

LA PALABRA

Y EL HOMBRE 46

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA
OCTUBRE-DICIEMBRE, 2018/ ISSN 01855727 / \$40.00



Premio Caniem
2018 al Arte Editorial



Luvina, rinde homenaje a Juan José Arreola en el centenario de su nacimiento

- **JUAN JOSÉ ARREOLA**
- **JORGE LUIS BORGES**
- **JOSÉ LUIS MARTÍNEZ**
- **ELSA CROSS**
- **JUAN JOSÉ DOÑÁN**
- **SARA POOT HERRERA**
- **ARTE DE ROCÍO SÁENZ**

Arreola: escritor de una obra perfecta, infinita, polifónica

ARREOLINA

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 10, Núm. 14
octubre 2018-marzo 2019
Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728
ISSN electrónico: 2594-0953

Investigación Teatral

Revista de artes escénicas y performatividad

25 aniversario (1993-2018)

Vol. 10, Núm. 14

octubre 2018-marzo 2019

Colaboradores de México, Argentina,
Brasil y España escriben sobre:

Reescrituras argentinas de Shakespeare

§

Corporización de la memoria cultural en Buenos Aires

§

Desafíos de dramaturgia en tiempos postdramáticos

§

El teatro novohispano de las monjas conventuales

§

Danza y autobiografía

§

Testimonios y reseñas de libros y puestas en escena



Imagen de portada: Eduardo d'Ávila y Andrew Tassinari en *Prata Paraíso*.
Fotografía de Morgana Mazzon.

Visítanos en:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

LA PALABRA Y EL HOMBRE

[octubre-diciembre, 2018]

Sergio Pitol, *in memoriam*

El 15 de noviembre del año en curso, se entregó a *La Palabra y el Hombre* el Premio de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (Caniem) al Arte Editorial 2018, en la categoría de publicaciones periódicas académicas y universitarias; este reconocimiento corona 61 años de existencia de la revista emblemática de la Universidad Veracruzana, fundada en 1957 por Sergio Galindo. La noticia coincidió con el momento en que se estaba preparando este número dedicado a dos grandes creadores veracruzanos: Sergio Pitol y Helioflores.

Sergio Pitol llegó a Xalapa por primera vez en febrero de 1967 para dirigir la Editorial de la Universidad Veracruzana y *La Palabra y el Hombre*, de cuyo Comité Consultivo Externo formaría parte, años después, en su Tercera Época. Traía muchos proyectos en mente luego de una prolongada estancia en China y en algunos países europeos. De modo que su permanencia de un año en esta casa de estudios, antes de viajar a la ex-Yugoslavia, fue tan fructífera como perdurable en los anales de la cultura mexicana. Muestra de ello son las traducciones de escritores polacos que dio a conocer en lengua española y los cuatro números de esta revista en que aparecieron nombres destacados de autores e investigadores convocados por su iniciativa. Desde entonces, y aun cuando residió en Europa por periodos prolongados, siempre mantuvo una relación cercana con nuestra universidad, vínculo que se intensificó desde 1993, cuando decidió vivir en Xalapa, hasta su fallecimiento, el pasado 12 de abril. Toda esta labor incansable lo hace merecedor del homenaje que aquí le rendimos.

La presencia del maestro es evocada en este número por varios conocedores de su obra mediante el ensayo, la remembranza, el cuento, la reseña o el análisis académico. Se trata de nuevas interpretaciones que, sumadas a las escritas hasta la fecha, ofrecen diferentes enfoques del guía y el amigo siempre abierto a la amistad sincera, a la participación en proyectos editoriales y a brindar apoyo a quienes se acercaran a él.

Helioflores es otro artista veracruzano emblemático, y en este año se cumple el 80° aniversario de su nacimiento. Originario de Xalapa, su obra ingresa en la poderosa corriente de caricatura crítica que se remonta al siglo XIX. La trascendencia de su mensaje a través de los certeros y originales trazos que ha hecho de los sombríos personajes de la política mexicana, se ve confirmada en los numerosos premios que ha recibido, como el doctorado *honoris causa* por parte de la Universidad Veracruzana en 2008. Poco afecto a las entrevistas, accedió, no obstante, a dialogar con el periodista Germán Martínez, exponiendo con sencillez las claves de su arte, del cual cedió una muestra para el *dossier* de este número de *La Palabra y el Hombre*. **LPyH**



Helioflores: Reconciliación

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Rectora:
Sara Ladrón de Guevara González
Secretaria Académica:
Ma. Magdalena Hernández Alarcón
Secretario de Administración y Finanzas:
Salvador Tapia Spinoso
Secretario de Desarrollo Institucional:
Octavio Ochoa Contreras
Director Editorial:
Édgar García Valencia

LA PALABRA Y EL HOMBRE

Fundadores:
Gonzalo Aguirre Beltrán, Fernando Salmerón,
Sergio Galindo (director)
Encargado de la dirección:
Mario Muñoz
Editora responsable:
Diana Luz Sánchez Flores
Consejo de redacción:
Jesús Guerrero,
Marianela Hernández, Lino Monanegi, Carlos Rojas
Comité editorial:
Remedios Álvarez, Emil Awad, René Barffusón,
Rosío Córdova, Marilú Galván, Mercedes Lozano,
Beatriz Sánchez Zurita, Irlanda Villegas, Nidia Vincent
Comité consultivo:
Félix Báez-Jorge, Francisco Beverido, Malva Flores,
Felipe Garrido, Gilberto Giménez, León Guillermo Gutiérrez,
Pepe Maya, Julio Ortega, Ricardo Pérez Montfort, Sergio Pitolt,
Julio Quesada, Rossana Reguillo, Alberto Tovalín,
Eduardo de la Vega Alfaro, Héctor Vicario
Responsables de sección:
Palabra: Mercedes Lozano
Estado y sociedad: Remedios Álvarez
Arte y Dossier: Leonardo Rodríguez
Coordinador y editor de imagen,
diseño del dossier:
Leonardo Rodríguez
Asistente de edición:
Itzel Olivares B.
Distribución, ventas y publicidad:
Eliel L. Sangabriel
Relaciones públicas y suscripciones:
Maricruz G. Limón
Diseño editorial y composición tipográfica:
David Medina
Servicio Social:
Nestor Bautista, Sandra Mora, Ana Reyes, Scarlett Vázquez

CORRESPONDENCIA:

Hidalgo 9, Col. Centro, 91000
Xalapa, Veracruz, México.
Tels. y fax: 2288-181388,
2288-184843 y 2288-185980
Correo electrónico:
lapalabayelhombre@uv.mx
lapalabayelhombre@yahoo.com.mx
lapalabayelhombre.uv.mx
Facebook: @lapalabayel hombreoficial
Twitter: @PalabayHombre

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana.
Edición trimestral. Núm. de Certificado de Reserva: 04-2007-
120412293700-102. Número de Certificado de Licitud de Título:
14245. Número de Licitud de Contenido: 11818.
Impreso en Prerensa Digital, Caravaggio núm. 30,
col. Mixcoac, Ciudad de México, 03910.

núm. 46

SUMARIO

otoño 2018

LA PALABRA

- 6 **Ana García Bergua:** Sergio Pitol, el viaje como retorno
9 **José Luis Martínez Morales:** *Infierno de todos*: infierno de uno
12 **Monika Dąbrowska:** El nomadismo global de Sergio Pitol
17 **Riccardo Pace:** El Maestro y Margalola (novelita *italianizante* didáctico-canina)
21 **Víctor Hugo Vásquez Rentería:** La anglofilia de Sergio Pitol
26 **George Henson:** Un rumor de alas
29 **José Antonio Gaar:** Adiós al lenguaje
32 **Teresa García Díaz:** El erotismo de la imaginación en “Nocturno de Bujara”
37 **Mario Muñoz:** Sugerencias para leer a Sergio Pitol

ESTADO Y SOCIEDAD

- 44 **Remedios Álvarez Santos:** Ayotzinapa: el olvido no es una opción

DOSSIER

- 49 **Helioflores:** Heliocubraciones

ARTE

- 65 **Germán Martínez Aceves:** Helioflores: “No se caerá el país por hacer caricaturas contra el presidente”
69 **Afonso Colorado:** Sergio Pitol, puertas y ventanas





ENTRE LIBROS

- 74 **Roberto BG:** *Ecos*, de Atenea Cruz
76 **Ajelet Cabrera Ruiz:** *¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica*, de Dahlia Antonio Romero
77 **Obeth Colorado Morales:** *Wahkapahkwikahli/Cantos ancestrales*, de Antonio Hernández Meza (comp.)
79 **Maximiliano Sauza Durán:** *Nómen. Un ensayo*, de Emiliano Álvarez

MISCELÁNEA

- 81 **Luz Fernández de Alba:** El viaje de Sergio Pitol
83 **Dámaso Ortiz Galicia (dog):** Pitol y los perros
84 **Raciel D. Martínez Gómez:** *La vida conyugal: un carnaval en el cine*
86 **Jesús Guerrero:** Presencia viva de José Emilio Pacheco

- **Imagen de portada:** Sergio Pitol por Helioflores



Universidad Veracruzana
Dirección Editorial

Javier Guerrero: *Los huerfanitos*



Como parte de la serie de lecturas sobre la obra de Sergio Pitol que en este número nos entregan algunos de sus fieles seguidores, Ana García Bergua, Monika Dąbrowska, José Antonio Gaar, Alfonso Colorado y Luz Fernández de Alba revisan anécdotas, ficticias y reales, de sus derivas por el extranjero vertidas en títulos como *El viaje*, *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*. En otra faceta, Víctor Hugo Vásquez recuerda la admiración que profesó el maestro veracruzano por las inglesas Jane Austen, Virginia Woolf y las hermanas Brontë, entre otros escritores británicos. El traductor George Henson comparte una evocación personal de los momentos en que el trabajo literario de Sergio Pitol constituyó

LA PALABRA

un pilar indispensable en su oficio, mientras Teresa García Díaz muestra desde la crítica académica los mecanismos eróticos que conforman “Nocturno de Bujara” y José Luis Martínez Morales habla sobre el mal y el infierno personal en “Victorio Ferri cuenta un cuento”. Riccardo Pace, por otro lado, presenta una “novelita *italianizante* didáctico-canina”, a manera de homenaje a *El maestro y Margarita* y, para concluir la sección, Mario Muñoz ofrece algunas sugerencias de lectura para acercarse –o releer– a este autor tradicionalmente considerado “difícil”.



SERGIO PITOL, EL VIAJE COMO RETORNO*

Ana García Bergua

Viajero incansable, no solo porque como diplomático vivió y conoció Italia, Checoslovaquia, Polonia, Francia, Inglaterra, la antigua URSS, Cuba y muchos otros países, sino porque también fue un viajero del idioma, traductor de múltiples lenguas.

Al comienzo de los años sesenta, Sergio Pitol decide alejarse literal y literariamente del Veracruz del que parten su vida y sus primeras narraciones. Sin embargo, los distintos periplos que realizará a lo largo de su madurez le traerán, como un eterno retorno, la memoria de la infancia.

Quizá uno de los ejemplos más claros de lo que representa este eterno retorno en la obra de Sergio Pitol se encuentra en el capítulo final de *El viaje*, donde él, a partir de su experiencia en los baños de un restaurante en la Georgia aún soviética donde los comensales conviven mientras defecan en público, se reencuentra con su propia infancia. Encuentro del viaje con la memoria y con la obra, pues de él surgen también la trama, los personajes y el impulso para crear lo que será *Domar a la divina garza*. De la misma

manera, en *El arte de la fuga* encontraremos las claves y las señas que desembocaron en *El desfile del amor*, amén de otra revelación, esa vez debida a la hipnosis: la escena en la que presencia, niño aún, la muerte de su madre. Es decir que el viaje representa en Sergio Pitol un alejamiento que sin embargo lo retrotrae a lo más profundo de sí mismo, a la niñez, la memoria, el pozo del que surge todo.

Viajero incansable, no solo porque como diplomático vivió y conoció Italia, Checoslovaquia, Polonia, Francia, Inglaterra, la antigua URSS, Cuba y muchos otros países, sino porque también fue un viajero del idioma, traductor de múltiples lenguas, en la obra de Sergio Pitol sus recorridos por distintas ciudades tienen un papel central. Así, es muy difícil, si no imposible, separar como quizá podríamos hacer en otros autores, la obra y la vida, la creación y

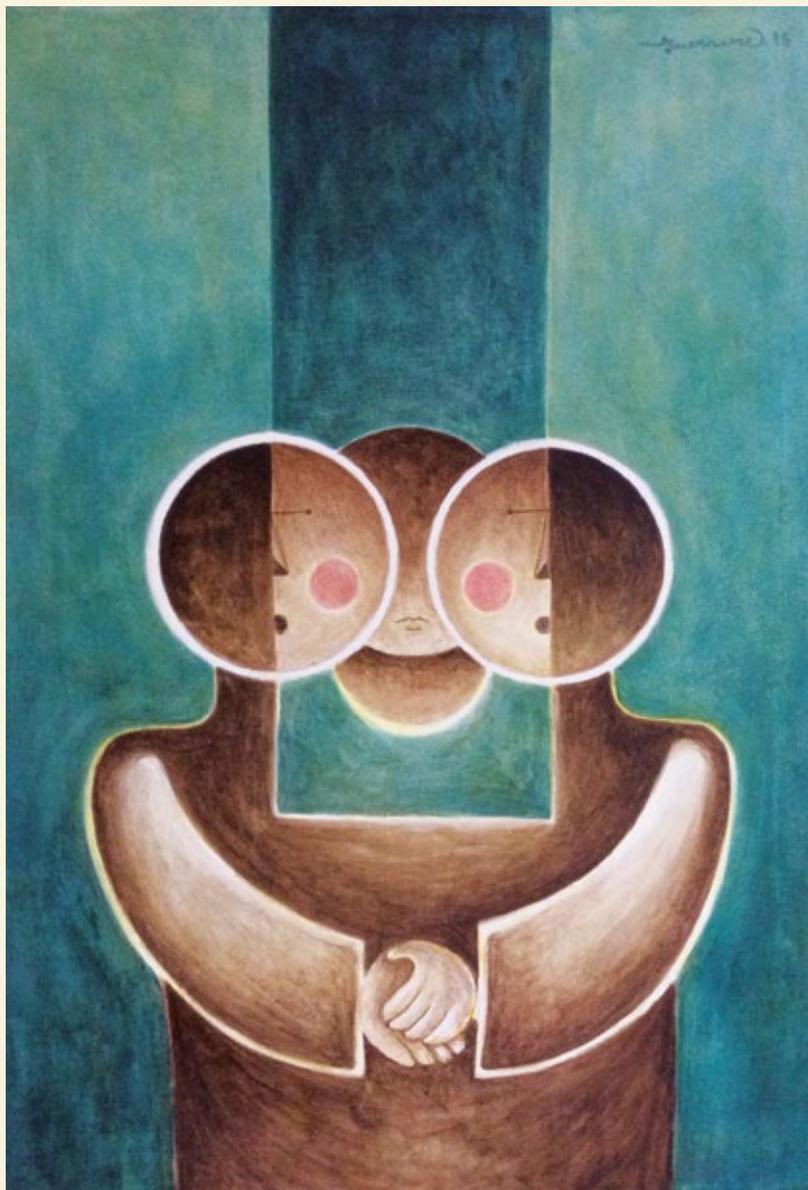
la memoria, porque en Sergio Pitol el lenguaje lo es todo, como bien dice él en *El mago de Viena*. A estas instancias –vida, obra, memoria– en perpetua y laberíntica retroalimentación, se añaden la dimensión del viaje, los sueños y las lecturas que alimentan al escritor y su obra. El genio de Pitol las entreteje todas en su prosa, especialmente en sus tres libros que podríamos llamar ensayísticos, aunque también son narrativos: *El viaje*, *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*. A la luz de estos no es difícil encontrar también en su obra narrativa, especialmente en las novelas del *Tríptico del Carnaval* esta ebullición de un espíritu trashumante que busca en el lenguaje su plena expresión. Como señala el propio Pitol en “Viajar y escribir”, uno de los ensayos que conforman *El arte de la fuga*, “Los momentos de excepción en la literatura se producen cuando el autor, sea cual sea el curso que siga al iniciar una obra, logra sumergirse en las corrientes profundas del lenguaje para, de esa manera, perder sus propias señas de identidad.”

Sergio Pitol se sienta en una terraza frente al castillo de Praga y comienza a escribir *El desfile del amor*, luego de que la poderosa alquimia de la memoria, los encuen-

tros –afortunados y no tanto–, la fabulación perpetua que realiza como diversión con sus amigos Monsiváis y Luis Prieto, van entretejiendo un tapiz novelístico. El escritor pierde las señas de su identidad porque esta lo abarca todo y se convierte en literatura. Como cuando dice en *El viaje*, hablando de los rusos: “Las preocupaciones del excéntrico son diferentes a las de los demás, sus gestos tienden a la diferenciación, a la autonomía hasta donde sea posible de un entorno pesadamente gregario. Su mundo real es el interior”.

A fin de cuentas, el viaje es siempre interior. Por más turísticos que sean nuestros paseos, los desplazamientos mueven en nosotros fuerzas subconscientes, la memoria cambia sus fichas cuando se modifica la noción del tiempo. Hay un fondo proustiano en todo esto, un recuperar la vida en cada página, entrar y salir del mundo de las bambalinas al mundo de la representación literaria con una naturalidad que apasiona y sorprende. “En mi experiencia personal, la inspiración es el fruto más delicado de la memoria”, dice en *El mago de Viena*. Más adelante señala: “Veo mi pasado como un conjunto de fragmentos de sueños no del todo entendidos”. Un elemento importante en este mundo memorioso es la enfermedad como motor de la memoria, como meditación obligada, también como punto de partida a otros viajes para encontrar la curación de médicos diversos, a los que el autor confiesa entregarse con fe casi infantil. El cuerpo y sus vicisitudes –y en las novelas de Sergio la enfermedad y la escatología ocupan un lugar notable– son parte de este mundo trashumante.

Así como en sus novelas aparecen y desfilan personajes de toda laya, surgidos de aquel fondo interior, misterioso y libresco, en sus



Multi-personalidad

libros de ensayos circulan entradas de antiguos diarios, como el ejemplar diario moscovita que culmina en la mencionada escena escatológica en Tbilisi, Georgia, en *El viaje* o ficciones como la del famoso mago al que alude *El mago de Viena*, o aquella portentosa historia surgida de un viaje con el escritor Enrique Vila-Matas. Desfilan también Gógol, Gao Xingjian, Thomas Bernhard, Monsiváis, Henry James, Thomas Mann, Joseph Conrad, Chéjov, Evelyn Waugh,

el gran Sterne, entre tantos otros autores, y también Coyoacán, Colombia, Moscú, las ruinas de Pompeya, la obra del autor revisitada, observada desde el ángulo de lo presente y en el contexto en que fue escrita.

En estos libros la prosa diestramente hilada hace que de una cosa a otra surjan oscuridades, momentos magníficos, melancolías profundas. En aquello que contiene la memoria podemos entrever un poco del misterio que represen-

ta el talento artístico, el fondo de la obra que en la memoria va haciendo su nido a lo largo de la vida. Si bien Sergio Pitól en sus novelas y cuentos cultivaba ya este género de prosa mixta, de tejido abierto al que se incorporan todo tipo de personajes y digresiones, en sus libros de ensayo el entramado resulta apasionante, tanto como sus novelas con aquellos personajes que surgen de la nada y luego desaparecen dejando más preguntas y dudas que certezas. “La escritura, muy a menudo, y todo autor lo sabe aun sin proponérselo, rescata zonas poco visitadas, limpia los lugares deseados de la conciencia, lleva aire a las zonas sofocadas, revitaliza todo lo que ha empezado a marchitarse, pone en movimiento reflejos que uno creía ya extinguidos”. A fin de cuentas, también, recordar es viajar y es escribir.

Leer a Pitól es un viaje en el que los mundos se construyen conforme avanzamos por ellos. Sus libros son como cajas chinas que indagan en los mecanismos de la narración –no de balde fue el traductor de *El buen soldado* de Ford Madox Ford– para mostrarnos esas historias que son como enormes barcos desarmados, o como esos juguetes de madera que se desdoblán y se vuelven a armar. Las diferentes capas de sus cuentos se sobrepone unas a otras y se comunican de maneras extraordinarias. El escritor viajero recorrió sus pasos una y otra vez para entregarnos algunas claves de sus libros: las lecturas, los afanes y las circunstancias muchas veces novelescas que los inspiraron, como el personaje verdadero que dio carne

a Billie Upward. Sergio Pitól despierta siempre en el lector la entrega de quien va a recibir un cuento, una ficción –nos va tentando a lo largo de los textos con tramas escritas o planeadas– y en ese estado recibimos también, de manera teatral y prodigiosa, los apartes y las revelaciones del maestro de ceremonias, como escribió en *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*: “En fin, sobre cualquier tema que escribo logro introducir mi presencia, me entrometo en el asunto, relato anécdotas que a veces ni siquiera vienen al caso, transcribo trozos de viejas conversaciones mantenidas no solo con personajes deslumbrantes sino también con gente miserable...”

En este libro, quizá el último, se suceden cinco textos escritos a partir de la relectura de sus libros para la edición de su *Obra reunida* por el FCE, a los que se suma un diálogo con Carlos Monsiváis. Aquí Pitól pasea por sus cuentos, sus novelas, sus libros de ensayo, como si nos llevara por los corredores de sus pensamientos, sus lecturas, las películas y los recuerdos, su taller interior, o como él diría, su carpintería literaria. Chéjov, Gombrowicz, Gógol, Reyes, Borges, Dickens, James, entre tantos espíritus tutelares, presiden este periplo que es como todas las obras de Sergio Pitól: una mezcla de delicia, inquietud y revelación pospuesta. “En mis narraciones soy más bien un personaje enmascarado, que se mueve en los corredores, un observador de las tramas para despejar las oscuridades de la obra o encaptarlas más: dejémoslo así”.

En el diálogo con Monsiváis, Pitól se refiere a los personajes excéntricos, cómicos y angustiosos a la vez, que habitan su obra: “Las dictaduras y la opresión los producían; ser raro era un camino a la libertad”. Extrapolándola, la frase se podría aplicar también a Sergio Pitól: Sergio fue un escritor raro, interesado en la farsa y la deformación, en la caída patética y grandilocuente de sus personajes. En ellos encontró la correspondencia entre los vericuetos del alma esclava, las intensidades de la literatura sajona y la pasión misteriosa por la muerte que anida en los mexicanos: una mezcla de orgullo, vergüenza, amor y deseo retorcidos, un viaje, también, por el trasfondo humano, lo que le permitió esa libertad que solo pertenece a quienes desbrozan un camino absolutamente personal y se entretienen en él: las estrellas que los guían son propias y están en otro universo donde nadie más podrá imponer las reglas. “Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa. Necesito crear una realidad permeada por la niebla...” **LPyH**

*El presente texto fue leído en la mesa “El viaje como eterno retorno” durante la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil del Ivec.

Ana García Bergua es narradora, autora de novelas, libros de relatos y crónicas. Premio Sor Juana Inés de la Cruz por *La bomba de San José* y Premio Bellas Artes de Narrativa Colima por *La tormenta hindú*.

INFIERNO DE TODOS: INFIERNO DE UNO

José Luis Martínez Morales

***Infierno de todos* es de alguna forma el infierno de uno, de ese uno que escribió los relatos; pero también de ese uno que es cada uno de los protagonistas de cada cuento; y, por último, de ese uno que en su momento los leyó por vez primera.**

Como novena acepción del término “infierno”, el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE ofrece el siguiente significado: “sufrimiento o malestar grande”. La relación de este sentido con la primera acepción (“En la doctrina tradicional cristiana, lugar donde los condenados sufren, después de muerte, castigo eterno”) es obvia. Independientemente de la creencia o no en un infierno de ultratumba, nuestra cultura ha asumido dicho término y su connotación de castigo y sufrimiento para aplicarlo figuradamente a situaciones límite, tanto de nuestra existencia humana (en aproximación al pensamiento de Karl Jaspers) como a la ficción de algunos personajes literarios.

En tal sentido, *Infierno de todos* es de alguna forma el infierno de uno, de ese uno que escribió los relatos; pero también de ese uno que es cada uno de los protagonis-

tas de cada cuento; y, por último, de ese uno que en su momento los leyó por vez primera.

