatura, esto es, la literatura vista “como ejemplo de tal país, de tal fecha o de tales enfermedades”; desconfiaba también de la crítica que reducía la obra a un documento social: “La interpretación económica de la literatura (y de la física) no es menos vana que una interpretación heráldica del marxismo o culinaría de las ecuaciones cuadráticas...” Siguiendo a Schopenhauer, desconfiaba de la historia; a Hume, del yo y sus naderías. Sin embargo, este argentino escéptico se convirtió en el motor secreto de la literatura de su tiempo, el nuestro.

Con los nazis en París como telón de fondo, Borges escribió al final de una reseña de 1940: “Cada mañana la realidad

se parece más a una pesadilla. Sólo es posible la lectura de páginas que no aludan siquiera a la realidad”. Por eso, ese año publicó —con Bioy y Silvina— la *Antología de la literatura fantástica* y, en *Sur*, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; de ese año es también el prólogo a *La invención de Morel*, una llamada al orden en la invención. Para eludir la terrible realidad de la guerra, optó por la fantasía, al caos opuso un *orbe preciso de símbolos*, una literatura. Ese mismo año terrible, escribió al comienzo de otra reseña: “Ignoro si la historia de la literatura inglesa es posible, ignoro si la historia de la literatura es posible, ignoro si la historia es posible”. No la historia ni la guerra, lo único real era la literatura. Pero no la literatura en general, sólo unos cuantos —intensos— momentos de ella. Para Borges, “ese delicado juego de cambios, de buenas frustraciones, de apoyos, agota para mí el hecho estético”, ya que “la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico”. A Borges le interesaba la intensidad literaria, lograda por medio de ese “delicado juego de cambios”, intensidad alcanzada por innumerables autores sólo en ciertas piezas o momentos. Momentos más intensos que la realidad, “ya que están obligados a ser más pobres”, meros hechos sintácticos. Esa intensidad buscaba Borges en la literatura, con esa vara medía a los autores que juzgaba. No lo hacía a partir de una estética, porque desconfiaba de ellas, sino del examen de sus mejores líneas. Para Borges, “la literatura es arte verbal, es arte de palabras”.

A pesar de esa profesión de fe literaria (“no descubro otra pasión que la de las letras ni casi otro ejercicio”), la historia, la guerra, seguía allí. Borges supo enfrentarla: “Es posible que una derrota alemana —escribió en 1939— sea la ruina de Alemania; es indiscutible que su victoria sería la ruina y el envilecimiento del orbe [...] Espero que los años nos traerán la venturosa aniquilación de Adolf Hitler,

hijo atroz de Versalles". Al término del conflicto, por su apoyo a la causa aliada, Borges fue orillado a dejar su trabajo; la historia de nuevo se hacía presente, esta vez bajo la forma de la tiranía: "las dictaduras fomentan la opresión —escribió en 1946—, el servilismo, la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotez [...] Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor". Capaz del éxtasis ante un verso afortunado, persa o sajón, Borges quiso pero no pudo cerrar los ojos ante las pesadillas del siglo.

Al lector de las *Obras completas* publicadas por Emecé, ¿qué le ofrece este volumen? Generosos ensayos sobre autores sajones (Chesterton, Shaw, Kipling, Twain, Whitman) y latinos (Groussac, Reyes, Unamuno, Lugones, Macedonio), espléndidas traducciones de Langston Hughes, Lee Masters, Delmore Schwartz y Ponge, un poema ("Variación") no recogido antes en libro, sentencias y un puñado de excelentes consejos literarios. Borges propendía a la sentencia ("No sólo dicha quiere el hombre sino también dureza y adversidad"; "Más revelador que sus actos puede ser el aire de un hombre"), pero, según cuenta él mismo, el trato con Bioy Casares le fue quitando esa mala costumbre. En cuanto a los consejos, son varios y muy valiosos, principalmente dirigidos a los narradores. Uno de ellos refiere a la inverosimilitud psicológica, otro a la descripción indirecta, otro más a la inverosimilitud por exceso de detalles. Al aficionado le agrada encontrar anticipos de cuentos futuros ("entre las obras que no he escrito ni escribiré —pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimentariamente— hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula *Funes el memorioso*") y tramas de cuentos nunca escritos ("otra de esas ficciones constará de un diálogo tranquilo y abstracto; gradualmente se comprenderá que los interlocutores son Judas y Jesús...") Al lector de Borges le agrada encontrar, en fin, más allá de pruritos respecto a la difusión de la obra no autorizada por él, de cuerpo entero, a Jorge Luis Borges. —