Cuando Sergio Pitol tenía 24 años –según nos cuenta en “El sueño de lo real”, ensayo que prologa la tercera edición de *Infierno de todos* (1999)– vivió una situación límite: la convivencia en su grupo de amigos se volvió un verdadero infierno: “De día a día crecían las histerias, las suspicacias, los rencores [...] Era necesario huir, cambiar de marco, salir del magma” (por algo magma tiene entre sus notas distintivas ser una “masa ígnea en fusión”, en cercanía semántica con la configuración cultural-religiosa-popular de las llamas incandescentes del infierno). Por dicha razón, Sergio decidió rentar una casa en Tepoztlán (“El retiro ideal”) para sacar sus demonios, como diría Mario Vargas Llosa. Su autoexorcismo lo condujo a trasladar sus demonios al territorio de la fic-

ción, donde encarnaron en “Victorio Ferri cuenta un cuento”, “Los Ferri” y “Amalia Otero”. Así logró desprenderse “de algunos incómodos espectros” que no eran “los del presente, pero sí aquellos con los que conviví en la infancia”.

Ocho años después, en 1965, yo también comencé a vivir uno de mis infiernos: estudiaba en el Seminario Conciliar de Xalapa. Iba ya para el quinto año de mi formación humanística, cuando entré en una situación límite de inquietud, angustia y sufrimiento de conciencia: yo no quería ser sacerdote, pero me acuciaba la culpa y el castigo al infierno tan temido si rechazaba el llamado divino. Quizá como refugio, me convertí cada vez más en un lector voraz. Entre las diversas lecturas que realicé durante ese año, hubo una que me marcó: la de “Victorio Ferri cuenta un cuento”. El texto nos lo había proporcionado el padre José Benigno Zilli para una de sus clases.

Debo confesar que, imbuido por la atmósfera pietista del internado, la lectura del cuento de Sergio abonó aún más a mi desasosiego. Si bien, por la lectura de los clásicos griegos, yo estaba acostumbrado a que la literatura nos hablase de las grandes pasiones y tragedias humanas, a estas las creía cosa del pasado. La histo-



Línea del tiempo

ria del niño Victorio, en cambio, me pareció demasiado vital pero terrible. En ese entonces, para mí no era concebible la existencia de una personalidad infantil con una psique muy cercana a lo demoníaco. Los niños a quienes yo estaba acostumbrado a tratar eran los del catecismo: juguetones, sí; traviesos, sí, pero nada más. Yo pensaba entonces que el autor había sido demasiado cruel al crear a este personaje niño y estaba seguro de que solo era producto de su imaginación. Ahora, cuando más de una vez he leído noticias sobre niños que masacran a otros niños, me doy cuenta de que la literatura, más de lo que nos imaginamos,

es exponente, previas mediaciones estéticas, de una sociedad en descomposición.

A finales de 1966 organicé dentro del seminario un grupo cultural: gestionaba con los superiores permisos para ir con compañeros a los conciertos de la sinfónica, a ver alguna obra de teatro o alguna película de cine de arte. Como el padre José Benigno Zilli tenía cierto parentesco con Sergio Pitol, y por un amigo me enteré de que el escritor vivía en Xalapa, le solicité al padre Zilli que invitara a Sergio para que nos diera una charla. Sergio se presentó ante nosotros y por vez primera tuve la experiencia de estar fren-

te a un escritor de carne y hueso. Para mí fue un verdadero acontecimiento histórico y personal. Nunca me imaginé además que, transcurridos 25 años, tendría la oportunidad de charlar por primera vez con Sergio y recordarle este acontecimiento que, según me confesó, había sido también para él inédito y muy grato.

De entonces a la fecha he leído toda la obra de Sergio, pero más de una vez he vuelto a detenerme en la historia de Victorio Ferri, en su infierno: en su situación límite previa a su muerte, donde nos hace un recorrido por su breve vida y donde lo demoníaco permea su discurso: discurso francamente monológico que se ve interrumpido hacia el final por un narrador ajeno, y de claro parentesco textual con el narrador final de “La casa de Asterión” de Borges. Victorio Ferri, el narrador, es un niño precoz y procaz, con cierta demencia pero con visos de reflexión de adulto prematuro. En buena medida su infierno se debe a la toma de conciencia de su realidad. Es decir, como señala el *DLE*, asume el “conocimiento del bien y del mal que permite a la persona enjuiciar moralmente la realidad y los actos, especialmente los propios”.

Victorio Ferri, desde el presente de su situación límite, llega al convencimiento de que su casa es el infierno, que su padre es el demonio y que él, por lo tanto, es hijo y heredero del maligno. Si bien estas creencias se deben en principio a los dichos y consejas que escuchó de boca de los peones, las hace propias después de un sutil razonamiento:

He oído comentar que mi padre es el demonio y aunque hasta ahora jamás haya llegado a descubrirle un signo externo que lo identifique como tal, mi convicción de que es

quien es se ha vuelto indestructible. No obstante que en ocasiones me enorgullece, en general ni me place ni me amedrenta el hecho de formar parte de la progenie del maligno.

Cuando un peón se atreve a hablar de mi familia dice que nuestra casa es el infierno. Antes de oír por primera vez esa aseveración yo imaginaba que la morada de los diablos debía ser distinta (pensaba, es claro, en las tradicionales llamas), pero cambié de opinión y di crédito a sus palabras, cuando luego de un arduo y doloroso meditar se me vino a la cabeza que ninguna de las casas que conozco se parece a la nuestra. No habita el mal en ellas y en ésta sí.

Victorio no reconoce en su padre ninguna de esas notas folclóricas que forman la imagen del demonio, pero sí descubre en cambio ciertos indicios reveladores de su maldad: “el placer en los ojos” cuando castiga sádicamente a los peones y su expresión de júbilo manifestada a través de la que podríamos calificar de risa diabólica o, como Victorio la define, “una especie de gozoso relincho”, y que él mismo imita de manera tan perfecta que “las mujeres al oírla se persignan”.

Entre la locura y lo diabólico, Victorio prefiere ser fiel exponente de lo segundo. En todo caso le atribuye más demencia a su hermana por sus manifestaciones cuasi místicas al contemplar el cielo. Él, en cambio, se esfuerza por superar a su padre en lo demoníaco: “me convertiré en el demonio: seré el Azote, el Fuego y el Castigo”. Indirectamente critica a su padre porque tiene remordimientos por haber cometido fratricidio, mientras que él, afirma, si “ahogara a

Entre la locura y lo diabólico, Victorio prefiere ser fiel exponente de lo segundo. En todo caso le atribuye más demencia a su hermana por sus manifestaciones cuasi místicas al contemplar el cielo. Él, en cambio, se esfuerza por superar a su padre en lo demoníaco: “me convertiré en el demonio: seré el Azote, el Fuego y el Castigo”.

Carolina en el río no guardaría el menor remordimiento”. Como parte de su maldad, expresa también su deseo de atrapar ratones y devorarlos para “sentir en los labios el latir de su agonía”; y se enorgullece de sus tareas de espionaje hacia los peones, gracias a las habilidades que ha adquirido en una especie de mimetismo animal: su capacidad de ver a través de la oscuridad, de escuchar lo imperceptible con su fino oído, de caminar sigilosamente y poder “oler” a quienes hablarán mal de su padre. Se burla de la ingenuidad de los peones que atribuyen a su padre “satánicos poderes” por descubrir sus secretas murmuraciones: “En su ingenuidad llegan a creer que esa es una de las atribuciones del demonio. Yo me río. Mi certeza de que él es el diablo proviene de razones más profundas”.

Aunque dichas razones no se precisan, podría muy bien deducirse que se trata de la sospecha que hacia el final de su vida tiene el personaje niño: su padre tan es la encarnación del demonio, que no ama ni a su primogénito; por el contrario, desea su muerte:

He comprobado que nada sucede fatalmente de una sola manera. En la repetición de los hechos más triviales se producen variantes, excepciones, matices. ¿Por qué, pues, no habría de quedarse la hacien-

da sin el hijo que sustituya al patrón? Una inquietud peor se me ha incrustado en los últimos días, al pensar que es posible que mi padre crea que voy a morir y su risa no sea, como he supuesto, de burla hacia la ciencia, sino producida por el gozo que la idea de mi desaparición le produce, la alegría de poder librarse al fin de mi voz y mi presencia. Es posible que los que me odian le hayan llevado al convencimiento de mi locura...

Con el texto anterior se cierra el monólogo de Victorio Ferri, y con los puntos suspensivos se le da paso a la muerte del personaje que lo lleva, paradójicamente, a salir de su infierno. Con las últimas palabras del fictivo epitafio (“su padre y hermana lo recuerdan con amor”), el autor nos recuerda que la vida es un infierno para quien así la asume pues los otros, los íntimos sobre todo, siempre podrán enmascarar, aunque sea de manera póstuma, su odio en el ficticio amor. Al final, y ya en la realidad: cada quien con su propio infierno. **LPyH**

José Luis Martínez Morales es investigador literario de la UV desde 1979. Coordinó la colección Narrativa Sergio Galindo, editada por esta casa de estudios.

EL NOMADISMO GLOBAL DE SERGIO PITOL

Monika Dąbrowska

Con su vida errabunda, con la poética transnacional y las interacciones culturales con países europeos que impregnan su obra, el autor veracruzano ejemplifica el paradigma del escritor “extraterritorial” postulado por Steiner: el fenómeno del autor políglota, pluricultural...

En el contexto actual de la literatura globalizada, cultivada por la generación del cambio de siglo, habituada a los desplazamientos y estancias extranjeras, me parece particularmente interesante evocar a Sergio Pitol y su nomadismo literario. Con su vida errabunda, con la poética transnacional y las interacciones culturales con países europeos que impregnan su obra, el autor veracruzano ejemplifica el paradigma del escritor “extraterritorial” postulado por Steiner: el fenómeno del autor políglota, pluricultural, que no solo viaja a otros países, sino que se adentra en su lengua y su cultura y allí produce su obra. Fernando Aínsa habla de la “condición nómada” de las últimas generaciones refiriéndose a los escritores latinoamericanos “globalizados”, que residen y escriben fuera de sus países de origen (Steiner 2002; Aínsa

2012). En las últimas décadas los desplazamientos cobran cada vez más importancia y conllevan múltiples consecuencias, también literarias.

Sergio Pitol se adelanta a estas prácticas. Contemporáneo de los autores del *boom* literario, con experiencia parisina y barcelonesa como Cortázar, Vargas Llosa o Fuentes, Pitol recorre sus vivencias internacionales y se esfuerza en innovar su escritura por caminos distintos. Gracias a su trayectoria y la práctica narrativa de reescritura y fragmento puede considerarse antecesor de los nómadas globales de las generaciones siguientes, como Roberto Bolaño, Rodrigo Rey Rosa, Jorge Volpi, Juan Villoro, Rodrigo Fresán y tantos otros. El nuevo nomadismo global es un fenómeno de gran actualidad, como lo es también el renovado interés por lo particular, la tendencia *glocal* (Mora 2014).

Ambos movimientos tienen en Pitol a su pionero.

Perder países: el nomadismo existencial de Pitol

Sergio Pitol es un viajero incesante. Su vida se caracterizó por una amplia y prolongada movilidad geográfica. Desde que salió de México hacia Europa a bordo del barco *Marburg* el verano de 1961, su estancia fuera del país se prolongaría durante casi tres décadas. El autor mexicano vivió desde entonces en varios países europeos: Italia, Polonia, Francia, Inglaterra, España, la antigua Yugoslavia y Checoslovaquia; su trayectoria vital lo llevó hasta Rusia y China. Pitol experimenta una enorme e imparable necesidad interior de viajar, alimentada en parte por las lecturas. Él mismo reconoce el papel de los libros en fomentar su interés por conocer nuevos países. Moverse y extraviarse es para él una experiencia existencial.

Este hecho biográfico no quedó al margen de su actividad literaria, todo lo contrario: los viajes, la errancia, el (voluntario) desarraigo, fueron componentes esenciales de su escritura. Desde el inicio unirá la experiencia viajera con los descubrimientos literarios. El tránsito fue un poderoso impulso para la creación.

Para mí el movimiento físico, es un estímulo brutal; todas mis cosas han sido escritas siempre en algo que se mueve: en viajes largos por tren, por barco, y aun en los tranvías. Me gusta escribir durante el desplazamiento, mientras todo va cambiando a mi alrededor (Harro 1966, 6).

Sin los continuos desplazamientos, acercamientos y fugas, la obra de Sergio Pitól no tendría la forma que tiene.

En el momento actual, donde la categoría de nomadismo, comentada por Deleuze y Guattari, caracteriza la literatura posmoderna más allá de las categorías nacionales donde cobra protagonismo la vida errante señalada por Maffesoli, la figura del escritor nómada en Pitól adquiere un significado distinto del intelectual cosmopolita latinoamericano y participa en el cambio de paradigma que se opera con los procesos de mundialización. Nomadismo y errancia, con lo que sugiere el segundo vocablo de vagar y desviarse, son conceptos que se podían aplicar a la trayectoria personal y artística de Pitól.

Viajar y escribir: el nomadismo literario

Habitualmente en la obra de Sergio Pitól, incluidos los cuentos y novelas, aparece el motivo del viaje. Sus personajes, normalmente mexicanos, acaban de llegar a algún país extranjero o están a punto de trasladarse a otro lugar. Los textos de *El mago de Viena*, *El arte de la fuga* y *El viaje*, reunidos en la llamada *Trilogía de la Memoria*, evocan una sucesión de recuerdos de lugares y vivencias en topografías muy amplias. El narrador pitoliano se traslada con una frecuencia



Melodía

excepcional; el cambio de escenarios, de ciudades, es un *continuum* en su narrativa. No frecuenta los lugares comúnmente visitados, se guía por el propio gusto e intereses. Elige destinos poco frecuentados por otros escritores de su continente: Varsovia, Praga, Moscú, Georgia, Tbilisi. En su escritura hay hoteles, librerías, estaciones de trenes, aeropuertos, cafés italianos o bares polacos, museos literarios en Moscú y ópera de Pekín, una boda en Asjabad y un festival de cine en Tashkent. Normalmente viaja solo, siguiendo las exigencias de su individualismo y sus intereses literarios.

En este contexto resultan significativos sus desplazamientos a Polonia, la antigua Checoslovaquia, Rusia, Georgia. Este itinerario indica cómo el autor se guía por la brújula de sus intereses propios, no por la moda. Revalorizando la tradición supuestamente periférica o secundaria –las literaturas de la parte eslava de Europa o de las repúblicas caucásicas de Georgia y Armenia (cuyo conocimiento para el narrador se “vuelve una obligación literaria”)–, el autor no solo ensancha las geografías de la narrativa latinoamericana, sino que a la vez reta las jerarquías culturales establecidas.



Contemplando el eclipse

Explorando los escenarios pragueños, moscovitas, georgianos o varsovianos realiza una revalorización de las capitales europeas. Con su visible predilección por el Este europeo desafía la división entre centro y periferia, tan cuestionada hoy en día.

En nuestro mundo en movimiento cambian los modos de viajar y, por ende, la manera de escribir sobre las experiencias de tránsito. Ante los retos del mundo interconectado, el género viático experimenta hoy en día transformaciones y búsquedas. Los elementos del relato viajero en la prosa de Pitol conectan con la corriente de la literatura viajera posmoderna, de mucha vitalidad en las últimas décadas. Estas coordena-

nadas de la literatura viajera actual son el telón de fondo donde se proyectan *El arte de la fuga* y, sobre todo, *El viaje*. Examinar en ese contexto los relatos de sus estancias europeas (y asiáticas) permite anotar interesantes similitudes con los relatos de viaje actuales, representados más recientemente por *El viajero más lento* de Enrique Vila-Matas, *La piel de La Boca* de Jorge Carrión o *Cómo viajar sin ver* de Andrés Neuman.

La “gramática del viaje” en la narrativa pitoliana se acerca a los rasgos de viaje posmoderno, con sus hibridaciones, transgresiones de género, textos fronterizos, multiplicidad espacio-temporal, escritura fragmentaria a modo de un *collage* intertextual. El lector de *El*

viaje pronto advierte que no está delante de un clásico libro de viaje. Lo denota la primera frase de la narración, que ilustra la motivación literaria de sus andanzas. Aunque el narrador se desplaza, la importancia primordial la adquiere la (propia) escritura. Es un texto generado más a partir del texto anterior propio. En realidad, el texto habla de varios viajes, en distintas épocas, que realiza a través del pasado personal y de la historia de los lugares que visita. Así lo expresa visitando Tbilisi:

Hoy inicié el recorrido, empecé a tocar los estratos que lo componen, una operación constante de construcción y deconstrucción mental, un viaje a través de varias capas culturales que se han superpuesto en la región, dejando vestigios de lo que ha sido (Pitol 2007, 412).

Otro rasgo que Pitol comparte con la literatura viajera actual es su forma de *collage* intertextual, la poética de fragmento y de reescritura que fracciona la realidad. El narrador de *El viaje* no solo lee y escribe; dialoga con otros autores y compone su propio relato con los fragmentos de sus textos, efectuando una especie de *remake* literario posmoderno. En el tejido de la obra introduce las biografías o cartas de Méyerhold, Tsvietáieva, fragmentos de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov y de *Caoba* de Borís Pilniak, las citas de Rilke, Canetti, Prishvin. Consigue así una pluralidad de voces, experiencias, discursos.

Pitol, el niño ruso: el nomadismo intercultural

En último término, para completar la vigencia del legado viajero de Pitol, es preciso poner de ma-

nifiesto el vínculo con culturas extranjeras, que crea a través de sus vastas lecturas, la propia escritura, pero también desarrollando una considerable labor como traductor de la literatura inglesa, italiana, polaca y rusa. Los múltiples desplazamientos le permiten embeberse en la cultura literaria de los países que iba conociendo. Al descubrir Europa, y después Asia, se interesa vivamente por los países en los que se adentra, su cultura, su pasado y, por supuesto, su vida literaria. El mismo eligió esta lejanía y la agradece, porque le permite gozar “de una libertad jamás soñada” (Pitol 2005, 227).

Los horizontes literarios de Pitol van mucho más allá de los nacionales. Guiado por el “instinto” personal, se mueve con libertad por las lecturas que descubre. Lee y traduce tanto a los clásicos como a los de vanguardia, poniendo en práctica un programa de apertura cultural y atracción por la alteridad. Su interés por las tradiciones y estilos literarios distintos lo llevó a adentrarse en autores hasta ahora desconocidos en México, como Ford Madox Ford, los italianos Luigi Malerba y Giuseppe Berto, los polacos Kazimierz Brandys y Jerzy Andrzejewski. En las tradiciones, muchas veces consideradas marginales, busca las referencias para su lenguaje y estilo. Esta actividad alimenta su escritura ocasionando cruces de tradiciones, trasvases de nuevos autores, obras y estéticas. De ahí las numerosas correspondencias de sus creaciones con otras literaturas europeas, especialmente con las letras rusas y polacas.

Eso puede llevar a pensar que Pitol es un escritor cosmopolita, desvinculado de su procedencia; que los nuevos intereses y actividades aflojaron en él los lazos con México. Y no sería una opinión cierta. Durante su periplo europeo Pitol nunca dejó de interesarse por

las cosas mexicanas. En su narrativa no deja de evocar los escenarios veracruzanos, recordar el ingenio de Potrero, ni de reaccionar ante los acontecimientos que configuran la historia reciente de su país: la masacre de Tlatelolco o el conflicto en Chiapas. Precisamente el alejamiento le permitió descubrir la propia tradición. “Fue en Europa donde tuve una necesidad interior de conocer la historia y la literatura de México, desde las Crónicas de la Conquista hasta las últimas corrientes” (Pitol 2011, 15). Al mismo tiempo, en su necesidad imperiosa de conocer otras culturas, hay una voluntad de hacerse connatural con ellas y a la vez llegar al propio yo más íntimo.

Resultado emblemático, en este sentido, el emotivo episodio con que cierra *El viaje*, titulado “Iván, niño ruso”. Un recuerdo de la infancia, el rostro de un niño con rasgos orientales con el que el narrador se identificaba de pequeño, evocado ahora, a punto de dejar Moscú, es fuente de sobrecogimiento al descubrir ese vínculo íntimo con el país visitado. Esa vivencia le descubre el secreto que anida en su existencia, es una brecha por la que percibe la trascendencia, el misterio del propio destino.

El Maestro de Xalapa reflexiona sobre la identidad latinoamericana, por ejemplo, en su ensayo “El imaginario literario y las identidades”. “¿Qué causas –podría uno preguntarse– obligarían a un escritor a abandonar su país por varios años –o por el resto de su vida– y qué conexión se establece entre el destierro y la creatividad literaria?”, se pregunta al inicio (2002, 15). De hecho, este breve texto es un homenaje a Alfonso Reyes. En *Una autobiografía soterrada* declara: “Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más variadas”. Y añade: “pero estoy convencido de

que esos acercamientos solo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados” (Pitol 2011, 120). Finalmente anota esta reflexión:

Nos parecería ridículo que alguien se sentara a la mesa de trabajo con la conciencia de ser un escritor colombiano, brasileño o mexicano. Eso ya se da por sentado y en el fondo ni siquiera importa, puesto que en el instante de escribir lo único que ha de saber, lo que cuenta de verdad es que su patria es el lenguaje (121).

Dentro del afán de situar a las letras de América Latina en un horizonte internacional, a Pitol le interesa, invariablemente, mirar hacia México como horizonte de sentido. Sabe desarrollar una estética literaria que posibilita conectar con las tendencias y tradiciones globales, sin abandonar los contextos claramente locales y con un acento muy personal. Tras un largo itinerario europeo el escritor regresó a casa. Es cosmopolita en sentido positivo, humboldtiano de la palabra. Puede ser un referente para una identidad latinoamericana en movimiento, que intenta redefinirse en los nuevos contextos del mundo global.

Coda

La internacionalización de la escritura latinoamericana fue postulada posteriormente por los movimientos literarios como *McOndo*, los integrantes del *Crack* o los *babélicos* argentinos. No sin motivo los autores del *Crack* reivindican a Sergio Pitol como el escritor universal, “menos mexicano”, que abogaba por la literatura abierta a otras tradiciones. Tanto ellos, como Mario Bellatin en *El libro uruguayo de los muertos*, Rodrigo Blanco Calde-



El beso

rón en *The Night* evidencian que la figura de Pitol representa en este sentido un fenómeno particular. El autor de *El mago de Viena* es un escritor mexicano muy europeo y muy eslavo, sin duda. En esa línea, Jorge Volpi se pregunta qué significa hablar de literatura “hispanoamericana” actualmente. En su texto “Narrativa hispanoamericana, Inc” se hace portavoz de la polémica sobre la existencia de los patrones de “lo hispanoamericano” entre los nuevos narradores de la región. Tampoco es casual que le dedique ese trabajo a Sergio Pitol.

No puede dudarse de la conexión entre su legado y los

narradores mundializados, transterritorializados, los nuevos nómadas de la era global, que en él encuentran su inspiración. La pertinencia de su recorrido y la singularidad de su voz narrativa cobran especial interés en la era de la globalización. Creo que el enfoque propuesto proporciona nuevas coordenadas para ubicar y entender su obra literaria, especialmente hoy, cuando nos preguntamos por la pertinencia de su legado. **LPyH**

REFERENCIAS

Aínsa, Fernando. 2012. *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia,*

Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia.* Traducido por José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos.

Harro, Blanca. 1966. “Un mexicano en Varsovia”. *Excélsior. Diorama de la Cultura.* México.

Maffesoli, Michel. 2000. *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza.* Milán: Franco Angeli Edizioni.

Mora, Vicente Luis. 2014. “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 2: 319-343.

Pitol, Sergio. 2002. “El imaginario literario y las identidades”. *La Palabra y el Hombre* 122: 15-21.

—. 2005. *El mago de Viena.* Valencia: Pre-Textos.

—. 2007. *Trilogía de la Memoria.* Barcelona: Anagrama.

—. 2011. *Una autobiografía soterrada. Ampliaciones, rectificaciones y desercalizaciones.* Barcelona: Anagrama.

Steiner, George. 2002. *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística.* Traducido por Edgardo Russo. Madrid: Siruela.

Volpi, Jorge. 2008. “Narrativa Hispanoamericana, Inc”. En *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo.* Editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid: Iberoamericana.