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

# De Sodoma a Gomorra

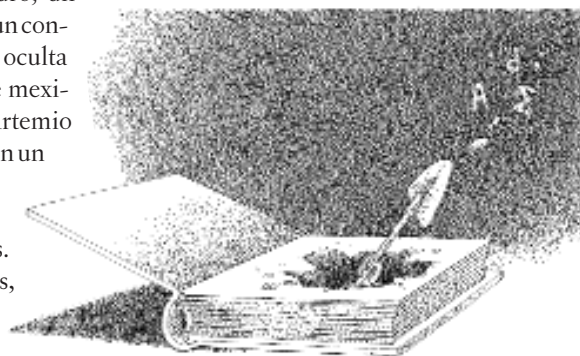
Ana García Bergua, *Púrpura*, ERA, México, 1999, 171 pp.

Cuando una primera novela es hija de una gestación espiritual paralela a la existencia de su autor y éste expresa con dignidad artística ese proceso, queda el temor del agotamiento. Tras la aparición de *El umbral. Travels and adventures* (1993), de Ana García Bergua, una estupenda novela fantástica y memoriosa, había razones para sospechar que sus libros siguientes sufrirían en esa ordalía, más aun cuando *El imaginador* (1996), colección de cuentos de García Bergua, fue una obra sin duda competente pero que estaba, casi naturalmente, por debajo del aliento dejado en *El umbral*.

*Púrpura*, segunda novela de Ana García Bergua, muestra a un escritor dotado del talento para superarse a sí mismo, es decir, salir de los dolores de la intimidad y enfrentar la creación novelesca como una otredad cuyos hilos ya no dependen exclusivamente del yo. Practicante de las formas fáscicas por su formación teatral, García Bergua decidió escribir una educación sentimental basada en una caudalosa sorna, que a lo largo de *Púrpura* revisa alegremente los tópicos consagrados del provinciano cuya entrada a la gran ciudad, de la mano de Mauro, un esquivo pariente rico, resulta un consistente melodrama que no oculta su devoción por el viejo cine mexicano. Las aventuras de Artemio González, héroe de *Púrpura*, son un homenaje a ese sentimentalismo de utilería que sustentaba las intimidades colectivas. Y a diferencia de otros autores, que al interesarse por la frivolidad acaban siendo

víctimas sumisas de lo que pretenden parodiar, es la prosa concentrada, elegante y paródica de García Bergua la que hace de *Púrpura* una novela inquietante.

La esencia de *Púrpura* no es el cuidadoso cuadro de época, situado entre "los trescientos y algunos más" que hacia 1940 modernizaban usos y costumbres de una sociedad ansiosa de elegancia y cosmopolitismo, cuya fatalidad estuvo en ignorar que el buen gusto de hoy es la cursilería del mañana. Esa frase la escribió Octavio Paz para explicar el veloz descrédito del teatro de Xavier Villaurrutia. Pero por ser una lectora apasionada de Salvador Novo —que aun en sus peores momentos sospechaba ese destino—, Ana García Bergua retrata en *Púrpura* esa encantadora chabacanería y la redime. Tampoco me parece esencial la calculada ingenuidad de Artemio ni su papel como hombre superfluo, venturosamente manejado por una escritora asidua de la gran tradición decimonónica. Pero gracias a esos valores artísticos se despliega una de las novelas más consistentes que sobre la homosexualidad masculina se han escrito en la literatura mexicana contemporánea. Mediante un proceso psicológico cuya fineza narrativa se oculta tras el humor, la atracción de Artemio por las



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hilst

mujeres, probada y legítima, se va ensombreciendo por ese amor que no se atreve a decir su nombre, según el angustiado grito de Novo. Y el esplendor homoerótico nunca llega a buen puerto, no por los demonios de la culpa, sino por las reglas de un universo regido por las sobreactuadas convenciones del *atrezzo* teatral, la escenografía del galanteo cinematográfico y la negligencia clandestina de los amantes.

Una frase define el espíritu de *Púrpura*: “Benditos sean los ingeniosos, los que veían la siempre continuación de los callejones sin salida, los que podían escaparse por una falsa perspectiva pintada en una pared”. A través de los figurantes, esas puertas irreales de la escenografía, vemos a Artemio descubrir su sexualidad, una latencia dolorosa desde sus días provincianos, en escenas que reúnen una doble cualidad: sensualidad y violencia. Tenía que ser una autora probada en la escritura de una educación sentimental —en *El umbral*— la que lograra transmitir esa libertad que los escritores militantes escasamente consiguen.