Monika Dąbrowska es doctora en Literatura por la Universidad de Varsovia y docente en la Universidad CEU Cardenal Herrera en Valencia. Realizó estancias de investigación en la UV y postdoctoral en la Universidad de Salamanca. Se especializa en la narrativa hispánica actual.

EL MAESTRO Y MARGALOLA

(novelita *italianizante* didáctico-canina)

Riccardo Pace

I s de madrugada. Me encuentro en la casa del maestro Pitol. Estoy tendido en el sillón donde alguna vez se echó un pedo el mismísimo Antonio Tabucchi, abrigado bajo tres frazadas de lana gruesa para protegerme del frío. En los últimos tiempos, Sergio prefiere no quedarse solo durante las noches. Por turno, invita a uno de sus amigos de la ópera a que lo acompañemos en veladas adorables que empiezan con una cena ligera, continúan con una peli o un melodrama, y terminan, para él, en su acogedora habitación y, para el invitado, con una fecunda simbiosis con esos almohadones rechonchos y tan ricos en historias. Hace un rato vimos una versión cinematográfica de la novela *Tom Jones*, de Henry Fielding, que me pareció simplemente fenomenal.

El agradable regusto que me ha dejado el filme, el fuego que chisporretea en la estufa de hierro fundido, y la inesperada comodidad de mi improvisado lecho no bastan para apaciguar la culpa que siento en mi espíritu. Debería estar aprovechando este momento especial, en la casa de mi autor favorito, para esbozar mi novela con la esperanza de que una pizca de su talento, por algún milagro literario, llegue a contagiarme y, ¿por qué no?, para crear un recuerdo que,

Trato de mantener la calma como el *nerd* que soy, reflexionando (si quieren burlarse de mí, ¡adelante!) sobre el dialogismo y la polifonía que animan la escritura pitoliana.

en una eventual autobiografía senil, sin duda quedaría de maravilla.

Me he jurado a mí mismo hacerlo por al menos una o dos horas cada vez que el maestro me invite, después de que él se vaya a dormir. Pero, como siempre sucede cuando me encuentro en esta casa que también es una biblioteca sin igual, me he dejado vencer por mi tendencia al ocio y he preferido leer algo para conciliar el sueño. Esta noche, antes de caer en brazos de Morfeo, le he hincado el diente a *El maestro y Margarita*, de Mijaíl Bulgakov, y, después, a un par de fragmentos tomados al azar de la cervantina *Historia del casamiento engañoso*.

II Tengo la sensación de haber dormido solo por un ratito y de que mi sueño ha sido nervioso, agitado. Es más, a ciencia cierta no sé decir si ahora estoy despierto o sigo atrapado en una ensoñación. Trato de mantener la calma como el *nerd* que soy, reflexionando (si quieren burlarse de mí, ¡adelante!) sobre el

dialogismo y la polifonía que animan la escritura pitoliana.

“Los dos” –me digo mientras retengo la respiración– “hablan de la intrincada textura de la prosa del maestro, de las capas crujientes de voces que se acompañan con las de sus narradores... pero también subrayan” –añado inhalando a fondo– “de qué manera esas voces ‘solistas’ se fusionan en una armonía coral que dice algo siempre nuevo, nunca antes oído”.

El intento de contención zen, como era previsible, fracasa. Pensar en estas cosas no me apacigua. Todo lo contrario. Siento la adrenalina que corre por mis venas cuando por fin entiendo que la vida y la literatura son una misma, y que, en ambas, la curiosidad de Sergio y su amor para el *otro* forman un hechizo gracias al cual cada ente o fenómeno sin voz primero adquiere una y, luego, nos revela el secreto que encierra. Comprendo ahora que la misión literaria del maestro ha sido la de escuchar una a una las voces que conforman el universo y que, por

esto, su mayor miedo, como hombre y como escritor, siempre ha sido verse amordazado, perder la propia. No en balde en “El oscuro hermano gemelo”, un texto cuyo tono profético presagia la enfermedad que poco a poco le está inhibiendo la facultad del habla, Sergio ha escrito: “Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces [...] con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor”.

Pensar en esto me da escalofríos.

Comprendo ahora que la misión literaria del maestro ha sido la de escuchar una a una las voces que conforman el universo y que, por esto, su mayor miedo, como hombre y como escritor, siempre ha sido verse amordazado, perder la propia.

Decido levantarme, estirar las piernas para descargar la tensión. Para no hacer ruido camino descalzo, arrastrando los pies sobre el piso de madera en dirección del medio-baño que se encuentra entre la sección de los rusos y la sala que reúne a los ingleses con los Manzonis, los Camilleris y los demás autores italianos. Sin embargo, antes de llegar a mi destino, algo insólito hace que me detenga.

Hay luz en la cocina, y en el piso de abajo alguien está murmurando con un ritmo que me hace pensar en una arenga o en una arcaica letanía. La curiosidad me devora. Bajaré a ver qué diablos está pasando.

III

Sé que hay muchos que no me quieren. Sé que murmuran que he

perdido la cordura, o peor, que soy el fámulo de un demonio embaucador. Sé que se aprovecharán de lo que escribo para reforzar su creencia de que soy un saltimbanqui, un encantador de serpientes, un narrador de sueños... y nada más. A veces, cuando estoy solo en mi casa (que es como un laberinto), ensayo ante el espejo esa risa demente, tan parecida al relincho de un caballo, con la que un día los amedrentaré.

Mientras pienso en esto, llego a la cocina. Actúo con circunspección, no quiero ser visto ni escuchado por quien sea que ande por ahí. Presiento que algo extraño pasa a la sombra del refrigerador, y que involucrarme en ello podría

cambiar para siempre mi vida. Seré un espectador cauteloso, un silencioso oyente.

Pero no será fácil, porque lo que veo ante mí no solo va más allá de toda expectativa racional, sino trasciende los límites de la más descontrolada ficción: *Homero*, el anciano perro de Sergio, lleva puestos una peluca victoriana y unos impertinentes dorados, sin micas, mientras escribe en una pizarra que está pegada a la nevera: “primer parcial de literatura: prueba oral”. Al mismo tiempo, la otra mascota de Sergio, *Lola*, que viste un uniforme de colegiala que le queda un poco apretado, espera que empiecen las preguntas, meneando la cola con nerviosismo.

–Pregunta número uno–, profiere al improviso y con solemnidad el viejo galgo–: una fácil, para

comenzar. Compártame sus impresiones acerca de *El maestro y Margarita*. ¿La leyó?

–¡Woof! Ehm, sí, profesor, aunque no pude reparar porque ese tonto que duerme arriba, anoche se puso a leerla. Juro que intenté robársela, pero no se dejó.

–Bueno, pero algo recordarás de tu lectura anterior...

–En realidad, doctor, mire... sé que no es justificación, pero... es que esa historia me provoca picazón en el hocico. Me saca de quicio... tal vez es porque tiene una dosis excesiva de felinidad. Hay pesonajes con ojos de dos colores, como los gatos; otros infidos y traicioneros, como los gatos... es más, hay felinos gigantes, traviesos y habladores que todo el tiempo hacen y dicen de las suyas... Huelga añadir que, cuando el narrador se enfoca en la perspectiva de esos inmundos caracteres, pasan cosas improbables, como: *a*) el lector se distrae debido al titileo de las campanitas que cuelgan de sus collares; *b*) la veracidad del relato decae, profanada por una excesiva gatificación de la mirada con la que se observa el mundo narrado; y, por consecuencia: *c*) la dimensión espacial del relato se distorsiona, redefiniéndose a partir de las percepciones gatunas; y *d*) la del tiempo, como bien se puede imaginar, se convierte en un arenero sobre el cual, los marranos felinos, reescriben la historia a su antojo.

–Una opinión controversial, señorita, pero bien sustentada en los principios de la narratología. Veo que ha estudiado. Pasemos a otro tema. ¿Le parece si hablamos de un texto de nuestro amo?

–Como quiera, profesor.

–¿Qué me dice de “Victorio Ferri cuenta un cuento”? ¿Este, al menos, le gustó?

Veo a *Lola* que asiente satisfecha y se me escapa un suspiro de alivio. Los perros lo oyen y comienzan a mover las orejas y a fruncir el hocico en busca del origen de ese

ruido. Seguro se han percatado de que los estoy espiando, pero disimulan su descubrimiento y siguen con su charla literaria.

—Digamos que sí, a grandes rasgos. Claro, pero ese muchacho me da mala espina. Me lo figuro como una persona horrible, de esas que les avientan piedras a los cuadrúpedos, sobre todo a aquellos, como nosotros, que hemos aprendido a comportarnos como seres civilizados. Lo cierto es que tampoco es agradable con sus iguales, y se podría concluir que, por lo menos, se lleva parejo con todos.

—Dígame qué referencias intertextuales ha encontrado en el relato. Hay una que debería haberle hecho gracia.

—¿Se refiere al minotauro, verdad? Ese sí que me cae bien. Los toros son buena onda. En su caso, el problema radica solo en la mitad humana, que es donde se encuentra el corazón. Sin embargo, por lo que entiendo, ese minotauro de Borges es buena gente: trata de hacer amigos, quiere conocer el mundo y en esto, no me dejará mentir, se parece mucho a un can. Es una verdadera injusticia que termine muerto. Deberíamos decirle al autor que reescriba el final. ¡Sería todo un detalle!

—No diga boberías y siga con los intertextos. ¿Ve algún guiño a la tragedia griega?

—Creo que se confunde, doctor. La historia está ambientada en el trópico veracruzano y esto, permítame decirlo, contradice la definición misma de tragedia griega. Claro, la historia es trágica, porque Victorio al final muere... Sin embargo, ya que usted insiste, si recuperamos la *lectio* aristotélica —toda una ñoña mi *Lola*— podríamos decir que el relato recupera ciertas ideas de la *Poética*: hay una maldición familiar semejante a la de Layo, el padre de Edipo, que obliga a los Ferri a lo demoniaco y a la destrucción



Niño con sarape

recíproca. Y el Estagirita, se sabe, decía que los dramas son más intensos y apasionantes cuando afectan a gente de la misma estirpe. Es más, el papá de Victorio es el cacique del lugar, lo cual, si se quiere, puede verse como una adaptación mexicana del concepto de aristocracia vigente en la Grecia clásica. Y esto representa una coincidencia con el gusto aristotélico por las tragedias que afectan a gente destacada, como los nobles, apunto.

—Bien contestado, pero se le olvida el intertexto con la *Antígona* de Sófocles, donde el personaje de Hemón, hijo de Creón, el rey de Tebas, aparece como un doble irónico del niño Ferri, porque, como él, quiere ayudar a su padre escuchando lo que dicen sus súbditos. Ojo a la cita:

Padre: los dioses, al dar la razón a los hombres, les dieron

el bien más grande de todos los que existen. En cuanto a mí, no sabría ni podría decir que tus palabras no sean razonables. Sin embargo, otros también pueden ser capaces de decir palabras sensatas. En todo caso, mi situación me coloca en condiciones de poder observar mejor que tú todo lo que se dice, todo lo que se hace y todo lo que se murmura en contra tuya. El hombre del pueblo teme demasiado tu mirada para que se atreva a decirte lo que sería desagradable oír. Pero a mí me es fácil escuchar en la sombra cómo la ciudad compadece a esa joven, merecedora, se dice, menos que ninguna de morir ignominiosamente.

—La diferencia —continúa Homero—, y perdóneme pero ahí está el gato,

es que Hemón lo hace por un propósito noble: salvar la vida de Antígona de una condena a muerte, mientras Victorio lo hace por pura maldad, para que su progenitor castigue a los habladores. Podríamos decir que Hemón es el paladín del dialogismo, mientras el muchacho Ferri lo es de su contrario, el anti-dialogismo. Lo trágico de su figura, entonces, también radica en que su intento de callar las voces que lo rodean es una faena que, desde el inicio, está destinada al fracaso, porque se opone al destino que el Hado ha fijado para los hombres: crear su mundo a través de la palabra.

–Uy, profe, ¡pero esto es cosa de investigadores! Yo, más bien, estaría encaminada hacia la docencia...

–No ponga excusas, señorita, que no le está yendo tan mal. Una pregunta más y terminamos. Si la contesta bien, puede sacar una buena nota. ¿Cuál es su opinión en torno a la posibilidad de que “Victorio Ferri cuenta un cuento” sea un relato autobiográfico?

–Esta me la sé, aunque no me imagino si le gustará mi visión del asunto.

Homero sonrío con su sonrisa de perro viejito. Tiene una mirada de condescendencia que invita a *Lola* a continuar. Viendo cómo se lleva con su alumna y las respuestas que ella da, creo que es un excelente profesor, de esos que desafortunadamente van desapareciendo en la escuela de hoy:

–Bueno, doctor. Entiendo a todos esos críticos que dicen que la imagen de Victorio enfermo, tendido en su lecho, es un reflejo del joven Pitol relegado en cama por las fiebres maláricas. Pero excluyo con fuerza que dichos académicos tengan razón. La posibilidad de que en su cuarto hubiese una madriguera de ratones

y que él soñara con arrancarles la cabeza de un mordisco queda refutada *a priori*. Creo más bien que en vez de delirar, nuestro amo se la pasaba leyendo o soñando con algún viaje, como siempre, por otra parte. Sin embargo, lo anterior no significa que el relato no tenga guiños a la vida de Sergio. Los tiene, claro que sí. Solo que no se reconocen en el macabro niño, sino en su primo José, el mismo que Victorio desprecia porque quiere escaparse a esa Ciudad de México “de [la] que tanto habla, que Dios sabe si existe o tan solo [a] imagina”, para respirar una atmósfera más libre y cosmopolita. En otras palabras, quiere escaparse de la censura que Victorio aplica a quien lo rodea, para vivir en un espacio de diálogo con el otro. ¿Muy bajtiniano, no?

–Ehm, ehm, sí *Lola*, pero ¿cómo se relaciona todo esto con la vida de Sergio? ¿Y quién sería, entonces, el doble de Victorio en nuestra realidad?

–Ay, profe, ¡estas sí que son preguntas tramposas! Espero que mis respuestas le agraden. Empiezo por la segunda: el *alter ego* de Victorio no es una persona, sino una idea. La idea de un poder que se arroga la exclusividad de la palabra ignorando que esto implica su autodestrucción. Y por lo que se refiere a la primera, bueno, no sé qué opina usted, pero siento que la tragedia del primo José recuerda mucho la historia de vida de nuestro amo: sugiere que toda fuga hacia un mundo burbujeante de voces está destinada a convertirse en un regreso al hogar, en una vuelta a San Rafael. Lo mismo que, de alguna manera, está sucediendo con nuestro amo por culpa de esta enfermedad que poco a poco lo está dejando sin voz ni palabra. Me gustaría poder ha-

cer algo para contrarrestarla, para combatir sus efectos.

–Bueno –la interrumpió Homero amoroso–. Una posibilidad existe y creo que ya la estamos practicando. Consiste en seguir leyendo a Sergio, en sugerir sus textos a nuevos lectores, en escribir sobre él y sobre su obra para hacer que la voz de nuestro amigo triunfe sobre esa *muerte en vida* que él mismo ha descrito.

–Entonces, profesor, si no le entiendo mal, ¿nuestra labor es seguir hablando de él, repetir su nombre, así como lo hago ahora?: ¡Sergio! ¡Sergio! ¡Sergio! ¡Sergiuuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu! ¡Uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu! ¡Uuuuuuuuuuuuuuuuuuuuu!

IV

Desde el piso de arriba se escucha un golpe. Sergio se ha despertado. *Lola* se da cuenta de que la culpa es suya y su aullido se le muere en la garganta. Pero es demasiado tarde.

Vestido con una impecable bata de seda, el maestro ha abierto las puertas de su cuarto de par en par, y ha salido de él con semblante molesto. Mira hacia abajo y grita un estentóreo “¡eehhh!” que retumba por toda la casa. Luego da vuelta hacia mí y guiña el ojo con aire de complicidad mientras esboza una de sus hermosas sonrisas de niño travieso.

Para Homero, *Lola* y un servidor es una orden que no se puede malinterpretar. El líder de la manada ha hablado. Hay que volver a acurrucarse frente a la estufa. Ya es hora de volver a soñar. **LPyH**

Riccardo Pace (Terni, Italia, 1975) es maestro en Literatura Mexicana y doctor en Literatura Hispanoamericana por la UV, docente de la Facultad de Lenguas y Letras de la UAQ y autor del libro *Sergio Pitol: la novela de una vida*.

LA ANGLOFILIA DE SERGIO PITOL

Victor Hugo Vásquez Rentería

*Para Kennia,
por el amor recíproco
y la mutua admiración*

En 1857 *Blackwood Magazine* publica en Londres el volumen *Escenas de la vida clerical*, una compilación de tres textos que, un año atrás, en números distintos, la propia revista había dado a conocer. Le acredita la autoría a George Eliot, seudónimo de Marie Anne Evans, quien, aconsejada por su mentor y pareja, el periodista George Lewes, opta por dicho *nom de plume* para evitar el encasillamiento de su obra en la novela romántica o bien el desdén con el cual se solía recibir a las mujeres escritoras. Años atrás, en 1846, las hermanas Brontë, Charlotte, Emily y Anne, firmaron como Currer, Ellis y Acton Bell. Un caso inverso ocurre en 1928, cuando se publica *Decadencia y caída*, novela firmada por Evelyn Waugh que –más que un seudónimo– es una versión corta del nombre del londinense Arthur Evelyn St. John Waugh, además de un posible guiño a la extravagancia que distinguiría parte de su vida y de su producción literaria.

“Waugh” es el título del ensayo más extenso que Sergio Pitol haya dado a conocer, en un libro, sobre un autor en lengua inglesa. Fechado en Xalapa, en febrero de 2002, aparece publicado por Lec-

torum ese mismo año, en *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas*. Quizá sea este el volumen por el que más –aunque no necesariamente mejor– se conoce la manifiesta devoción del novelista mexicano por sus pares en lengua inglesa. Antes, entre mayo y septiembre de 1967, Pitol fecharía “Jane Austen / *Orgullo y prejuicio*”, “Emily Brontë / *Cumbres borrascosas*” y “Robert Louis Stevenson / *La isla del tesoro*”, ensayos que, junto con textos de Dickens, Conrad y Woolf, se publicarían en *SepSetentas* bajo el título *De Jane Austen a Virginia Woolf*, en 1975. Dicho libro, el primero en testimoniar la anglofilia del autor de *El arte de la fuga*, incluiría un fragmento de las obras a comentar, apartados de los cuales se prescindirá en volúmenes posteriores.

Entre *De Jane Austen...* y *Adicción a los ingleses* median 35 años, durante los cuales Pitol dedicó varios ensayos a autores ingleses, una selecta nómina de escritores que le merecieron no solo el homenaje de la lectura atenta y la relectura, sino la honda reflexión crítica sobre sus trabajos. Esos textos lo mismo revelan el talento y la inteligencia, la sensibilidad y el conocimiento del autor, que exhiben los primeros logros de una obra que ha visto crecer el número de sus lectores y estudiosos, sea que se ocupen de los cuentos, in-

daguen en las novelas del carnaval o frecuenten los variopintos volúmenes de la memoria. De aquí la posible justificación de esta pesquisa por los orígenes, evolución y virtudes de la adicción de Pitol a los ingleses.

Excentricidad y esplendor

En “Waugh”, Pitol ha pulido los recursos utilizados en sus textos de finales de los sesenta y principios de los setenta, a saber: biografía, contexto histórico y recepción crítica, complementándolos con el conocimiento no solo del o los libros del autor que le ocupe, sino de la literatura de otros escritores que ensanchan las reflexiones. Aspectos que también ha abordado Luz Fernández de Alba en *Sergio Pitol, ensayista*, publicado, en 2010, por la Universidad Veracruzana en la Colección Biblioteca, si bien en dicho volumen, la autora no analiza el texto sobre Evelyn Waugh.

En ese ensayo, la escritura de Pitol se distingue por la estética del contrapunto, pues lo mismo acudimos a lo sosegado de una reflexión en la que se ayuntan los ya mencionados recursos, que leemos el bien sazonado recuento de la anécdota en la cual intercala valoraciones personales, apuntes breves –casi aforísticos–, que lejos de interrumpir lo expuesto le con-



Infantes bajo la luna llena

fieren agilidad narrativa. Dicha propuesta de estilo, de manera intermitente aunque continua, aventura una particular exégesis, procurando así la variante más jazzística del ensayo literario.

Es quizá a causa de lo anterior que Sergio Pitol, al hablar de Pennyfeather, el protagonista de la no-

vela *Decadencia y caída*, consigue que este se halle entre nosotros –¿sea uno de nosotros?–, y por ello consideremos que debería sufrir algunos de nuestros temores, o nosotros acometer una de sus osadas empresas. Pennyfeather ya no es más un personaje; Pitol nos lo presenta como a un semejante del

cual nos dice por qué pudo o no haberle ocurrido tal desgracia. Gracias a las bondades de la prosa de Pitol, sentimos que somos nosotros –y no ese personaje–, quienes deberíamos haber leído *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, que este desconocimiento nos condena a ser Segismundo, o, en el mejor de los casos, llegamos a creer que de haber hecho aquella lectura, el asombro sería más conciencia y menos confusión. La especulación no se agota en el mero desglose ni en la transposición mecánica entre novela y reflexión crítica. Pitol desmenuza diálogos, estructura, psicología, los entrevera para favorecer el análisis, acude al humor; todo en función de aventurar su testimonio sobre uno de los asuntos de su mayor interés: la naturaleza de la narración literaria.

Vicio, enfermedad y violencia, las raíces oscuras de la pasión

Así como la reflexión sobre Arthur Evelyn St. John Waugh marca el cierre de la devoción de Pitol por los autores que escriben en inglés, las conjeturas sobre Robert Louis Stevenson, Emily Brontë y Jane Austen, fechadas en 1967, equivalen a la primera ley de lo que, según el novelista francés Stendhal, pasa en el alma cuando nace el amor: la admiración.

Si en “Jane Austen / *Orgullo y prejuicio*” Pitol menciona la crítica que se ha hecho a la novelista por la ausencia en su ficción de los importantes sucesos históricos de la época que le tocó vivir (41 años repartidos entre el final del siglo XVIII y los primeros años del siglo XIX); en “Robert Louis Stevenson / *La isla del tesoro*” se refiere al dilatado imperio de la reina Victoria I, para enseña

emparentar el desarrollo de burguesía y novela, y citar ejemplos en los cuales la segunda es tenaz crítica de la primera; mientras que en el caso de “Emily Brontë / *Cumbres borrascosas*”, escudriña lo biográfico a partir del teatro de Chéjov, explicando cómo su pieza *Tres hermanas* bien podría ilustrar las vidas de Charlotte, Emily y Anne, así como de Branwell –el hermano–, y del reverendo Brontë, padre de todos ellos.

Por cuestiones de espacio, me ocuparé únicamente de esta última reflexión para ubicar la génesis de la atracción crítica de Pitol por sus predilectos entre los autores ingleses. Si bien las tres reflexiones fechadas en 1967 emplean recursos comunes, la que aborda Emily Brontë me parece que puede sintetizar las virtudes de dichos ensayos y posibilitar la identificación de estas en el volumen de 2002.

Pitol enmarca la vida de las Brontë en su contexto histórico: la manera como el auge de la economía impactó en las familias rurales de la Inglaterra del XIX, empujándolas a desear una educación que las afianzara en la escala social. Razón por la que las hermanas vieron en la profesión de institutriz una ocupación que subsanara las penurias económicas. Sin embargo, el anhelo terminaría en desastre.

Sin ficcionalizar –al menos no en sentido estricto– Pitol acude a sus dotes narrativas para volver épica la común desgracia familiar: trabaja la frase, pule el adjetivo, tensa el relato, hace fluir las acciones, procura la ironía... Pitol no se contenta con biografíar. Ata cabos, saca conclusiones, da veredictos, no *compra* todo lo leído en biografías, pues considera, por ejemplo, que con relación al hermano de las Brontë, “los años dolorosamente demostrarán que la falla está en él, en su ineficaz mitomanía, en su dramática falta de adecuación a la realidad”.