Quizás el homenaje a Chesterton que ordena la trama de *Púrpura* sea demasiado obvio. Es probable que el final de la novela sea poco respetuoso de la lógica implacable del melodrama, pues Ana García Bergua rehuyó tanto el final feliz como la tragedia, votando por disolver con la cámara al hombro a su personaje. Pero siempre me he preguntado por qué la autora de *El umbral* y de *Púrpura* no goza de la fama y hacienda de tantas escritoras y escritores latinoamericanos convictos de confundir el examen literario de la frivolidad con su ejercicio comercial. Acaso la respuesta sea simple. A diferencia de quienes venden su género —forma deshonorosa de prostitución—, Ana García Bergua “únicamente” se dedica a hacer literatura.

*Púrpura* es una novela que rebasa su aparente modestia por mor de la insinuante belleza de su prosa, valentía para encarar el deseo e ironizarlo en un libro tan alegre como uno de los *Pensamientos descabellados* de S.J. Lec, pues su héroe nos cuenta cómo “se mudó de Sodoma a Gomorra” y vivió para contarlo. —

JUAN MALPARTIDA

# T.S. Eliot: rescate y digresiones

T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Edición, traducción y prólogo de Jaime Gil de Biedma, Tusquets, Barcelona, 1999.

La reedición de *Función de la poesía y función de la crítica*, de T.S. Eliot en traducción de Jaime Gil de Biedma, es una buena noticia editorial. Fue publicada por primera vez por Seix Barral en 1964, con un excelente prólogo de Jaime Gil también recogido ahora. Esta obra fue publicada en su versión original en 1933: *The Use of Poetry and the use of Criticism* y contiene el curso profesado en la cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard, Estados Unidos, en el periodo 1932-1933. Eliot estaba separándose entonces de su primera mujer, Vivien, y era un hombre de unos 44 años. Ya había escrito varios de sus mejores poemas, entre ellos *The Waste Land* (1922) y parte de su obra crítica decisiva: sus *Selected Essays* y su libro sobre John Dryden son de 1932. La aparición de este libro en español fue muy oportuna porque constituyó, como señaló Gil de Biedma, un contraste con las ideas de crítica poética vigentes entonces en España. Quizá no sea una exageración afirmar que en muchos aspectos la obra de Eliot no ha perdido su función respecto a las ideas vigentes en España 35 años después, y si esto es cierto habrá que pensar que esas ideas no están siendo pensadas. En aquel momento, el poeta barcelonés aprovechó, apoyándose en una observación de Eliot, para criticar la teoría de Carlos Bousoño consistente en entender la poesía como comunicación. Pocos años después se publicó un librito excelente de Juan Benet, *La inspiración y el estilo* (1966), que también hubiera si-

do de provecho general y que sin duda lo fue para algunos. En 1967 sale la edición definitiva de *El arco y la lira*, de Paz, y en 1971 *Las palabras de la tribu* de José Ángel Valente, autores todos ellos que aprendieron del poeta inglés mucho sobre crítica. Si traigo a colación estas cuatro obras, de importancia distinta, es porque tienen un denominador común: fueron escritas por lectores singulares, pero no tanto como para que no podamos identificarnos con ellos. Lectores forzosos y afortunadamente parciales, pero lúcidos. Y sobre todo, escritores con gran capacidad de leer realmente un texto y no tomarlo como pretexto de elucubraciones interesantes o baladíes pero que, finalmente, están dispuestas a prescindir de la literatura misma. En ellos hay siempre un retorno a la literatura, pero tras haberla conquistado para el lector. Si es verdad, como afirma Eliot, que hay una “relación significativa entre la mejor poesía y la mejor crítica del mismo periodo”, es curioso que estos libros estén escritos a su vez por creadores notables.