Sergio Pitol sustenta sus juicios en el hondo conocimiento de la literatura de esa época –Charles Dickens, William Thackeray, George Eliot–, para confrontar variantes en cuanto a caracterización psicológica o, incluso, referir la recepción crítica que apenas en el siglo XX trajo la valoración de *Cumbres borrascosas*. De manera amable, pasa lista de presente al tipo de narrador que denomina “nube de testigos”, término que no proviene de ninguna jerigonza literaria, sino de la Biblia, del libro de los Hechos. Utilizado en sentido profano, dicho término se refiere a las seis o siete voces a partir de las cuales se da forma a la historia en los dos principales espacios de la novela (*La Granja de los Tordos y Cumbres Borrascosas*), uso en el que Brontë anticipa a Conrad y a Faulkner. Esto, a juicio de Pitol, resulta un hallazgo pues la voz narrativa prescinde de su condición omnisciente, de su entidad de narrador único, cualidades propias de la narrativa decimonónica.

Logro literario es también la psicología de los personajes. Sus violentas reacciones hacia los otros o hacia el entorno nunca son una respuesta a la moral de la época, sino que ocurren merced a un conflicto de veras universal: nosotros la raza humana, contra ustedes los poderes eternos, dice el autor de *El mago de Viena* citando a Virginia Woolf. Lo que también revela la lectura atenta de Pitol es el amplio conocimiento que tiene de las estructuras no solo narrativas sino dramáticas, pues apunta como una de las virtudes la eficaz combinación entre la precisión clásica de la forma de *Cumbres borrascosas* con su contenido desorbitado, dado que las pasiones –nutridas por el vicio y la enfermedad, tanto de los personajes como de la autora y su familia– se vierten en una estructura emparentada con el teatro isabelino,

a saber: un prólogo, cinco actos y un epílogo.

Nunca en “Emily Brontë / *Cumbres borrascosas*” nos topamos con un lector pasivo, sí con aquel que inquiere, desconfía, exige. Que se aventura a especular, develando ya la trascendencia, ya el infortunio o el extravío, como ocurre hacia el final del ensayo cuando, luego de habernos referido el camino de las pruebas de Hareton Earnshaw, cómo sus tribulaciones tocan a su fin vía la correspondencia del amor por parte de Cathy y las lecciones de inglés que esta le imparte, Sergio Pitol apunta: “Por desdicha, uno tiene todo el derecho a desconfiar de que tanto estruendo y furia como ha oído y contemplado resulte mecánicamente abolido por el eficaz empleo de un abecedario. Lo más probable es que se trate solo de una tregua”. Esto para, irónico –o desencantado–, hablar de *la devoción conmovedora* de Emily en la capacidad transformadora de la cultura. Las cursivas son más; las palabras, de Pitol.

Mamá, yo quiero saber de dónde son los ingleses

Apunta John Updike que, en 1950, Vladimir Nabokov, un tanto anglófilo él mismo, en un intercambio de correspondencia con Edmund Wilson le comenta que al año siguiente estará dando en Cornell University, una de las llamadas universidades Ivy League, un curso de literatura europea. A sugerencia del connotado crítico, continúa Updike, el autor de *Lolita* incluye a Jane Austen y Charles Dickens, además de James Joyce y Robert Louis Stevenson. Completan la lista Flaubert, Kafka y Proust. De ahí nace el *Curso de literatura europea*, libro del que Pitol se ha ocupado breve, aunque brillantemente. En esa misma dé-



El canto de la sirena

cada, en 1954, el franco-inglés William Somerset Maugham da a conocer *Diez novelas y sus autores*, volumen en el cual incluye cinco narradores ingleses, tres franceses y dos rusos. Será a finales de la siguiente década cuando Sergio Pitol, de manera episódica, inicie un periplo semejante al de Nabokov y Maugham.

Se apunta en la introducción, de autoría anónima, del volumen *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf* (SepSetentas/Diana, 1982), de Sergio Pitol:

Estos seis [las cursivas son mías] ensayos que intentan recoger esas vicisitudes del individuo dentro del tejido

social que lo forma, enmarca o rechaza, sirvieron originalmente, con una forma distinta y más adecuada a ese propósito, de prólogo a las obras que estudian. Las presentaciones de Jane Austen, Emily Brontë, Charles Dickens y Robert Louis Stevenson aparecieron en la colección Sepan Cuantos de la Editorial Porrúa, la de Joseph Conrad en la colección Nuestros Clásicos de la UNAM, y la de Virginia Woolf en la Biblioteca Básica Salvat.

Personalmente, no creo que sea un error, si bien el dislate resulta evidente y hará las delicias de los paratextuales reavivando las pesa-

dillas de los editores. Al parecer el o la capturista transcribió de manera literal la introducción a *De Jane Austen a Virginia Woolf: seis novelistas en sus textos*, de 1975, también de Sergio Pitol, publicada en la misma colección SepSetentas. La mención no se queda en lo meramente anecdótico, pues ese séptimo autor y texto que se incluía por primera vez en libro y que falta nombrar en la Introducción del volumen de 1982, es “Henry James / La nostalgia del héroe romántico”, escritor tutelar del autor de *La vida conyugal*, así como uno de los que más ha traducido, como lo testimonian tres novelas de la colección de traducción –publicada por la UV– a la que Sergio Pitol da nombre, así como un volumen de la Biblioteca del Universitario también de la misma institución educativa.

Será en 1989, con la aparición de *La casa de la tribu*, publicado por el Fondo de Cultura Económica, cuando, en el apartado II veamos, además de Henry James, con el mismo texto de la edición de 1982, a cuatro autores de los que Pitol se ocupa en libro por primera vez: Ivy Compton-Burnett, Ronald Firbank, Flann O’Brien y Patricia Highsmith. Se trata de los llamados excéntricos, autores que se saltan las trancas –en la vida y la literatura– de las buenas maneras, acudiendo lo mismo a la parodia, el sarcasmo brutal, la sexualidad disipada y el humor negro de altos vuelos.

Apunta Luz Fernández Alba que en el año 2000 la Biblioteca ISSSTE da a conocer *Adicción a los ingleses*, un volumen en el cual incluye seis autores y siete ensayos, seis de los cuales, según el desglose que hace, pertenecen a la edición de 1975. El agregado es una breve aproximación a *Grandes esperanzas* de Dickens, volumen que, en el mismo orden y con los mismos textos y autores, será el

libro inaugural del tomo v de las *Obras reunidas*.

En 2002, cuando se cumplían los primeros 35 años de aquel texto sobre *Cumbres borrascosas*, Pitol da a conocer *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas*. Pareciera que se trata de los siete autores de la edición de 1982 más el texto agregado de Dickens en la edición del ISSSTE, pero no. No se incluye ni a Stevenson, ni a Patricia Highsmith. Se incorpora, eso sí, el impresionante ensayo “Waugh”, del cual me he ocupado al inicio.

En el caso de Conrad ocurre una modificación sustanciosa. Ya en las ediciones de 1975, 1982 y 2000 se ha publicado el mismo texto salvo ligeras correcciones, incluyendo el cambio de título. En esta versión de 2002 de *Adicción a los ingleses*, de las 20 páginas con las que ha aparecido anteriormente, sea con el título “Joseph Conrad / *El Corazón de las tinieblas*” o “Joseph Conrad en Costaguana”, ahora se publica con solo 16. Se han eliminado las primeras cuatro, pero el resto del ensayo es el mismo. En esta ocasión se nombra “Conrad, nuestro contemporáneo” (título espejo de “Chéjov, nuestro contemporáneo”, en *El arte de la fuga*, de 1996), y centra su reflexión en *Nostramo*.

Con las cuatro páginas que *le han sobrado*, Sergio Pitol escribe un texto nuevo –ahora sí–, “Conrad, Marlow, Kurtz”, de mayor extensión sobre *El corazón de las tinieblas*. Este último ensayo, junto con los de Henry James, Flann O’Brien y Evelyn Waugh, aparecerán también publicados en 2005, en *El mago de Viena*. Y, con excepción de “Robert Louis Stevenson / *La isla del tesoro*”, los restantes 13 textos sobre autores ingleses publicados en volúmenes previos



Mi tormento

aparecerán en 2008, repartidos en los tres libros que contiene el tomo v de las *Obras reunidas* de Sergio Pitol.

Emily Brontë y Evelyn Waugh son los dos lados del puente, el alfa y omega en el abecedario de la anglofilia de Sergio Pitol si, como he señalado, atendemos a las fechas con las que el propio autor, al final de cada uno de estos testimonios, parece sellar no su juicio ni el asunto, sino el momento: 1967 y 2002. Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de la adicción de Pitol a los ingleses? De la gestación, el ascenso y la madurez

de una portentosa manera de hacer literatura, a través de la gratitud y el asombro, sí, pero también de estrategias disociativas y re-combinatorias –*Holy Dos Passos! Holy Manhattan Transfer!*– que, al tiempo que apelan a la tradición, la enriquecen. **LPyH**

Víctor Hugo Vásquez Rentería es maestro en Literatura Hispanoamericana por la New Mexico State University. En 2019, el Instituto Literario de Veracruz publicará su libro *No es por intrigar... algunas veleidades críticas y otros ensayos de la misma índole*.

UN RUMOR DE ALAS

George Henson

Y me siento dentro de él y a él dentro de mí. Siento no solo el lazo que conecta a todos los hombres, sino el lazo fatídico entre escritor y traductor, ese mismo vínculo que debió sentir el maestro con Gombrowicz y Andrzejewski.

Cuando me senté a escribir este texto, no tenía la menor idea de cómo empezar. Como la mayoría de los traductores, me siento mucho más a gusto en la tierra de los escritores, una tierra feraz, ya sembrada, presta para la cosecha.

Ante la hoja en blanco, veía una tierra yerma e inhóspita, seguramente como la tierra de Potrero, el ingenio donde pasó Sergio Pitol su niñez; un lugar que Elena Poniatowska calificó como “una tierra caliente, [de] vainilla y especias, cañaverales y zopilotes y gallos intolerables por su insistencia”.

Cómo podía yo escribir, y en español, idioma que no es mío, algo tan hermoso como:

Bastó solo abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el *vaporetto* la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para trasponer el umbral, sin lograr descifrar en qué consistiría

esa meta y qué umbral había que trasponer.

Esa laberíntica oración con la que Pitol inaugura *El arte de la fuga*, el primero de sus libros en ser traducido al inglés, la oración por la que conocí al escritor que, sin saberlo, fue convirtiéndose en mi maestro; una oración que desde el primer verbo me supuso un reto que pensé que jamás podría superar. Después de traducir el párrafo, el cual sirve no solo como introducción a *El arte de fuga* sino también como presentación de Pitol a un nuevo público anglosajón, no pude sino preguntarme: ¿le gustará al maestro mi traducción?, ¿le habré hecho justicia a su prosa?

En *El arte de la fuga*, el maestro describe el pavor paralizante que sintió la primera vez que vio su obra impresa:

El sentimiento de exultación que algunos autores dicen experimentar al tener ante sus ojos el primer texto publicado y ver su nombre impreso bajo el título a él decidida-

mente le resulta vedado. Sucede todo lo contrario. De momento se queda paralizado; después, paulatinamente, lo va invadiendo una sensación de vergüenza que termina en náusea.

Así me sentí cuando se publicó mi traducción del primer volumen de la *Trilogía de la Memoria*. Al abrirla, de repente, el calambur italiano “traduttore, traditore” ya no era broma o un mero juego de palabras; se había convertido en mi acusador. Sería descubierta. Mi engaño estaría expuesto. No era traductor sino traidor.

Empecé a escribir este texto en mi pueblo natal, Sapulpa, un poblado de unos veinte mil habitantes ubicado en el estado de Oklahoma, Estados Unidos. Acababa de enviar a mi editor el manuscrito de mi traducción de *Vals de Mefisto: cuentos elegidos de Sergio Pitol*, el cuarto libro del maestro xalapeño (lo escribo con “x” porque así lo hizo él) que he traducido.

Fue allí donde revisé mi traducción de *El arte de la fuga*, donde traduje la mayoría de *El viaje* y adonde volví para revisar *El mago de Viena*. Es un pueblo estadounidense típico, casi idílico, que el tiempo parece haber olvidado, donde los niños aún atrapan luciérnagas al *cri cri cri* de los grillos, donde los vecinos se sientan en sus porches al calor vespertino, con el abanico en una mano y el matamoscas en la otra, y donde el único rumor que se escucha al acostarse es el solitario silbido del tren. Parece mentira que un lugar tan insólito pudiera haber despempeñado un papel tan importante en la traducción de uno de los grandes escritores del siglo xx.

Al traducir en la mesa del comedor de mi hermana, pensaba en el maestro, de niño, postrado en cama, en el ingenio de Potrero, donde padecía “las fiebres

palúdicas, las malignas tercianas”; donde su “único placer provenía de la lectura” y “de grado y por fuerza se convirtió en lector de tiempo completo”; donde conoció a su *alter ego*, Iván, niño ruso, a quien nos presenta en *El viaje*. “Era yo un niño bastante loco”, escribe el maestro, “muy solitario, muy caprichoso, me parece. Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo”. Al leer esta confesión simpatiqué por primera vez con él. Potrero, “lugar tan insalubre como con toda seguridad lo habrán sido en la misma época las fincas de Nueva Guinea, del Alto Volta o de la Amazonia”, parece un universo ajeno y en nada comparable a mi pueblo natal, lugar tan idílico como con toda seguridad lo habrán sido los pueblos de Tom Sawyer, de la pequeña Scout de *Matar a un ruiseñor*, pero cuyo sonido parece evocar Xalapa: Sapulpa. Pueblos que nos unían.

Aún hoy no dejan de sorprenderme nuestras diferencias: las épocas en que nacimos. El carácter de los pueblos. Los países. La situación familiar. En nada me parezco al maestro, me digo. La única excepción es nuestro afán de inventarnos otras realidades. Ahora pienso en el título de la primera parte de *El arte de la fuga*: “Todo está en todas las cosas”. Releo:

Cada uno de nosotros es todos los hombres. ¡He sido, parece proclamar el protagonista, Otelo y también Yago y también el pañuelo perdido de Desdémona! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la vasta piedra que cimenta estas maravillas y también soy sus cúpulas y estípites! ¡Soy un mancebo y un caballo y un trozo de bronce que representa un caballo! ¡Todo es todas las cosas!



Vendedora de caimitos

Y me siento dentro de él y a él dentro de mí. Siento no solo el lazo que conecta a todos los hombres, sino el lazo fatídico entre escritor y traductor, ese mismo vínculo que debió sentir el maestro con Gombrowicz y Andrzejewski.

Desde que empecé a escribir este texto hace un par de semanas, me he trasladado a Monterey, California, una ciudad pintoresca en la costa pacífica, donde por las noches se escucha el chirrido de las gaviotas y pienso en “Nocturno de Bujara”, el cuento en que el maestro describe el “graznido feroz que emite el cuervo [...] en el momento de ser descuartizado”. Esta tierra que ahora habito no es infecunda; al contrario, rebosa de vida, de aves marinas, de focas, de lobos marinos, de ballenas, de pinos al-

tos y cipreses frondosos; un paisaje, imagino, que se asemeja a la costa veneciana. Pienso de nuevo en el joven Pitol en Venecia, donde se le habían perdido, la primera de un sinnúmero de veces, los lentes. Ayer fui al acuario. De repente descubrí que no traía mis lentes. Llevaba las gafas de sol. El acuario estaba oscuro. No veía con las gafas ni sin mis lentes. Como al mismo Pitol en Venecia

se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. [...] Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable;



Fridita

la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más.

Si bien la vida de Pitol fue un constante viaje, mi relación con su obra también lo ha sido. Pienso en un viaje que hice a la Ciudad de México hace tres años, donde traté de trazar los pasos del maestro en la Zona Rosa, donde me encontré súbitamente frente al restaurante Bellinghausen, que Pitol frecuentaba. Recordé el divertido episodio que relata en *El arte de la fuga* mientras de mis ojos brotaban

Si bien la vida de Pitol fue un constante viaje, mi relación con su obra también lo ha sido. Pienso en un viaje que hice a la Ciudad de México hace tres años, donde traté de trazar los pasos del maestro en la Zona Rosa.

lágrimas al imaginarlo allí unos cuarenta años antes. Pienso en el edificio Río de Janeiro en la Colonia Roma, con el que me topé por casualidad, donde inmediatamente identifiqué el escenario de la novela *El desfile del amor*. Pienso en un viaje que hice a La Habana hace cinco años, cuando me enteré de que el maestro se encontraba en la ciudad. Pienso en los esfuerzos que hice para conocerlo. Al no poder ubicarlo, deambulé por las estrechas y adoquinadas calles de La Habana Vieja, ubicándome delante de los sitios que menciona en *El mago de Viena*: el bar Floridita, el ya inexistente teatro Shanghai, el restaurante La Zaragozana, esperando encontrar un vestigio palpitante de sus visitas a la capital cubana, la primera como un joven de unos diecinueve años y luego unos cincuenta años después, tras habersele diagnosticado con la enfermedad que le robaría el lenguaje, deseando palpar su espectro.

Después de la muerte del maestro, Elena Poniatowska me envió un tributo que le había dedicado a su amigo para que lo tradujera, en el que lo retrata como “un mago, quizá el de Viena, el hombre de los mil ojos que vuelan como palomas hacia todos los horizontes, llevan en su pico todas las cartas, cruzan todos los océanos. Por eso, en torno a Sergio Pitol suele escucharse un rumor de alas”.

Termino este pequeño homenaje a mi maestro y escucho ese rumor de alas. **LPyH**

George Henson es profesor de traducción en el Middlebury Institute of International Studies en Monterey, California. Es también traductor, entre otros autores, de Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Juan Villoro, Alberto Chimal y Luis Jorge Boone.

ADIÓS AL LENGUAJE

José Antonio Gaar

Cada vez que leo ese poema, noto que describe perfectamente esa ficción que Pitol llevó a cabo en sus diarios, que le dio forma a ese fantasma literario que siempre ha sido.

No es mi turno para contestar,
lo sabes mejor que yo
JEAN-LUC GODARD

Wisława Szymborska, en un poema sobre un día que no registró en su diario, jura que no fue un fantasma, que dio pasos que se oían y las huellas de sus dedos tuvieron que haber quedado en las puertas. “Me reflejé en el espejo. Llevaba puesto algo de algún color. Y seguro que hubo gente que me vio”. Ese poema, me parece, representa buena parte de la literatura polaca que a Sergio Pitol le sorprendía, una literatura cuyos autores debían estar en las orillas, debido a la persecución de la censura. Wisława escribió ese poema, un “Día 16 de mayo de 1973”, para asegurarse de que, en efecto, no recordaba si en ese día había encontrado algo que había perdido antes o perdido algo que encontró después. Cada vez que leo ese poema, noto que describe perfectamente esa ficción que Pitol llevó a cabo en sus diarios, que le dio forma a ese fantasma literario que siempre ha sido, al ser testigo del mejor momento de los otros y de sí mismo.

*

Hay una escena que me gusta mucho: Pitol está instalado en una habitación del hotel Bristol en Varsovia. Lleva poco tiempo en la ciudad que marcará un antes y un después en su literatura. Ha elegido la isleta cultural de la Polonia dictatorial. Ya varios han escrito sobre ello, pero hay una escena que se olvida: Sergio Pitol conoce a Jerzy Andrzejewski. Lo ha observado varias noches conversar con Andrzej Wajda, pero sobre todo ha leído sus novelas. Podríamos decir que está obsesionado con conocerlo y eventualmente lo hace. En los días sucesivos hablan. Pitol quiere traducirlo y Andrzejewski se muestra incrédulo, pero acepta. Respecto a esto, Pitol anota en *El arte de la fuga* una entrada que es una revelación: “Es extraño, pero no logro recordar ninguna opinión suya sobre Gombrowicz, de quien por fuerza tuvimos que haber hablado”. No había reparado en que Gombrowicz, a diferencia de Andrzejewski, se nos muestra como un rumor en la biografía de Pitol. A diferencia del prólogo a *Las puertas del paraíso*, que él tradujo de Andrzejewski, no hay un texto

introdutorio a *Transatlántico*, a *Ferdydurke*, a *Cosmos*, a los *Diarios* de Gombrowicz. No hay nada, por otro lado, de Pitol en los *Diarios* de Gombrowicz. Como tampoco hay mucho de Sergio en los textos de sus amigos. Ambos son notas a pie. Es natural que Witold, hasta hace poco, fuese un Gombrowicz pitólico. Vila-Matas dice haber escrito sus primeros libros buenos pensando en cómo los escribiría W. G., pues afirmaba no haberlo leído hasta ese momento; afirmaba, también, haber escrito sus primeros buenos libros bajo el influjo de S. P. La triada no es cualquier cosa: Gombrowicz buscó a Pitol después de haber leído la traducción de *Cenizas y diamantes* que hizo este de Andrzejewski: había encontrado a su traductor.

*

Los *Diarios* de Marina Tsvietáieva, los *Diarios* de Witold Gombrowicz, los *Diarios* de Sergio Pitol. En ese orden.

*

¿Cómo conocemos a un autor? ¿Primero a la persona o a lo que ha escrito? Cuando Piglia escribe sobre la etapa de anonimato de Gombrowicz en Argentina, lo hace desde la figura terminada que las traducciones de Sergio Pitol lograron. Lo mismo nosotros cada que hablamos sobre el escritor pitólico que se muestra en la *Trilogía de la Memoria*. Al modo de Kafka y sus precursores, cualquier gesto del pasado ya era parte del futuro. El escritor como un presente perpetuo. Los detalles adquieren dimensiones protagónicas. Y Piglia recupera un pasaje silencioso en el paso de Gombrowicz por Argentina: Jacobo Muchnik busca a Witold para una reedición del *Ferdydurke*. Pero para reeditararlo, Gombrowicz exige la publicación del *Diario argentino*. Todo o nada. Habría sido la primera edición de

ese compendio. El editor duda y W. G. saca un par de páginas traducidas para que las lea. No resuelven nada. Pero Piglia muestra el enigma: ¿qué páginas eran esas?, ¿quién las había traducido?, ¿G. las escribió directamente en castellano? Nadie leía a Gombrowicz.

*

Enero 27/1967. Sr. Witold Gombrowicz. 36 Place du Grand Jardin, Vence (A. M.), Francia. Estimado Gombrowicz: No he tenido respuesta ni de usted ni de la Editorial Sudamericana. Esta última ni siquiera me ha hecho saber si recibió la traducción. Estoy a cargo del Departamento Editorial de

el precio de cubierta por ejemplar en liquidaciones, pagadas cada seis meses. Espero que el proyecto le interese, pues una vez que estén publicadas las obras, serían conocidas por una serie de directores y hombres de teatro en Latinoamérica y España que ahora no tienen acceso a ello. Me agradecería que me enviase un ejemplar de la edición francesa de su teatro para presentarla al consejo editorial. El trabajo en la editorial me está resultando muy agradable, me deja las tardes libres para dedicarme a mis labores de traducción y de otro género. Espero tener noticias de usted pronto. Reciba un abrazo de Sergio Pitol.

Me contó sobre la vez que Sergio Pitol llegó al departamento de Español de la universidad, y describió paso a paso cada movimiento de su timidez. Hablamos de las obras, de las traducciones; también de los encuentros de café entre ambos y cómo terminaron por ser amigos.

la Universidad Veracruzana. Esta Casa Editorial tiene más de diez años de existencia y un acervo publicado de más de cien libros. Por su carácter universitario, tratamos de que combine la línea de tipo académico con las producciones más sugestivas de la literatura contemporánea. Nos interesa mucho saber si podemos contar con los derechos de edición de su teatro. Trabajaríamos el resto del año en la traducción de las obras y preparación de la edición. Si nos concede usted los derechos, contaríamos con dos libros de autores polacos en nuestro próximo catálogo: *Las tiendas de canela*, de Bruno Schulz, y el teatro de usted. Las condiciones que ofrece nuestra editorial son las siguientes: un anticipo de 150.00 a la firma del contrato y una regalía de 7.1/2% sobre

*

Néstor Sánchez, el vagabundo del *boom*, tuvo una vida dramática, silenciosa y literaria. Sánchez, quien fuera elogiado por Cortázar, escribió, muchos años antes que Pitol, *El arte de la fuga*. Bolaño y Vila-Matas admiraban su prosa. Hay un artículo muy bueno de Xavi Ayén al respecto, publicado en *La Vanguardia*. Su epíteto resulta de mal gusto porque no es metafórico, como suele ser, sino que es literal: sufrió un colapso mental y terminó vagando por las calles de Manhattan. Pero Ayén así lo ha bautizado. Lo importante es que a Sánchez también le gustaban los diarios. Y justo hace poco Ediciones Sin Fin publicó su *Diario de Manhattan*, las anotaciones que realizó mientras callejeaba por Nueva York, a decir de Ayén. Un

pasaje me llama la atención: “muy cerca de mí, desfilaban Margo Glantz y Sergio Pitol; un poco más allá, en su silla de ruedas, avanzaba Frida Kahlo, un poco antes de su muerte. Fue la primera vez que los vi; no sé si les hablé, pero desde entonces quedaron fijados para siempre en mi memoria”. Leí que el motivo de esa congregación fue manifestarse a favor de los esposos Rosenberg, acusados de haber expuesto los secretos de la bomba atómica a los soviéticos.

*

Budapest. 2017. A la mitad del viaje. László Scholz y yo somos amigos. Recuerdo sobre todo cuando me invitó a su casa y me perdí. Y perderse en los tranvías de Budapest es perderse en una playa o en un desierto, cualquier cosa con un horizonte atemporal. Cuando llegué, me saludó emocionado pero molesto, y no era para menos. Dije las mentiras habituales, luego ya estaba olvidado. Me contó sobre la vez que Sergio Pitol llegó al departamento de Español de la universidad, y describió paso a paso cada movimiento de su timidez. Hablamos de las obras, de las traducciones; también de los encuentros de café entre ambos y cómo terminaron por ser amigos. László comenzaba a dedicarse a esa profesión y Pitol también. Estaba traduciendo a Borges (lo cual habría de valerle una condecoración por parte del gobierno argentino y María Kodama; en este caso, no hay distinción) con ayuda de Pitol, y Pitol estaba traduciendo a Tibor Déry con ayuda de Scholz. “Pese a todo”, dijo László, “Pitol no se resistió a mencionar que era un escritor y traducía todo lo que podía”. Le hablé de *El ajuste de cuentas* de Déry, en ese entonces traducido por su amigo, y Scholz, sorprendido, se preguntó por qué el maestro Sergio se había decidido por ese y no por *Niki: historia*

de un perro o *Monsieur G. A. en X.*, libros que adoraba y cuya lectura compartieron ambos traductores. Me explicó las razones por las que el maestro Sergio prefería a Tibor Déry por encima de cualquier otro húngaro y en ese instante, ahora me parece, recibí una clase magistral sobre la traducción.

*

Semana de autor: Sergio Pitol. Casa de América, Madrid, 16 de noviembre de 2004. “Sergio me contó mucho tiempo después que su primer recuerdo conjunto, nuestra primera conversación literaria, fue a propósito de los *Diarios* de Gombrowicz, que yo quería publicar, pero en el camino de la minúscula Anagrama se cruzó la poderosa Alianza Editorial de la época. Un autor, Gombrowicz, de quien pude publicar varios textos en los ‘Cuadernos Anagrama’ y más adelante rescatar su *Testamento*, en forma de conversaciones con Dominique de Roux, y más adelante incluso su novela *Transatlántico*, traducida precisamente por Pitol. Seguro que tuvimos esta olvidada conversación tal como la recuerda Sergio”. Jorge Herralde.

*

14 de mayo de 2016. Pitol me pide que le tome algunas fotografías para un nuevo libro, al parecer icónico, que aparecerá en unos meses. Ni él ni yo sabemos que es el último. Así que ahí estoy, en su casa, esperando a que me diga qué es lo que quiere que capture. Ya no habla mucho. La afasia, que por ahora tratamos de silenciar (bellísimo, ¿no?), pero que años más tarde será la que termine convirtiéndolo en leyenda, la afasia ya no le permite decirme muchas cosas. De hecho, ya no le permite decir nada, pero todo el mundo entiende sus gestos y él, claro, sabe lo que quiere. La primera fotografía revela un libro: la traducción de *El*



Mujer con sandía

arte de la fuga al inglés. Lo publicó Deep Vellum Publishing y tiene una introducción de Enrique Vila-Matas. Yo le digo que ese libro es excelente y él sonríe. Después me muestra otro y se va. Esto se parece a sus primeros días en China, cuando Pitol aún no hablaba el idioma, pero decidió tener una conversación con Mo Yan, quien sería, en unos años, el Nobel del país. La conversación es hermosa: cada uno deja un libro en la mesa para el otro; al día siguiente ocurre lo mismo, y así durante un tiempo; sus tarjetas de presentación son los libros que van leyendo. No se sabe si Mo Yan tomó esta actitud

para hacerle honor a su seudónimo, Guan Moye (“no hables”, en chino) pero lo cierto es que eso, paulatinamente, los convirtió en amigos: las lecturas eran cada vez más especiales. Una amistad que surge del silencio. Adiós al lenguaje. **LPyH**

José Antonio Gaar (1991) es maestro en Literatura Mexicana por la UV. Actualmente es docente de Historia del Arte en la misma institución y co-conductor en el programa radiofónico de literatura Central de Abastos en Radiotelevisión de Veracruz.

EL EROTISMO DE LA IMAGINACIÓN en “Nocturno de Bujara”

Teresa García Díaz

El tacto extrae los músculos y los tejidos, las articulaciones y el cartilago. Penetra hasta el propio esqueleto, hasta los huesos, haciendo que emerjan desde la inexistencia y entregándolos a los sentidos y a la conciencia.

JAN KOTT

Visitar “Nocturno de Bujara” después de 11 años de no leerlo me permite hacer una lectura distinta a las que previamente había realizado; con ello confirmo la riqueza y las múltiples posibilidades del texto. Complejidad y fluidez sostienen una trama fragmentada que oscila entre la imaginación y los distintos planos de realidad. Un texto imprescindible para hacer un acercamiento al relato es “Breve tratado de erotismo” de Jan Kott. Su lectura resulta fundamental para iluminar algunos pasajes de la historia y para completar el sentido de gran parte de lo no dicho. No es gratuito que al interior del cuento aparezcan algunas citas textuales del polaco con el correspondiente crédito: “Juan Manuel me hizo leer un texto de Jan Kott: *Breve tratado de erotismo*” (Pitol 2005, 216).

Para deducir las tramas que contiene “Nocturno de Bujara”, el lector seguirá las voces de dos narradores, que extratextualmen-

te remiten al mismo Sergio Pitol y a su amigo, el escritor y cineasta Juan Manuel Torres.¹ Estos dos narradores-personajes relatan una historia que va surgiendo de sus imaginarios en el momento de contarla y con ese ejercicio creativo consiguen *hacerla suceder*, en un segundo nivel de realidad, para el cuento. En la historia todo será relatado desde la perspectiva de un primer narrador, que en algunos apartados suma una segunda voz; las dos voces se intercalan o se unen en algunos capítulos, aunque la primera voz funja como narrador principal.

Dicha estructura genera que el lector se enfrente a diferentes niveles de realidad que se sustentan a través de los sentidos; estos son los asideros de los personajes tanto en las situaciones cotidianas, como en las vivencias límites que experimentaron y en las cuales el placer y el dolor los desbordaron: en esas experiencias es donde las entretelas del alma y los enigmas del cuerpo concilian con los sentidos, pues necesariamente alma y cuerpo son dos partes de un todo, que contiene e integra una identidad. Y ese todo de los sujetos se valida en el sentir, y al mismo tiempo da coherencia al relato.

La imaginación y el deseo son los detonadores de las acciones reales e inventadas en las historias

yuxtapuestas en “Nocturno de Bujara”, y se deslizan entre los distintos planos narrativos: dos personajes narran un viaje de un tal Feri a Samarcanda en sus conversaciones con Issa, aunque cuando lo hagan estén pensando en Bujara; y en ese plano también está la propia historia de la relación de Issa con su deleznable amante Roberto. En el otro plano sucede el encuentro violento pasional que experimenta Feri en su viaje a Samarcanda, y que los dos narradores le relatan a Issa.

Ese relato emitido oralmente pareciera repetirse en la manera en que Issa vive su aventura inexplicablemente seducida por el relato de los dos amigos narradores para posteriormente ser encontrada en pésimas condiciones.² Habría que sumarle a las tramas anteriores la historia del cuento que el narrador está escribiendo y que comparte con el lector. Allí se relata la historia de una pareja en la que la protagonista le recuerda a Issa. Su personaje femenino, igual que Issa, está emparejada con un tipo despreciable y al narrador le asombra: “la disimilitud moral y mental de aquel par y el perfecto equilibrio que al parecer logran establecer” (223). Esa pareja rompe la aparente estabilidad descrita cuando el narrador se entera de que: “un crimen ha teni-

do lugar. Nunca lograría conocer las causas. El final, bastante macabro e inexplicable, quedaba en un mero juego de conjeturas” (223). Paradójicamente, son las conjeturas sobre lo sucedido y lo no narrado en las diferentes historias lo que las une. Por supuesto, hay que agregar el relato principal que enmarca todos los demás, donde el narrador relata sus propias experiencias de vida, sus viajes y sus procesos creativos.

Los distintos planos matizan las texturas narrativas, las apariencias verdaderas y las profundidades de los personajes en sus claroscuros. En ese entorno, puede decirse que tanto la creación como el erotismo pueden llegar a lugares insospechados e inexplicables: “Erotismo siempre significa ser empujado hacia la oscuridad, incluso si el acto toma lugar a plena luz del día” (Kott 1992, 5), y la escritura expone todas las capas internas del ser humano. El lector creería que el amante de Issa y sus amigos serían los seres más dignos de confianza y los más leales; sin embargo, en el relato juegan un papel bastante cuestionable. Los que Issa cree sus amigos, en realidad no lo son; prefieren inventarle historias para hacerla callar y tal vez deshacerse de ella; prefieren establecer una especie de divertimento a costa de ella. Aceptan reunirse con Issa en diferentes momentos para dar rienda suelta a su imaginación en sus relatos, antes que cortar ese vínculo de manera clara y definitiva. Esa actitud expresa matices oscuros en la manera de interrelacionarse con el otro de los dos personajes, pues para el narrador principal no pasa nada más allá del recuerdo de esos hechos 20 años después, al final del relato, cuando está a punto de realizar un viaje a Samarcanda después de haber estado en Bujara.

Retomando la trama de Feri e Issa, ambos aparecen en distintos



Mi gato y yo

momentos y lugares ensangrentados, heridos, casi descoyuntados y con quebrantamientos en su interior: Feri en Samarcanda e Issa en una de esas ciudades asiáticas. Nadie sabe lo que vivieron en sus respectivas noches de pasión. El silencio de Issa o la incapacidad de Feri para hacer su narración verosímil para el narrador, unido a su estado físico, connotan la ruptura de todo límite en su experiencia. Según el narrador, Feri “a su regreso contó cosas alucinantes” (208). Él despierta recordando los inicios de una noche de fiesta con desconocidos en una casa a la que llegó por una confusión con la identidad de sus anfitriones, al considerarlos familiares de sus amigos por

problemas de idioma, y se dejó llevar por la dócil personalidad que lo distinguía: como corderito al matadero. Y al despertar:

Creyó que iba a morir. Le dolía el cuerpo de manera terrible; no todo, porque había partes, las piernas, por ejemplo que no le transmitían ninguna sensación. Por un instante pensó con pavor que le habían sido amputadas [...] pudo ver su cuerpo, manchado como si hubieran derramado un cubo de tinte de granada sobre él. No le costó demasiado esfuerzo enterarse de que las manchas eran costras de sangre renegrida (214).



Sirena

Lo que implica un lapso entre lo sucedido y su despertar, tiempo en el que se formaron las costras.

Al verse desnudo se envuelve en una sábana y sale de ahí. Por otra parte, a Issa también la encuentran una madrugada “envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido” (224); la trasladan a un hospital donde permanece en un estado tal que no soporta que nadie se le acerque y la toque, la mantienen sedada y nadie sabe en qué lengua se

expresa. Hasta que su familia se la lleva a Italia. En fuerte contraste debe subrayarse que Feri, una vez que se recupera de las heridas físicas, busca incansablemente la casa de la fiesta en Bujara porque: “había encontrado su pequeño paraíso y no quería perderlo” (215). Hasta que es expulsado de la ciudad y retorna a Varsovia. Esa corporeidad trasciende brutalmente sus vidas por los efectos en el espíritu y la identidad de ambos, pero al no recuperarla los personajes narradores deben imaginarla los lectores. La expli-

cación del porqué Issa no soporta el contacto humano después de lo vivido, y Feri anhela regresar al sitio y con los personajes que lo dejaron en tan terrible estado físico, puede estar precisamente en la extrañeza y ajenezidad de las experiencias que vivieron. Lo no dicho es parte esencial del desarrollo de la trama, y esto se enfatiza en el título del cuento que alude a Bujara y no a Samarcanda, y al hecho de que para hablar de Samarcanda piensen en Bujara. En lo no nombrado está el sentido de todo, en ese erotismo

de la imaginación que cobró vida en los sentidos y la conciencia de Feri e Issa.

Para intentar esclarecer lo anterior me remito nuevamente a Jan Kott: “El tacto es un sentido limitado. A diferencia de la vista, no abarca a la persona completa. El tacto es siempre fragmentario; descompone. Un cuerpo vivido a través del tacto nunca es una entidad; es solo una suma de fragmentos que existen uno junto a otro. Se tocan entre sí pero no crecen juntos. Para decirlo con más exactitud, siguen siendo contingentes en relación con cada uno, pero no crean una forma. No son una estructura” (Kott 2). Quizá en esos matices del erotismo radique el estado fragmentado y dolorido de los cuerpos de los dos personajes, pues tal vez en el momento del encuentro erótico, para el tacto los sujetos no fueron entidades completas, sino fragmentos del cuerpo que dan o reciben placer del otro. Así se explica que las distintas partes de su corporeidad estén tan lastimadas, pues posiblemente para los otros solo fueron objetos, pedazos de carne, que usaron hasta reducirlos a ese triste estado. Finalmente, según Kott: “La pareja erótica de la imaginación y el deseo se crea o se da solo en fragmentos. Igual que una estatua rota cuyas partes encontramos o examinamos una por una: torso, brazos, piernas, cabeza o vientre, todos, objetos separados” (2). Y así es como se encuentran Feri e Issa después de aventurarse en lo desconocido, como “estatuas rotas”. Nunca volverán a ser quienes fueron: su cuerpo y su humanidad fueron mermados por sus experiencias eróticas en Samarcanda y otra ciudad de Asia.

En la vida y en la ficción, como en este cuento, suele suceder que las personas o los personajes vayan hacia lo desconocido a pesar de tener frente a ellos las

señales que indican que no les espera nada bueno, pero sin duda la necesidad de sentir o de vivir lo que se desea es más grande que las advertencias fatídicas que se ignoran. Cuando Feri se deja llevar por dos desconocidos no atiende los sonidos extraños de las muchedumbres de niños en los callejones por los que transitan y que le dicen algo parecido a “una frase que en húngaro significa ‘¡Vuelve a casa, Satán!’” (210). Al respecto, Montaigne dice recurriendo a San Agustín: “estamos mejor en compañía de un perro conocido que de un hombre cuya lengua ignoramos” (2007, 50).

Al dejarse seducir por la palabra que envuelve a Issa y termina comiéndosela, esa palabra ajena de la que en un momento ella pudo burlarse, y que sin embargo detonará ese relato desmesurado

En la vida y en la ficción, como en este cuento, suele suceder que las personas o los personajes vayan hacia lo desconocido a pesar de tener frente a ellos las señales que indican que no les espera nada bueno.

que construyen los dos narradores para alejarla de su entorno y empujarla hacia ese destino inesperado y lapidario: de un discurso que fantaseaba con hechos que supuestamente no ocurrieron a Feri, se origina la tragedia que sí le sucede a Issa: lo que no sucedió crea hechos lamentables. Así, deseo, espíritu de aventura, pasión, enamoramiento, capacidad narrativa, erudición, viajes, placer, divertimento, dolor, tragedia, traición e indiferencia fueron algunos de los rasgos que perfilaron las siluetas y las almas de quienes habitaron ese microcosmos.

Y no se puede olvidar que todo sucede en el entorno de una aparente amistad entre los dos

narradores e Issa. Al respecto, la voz narrativa comenta: “me convirtió contra mi voluntad en su confidente, en su auditorio. El cansancio que me producía era agobiante” (207). El amante que se deshace de ella adjudicándose-la al narrador juega un triste papel. Los personajes narradores deciden tomarle el pelo e incitarla a realizar un viaje a Samarcanda para deshacerse de ella, aunque ella ya tuviera otros planes de viaje. Es más fuerte la necesidad creativa y los deseos que tienen de no volverla a ver que cualquier consideración hacia su bienestar; inventan ese logrado relato que remite a ella y al lector a otros mundos fuera del presente, a tiempos primigenios en una atmósfera casi mágica: “oí a un teósofo mexicano de paso por Moscú decir que Bujara era uno de los ombligos del Universo,

uno de los puntos (creo que hablaba de siete) en que la tierra logra establecer contacto con el cielo” (203). La fábula le otorga así corporeidad al planeta y al universo: un cuerpo que establece contacto con otros cuerpos o entidades, para darle coherencia y unidad a todo el relato.

Veinte años después de lo sucedido a los dos personajes, el narrador viaja a Bujara y realiza una caminata nocturna con Dolores y Kyrim: en ese trayecto este le cuenta “con fruición historias atroces oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos se vienen transmitiendo de generación en generación [...] tratan de crímenes espeluz-



Vendedora de caimitos

nantes, de cadáveres descuartizados [...] tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano” (206). Esas palabras del personaje relativizan los finales de Issa y Feri. Esto sucede porque de forma inesperada los dos personajes narradores provocaron primeramente la risa y después los padecimientos de Issa en ese relato que entre ambos construyen en terrenos de ambigüedad lingüística, con el propósito de que no se asuma responsabilidad alguna en lo sucedido. Primero dice el narrador: “Juan Manuel y yo nos entre-

gamos, cada quien por su cuenta, a rastrear todos los datos que teníamos a nuestro alcance sobre las ciudades uzbecas del Asia Central para imprimirle mayor verosimilitud a los relatos” (203) y posteriormente agrega: “comenzamos a hacer uso de toda la utilería que yace en nuestros desvanes cuando tratamos de referirnos a ese tipo de sitios, mezcla de lugares comunes, de visiones fáciles, de imprecisiones” (209). Aquí el lector se mueve entre los terrenos de la mentira y de la banalidad, pero también de la literatura, que no es otra cosa que la invención. Se yuxtaponen así características de

diferentes discursos, con connotaciones opuestas que dan pie y autoridad a todo tipo de conjeturas en el momento de la recepción, para que cada lector pueda encontrar el sentido del texto, pues finalmente, como escribe Lispector: “lo que parece falto de sentido es el sentido” (2007, 33). En el erotismo y en la literatura, aceptar *formar parte de* es caminar en una especie de funambulismo hacia lo desconocido. **LPyH**

REFERENCIAS

- Kott, Jan. 1992. “A Short Treatise on Eroticism”. En *The Memory of the Body. Essays on Theater and Death*, traducido por Jadwiga Kosicka, Lillian Vallee, et al., 71- 75. Evanston: Northwestern University Press.
- Lispector, Clarice. 2007. *La pasión según G.H.* Barcelona: El Aleph.
- Montaigne, Michel de. 2007. *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado.
- Pitol, Sergio. 2005. “Nocturno de Bujara”. En *Los mejores cuentos*, 201- 225. Barcelona: Anagrama.

NOTAS

¹ Amigo muy cercano que murió tempranamente y con quien compartía algunos rasgos estéticos y temas que se evidencian en *El viaje*, escrito por Torres, que trabajaré en otro texto que tengo en proceso. A manera de homenaje, en “Nocturno de Bujara” Pitól lo convierte en personaje y amigo del narrador, e incluso le cede la voz en momentos claves del relato.

² La dualidad es un rasgo recurrente en “Nocturno de Bujara”; además de los reflejos especulares entre las historias de Issa y Feri, se manifiesta en la confusión existente entre Samarcanda y Bujara al hablar de una pensando en la otra.

Teresa García Díaz estudió el doctorado en Literatura Mexicana en la UNAM. Sobre Sergio Pitól ha publicado numerosos artículos, el libro *Del Tajín a Venecia. Un retorno a ninguna parte*, y coordinado el libro *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitól*.

SUGERENCIAS PARA LEER

a Sergio Pitol

Mario Muñoz

Para los enterados es bien conocido el hecho de que la publicación de las tres novelas que forman el *Tríptico del Carnaval*, editadas entre 1984 y 1991,¹ significó para Sergio Pitol que la crítica académica empezara a prestar especial atención a su obra, interés que creció luego de haber recibido el Premio Cervantes, equivalente al Nobel en el área hispánica. Los congresos internacionales, las tesis de grado, los libros monográficos y los numerosos artículos consagrados a interpretar las novelas, los ensayos y los relatos, parte fundamental de su bibliografía, le han asegurado a Pitol un lugar permanente en el complejo panorama de la literatura mexicana contemporánea, sitio ratificado con las traducciones a varios idiomas.

Los reconocimientos y premios literarios son el resultado de tres elementos que no pueden perderse de vista, aunque a veces sean considerados independientes. Ellos son *el escritor, la obra y el lector*, complementarios e indispensables a la vez. El escritor se debe al contexto donde creció y donde despuntaron las primeras inquietudes, que en el caso de Sergio fue la temprana pasión por la lectura. En cuanto a la obra, esta responde a la presencia directa, velada o

Cómo leer la obra de este autor tan mencionado después del Premio Cervantes, pero aún poco leído entre los universitarios y la mayoría del público. Me dicen que es un escritor difícil, pero habrá que preguntarse en dónde radica esa “dificultad”.

inconsciente, de ese entorno primigenio que fue la región de Córdoba y Potrero donde el niño fue creciendo, aquejado por la enfermedad, y descubriendo el mundo para integrarlo posteriormente en los cuentos y novelas cuyas tramas con frecuencia suceden en otros países: “Como Tolstói –dice Sergio–, puedo solo escribir sobre lo que he vivido”. La creación literaria es, entonces, la conjunción de Vida y Forma, asumida en escritura artística en virtud de la búsqueda de una expresión personal que es el sello de identidad de los escritores perdurables. El lector es el tercer eslabón de esta cadena de relaciones. Destinatario de una obra, es quien cierra el ciclo iniciado por el autor en el momento en que empieza a escribirla. Sin lectores, los libros permanecen en calidad de objetos inanes en los estantes de las bibliotecas o de las librerías, en los húmedos almacenes de las editoriales u olvidados

en los desvanes de los particulares. Los lectores son los que completan o enriquecen los vacíos que el autor solo dejó como potencial de significados, a modo de pistas dispersas o disimuladas en ese continente de signos que es la escritura: “Mis relatos –dice nuestro autor– se caracterizan por registrar una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre. Al menos, no del todo”.

Los críticos, sean o no académicos, han abordado su literatura prestando atención a dos de los tres elementos que acabo de señalar: el autor y la obra. En cambio, poco se ha insistido en la función del lector. En otras palabras, cómo leer la obra de este autor tan mencionado después del Premio Cervantes, pero aún poco leído entre los universitarios y la mayoría del público. Me dicen que es un escritor difícil, pero habrá que

preguntarse en dónde radica esa “dificultad”: ¿en el estilo?, ¿en la construcción de los personajes?, ¿en la trama?, ¿o en la complejidad de los contenidos? Además, hay grados de resistencia según el género a tratar. No es lo mismo leer una novela, un cuento o un ensayo. Lo saben los entendidos en materia literaria, pero no el común de los lectores. Cabe mencionar que hay libros de Sergio que no corresponden a los patrones habituales de recepción, como *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena*, títulos al margen de un determinado canon literario con la consiguiente desazón de los críticos e investigadores. Si es cierto que la creación literaria genera reacciones variadas en quienes leen,

Las creaciones de Sergio demandan nuestra participación completa para captar el entramado de la historia y sus latencias en la letra impresa, aquellas que no observamos en una lectura convencional, meramente informativa.

también es verdad que unos textos son más difíciles que otros y las exigencias de lectura, por tanto, aumentan en proporción con la complejidad de los mismos.