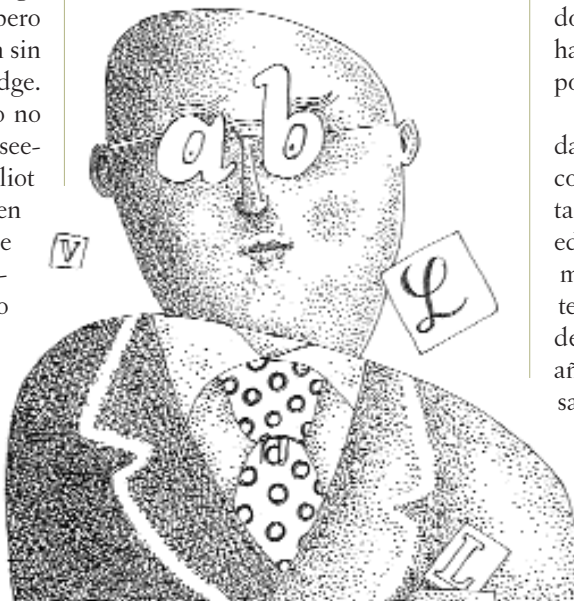
Eliot, hombre dotado para las ideas, mantuvo su crítica fuera de la especulación filosófica. Sin duda tuvo reservas, apoyadas en su escepticismo vital y espiritual, acerca de la imaginación filosófica. Sus ensayos, varios de los mejores contenidos en este volumen y en *Sobre poesía y poetas* (1957), están escritos bajo el *dictum* de I.A. Richards: con un conocimiento apasionado por la poesía que, sin embargo, debe ser analizada con desapasionamiento. A veces hay rasgos de ironía respecto al sentido de la poesía que nos recuerdan a Auden, aunque éste tuvo siempre un acento más ácido. *Función de la poesía y función de la crítica* tiene

por tema la poesía y la crítica de poesía inglesa desde el siglo XVI hasta el primer tercio del XX; una frase del mismo Eliot define bien la relación entre ambas: la crítica no es un simple catálogo de opiniones sino “un proceso de reajuste entre la poesía y el mundo en el cual y para el cual se produce”. Bajo esta premisa analiza Eliot algunos momentos determinantes que tienen por nombres: Dryden, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats y Matthew Arnold. No voy a descubrir ahora al Eliot crítico, así que me limitaré a unas breves observaciones.

Algún lector no avezado quizá pase por Eliot como ante lugares comunes. Y no estaría mal que ya lo fueran algunas de sus ideas, es decir, que hubieran sido pensadas por tantos que se hubieran convertido en un bien común, pero me atrevo a indicar que ese sentido común tan propio de Eliot es un logro suyo, y que gracias a la exactitud de su prosa y la claridad de sus exposiciones ya nos parece nuestro. Es una ilusión que exige de nosotros la prueba de fuego: nuestra capacidad para enfrentarnos a la obra literaria con su mismo olfato. Un lector, un verdadero lector, carece de recetas, aunque no de adiestramiento. Es interesante releer la conferencia sobre Wordsworth y Coleridge como una reacción a uno de sus momentos más inspirados, el de *La tierra baldía*. Sin duda fue algo injusto con el autor del *Preludio*, pero agudo en su crítica de su inspiración sin demonio, a diferencia de Coleridge. Le pareció un poeta inspirado pero no lúcido, lo contrario de Coleridge, poseedor de una alta capacidad crítica. Eliot aquí parece hacerse eco de Valéry, quien afirmaba que prefería ser el autor de un mediano poema hecho a conciencia que de uno excelente producto de un arrebato. Es estupenda esta frase, dedicada a Coleridge y que nosotros tal vez podamos dedicársela al autor de *La tierra baldía*: “durante unos pocos años le visitó la musa [...] y desde entonces se convirtió en un hombre atormentado, porque aquel a quien la musa visitó alguna vez es un hom-

bre atormentado desde ese punto y hora”. Cómo no querer atrapar esa otra mano en sombra que escribe al mismo tiempo que la de uno. Ese es el tormento: haber escrito a dos manos y saber que nada se puede hacer a voluntad por recuperar ese otro lado de gracia. Así pues, la *Biographia Litteraria* expresa a un hombre destruido; “pero a veces un hombre destruido constituye una vocación”. Compárese con lo que dice del pobre Wordsworth, sin duda un poeta desigual pero uno de cuyos extremos toca lo definitivo: “no fue un renegado sino un hombre que pensaba por su cuenta, si es que pensaba”.

Algo que todos nos preguntamos es cuál es la misión de la poesía o, más simplemente, para qué sirve. Eliot estaba realmente preocupado por esta idea, porque su idea de la modernidad era sin duda negativa. Le pareció que asistía a un mundo desordenado y vacío, desalmado y sin rumbo, de ahí su amor por Dante y por Santo Tomás (el antiguo orden). Pero no buscó en la poesía una nueva religión y vio las inquietudes románticas en este sentido con desdén. Le pareció que Shelley esperaba demasiadas cosas de la poesía y naturalmente pensaba algo parecido a Auden en cuanto a su célebre frase de que los poetas eran los ocultos regidores del mundo (cito de memoria).