En el mercado editorial abundan autores dispuestos a satisfacer a los consumidores de chatarra; es comprensible que otro tipo de literatura resulte arduo para los receptores acostumbrados a asimilar productos ajenos al menor esfuerzo de comprensión sin otro objetivo que el entretenimiento. Por el contrario, la obra de Sergio impone una “experiencia de lectura” y “como toda experiencia humana, es inevitablemente una experiencia doble, ambigua, desgarrada: entre comprender y amar, entre la filología y la alegoría, entre la libertad y la coacción, entre la preocupación por el otro y la pre-

ocupación por uno mismo”, según describe la actividad lectora el reconocido teórico francés Antoine Compagnon en su libro *El demonio de la teoría*. A esta clase de lectores Cortázar los denomina “cómplices”, porque lejos de mantener una actitud pasiva se involucran con la ficción, como sucede con el protagonista de su famoso cuento “Continuidad de los parques”, donde los planos que separan lo real de lo imaginario son abolidos mediante el entrecruzamiento de ambas zonas.

Las creaciones de Sergio demandan nuestra participación completa para captar el entramado de la historia y sus latencias en la letra impresa, aquellas que no observamos en una lectura

convencional, meramente informativa. Sus cuentos, sirvan para demostrarlo, abren el hermetismo inicial después de más de una lectura, como los relatos contenidos en el volumen *Nocturno de Bujara*. Por lo demás, Ricardo Piglia escribió en una ocasión que un buen cuento debe leerse varias veces para conocer, al menos, parte de sus secretos. Con esto no quiero decir que en términos generales el estilo de Pitol sea “oscuro” o “rebuscado”. Es verdad que las novelas *El tañido de una flauta* o *Juegos florales*, o narraciones del corte de “Semejante a los dioses”, “La mano en la nuca”, “Asimetría” o “Nocturno de Bujara”, exigen un receptor atento, profesional, paciente. Pero, en cambio, encontramos piezas sugestivas y accesibles para quienes disfrutaban las narraciones de

calidad sin exigirles demasiado esfuerzo. Pienso en: “Victorio Ferri cuenta un cuento”, “Amelia Otero”, “La pantera”, “Vía Milán”, “Hacia Varsovia”; y en las conocidas novelas integradas en el denominado *Tríptico del Carnaval*, solo por referirme a determinados ejemplos de su narrativa.

Al citar las palabras de Compagnon, Cortázar, Piglia y del propio Sergio, doy por sentado que me refiero a obras propositivas no sujetas a las leyes de la oferta y la demanda, las cuales imponen formas diferentes de lectura bajo el entendido de que su finalidad es dar otra dimensión de las relaciones humanas, sean en este caso escrituras complejas o estilos en apariencia sencillos. Las creaciones de Chéjov, Gogól o Tolstói, tan reverenciados por Sergio, son prueba irrefutable para afirmar que a través del lenguaje realista estos escritores exploran con profundidad las tragedias de sus personajes consumidos por la rutina y el hastío. Con esto quiero decir que siempre será complejo un autor en la medida en que ponga en duda nuestras convicciones, dinamite la camisa de fuerza del lenguaje y exteriorice otra realidad acaso más terrible pero, eso sí, más verdadera. Aquí son oportunas las palabras que Cioran suscribió sobre el inestimable valor de la subjetividad en su libro de juventud *En las cimas de la desesperación*: “Las experiencias subjetivas más profundas son así mismo las más universales, por la simple razón de que alcanzan el fondo original de la vida”. La expresión literaria es, en consecuencia, la constancia de esa interioridad, “la prueba de una gran profundidad interior”.

Cada escritor es dueño de un estilo intransferible que va afinando con los años a través de una serie de experiencias que incluyen, desde luego, lecturas, viajes, desventuras y afinidades. Des-



Viajero del tiempo

de la primera colección de cuentos, *Tiempo cercado*, publicada en 1959 a los 26 años, Pitol trató de “mantener un lenguaje eficaz, con frecuencia elíptico”. Las palabras citadas pertenecen a *El mago de Viena*, a propósito de los cuentos de Chéjov, pero son justas para calificar en la misma dirección la escritura del maestro veracruzano. En efecto, desde los relatos iniciales advertimos el arte de la elipsis; es decir, aproximarse pausadamente al núcleo de la narración sin descubrir la esencia de la trama. La estrategia consiste en lentos acercamientos, en aproximaciones e insinuaciones que van incrementando el interés del lector con la esperanza de que encontrará la solución del conflicto,

aunque la expectativa de hallar el desenlace esperado permanecerá en suspenso. En el desarrollo de la historia hay sospechas, hipótesis, suposiciones, nada más. Diría yo que la intriga continúa más allá del momento en que terminamos de leer el texto. Nuestro desconcierto es parte de la misma estructura. En “Viaje a Varsovia”, por ejemplo, desconocemos si fue sueño, fiebre o realidad la escalofriante experiencia del narrador; en “El relato veneciano de Billie Upward” ignoramos si los lances extraños por los que pasa la colegiala en Venecia son producto de la enfermedad o en efecto sucedieron; en *El desfile del amor* el misterio del asesinato subsistirá al cerrar la novela. En algunos

relatos son dignos de notar procedimientos bastante complejos consistentes en la “puesta en abismo” o en la forma de estructura que Ricardo Piglia considera cualidad del cuento moderno: la narración simultánea de dos historias, una visible y otra oculta que terminan coincidiendo cuando concluye la narración, y es entonces cuando el lector advierte sorprendido que la segunda historia es la fundamental. Sergio tiene notables logros en esta modalidad, como los títulos ya mencionados, además de “En familia”, “En dónde ha quedado mi nombre” o “Del encuentro nupcial”.

No podemos permanecer ajenos a este universo narrativo que exige nuestra completa entrega



Gato en el tejado

para llenar los “vacíos de información”, según las teorías propuestas por Jauss e Iser. Es inherente a estos textos que al momento de leerlos vayamos tejiendo los hilos de la trama, completando en la imaginación aquello que el narrador ha omitido a propósito para darle mayor energía a la historia. En buena medida la fascinación por una obra consiste en las sugerencias o inquietudes suscitadas en nuestra mente cuando terminamos de leerla. La ambigüedad es uno de los atributos del arte literario, pues “la escritura –dice Pitol– tiene como finalidad intensificar la

vida”, y la vida –digo yo–, es continua mutación, búsqueda, ruptura, cambio, dudas sin resolver. El principal atributo de la obra literaria es ser *abierta*; en cambio, cuando es “cerrada” suprime el posible potencial de significados que es una de las cualidades del orbe narrativo.

De acuerdo con estas interpretaciones, la obra de Pitol apunta a varias posibilidades de lectura que demandan cierta habilidad para captar las referencias intertextuales frecuentes en su discurso narrativo. Sus menciones a la ópera, al cine, a las artes plásticas,

a autores de diferentes ámbitos literarios piden un capital cultural que no todos poseemos en igual proporción. Empero, los interesados en adentrarse en tan singular entramado de intertextualidades pueden iniciar el recorrido con el entusiasmo del principiante a partir de los cuentos del periodo de formación del autor, representado en tres piezas notables: “Victorio Ferri cuenta un cuento”, “Los Ferri” y “Amelia Otero”. Continuar con las colecciones incluidas en *Los climas* y *No hay tal lugar*; de este volumen elegir, en principio, “La Pantera” y “El regreso”, antes de enfrentar los demás cuentos que lo integran. Después de este “entrenamiento”, seguir con las novelas del *Tríptico del Carnaval: El desfile del amor, Domar a la divina garza y La vida conyugal*. Ya familiarizados con este sistema de lectura, los neófitos dispondrán de suficiente perspicacia para introducirse en los complejos relatos de *Nocturno de Bujara*, para seguir avanzando sin perder la orientación en el laberíntico sistema de las dos novelas más intrincadas del escritor veracruzano: *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*. Pero debemos tener en cuenta que la esencia de la totalidad de su obra no se agota en una sola lectura. Cada acercamiento nos depara nuevos hallazgos, estímulos renovados, enigmas inadvertidos en ocasiones anteriores.

Hasta aquí he venido considerando los cuentos y las novelas de Sergio Pitol como una unidad, a modo de vasos comunicantes, ya que en ambos géneros, si aún es permitida esta diferencia, advierto la aplicación de un elaboradísimo proceso de construcción e igual rigor en la escritura que es el cimiento de dicho proceso, consideradas las distinciones estructurales entre el cuento y la novela.

He dejado para concluir los libros del ciclo de la memoria –con-

formado por *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*— sin tocar, esta vez, aquellos que contienen sus ensayos sobre arte y literatura. Los especialistas han agrupado los títulos mencionados bajo el denominador de *Trilogía de la Memoria* ante la dificultad de encasillarlos dentro de un determinado género. Y es que los tres escapan a cualquier esquema porque las posibilidades de interpretarlos son innumerables. En conjunto, los textos pueden considerarse autobiografía, ensayo, crónica, memoria, ficción, homenaje, poética, reflexión..., incluso “novela”, según la propuesta del investigador Riccardo Pace respecto a *El arte de la fuga*. Asimismo, la riqueza de temas tratados corresponde a la variedad de formas textuales y a las inquietudes relevantes en las creaciones del autor: la niñez, los viajes, la lectura, la búsqueda de la identidad, el cosmopolitismo, la decadencia física y moral, la importancia del arte en la vida... Para el conocedor o para el principiante sumergirse en estos libros le revelará la imagen nítida de nuestro escritor a través de la transparencia de su prosa, libre de cualquier artificio o exceso.

En *El arte de la fuga* encontramos el texto titulado “¿Un Ars Poetica?” en el que reflexiona sobre el proceso de elaboración de su escritura y que para nosotros, los lectores, es fundamental para comprender mejor el destino literario que se propuso seguir desde la juventud y cuya consistencia ha obtenido el reconocimiento unánime de los conocedores. En el penúltimo párrafo de ese ensayo, luego de “enumerar ciertos temas y circunstancias que de alguna manera definen mi escritura”, concluye con la “regla” definitiva:

La ambigüedad es uno de los atributos del arte literario, pues “la escritura —dice Pitol— tiene como finalidad intensificar la vida”, y la vida —digo yo—, es continua mutación, búsqueda, ruptura, cambio, dudas sin resolver.

Jamás confundir redacción con escritura. La redacción —precisa— no tiende a intensificar la vida; la escritura tiene como finalidad esa tarea. La redacción difícilmente permitirá que la palabra posea más de un sentido; para la escritura la palabra es por naturaleza polisémica: dice y calla a la vez; revela y oculta.

Ensayo deslumbrante, nos ofrece las claves para ingresar a su universo ensayístico y ficcional en el que encontramos la feliz convivencia de la persona, el país y el mundo, tal y como lo suscribiera don Alfonso Reyes, uno de sus admirados mentores y guías.

Al inicio de estos comentarios hacía yo la observación de que a Sergio Pitol se le conoce más de nombre que de obra, por lo que esta debe llegar a círculos más amplios de lectores. La pretensión no ha sido otra que proponer algunas sugerencias para introducir a los recién llegados en el apasionante ámbito del escritor veracruzano. **LPyH**

BIBLIOGRAFÍA

- Cioran, E. M. 2009. *En la cima de la desesperación*. Traducido por Rafael Panizo. México: Tusquets Marginales.
- Compagnon, Antoine. 2015. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Traducido por Manuel Arranz. Barcelona: Acantilado.
- Riccardo. Pace 2018. *Sergio Pitol: La novela de una vida. Un ensayo sobre el arte de la fuga*. Madrid: Anthropos.
- Piglia, Ricardo. 2000. *Formas Breves*. Barcelona: Anagrama.
- . 2005. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama.
- Pitol, Sergio. 1959. *Tiempo cercado*. México: Estaciones.
- . 1964. *Infierno de todos*. Xalapa: UV.
- . 1966. *Los climas*. México: Joaquín Mortiz.
- . 1967. *No hay tal lugar*. México: Era.
- . 1970. *Del encuentro nupcial*. Barcelona: Tusquets.
- . 1972. *El tañido de una flauta*. México: Era.
- . 1981. *Nocturno de Bujara*. México: Siglo XXI.
- . 1982. *Juegos florales*. México: Siglo XXI.
- . 1999. *Tríptico del Carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- . 1996. *El arte de la fuga*. México: Era.
- . 2000. *El viaje*. México: Era.
- . 2005. *El mago de Viena*. Valencia: Pretextos.

NOTA

¹ En varios casos me remito a las primeras ediciones de la obra de Sergio Pitol por los cambios u omisiones que hacía en las reediciones de sus libros o en el reordenamiento de los cuentos.

Mario Muñoz es profesor de tiempo completo en la Facultad de Letras Españolas de la UV. Ha publicado ensayos sobre Sergio Pitol.

El pasado mes de septiembre se cumplieron cuatro años de los infaustos hechos ocurridos la noche del 26 al 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. En “Ayotzinapa, el olvido no es una opción”, Remedios Álvarez Santos pone de manifiesto el nulo rigor que han seguido las investigaciones realizadas por el gobierno mexicano, estériles y vagas, con-

ESTADO Y Sociedad

trastándolas con aquellas emprendidas por periodistas y activistas –nacionales y extranjeros– de los derechos humanos, pesquisas serias pero arriesgadas en un país con acotada libertad de expresión.



AYOTZINAPA: EL OLVIDO NO ES UNA OPCIÓN

Remedios Álvarez Santos

La brutalidad y el encono contra los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos tendría que ser un referente en nuestra conciencia a manera de coraza contra cualquier atisbo de olvido. Muchos somos quienes nos preguntamos por qué se asesina en México y la respuesta es cruenta: simplemente porque se puede.

George Santayana dijo: “Aquel que no recuerda su pasado está condenado a repetirlo”. El olvido es un rasgo que se le ha atribuido al *ethos* del mexicano. De ahí que este texto se proponga ser un antídoto contra la desmemoria.

De Ayotzinapa es mucho lo que han indagado¹ sobre todo los y las periodistas de investigación, quienes constantemente se encuentran a merced de la censura y la persecución, pues, como bien sabemos, en México los activistas, los defensores de derechos humanos y los periodistas ejercen su labor en condiciones del todo adversas. Respecto a ello, Reporteros Sin Fronteras, en su más reciente informe, indica que México es uno de los países más peligrosos para ejercer el periodismo. Y, de manera local, Veracruz se considera la zona

más peligrosa en América Latina para la prensa: tan solo de 2000 a 2016 fueron asesinados 99 periodistas y 20% de dichos asesinatos ocurrieron en ese estado (Reporteros Sin Fronteras 2017, 2).

Esto es por sí mismo relevante y, desde luego, alarmante, más aún si consideramos que muchos periodistas son cooptados por el medio para el cual laboran, el crimen organizado o el propio gobierno. Basta recordar lo sucedido a la periodista Carmen Aristegui, despedida junto con todo su equipo de la empresa MVS, por el amplio reportaje sobre lo que hoy se conoce como La Casa Blanca de Enrique Peña Nieto, tema que, por cierto, habían censurado de la cadena antes mencionada y que, por lo mismo, la periodista tuvo que publicar en su portal. Este suceso ha tenido una serie de represalias

laborales y penales para Aristegui, quien, cabe señalar, ha dado voz a las víctimas de Ayotzinapa. Sobre el mismo tema, es importante mencionar las serias investigaciones de Anabel Hernández y de Té-moris Grecko.

Los eventos ocurridos el 26 y 27 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero, escapan a toda comprensión. La brutalidad y el encono contra los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos tendría que ser un referente en nuestra conciencia a manera de coraza contra cualquier atisbo de olvido. Muchos somos quienes nos preguntamos por qué se asesina en México y la respuesta es cruenta: simplemente porque se puede. Corrupción e impunidad son el cáncer que ha hecho metástasis a lo largo y ancho del país. Precisamente, en el momento en el que escribo estas líneas, el INEGI dio a conocer su informe respecto a la tasa de asesinatos perpetrados en el país durante 2017: el incremento es de 27% en relación con 2016. En nuestro país, cada 18 minutos es asesinada una persona. Se cuenta con un registro de 34 000 desaparecidos y, como sabemos, desde la declarada guerra contra el narco durante el periodo presidencial de Felipe Calderón al 2017, se con-



Mi tormento

tabilizan más de doscientos treinta y cuatro mil asesinatos. ¿Cómo obviar esto?

Siempre hemos escuchado decir que el ser humano se acostumbra a todo, y la normalización de la violencia es algo que se advierte cada vez más en nuestra sociedad. Es como si fuésemos parte de una de esas series de narcos que gozan de gran popularidad. El drama de esta funesta analogía es que la pérdida de realidad, tal como lo señaló el gran filósofo y sociólogo Jean Baudrillard, es lo característico de nuestra época. La ficción ha sustituido a la realidad y por ello vivimos inmersos en una hiperrea-

lidad, donde la imagen se impone al acontecimiento, el cual queda del todo olvidado.

Pero regresando al caso emblemático de Ayotzinapa, un cúmulo de preguntas siguen sin respuesta. Lo que de primera mano se informó en los medios es que algunos estudiantes de la Normal de Ayotzinapa estaban desaparecidos. La primera versión fue que la policía municipal de Iguala, Cocutla y Huitzucos había bloqueado el acceso a la plaza pública de Iguala, donde Ángeles Pineda, esposa del alcalde de Iguala, José Luis Abarca, estaba rindiendo su informe como di-

rectora del DIF municipal, pues supuestamente los estudiantes tenían como objetivo interrumpir dicha participación. Enseguida, se confirmó que los normalistas acostumbraban asistir a las manifestaciones del 2 de octubre en la CDMX; para ello, tomaban autobuses sin permiso de las autoridades y salían a las calles para recaudar dinero y trasladarse a la capital.

Esa noche del 26 de septiembre de 2014, cuando se iniciaron las detonaciones de arma de fuego dirigidas a los autobuses donde iban los estudiantes, también se disparó contra un autobús en el que viajaban jóvenes integrantes

del equipo de fútbol Los Avispones, y como consecuencia de ello un joven falleció. En el cruce de balas también murieron el conductor del autobús y una mujer que viajaba en un taxi. Un estudiante de la Normal, Aldo Gutiérrez Solano, de 19 años, resultó herido en la cabeza y hasta el día de hoy permanece en estado vegetativo, pues perdió dos terceras partes de la masa cerebral. Horas después, ya el día 27, fueron asesinados a tiros Daniel Solís Gallardo y Julio César Ramírez Nava. El caso de Julio César Mondragón causó un gran impacto, debido a que fue torturado hasta la muerte y, por macabro que sea hay que decirlo, su rostro fue desollado. Esto último fue desmentido por la CNDH, en cuyo informe se señala que Julio César murió a raíz de un traumatismo craneoencefálico y que posteriormente la fauna hizo lo propio con su rostro; sin embargo, el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), organismo adscrito a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), concluyó que sí se usó un arma punzocortante para tal efecto, sin descartar que horas después de ese brutal acto la fauna local haya intervenido.

Persiste un cúmulo de preguntas: ¿Dónde están los jóvenes normalistas? ¿Qué pasó a lo largo de esos dos días y los subsecuentes? ¿Por qué prácticamente este suceso se ha convertido en secreto de Estado? ¿Cuál es la verdad detrás de toda esta tragedia nacional? La certeza de la mentira es lo que sí podemos advertir. El discurso oficial ha estado permeado de engaños. La actitud de los funcionarios a cargo de la investigación ha sido insensible ante los padres y madres de los estudiantes y en general hacia toda la sociedad. Del todo ilustrativo es que Enrique Peña Nieto nunca fue a Ayotzinapa para hablar con los

Son muchos los eventos que circunscriben este drama social que estamos viviendo. Me atrevo a decir que México era uno antes de Ayotzinapa y otro, después. De manera brutal nos hicimos conscientes de la descomposición de nuestro tejido social.

padres de los estudiantes y en un infortunado discurso osó enviarles el mensaje: “¡Ya supérenlo!”. A esto se suma que la PGR no quiso en primera instancia atraer el caso, pues aseguraba que era competencia del gobierno estatal. Posteriormente, no tuvo otra alternativa y abrió la carpeta de investigación correspondiente, estando a cargo de la PGR Jesús Murillo Karam, quien articuló de manera pública el discurso que, según él, daba cuenta de la “verdad histórica”, asegurando que los estudiantes habían sido asesinados e incinerados por el crimen organizado (Guerreros Unidos) en el basurero de Cocula. Esa tesis fue desmentida por el GIEI pues, entre otras cosas, no se registró durante esos días ningún incendio de la magnitud que se requería para tan aciaga acción; además de que ni el material ni la cantidad del mismo correspondía a lo que según Murillo Karam se utilizó. Esta versión la siguen sosteniendo las autoridades correspondientes, descalificando con ello la pericia del GIEI, así como la del Equipo Argentino de Antropólogos Forenses (EAAF), quienes gozan de un prestigio internacional. Por cierto, cabe señalar la insistencia del Estado en

descalificar todo informe que revele lo que se pretende ocultar. Basta recordar cómo se desmintió al relator especial de la ONU para los casos de tortura, Juan Méndez, cuando presentó el informe en el que demostraba que la tortura era una práctica generalizada en México. Curiosamente, el gobierno mexicano hizo la invitación al experto en derechos humanos para que realizara un análisis pero, como era de esperarse, lo que informó causó resquemor y se canceló la segunda visita programada del relator.

El Estado mexicano, particularmente durante este último sexenio, ha mostrado una sintomatología esquizofrénica, pues por un lado extiende invitación a expertos en la defensa de los derechos humanos y por el otro les obstaculiza la investigación. De igual manera, ratifica los tratados de derechos humanos y, paradójicamente, es modelo de la violación de 44 de “58 derechos humanos plasmados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y en nueve tratados internacionales de la Organización de las Naciones Unidas (ONU)” (Buscaglia 2014, 19-20).

Como sabemos, para poder transitar de la idea a la realidad o de la teoría a la praxis, se requiere de ese *topoi* tan desgastado en el discurso de Estado: “voluntad política”. El Estado gasta cantidades descomunales en servicios de asesoría o consultoría de expertos en materia de seguridad nacional y humana, pero no acata las recomendaciones. Imagen y simulación. Son muchos los elementos que coinciden con el análisis de Buscaglia en cuanto a que México es un Estado fallido, como resultado de los vacíos de poder, y esa vacuidad ha sido cubierta por la colusión entre políticos, empresarios y crimen organizado. Claro, alguien podría objetar que

no es así, pues ahí están las instituciones que muestran que el Estado está presente y robustecido, pero asumámoslo, la mayoría de nuestras instituciones “funcionan” por inercia, tal cual lo expresa Lipovetsky en su texto *La era del vacío*.

Recuperando el hilo conductor, cuando se realizó la investigación en el basurero de Cocula, cerca de ahí, en el Río San Juan, se encontraron varias bolsas negras con cenizas y, casualmente, en una de ellas se halló un hueso. La información arrojada a raíz de las pruebas realizadas en el laboratorio de la Universidad de Innsbruck, Austria, reveló que la estructura ósea encontrada era compatible con el ADN de uno de los normalistas, Alexander Mora Venancio. Por cierto, los médicos forenses afirmaron que aquel día, cuando se llevó a cabo el hallazgo, ellos no estuvieron presentes debido a que simplemente no se les avisó. Lo anterior, como era de esperarse, suscitó una serie de cuestionamientos: por ejemplo, ¿de dónde se pudo obtener ese resto humano, el único encontrado en la zona antes mencionada?

Posteriormente, gracias a la grabación de dos periodistas de un medio independiente se pudo comprobar que Tomás Zerón, extitular de la Agencia de Investigación Criminal (AIC) de la Procuraduría General de la República (PGR), sacó de prisión a uno de los supuestos responsables de la desaparición de los jóvenes y lo llevó al basurero de Cocula, donde aquel narró cómo se suscitaron los eventos. Todo esto ocurrió sin que de ello quedara registro en la carpeta de investigación. Se podría aseverar que es un universo de mentiras lo que rodea la pesquisa. Son varias las líneas que señalaron los integrantes del GIEI de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), pero una de ellas es



Chon

la que más ha impactado: un quinto autobús, en el cual se presume que había heroína. La investigación realizada por Anabel Hernández y Steve Fisher, auspiciada por la Universidad de Berkeley, ha sido nodal para comprender y, al mismo tiempo, disolver la “mentira histórica”.² Ambos aseguran que Guerrero es el epicentro del trasiego de droga a Estados Unidos y van más lejos aún al sostener que las fuerzas castrenses tienen pleno conocimiento y control del tráfico de estupefacientes. Esta hipótesis resultaba a tal grado verosímil que era necesario desaparecer a quienes pudieron haber sido tes-

tigos de eso. Las autoridades informaron que ese quinto autobús fue totalmente destruido y que lo mismo ocurrió con las grabaciones obtenidas de las casetas de cuota, eliminando con ello la mayor evidencia posible.

Por fortuna, los padres y madres de los estudiantes, así como parte de la sociedad civil, no han claudicado en la exigencia de verdad al Estado. Hasta el día de hoy se puede decir que el gobierno es responsable, por lo menos de omisión, en todo este drama. Hoy existe la plena certeza de que participaron agentes de la policía (municipal, estatal, federal) y mi-

litares. Por lo anterior, este caso ha sido tipificado por los defensores de derechos humanos como crimen de lesa humanidad.

La esperanza resurge, pues el 1 de junio del año en curso sucedió algo inédito en la procuración de justicia de México: el Primer Tribunal Colegiado del Decimonoeno Circuito, por unanimidad de votos de los magistrados Juan Antonio Trejo Espinoza, Mauricio Fernández de la Mora (ponente) y Héctor Gálvez Sánchez, resolvió –atendiendo tres amparos interpuestos por prisioneros acusados de participar en la desaparición de los normalistas, quienes aseguran que sus declaraciones se obtuvieron bajo tortura– crear una comisión de investigación para la Verdad y la Justicia (Caso Iguala). Sin embargo, aunque esta sentencia es inapelable, la reacción del Estado no se hizo esperar. De manera inmediata, los 32 fiscales de la República, en conferencia de prensa, reprobaron el proceder del Tribunal. La segunda andanada fue aún más lejos, pues el poder ejecutivo, interpuso 100 recursos legales para tratar de contravenir la resolución de los magistrados. ¿Qué está en juego para que el ejecutivo pretenda blindarse de esa manera? ¿Por qué esa oleada de “solidaridad” institucional con el poder del Estado y no así con las víctimas? Otra lastimera respuesta: porque en México la justicia no es un derecho, sino un mecanismo de control social. Es una dádiva de la que gozan unos cuantos, pues se debe tener presente que solo el 1% de los delitos son resueltos. En este, nuestro roto México, se inhala y respira violencia de los tres tipos que analiza Žižek en su texto

Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales: física, simbólica o lingüística y sistémica.

Son muchos los eventos que circunscriben este drama social que estamos viviendo. Me atrevo a decir que México era uno antes de Ayotzinapa y otro, después. De manera brutal nos hicimos conscientes de la descomposición de nuestro tejido social. Salimos a la calle a manifestar nuestra indignación por este oprobio; la cólera, la impotencia, el desconsuelo por no saber dónde estaban los estudiantes. Han pasado casi cuatro años y, tristemente, muchos han olvidado y mostrado indolencia; incluso, recién ocurrido este acontecimiento, algunos alumnos de la Universidad Veracruzana se oponían a suspender clases a manera de contraprotesta y se escuchaban expresiones como esta: “¡A mí, los estudiantes de Ayotzinapa me valen madre!” Pero hay más: algunos profesores de nuestra alma máter se refieren a los normalistas como “Ayotzinacos” y, por si esto no fuera ya trágico, algunos alumnos aplauden hilarantes tal muestra de “agudo ingenio”.

Por razones obvias, debemos preguntarnos en qué tipo de sociedad nos hemos convertido. Y de esta manera lo expreso: en una muy enferma. Una atmósfera muy tóxica es la que se respira. Ante esto, no se puede dejar de sentir un inmenso dolor, una opresión que podría anular todo atisbo de esperanza. ¿Cómo consentir que en nuestro espacio universitario haya conductas como estas? ¿En manos de quién está la edificación espiritual de los futuros profesionistas, que tendría que fungir como antídoto para prevenir la situación de violencia en la que nos encontramos inmersos, cuando

al interior del mismo sistema está presente?

El pasado mes de julio los estudiantes de Ayotzinapa se habrían graduado. El mensaje es claro: no pienses, no disientas, no cuestiones, sé invisible y sin voz pero sobre todo, ten miedo. Esta es la clave para que, como exclamó Étienne de La Boétie, se construya de manera muy eficiente la servidumbre voluntaria, haciendo del temor el mejor de los hábitos. Sin embargo, los estudiantes de Ayotzinapa, a manera de una máquina que transporta la voz de La Boétie, nos dicen: “Atrévase a dejar de servir y serán libres”. **LPyH**

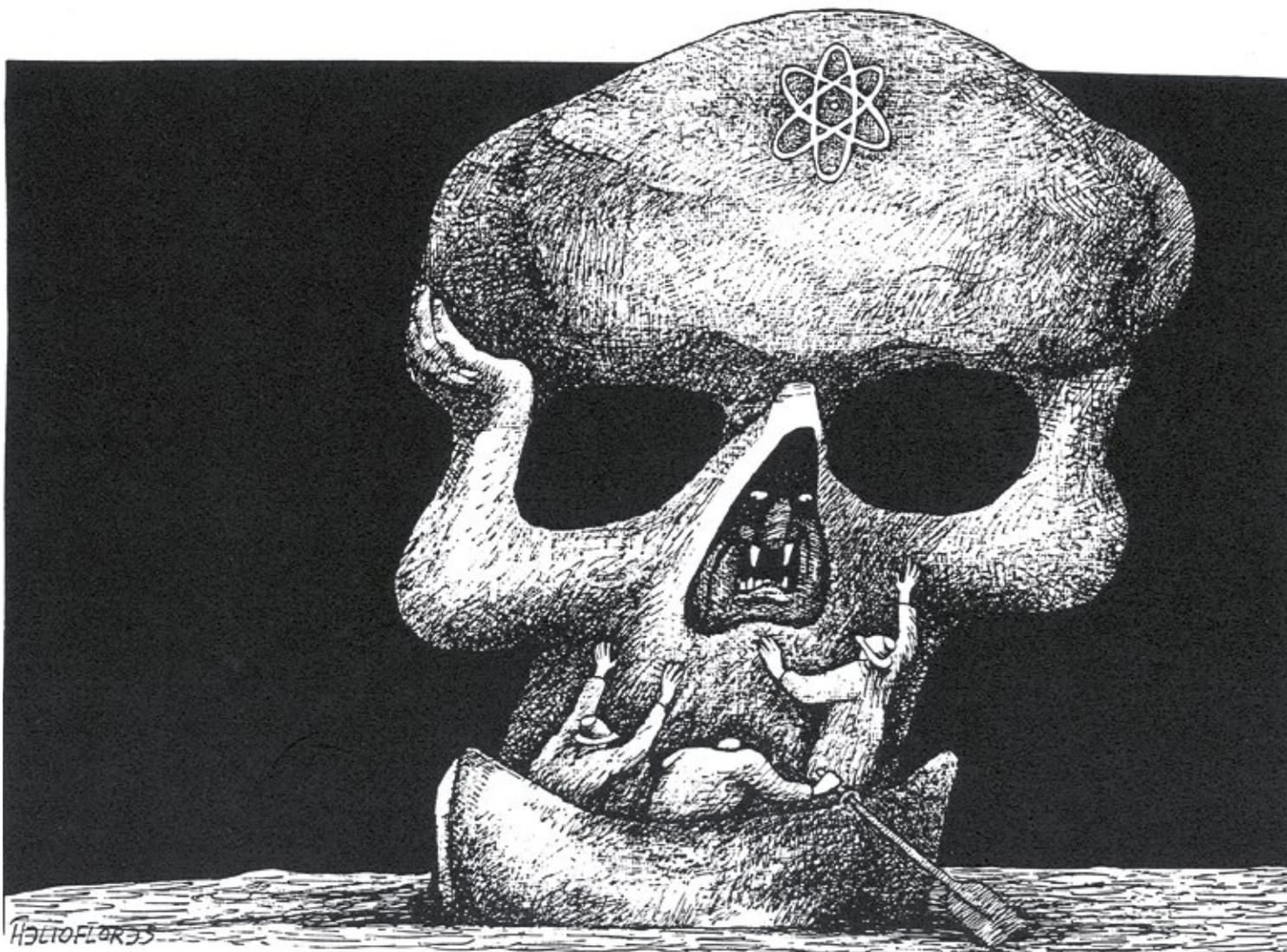
REFERENCIAS

- Buscaglia, Edgardo. 2014. *Vacíos de poder en México. Cómo combatir la delincuencia organizada*. México: Debate.
- Reporteros Sin Fronteras. 2017. “RSF publica su informe ‘Veracruz: los periodistas frente al Estado de miedo’”. Acceso el 18 de septiembre de 2018. <https://rsf.org/es/noticias/rsf-publica-su-informe-veracruz-los-periodistas-frente-al-estado-de-miedo>.

NOTAS

- ¹ Importante es mencionar la plataforma creada por artistas en Inglaterra, apoyados en la investigación realizada por el GIEI, en la cual puede observar en tiempo real lo que sucedió a lo largo de esos dos días. Ver: plataforma-ayotzinapa.org
- ² Esta información se encuentra vertida en varias publicaciones de la revista *Proceso*.

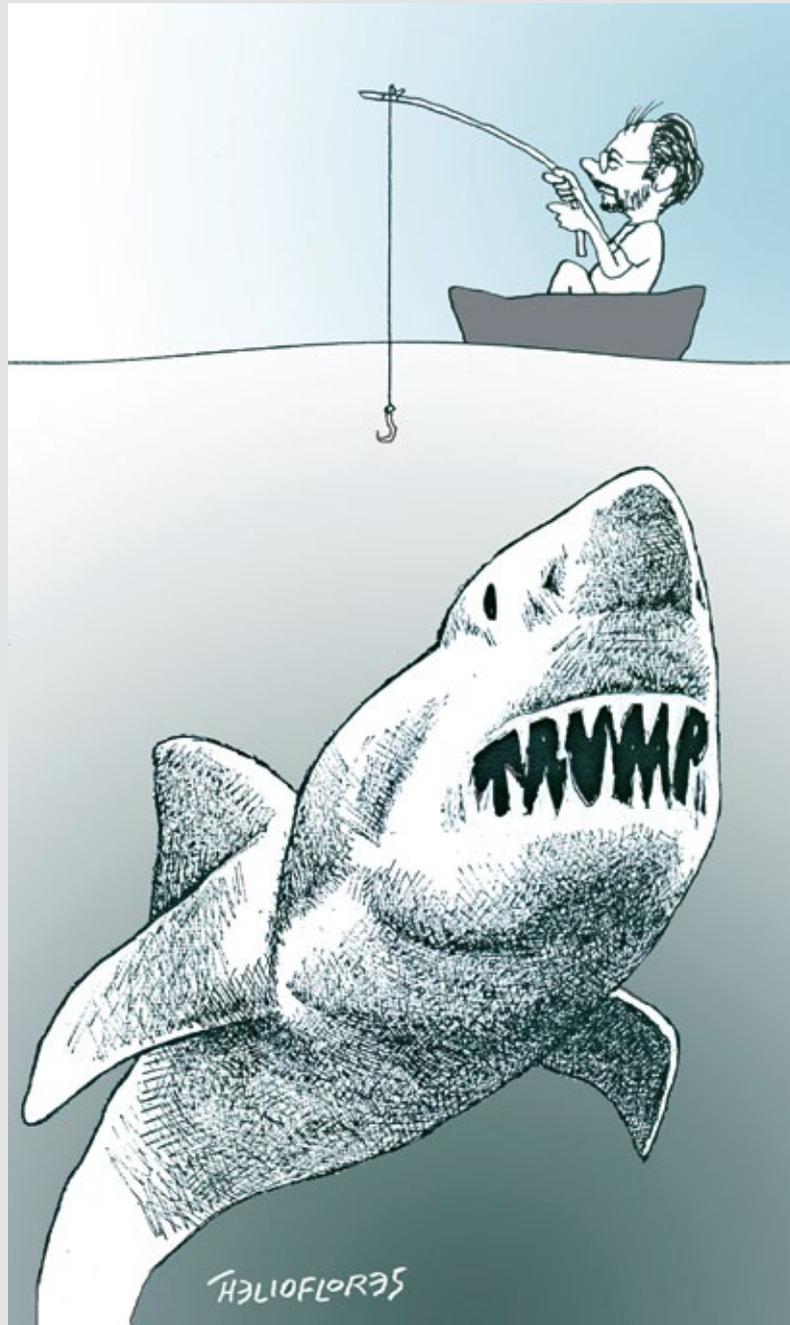
Remedios Álvarez Santos es académica de la Facultad de Filosofía de la UV. Es doctora en Filosofía por la UNAM y autora de los libros *Hermenéutica analógica y ética* y *Lectura de Nietzsche desde la hermenéutica analógica*.