En cuanto a la función de la poesía, Eliot luchó por desprenderla del mundo del significado. Podemos, afirmó, disfrutar de Dante sin compartir sus creencias. Así que la poesía ha de tener como función algo que no es del orden de las ideas ni de las creencias. ¿Qué es pues la poesía? Que yo sepa, ese fue un tema que evitó siempre, pero los interesados pueden leer *El arco y la lira* y *La otra voz*, o si no pueden prescindir del débito a la crítica francesa, *El placer del texto* (1973) de Roland Barthes, un crítico que fue también un escritor admirable, aunque a veces extraviado, según mi opinión, en algunas de las trampas de la semiótica. Por cierto, una disciplina ajena a Eliot, Paz, Gil de Biedma, Benet y Valente. Lo digo por si alguien quiere sacar alguna consecuencia. Eco le criticó a Barthes que teorizara sobre algo que se supone que debe estar en la base, el placer. Algo de razón tenía; el mismo Eliot, en un ensayo de 1945, “Función social de la poesía”, ya señaló el placer como una de las funciones centrales de la poesía. Vuelvo al tema: Eliot pensó que no había una esencia única de la poesía y por lo tanto dejó el tema para otros. Pero si la esencia no es única, ¿es esencia? Algo debe haber en común entre los poemas de Catulo y los de Tu Fu, entre los de Propercio y los de Eluard, de lo contrario quizá no podríamos referirnos al nombre de poesía cuando pensamos en esas obras y deberíamos hablar de literatura y sumir el ser de la poesía en un tema propio de la estética.

La obra crítica de Eliot está traducida sólo parcialmente a nuestra lengua, así como su correspondencia, y sería una tarea de capital importancia que alguna editorial llevara a cabo dicha empresa. Lo mismo ocurre con la correspondencia literaria de Mallarmé y con los *Cuadernos* de Valéry. Sin embargo traducimos cada año miles de novelas que acaban de salir en sus lenguas y que ya son, milagrosamente, clásicos. Sí, Eliot tenía razón: quizá se haya perdido el sentimiento que hace posible la poesía y por lo tanto ya es posible la unificación del mundo *sub specie best-seller*. —



JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

# El visitante de las islas

Enrique Vila-Matas, *El viaje vertical*, Anagrama, Barcelona, 1999.

Vila-Matas es un escritor barcelonés y no sólo porque ha nacido en Barcelona sino porque su ciudad es el escenario en el que se mueven los personajes, típicos representantes de una burguesía en la que, siguiendo una larga tradición que puede incluir a Rusinyol, Gaudí, Foix, Dalí y al mismo Gimferrer, se unen la sensatez (el llamado *seny*) y la extravagancia, expresados aquí como amor a la tierra y necesidad de huir de ella, sedentarismo y aventura, apego y desprecio al espíritu catalán. Pertenece asimismo a ese sólido grupo de escritores (Ana María Matute, los Goytisolo, Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, etcétera) que escriben en castellano. Y es uno de los más claros ejemplos del escritor de la llamada transición democrática, en quienes se da una exaltación de la nueva libertad y un progresivo regreso a las raíces: los años de la dictadura franquista y la no vivida Guerra Civil.

En este esquema se integran algunos de los aspectos centrales de *El viaje vertical*, novela que podría considerarse válidamente como parte de un ciclo integrado por *Lejos de Veracruz* (1995) y *Extrañas formas de vida* (1997), dos títulos que aluden cabalmente al alejamiento y a la extrañeza que han de guiar al protagonista de *El viaje vertical*. En su crisis frente a la barcelonesa y a la familia la novedad es que ahora se invierten los papeles: no se trata ya de hijos enfrentados a los padres sino de padres enfrentados a sus hijos.

La novela está controlada por un narrador cuya presencia sólo se insinúa

al principio pero que acaba convirtiéndose en uno de los personajes principales, por lo menos por lo que tiene de testigo. Ante un magnetofón, Federico Mayol “durante siete sesiones intensivas, fue reconstruyendo para mí la historia de su exilio”. Esta historia se inicia desde el momento en que, al día siguiente de celebrar sus bodas de oro, su mujer Julia, “que estaba pelando guisantes en la cocina bañada por la luz”, le dice que le gustaría que se fuera de su lado porque “quiero saber quién soy, lo necesito”. De este modo se desvanecen “más de cincuenta años de dulzura y docilidad”. Se observa ya aquí lo que hay de extrañeza en la misma cotidianidad. Y la crisis de la esposa, que ha leído demasiado, desencadena la crisis del marido que no ha leído nada. De este modo se imponen dos desencadenantes: lo que hay de misterioso bajo las apariencias más vulgares y la relación entre cultura y vida. Ambas arrastran a Federico a una búsqueda que se convertirá en la historia de un descenso, “un lento descenso hacia el mundo de los desplazados y de los excéntricos”, y a la sabiduría de la lejanía.

Federico ha vivido protegiéndose en una complacida inautenticidad. Desde la inautenticidad, deposita toda su fe en el heredero de la familia, el *berau* dentro de la tradición jurídica catalana. Y sin embargo, Ramón, el sucesor en la presidencia de Seguros Mayol, a los cincuenta años, sufrirá también él una crisis. Por el contrario, detesta a Federico, el artista de la familia, el único dispuesto a entenderle y ayudarlo. El desprecio nace de lo mucho que tienen en común, un parecido que desenmascara todo lo que el padre ha rechazado para integrarse a la sociedad convencional. Pero hay un

desenmascaramiento más explícito: Julián le ha insultado llamándole inculato. Si ante la decisión de Julia decide abandonar la casa y, estimulado por una frase de su amigo Terrades, viajar, pese a que “Mayol era una barcelonés profesional, siempre había resultado una proeza lograr que accediera a moverse de su ciudad”, otra frase, la de su hijo, le lleva a reflexionar sobre el origen de su ignorancia y, asimismo, a asumirla, interpretarla y superarla. Finalmente, la conciencia de la edad no le lleva a claudicar sino, por el contrario, a recuperar la vitalidad juvenil “como si tuviera un contrato con el tiempo”.

Un personaje tan declaradamente inverosímil le sirve a Vila-Matas para afirmar la paradoja que está en el corazón de toda su escritura: “Mayol vino a decirle a Julián que el camino del arte es la impostura y que la única fuente de lo bello era la acción”. Pero la mal disimulada admiración a Julián por lo que tiene de artista revela que esta acción sólo puede expresarse artísticamente. La clave realmente genial de la novela, la que abre las puertas a la libertad más alucinante sin cerrar las de la realidad está en la creación de un narrador y un personaje. La identificación de Vila-Matas no es con Federico sino con Pedro Ribera, que no tiene más presencia narrativa que la de simple testigo, como es simple testigo el propio escritor cuya biografía desaparece para objetivarse en el relato. Él no actúa sino que cuenta “la bella acción”. Todo lo que hay de autobiográfico cae sobre Federico, que pertenece a la generación del padre del propio Vila-Matas, para quien “la vida no me ha dejado leer. Y la guerra tiene la culpa de eso; yo creo que mi generación ha sido la más castigada de toda la historia de Cataluña”. Pero si Federico es el padre que se replantea toda su vida desde la Guerra Civil al franquismo, Pedro Ribera/Enrique Vila-Matas representa el *berau* de la tradición catalana, de modo que se convierte en el heredero absoluto de la historia del padre. También de las consecuencias de dicha historia, una realidad más inverosímil que la ficción.

*El viaje vertical* indica, como título, una búsqueda metafísica a lo más profundo desde la realidad más convencional, búsqueda que sólo puede iniciarse con una crisis. Mayol es sin duda un hombre convencional. Le gusta aparecer como un señor de la Barcelona de otra época y como un patriota catalán, hasta el punto de que cuando decide crearse una nueva personalidad, cree que lo más complicado “iba a resultar sin duda tener que renunciar en su nueva identidad a sus convicciones nacionales”. Pero al final del libro escribe una postal a su hijo Julián desde la Atlántida (es decir, desde la Cataluña sumergida) en la que le dice: “De Cataluña me acuerdo, pero ya me dirás dónde está”.

Asimismo, Federico tiene la certeza de que tras su drama más visible, haber sido expulsado de su casa, hay un drama superior: “ese drama agazapado detrás del más obvio, esa tragedia secreta, tenía su origen en el estallido de la guerra civil, que había venido a truncarlo todo, justo cuando él, a los catorce años, se disponía a ingresar en la vida”. Para ingresar en la vida, Federico iniciará un recorrido que de ciudad portuaria en ciudad portuaria, de isla en isla, ha de llevarle a la Atlántida del catalanísimo poeta Verdager. En la misma postal le dirá a Julián: “Me dedico a la cultura sin disciplina, doy conferencias sobre las islas y su mitología [...], voy a ser el protagonista de una novela, pinto puertos metafísicos con muchas palmeras”. Y se despide “con un abrazo atlántico de tu padre artista”.

Vila-Matas consigue lo que difícilmente consiguen los escritores españoles: dar hondura a la parodias, llegar al absurdo evitando lo grotesco. De nuevo Enrique Vila-Matas, inventor desaforado y melancólico, burlón y sentimental, recreador y creador de islas y ciudades, calles, hoteles y bares, encuentros y desencuentros, está mucho más cerca, permítaseme generalizar, de la libertad narrativa de los escritores latinoamericanos, italianos y centroeuropeos que de la tradición realista de los insulares escritores peninsulares. —

BRUNO HERNÁNDEZ PICHÉ

# El amor como engaño

Sergio Pitol, *Tríptico de carnaval*, Anagrama, Colección Compactos, Barcelona, 1999.

El caso de Sergio Pitol nunca dejará de ser una rareza y un enigma perpetuo. Más allá de su conocida trashumancia y su nomadismo infatigable, la lectura de su obra narrativa se ha convertido en una aventura literaria cada vez que alguien se sumerge en las páginas de alguno de sus libros. De ese periplo plagado de emociones y preguntas incansables ha ido surgiendo el testimonio inacabado de sus lectores más atentos y devotos, entre quienes se cuentan escritores y críticos provenientes de distintas latitudes geográficas y literarias: Carlos Monsiváis, Juan García Ponce, Miguel García-Posada, Margo Glantz, Adolfo Castañón, Enrique Vila-Matas, Guillermo Sheridan, José Balza, Juan Villoro, Antonio Tabucchi, entre otros, han atendido los cuentos, las novelas y los ensayos que Sergio Pitol publica como el recuento de su viaje más reciente. Sin duda, la aparición del compactísimo *Tríptico de carnaval*, que reúne las novelas *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*, prolongará, una vez más, este enigma.

Ello por varias razones. La primera podría derivarse de un hecho meramente circunstancial, pero que responde también a la condición misma de Pitol, cuyo sino como escritor es la distancia, la lejanía respecto al lugar de origen. Pitol pertenece a una singular cofradía de escritores mexicanos cuya obra tuvo mayor difusión en otros lugares antes que en México. En otras palabras, creo que durante años tuvo más lectores fuera que dentro de México, aunque el escritor

siempre mantuvo una secta reducida y leal que nunca dejó de seguirle la pista. La segunda razón es obvia y se deriva de la anterior: la auténtica universalidad de su obra, que sin embargo lejos está de convertirlo en un escritor apátrida.

En todo caso, la publicación de *Tríptico de carnaval* significa algo más que la consolidación y el merecido reconocimiento por parte del mercado editorial y literario español que le abrió las puertas de manera incondicional: es también un regreso al enigma del lector. *Tríptico de carnaval* propone nuevas lecturas y nuevas claves para acercarse a este conjunto narrativo reunido en un solo volumen. Incluso para quienes prefieren la individualidad de cada novela (y entre los cuales me cuento), *Tríptico de carnaval* ofrece la oportunidad de leer a Pitol acompañado de ese deslumbrante recorrido literario y vivencial que es *El arte de la fuga*. Así, por ejemplo, es posible releer *El desfile del amor* y compartir no sólo la emoción de la trama, sino además adentrarse día a día en el largo proceso, en la construcción del andamiaje narrativo y el delineamiento de los personajes, en las preguntas sin respuesta que terminaron haciendo posible la novela. No creo que la apreciación final del lector cambie mucho, pero nunca estará de más hacer propia la exclamación de Pitol que titula la bitácora referida: “¡Y llegó el desfile!”

Pero el *Tríptico de carnaval* puede ser leído, igualmente, como esa otra biografía literaria no incluida en *El arte de la fuga*, y a partir de la cual puede trazarse el camino que el escritor recorrió en la creación de una obra cuya estación más frecuentada es la parodia desenfadada. Sus fuentes y referencias carnalescas son de sobra conocidas y hartamente comentadas. ¿CÓ-

mo se relacionan éstas con la condición de extranjería que vivió Sergio Pitól durante sus años fuera de México? Con cierto atrevimiento, aventuro aquí algunas conjeturas, incitado por esa otra posible lectura de *Tríptico de carnaval*.

“Los representantes —dice Alfonso Reyes refiriéndose a los diplomáticos en una página de 1943—, a cambio de algunos halagos de vanidad que sólo deslumbran al primerizo y al ligero, llevan una vida contra natura, de extranjería perpetua hasta en su propio país, donde la ausencia prolongada los hace extraños”. Como en el cuento de Borges, el oficio de la diplomacia conlleva el riesgo de ver cumplido en quien lo ejerce el destino de Droctulft y el destino de la cautiva: aparecer ante los suyos como tránsfugas sospechosos y hasta culpables de traición. Para los escritores que han ocupado sus horas en la diplomacia existe, además, un riesgo mayor que el hado del guerrero y la cautiva: convertirse en extraños ante su propio idioma, a fuerza de exponerse y utilizar en los menesteres de la vida diplomática un idioma que es sobre todo un artificio protocolario y oficioso, “un idioma de encubrimiento” —como lo ha llamado Juan Villoro.

¿Cómo afecta a la obra literaria de un escritor la recurrencia obligada y cotidiana a un lenguaje hecho de manierismos y afirmaciones evasivas? Responde Sergio Pitól en una entrevista: “Tuve que crear un lenguaje paralelo, paródico, para vencer el contagio. De un idioma muerto, rígido, alejado de la realidad, surgió el lenguaje desaforado de *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*”. Si bien ya desde *El tañido de una flauta* y los relatos que la anteceden Monsiváis había detectado el contenido paródico y caricaturesco en la obra de Pitól, vale decir que estos rasgos tienden a agudizarse una vez que el escritor se incorpora al servicio exterior y empieza su periplo por los escalafones. De hecho, mientras mayores ascensos obtiene, más relajenta y abiertamente escatológica se vuelve su obra narrativa. Una forma de “medir” esta relación sería considerar cada nuevo rango que obtiene Pitól en el servicio exte-

rior junto al desarrollo singular de su literatura. Que Pitól escribiera *Domar a la divina garza* siendo embajador no creo que sea, en este sentido, un dato del todo irrelevante, como tampoco lo es su regreso a México luego de una larga ausencia y la aparición de —dicho por él mismo— un “lenguaje más convencional” y “con pocas veleidades de estilo” en la última parte del tríptico: *La vida conyugal*.

Dicho todo esto, yo también me atengo al llamado a la sana desconfianza que hace Antonio Tabucchi en su ingenioso y expansivo prólogo al *Tríptico de carnaval*, e incluso desconfío abiertamente de mis propias conjeturas para regresar al enigma de la literatura. Comparto, eso sí, su intuición de que los personajes principales de *La vida conyugal* pudieron haber sido lectores de Flaubert y aprendices de Emma Bovary, de Bouvard y de Pécuchet, y que de ellos tomaron “el arte de una insatisfacción fútilmente trágica” y “su serena y sistemática imbecilidad”. Las “desconfianzas” de Tabucchi me suscitan una sola objeción, tal vez producto de que *La vida conyugal* sea, dentro del *Tríptico de carnaval*, mi novela preferida: Jacqueline Cascorro y Nicolás Lobato también pudieron haber leído *La educación sentimen-*

*tal*, pero —par de imbéciles al fin y al cabo— sin haber aprendido lección alguna. Las principales pulsiones del joven Frédéric Moreau están presentes en ambos cónyuges, en la miseria de buscar el poder y el amor a golpe de ilusiones artificiosas y anhelos descarriados. Pero a diferencia de aquel memorable diálogo entre Frédéric y el abogado en el que Flaubert resume el trasunto de sus respectivas existencias (“Los dos habían echado a perder sus vidas, el que soñó con el amor, el que soñó con el poder. ¿Cuál podía ser la razón?”), Jacqueline y Nicolás se erigen al final en testigos de su propia ruina sin buscar siquiera una respuesta. Personajes trágicos y farsicos a la vez, abrazan al amor como un engaño. No aprenden nada de la pasión incondicional de Frédéric Moreau por el “amor posible, entrevisto y soñado pero jamás vivido”, como lo caracteriza Claudio Magris en un breve pero luminoso ensayo. No tienen el valor ni el arrojo de decir con Pío Baroja en *El árbol de la ciencia* “que los matrimonios de amor producen más dolores y desilusiones que los de conveniencia”.

El carnaval, que no nos quepa duda, continúa. —