El monstruo de Laguna Verde

HELIOcubracIONES

HELIOFLORÉS



Aprendiz



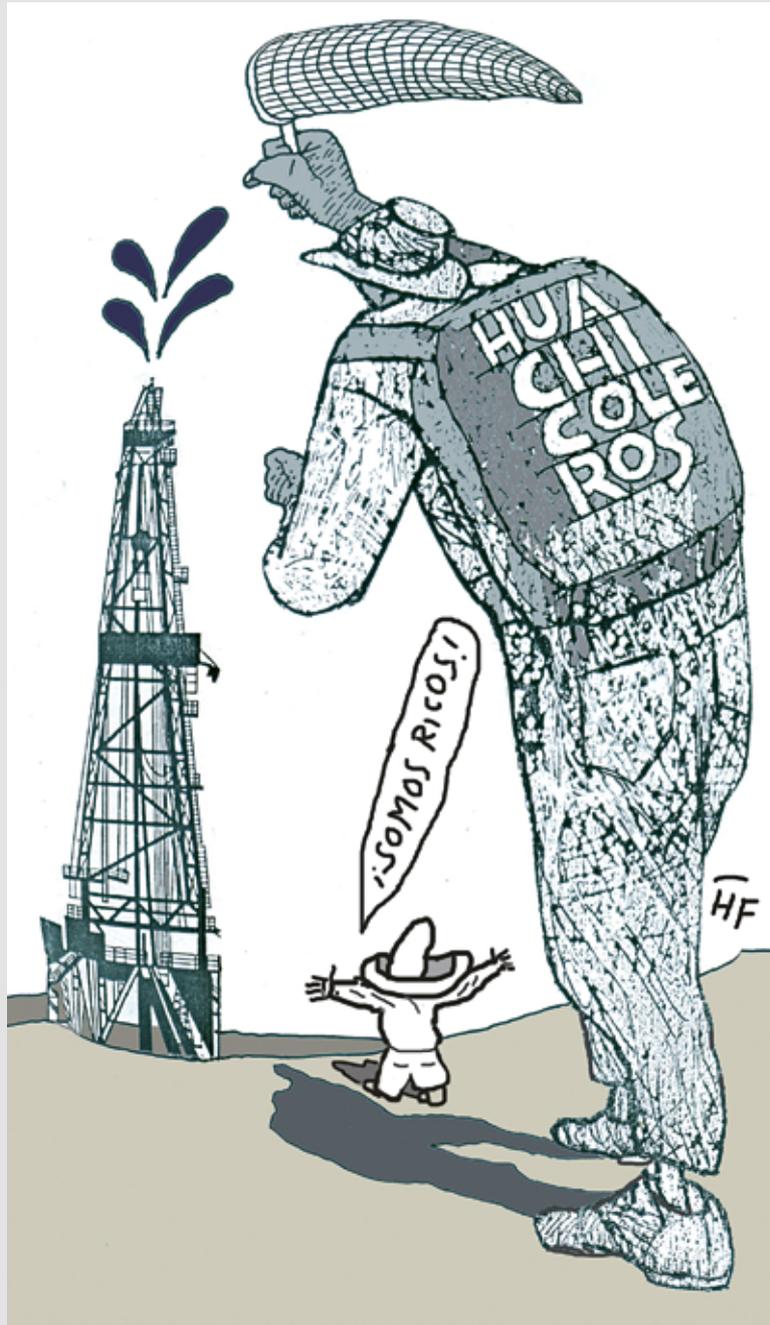
Eslabón perdido



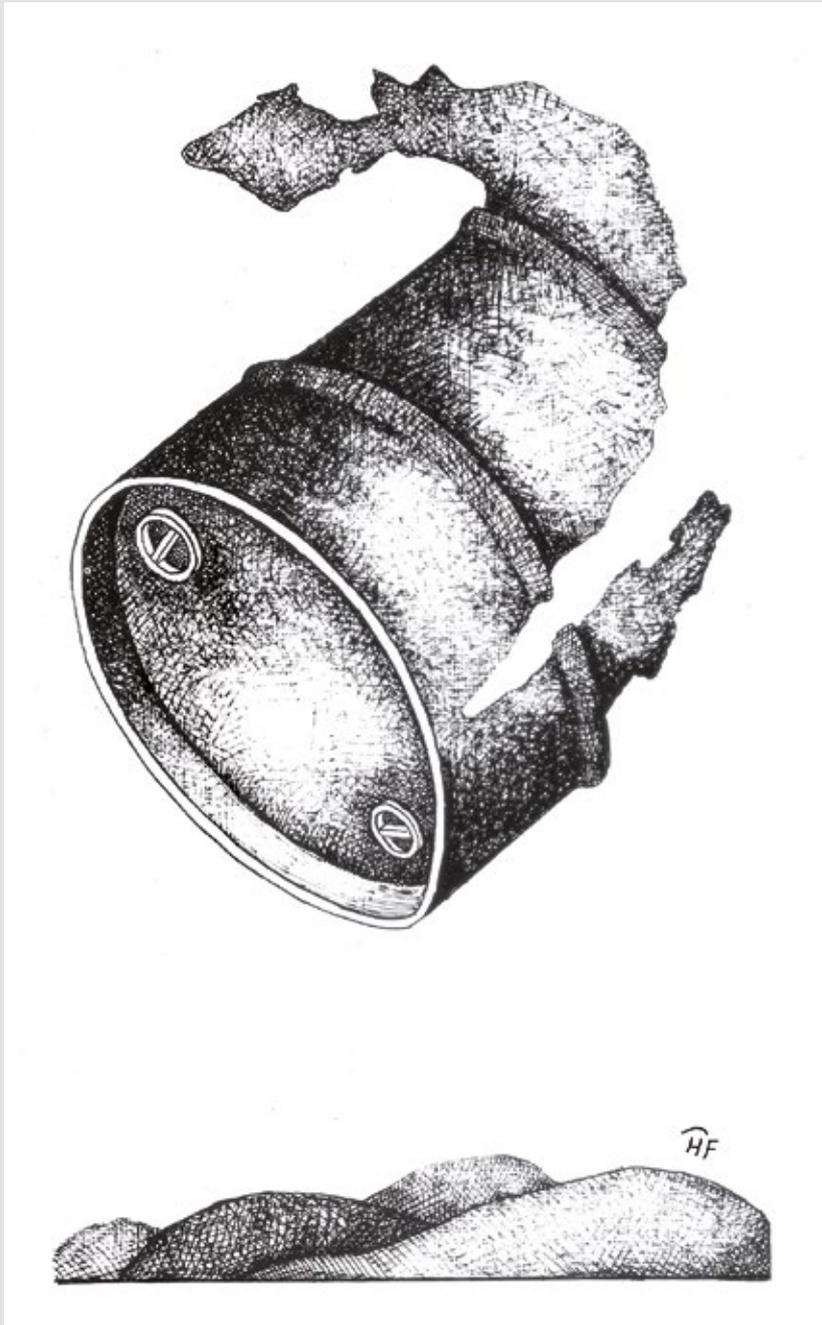
Independencia



Sobornos son robos



Nuevos yacimientos



Desmoronamiento



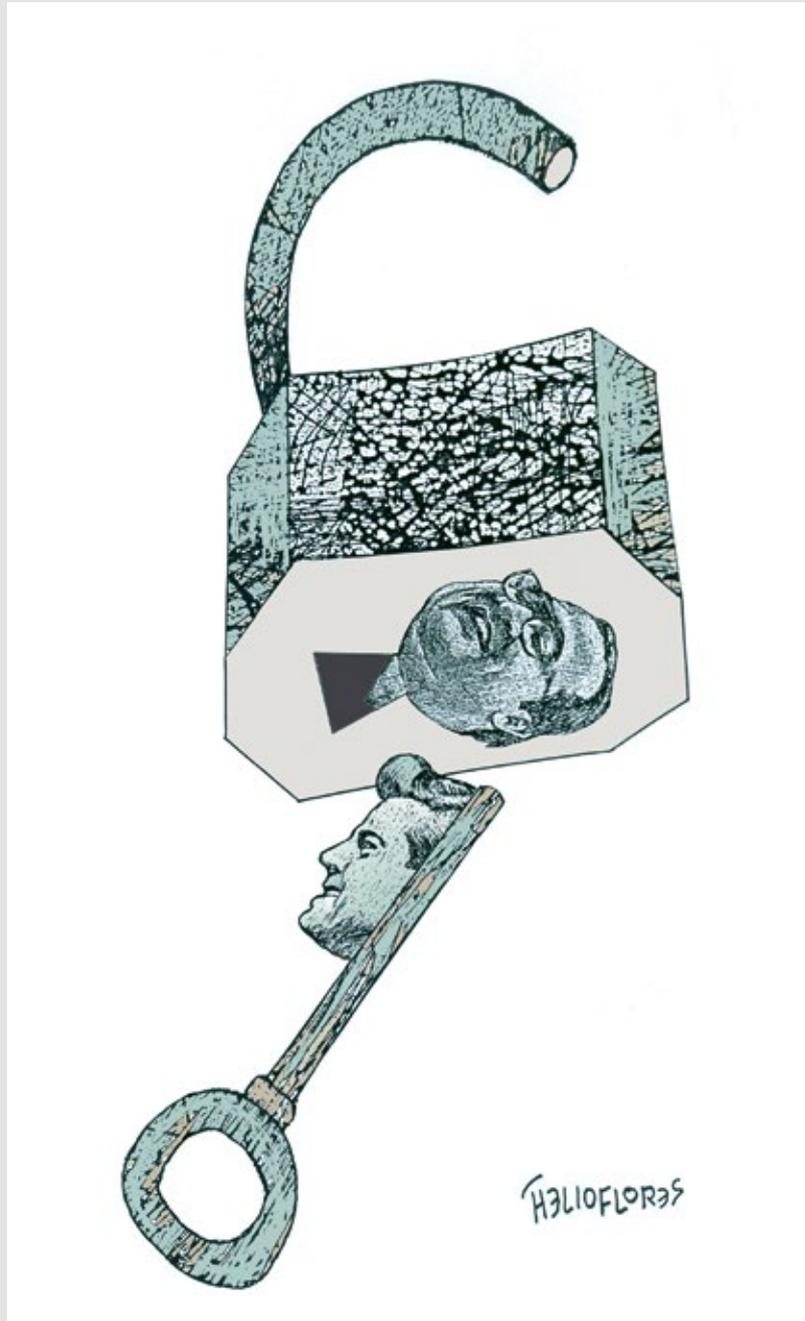
Pedacito de patria



Barril sin fondo



Líneas de investigación



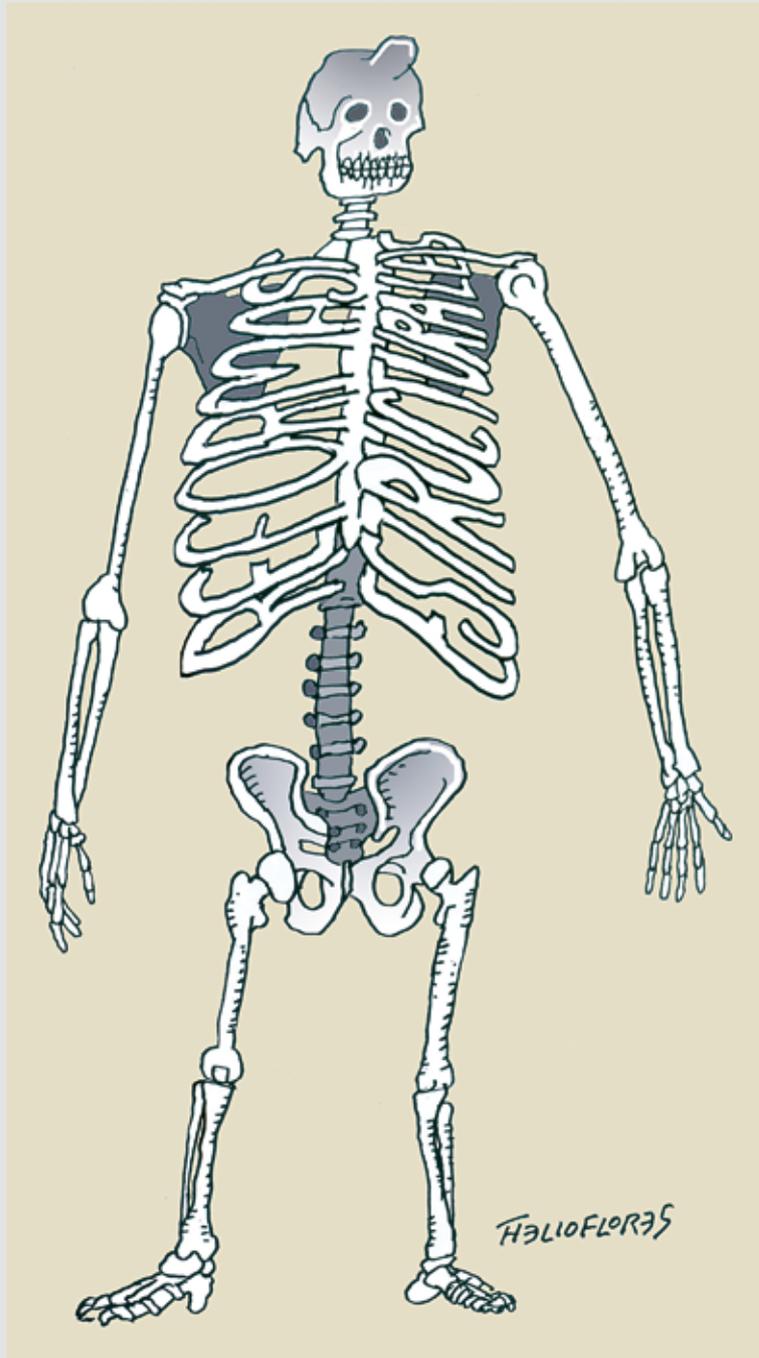
Abrete, sésamo



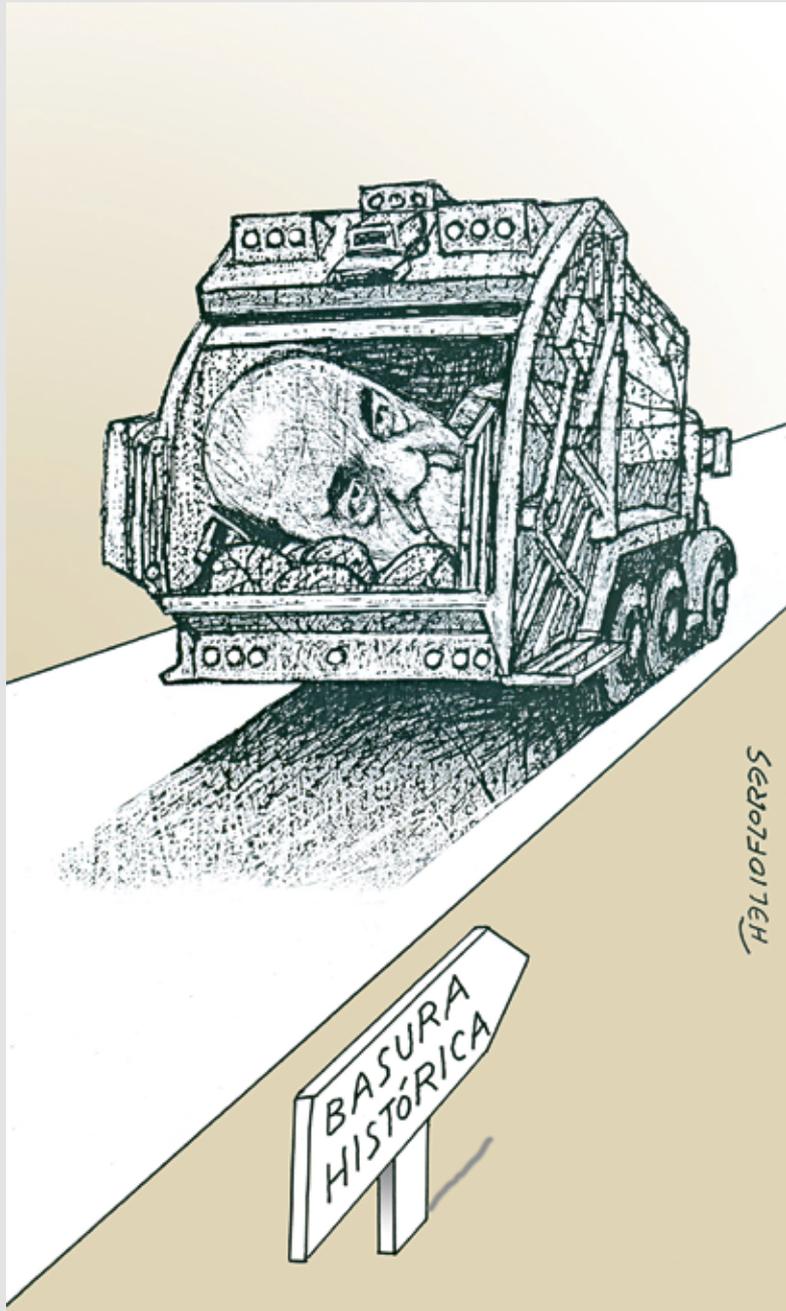
Zócalo lleno



Alfombra roja



Calaca



El quinto camión



La censura

HELIOFLORES: “NO SE CAERÁ EL PAÍS por hacer caricaturas contra el presidente”

Germán Martínez Aceves

Is y Trino acuden al dios de los moneros cuando la inspiración les falla. En México podríamos hablar de un politeísmo de hacedores de los cartones (como también se le conoce a los dibujos intencionadamente creados con humor y crítica). Algunos del parainfo irreverente son José María Villasana, José Guadalupe Posada, Andrés Audiffred, Rogelio Naranjo y Eduardo del Río, *Rius*.

Pero ninguno tiene el porte de los dioses griegos que posee Helioflores: cabellos y barba blanca abundantes que envuelven una faz que apenas se distingue. En lugar de un tridente amenazador, su mano empuña lápices, portaminas, plumillas, estilógrafos, navajas. En su rostro no hay furia sino una mirada profunda, analítica, y una sonrisa que sabe disfrutar la vida.

Helio Flores nació el 8 de octubre de 1938 en Xalapa, la Atenas Veracruzana. Formado en los salones de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, su habilidad para la caricatura lo llevó al autoaprendizaje y lo hizo convertirse en uno de los moneros de excelencia con un gran sentido crítico y un estilo particular gracias al cual ha obtenido el Premio Nacional de Periodismo en cuatro ocasiones, el Reconocimiento de Caricatura Gabriel Vargas, el Grand Prix del Salón Internacio-

nal de la Caricatura de Montreal y el doctorado *honoris causa* por la Universidad Veracruzana.

Junto con El Fisgón, Rapé, Patricio, Hernández y Helguera forma un Olimpo contemporáneo con olor a azufre que se expresa en *El Chamuco*.

Helioflores llegó a las ocho décadas y *La Palabra y el Hombre* lo visitó en su casa, un templo cónico asentado en un terreno muy xalapeño, con subidas y bajadas, caminos y recovecos. Alrededor, el entorno veracruzano puede transpirar inestabilidad y violencia pero en ese lugar hay paz, tranquilidad y un espacio amplio donde se encuentran el retirador, la mesa de trabajo, la computadora, los discos de jazz, la infaltable radio para oír las noticias, los recortes de periódicos, una fotocopidora y miles y miles de cartones hechos por el creador de *El Hombre de Negro*, ese personaje enigmático y corrosivo que critica a los gobiernos autoritarios y corruptos.

En uno de los rincones de ese pequeño paraíso nos sentamos a tomar café para conversar alrededor del personaje Helioflores.

GMA: A mí me llama la atención la calle Xalapeños Ilustres; digamos

que todos caben en ella. Al vivir en esta ciudad he conocido a algunos de ellos, como Helioflores. Gracias por platicar para *La Palabra y el Hombre*. Cuéntanos: ¿Cómo era Helioflores de niño?

HF: Agradezco el elogio de xalapeño ilustre. Xalapeño sí, pero ilustre, no. No es para tanto. De niño era como la mayoría de aquella época. Claro, no había internet pero existía la radio. Mis padres eran maestros. En la noche nos sentábamos a oír programas como los del Panzón Panseco, *El Risómetro*, *El Cochinito*, pero el que más me gustaba era Ricardo Lacroix, un detective cuya voz era de Arturo de Córdova.

Leía libros de Salgari e iba a la escuela, por supuesto. Dibujar me gustaba mucho. En Geografía trazábamos mapas; en Ciencias Naturales o Biología, dibujábamos plantas o huesos. Una vez teníamos que dibujar pulmones, el maestro vio los que hice y les dijo a todos “¿ya vieron los pulmones que dibujó Helio?”

Había un compañero de segundo de primaria al que le encantaba dibujar. Él se llamaba Sergio Rendón e influyó en mí. Hacía historietas de *El Hombre Murciélagu*, muchas veces no salíamos al recreo porque nos quedábamos en su pupitre para que nos contara sus historias.

GMA: ¿Qué escuela era?

HF: Era la Rébsamen. Vivía en el callejón de Rojano y me quedaba cerca el cine Radio; también me gustaba ir a ver los cartelones de las películas que iban a exhibir.

GMA: Por cierto, Ernesto *El Chango* Cabral ilustraba algunos cartelones de películas de Tin Tan o Jorge Negrete. ¿Esas imágenes te influyeron?

HF: Sí me influyó, hacía caricaturas de Miguel Alemán y yo las copiaba; pero también buscaba en revistas, en historietas, en periódicos, ahí salían las tiras cómicas y las caricaturas.

Cuando cursaba la secundaria me empezaron a gustar las caricaturas políticas. En la casa compraban el *Novedades* y ahí venían trabajos de Cabral y de Guasp. Las de *El Chango* me gustaban mucho, incluso las recortaba y las guardaba. En tantas mudanzas mi papá tiró todo eso. En ese momento yo no captaba la intención política de la caricatura. Me daría cuenta más tarde con la Guerra Fría y sus dos grandes contrincantes: los gringos, dibujados como buenos, contra los rusos, caracterizados como malos.

GMA: ¿Toda tu educación formal la hiciste en Xalapa?

HF: Sí, desde primaria hasta profesional. Entré a la Universidad Veracruzana cuando se fundó la Facultad de Arquitectura en 1956; estábamos en la calle de Juárez, éramos como quince y nuestra escuela solo tenía dos salones.

GMA: De alguna forma el dibujo estaba presente.

HF: Sí. Mi papá me compró una vez un librito donde había información de todas las profesiones. Me gustó mucho Ingeniería porque se podían hacer puentes y carreteras pero nunca pensé en ser caricaturista, aunque en la secundaria hacía caricaturas de los maestros. Uno de ellos, el profesor Francisco Arenas, ayudante

del Laboratorio de Física, un día me encargó un retrato de Einstein y otro de Madame Curie; le gustaron, los enmarcó y los puso en el salón de Química.

GMA: Se manifestaba un destino pero no estaba decidido.

HF: Estaba clarísimo pero no me daba cuenta, no se me ocurría ser caricaturista.

GMA: Te imagino diciéndole a tu papá “yo quiero ser caricaturista”.

HF: ¡Pero ¿de qué vas a vivir?, me decía! Hay amigos a quienes les digo: “soy caricaturista” y me dicen “pero te dedicas a otra cosa, ¿verdad?”

GMA: ¿Siendo estudiante de arquitectura te decidiste a ser caricaturista?

HF: No, como dije, desde la secundaria hacía caricaturas; en esa época vi un anuncio en el *Diario de Xalapa* que decía: “Señores caricaturistas, les compramos sus caricaturas para la edición de calaveras”. La primera vez llevé un tambache de 20 o 30, me compraron tres y me dieron 10 pesos. Yo salí feliz del *Diario*, que estaba por el Mercado Jáuregui. Al otro año seguí llevando mis cartones.

GMA: ¿Ya firmabas como Helioflores?

HF: Sí, después los llevé con texto, me dijeron que estaban bien y ahí me seguí con otros temas. Uno de los primeros que hice en 1957 fue del boxeador *El Ratón* Macías sobre una pelea que perdió porque su contrincante fue muy sucio en el ring. Entonces puse al *Ratón* noqueado y titulé el cartón como “Un golpe cochino”.

GMA: ¿Tenías alguna conciencia política o conocías los trabajos del Taller de Gráfica Popular que estaba en la Ciudad de México?

HF: No, no sabía nada de ello. Cuando empecé en el *Diario de Xalapa* más o menos me informaba, pero daba palos de ciego. Hice crítica a Demetrio Valle-

jo, criticaba a los trabajadores, no tenía conciencia de lo que hacía. Para mí era hacer el dibujo más que el contenido. Los periódicos iban contra las huelgas sindicales y, como dije, mis referentes eran Cabral y Guasp.

GMA: ¿Cómo adquieres una formación política?

HF: A medida que fui creando caricaturas la inconsciencia duró poco. Me di cuenta de que la cosa no era tan fácil, de que era más importante el contenido que el dibujo. Eso intuía cuando leía la revista *Siempre!* Ahí empecé a seguir los trabajos de Rius y sus cartones criticando a los presidentes López Mateos o Díaz Ordaz. Ya lo había visto en la revista *Ja Ja*, que leía en la peluquería. Siempre he dicho que Rius fue mi maestro involuntario.

GMA: ¿Con Rius trabajaste en la revista *La Gallina*?

HF: Ándale, era de Gila, un humorista español. Me atrajo la revista, mandé dibujos y me publicaron. Poco después Rius se hizo cargo del suplemento *El mitote ilustrado*, de la revista *Sucesos*; él anotó mi dirección y me escribió para invitarme a publicar, ese fue nuestro primer contacto y le mandé unos monos.

Fui a la Ciudad de México en 1964; acababa de inaugurarse el Museo de Antropología y lo visité; me dio muchas ideas de caricaturas y las hice. Las fui a entregar a la casa de Rius, en la colonia Educación, pero no lo encontré; estaba su mamá y se los entregué a ella; después los vería ilustrando la revista con el título “Un humorista visita Antropología”, ¡ese era yo!

Seguí enviando mis dibujos al suplemento y después conseguí una beca de la UV para estudiar en The School of Visual Arts de Nueva York; desde allá enviaba caricaturas de los grandes puentes, de la Estatua de la Libertad, del Metro; Rius los publicaba, teníamos



Helioflores. Fotografía de Blanca Ruiz H.

correspondencia y seguíamos sin conocernos personalmente.

Años después surgió la idea de hacer *La Garrapata*, pero antes estuvimos en la revista *por qué?*, de Mario Menéndez Rodríguez; varios moneros publicamos ahí.

Regresé a fines del 68; me tocó el movimiento estudiantil, incluso aquí en Xalapa hubo manifestaciones. Yo enviaba a *Novedades* cartones sobre el movimiento pero no los publicaban. Como Rius ya tenía *Los Agachados*, decidimos hacer una revista con la idea de retomar el estilo de *El Ahuizote*; así surge *La Garrapata*.

GMA: *El azote de los bueyes*, seguro ese subtítulo lo ideó Rius.

HF: Sí, y era lo que a los políticos les molestaba más. La caricatura podía salir como fuera pero que estuvieran en *El azote de los bueyes*, eso sí que les molestaba mucho; incluso una vez nos hablaron de la Secretaría de Gobernación para ver si teníamos los papeles en regla y sugerían que quitáramos esa frase, pero no les hicimos caso.

GMA: ¿Cómo depuras el “estilo Helioflores”? Hay cambios sustanciales en el tiempo, es notorio el grabado, algo que Naranjo también hacía.

HF: Lo que yo hacía eran rayones. Naranjo hacía líneas derechas a 45 grados, todas parejitas; se podía distinguir la separación de una y otra. Yo lo que hacía era darle volumen y textura al dibujo así como a un tronco o a una piedra.

Desde que estaba en el *Diario de Xalapa* sentía la inquietud de tener un estilo y lo hacía desafortunadamente; por ejemplo, hacía unos monos que en lugar de manos tenían pies, estaban agarrados del margen y tenían una nariz que se unía a la boca. Darle volumen al dibujo siempre me ha atraído, antes se lo daba con tinta, incluso con una navaja raspaba para darle distintas intensidades. Ahora ya no hago eso.

Me di cuenta que la cosa era bien sencilla, buscar tu estilo. Hay una frase que dice “el estilo es el hombre”, y así es.

GMA: En la década de los sesenta, Helioflores, como monero, comienza a tener mayor fuerza en *El Universal*.

HF: Antes estuve en *Novedades* con Cabral, Guasp, Mingote, Rosas. A mí me tocaba publicar dos o tres días a la semana. Mis monos eran más sencillos. Veo mis dibujos de esa época y son toscos; siempre me decían que estaban feos y no lo creía, pero ahora que los veo a distancia, tenían razón.

GMA: Como los de Magú.

HF: Si te fijas, los de Magú son deformes pero no son feos; hasta llegan a ser bonitos. Me gusta que los monos resalten, que tengan fuerza. Si dibujo un policía o un soldado con pura línea parecen como de juguete. Me gusta contrastar y darle una intención; a un personaje que critico me gusta recargarle la textura.

GMA: Esas características las tiene tu personaje El Hombre de Negro.

HF: Bueno, eso es una historieta. También evolucionó; al prin-

cipio era más frágil, más lineal, abría los brazos, corría, hacía una serie de piruetas; ahora se ha vuelto más tranquilo. Ya casi no lo hago; el más reciente fue a propósito de un homenaje que se le hizo a Rius en el Museo del Estanquillo.

GMA: ¿Helioflores es un monero que critica al poder?

HF: Es relativamente fácil porque el poder está representado por personajes que son muy criticables; claro, hay moneros que ni a esos personajes critican. Por ejemplo, y para no ir lejos, el gobernador Duarte era muy criticable y había caricaturistas que se la pasaban elogiándolo.

GMA: Moneros como tú cumplen su función social en la historia, son esas pequeñas gotas de agua que perforan la roca del poder y hoy vemos esos cambios.

HF: La verdad, no va a cambiar nada con un cartón diario; la fuerza es relativa, uno da una opinión y quiere que se comparta con mucha gente; crea cierta conciencia para que haya una transformación o mejore algo; esa es la intención. Actualmente mando mis cartones y algunos twitteros me reprochan porque no critico a López Obrador. Yo digo: “espérense, todavía no es tiempo, vamos a ver cómo trabaja”. En el fondo quisiera que no hubiera motivo de crítica. Tengo la esperanza de que será diferente, y si funciona bien será difícil para el monero criticar.

GMA: Seguro para tus cartones necesitas una lectura y análisis, una visión muy amplia del mundo. ¿Cuánto tiempo le dedicas a leer?

HF: A veces son tan obvias las situaciones que no se necesita mucho tiempo; en otros temas sí necesitas informarte, porque la nota está en el aire pero tiene muchas causas y muchos recovecos.

GMA: Pero sin duda en ti hay

un punto de vista muy agudo de la política.

HF: Es la experiencia o la práctica. A veces pienso cómo resolver una caricatura, tiene que recorrer escalones, como le llamo. Por ejemplo, si caricaturizo a Enrique Peña Nieto y le pongo la sombra de Carlos Salinas de Gortari, eso es un primer escalón. Puedo cambiar personajes pero la solución es la misma, la cuestión es darle otra intención, que es el otro escalón de la caricatura. Si le sigues buscando le encuentras otra solución que puede ser un tercer escalón, eso es lo que hace interesante al cartón. No hay un límite.

GMA: Ya sé que siempre te hacen esta pregunta pero ¿le tienes miedo a la censura?

HF: A la censura y a la autocensura. Toda mi vida he luchado contra el tema porque los periódicos en los que he estado no han sido precisamente los más abiertos y críticos. En los diarios siempre hay personajes que están de paso y que incluso pertenecen a un partido; entonces un cartoncito, aunque sea inofensivo, si está en contra de su partido es censurado porque ellos tienen ese poder, pero realmente no hacen periodismo. En la época de Salinas de Gortari era difícil publicar. La censura se mueve en muchas direcciones. De repente un cartón sobre Fidel Velázquez no salía porque un día antes se había reunido con los directivos para tratar asuntos del sindicato del periódico y no querían molestarlo.

GMA: ¿Cartón publicado, cartón pagado o hay un salario?

HF: Al principio sí, cartón publicado, cartón pagado, y cartón censurado, no pagado. La censura es incómoda para el propio periódico; la verdad no se va a caer el país porque hagas un cartón en contra del presidente. El papel del caricaturista es ese y no

es recomendable limitarlo. Eso de la censura va cambiando. Los periódicos con fórmula gobiernista han desaparecido; los lectores evolucionan, buscan otro tipo de periodismo, otro tipo de caricaturista.

GMA: Cambiando de tema, te diré que no es común que un monero reciba el doctorado *honoris causa* o, en este caso, el *honoris causa*.

HF: En otros países ha habido casos pero son muy raros. Los reconocimientos o premios también tienen sus apegones y habría que pensar de dónde vienen y quiénes los otorgan. En este caso fue la UV, una institución de prestigio. Por eso es un honor, porque lo que hace la Universidad está fuera de los intereses políticos que tienen instituciones que dan premios: es un reconocimiento al trabajo crítico y a la trayectoria.

GMA: ¿Estás consciente de que eres un personaje del siglo XX mexicano?

HF: Por supuesto que no. Soy consciente de mi trabajo como caricaturista, de hacer un trabajo bien; uno se empeña en eso, esa es mi intención. ¿Qué hace una buena caricatura? La honestidad y el convencimiento de que lo que piensas es correcto.

GMA: ¿Estás satisfecho con tu vida?

HF: Lo estoy. A veces me preguntan si no pienso retirarme. No lo pienso. Aún me siento como los niños que van contentos a los juegos del parque. Sí me gustaría tener más tiempo para el trabajo aunque no lo hago todas las noches, como antes; ya no tengo la esclavitud de estar en el restador. Ahora disfruto más. **LPyH**

Germán Martínez Aceves es coordinador de la Feria Internacional del Libro Universitario de la UV.

Historia

La historia para Pitol es una obsesión desde sus cuentos de los años cincuenta; está ya en sus copiosos prólogos senderos para la editorial Porrúa y en los de *La casa de la tribu* (1989), donde un detalle perfila toda una época: el hogar de Tolstói muestra la importancia de la vida social rusa de entonces. Miguel del Solar, protagonista de *El desfile del amor* (1984), es autor de *El año 14*, crónica del Aguascalientes de la Convención y de una caótica Ciudad de México; su nuevo libro versará sobre los agentes alemanes en México durante la Segunda Guerra Mundial. Profesor en la Universidad de Bristol, es un historiador competente, pero acercarse al pasado es difícil, las fuentes primarias son esquivas, abundan tergiversaciones, malos entendidos, rumores: no son desviaciones del camino sino la materia prima del oficio, del que esta novela presenta una visión llena de pliegues, en un tono que va del examen ecuánime al franco desmadre.

Quizá a Pitol secretamente le habría gustado ser historiador, o no tan secretamente: dejó muchos indicios de ello, su interés es indismulable. En la entrada del 28 de mayo de 1986 de *El viaje* (2000), el recorrido por Tbilisi, la capital de la República Soviética de Georgia, es

una operación constante de construcción y deconstrucción mental. Un viaje a través de varias capas culturales que se han superpuesto en la región, dejando vestigios de lo que ha sido la era de Bizancio, Persia, los eslavos del primer milenio, las iglesias cristianas del siglo v, la influencia del Asia Central, el sofismo. Visualmente bañada por la luz nocturna, Tbilisi es una ciu-

SERGIO PITOL, PUERTAS *y ventanas*

Alfonso Colorado



Brenda Castillo: S/t. Fotografías de Ángel Rueda

dad andaluza enclavada en el Cáucaso. La presencia persa equivale a la árabe en España.

Una analogía pertinente resume mil cosas. Detrás de la observación atenta hay numerosas lecturas; juntas alumbran una sencilla y poderosa lección: el pasado modela todo.

Aculturación

Quizá mi párrafo predilecto de sus ensayos sea uno de "Siena revisitada" (1996):

...la experiencia europea me hizo ser consciente, a pesar de que mis intereses fueran verdaderos, de que corría el

Brenda Castillo: *Introspección I*

riesgo de forjarme una cultura libresca, una recitación, un engolosinamiento [...]. Podía recitar una lista de palacios o iglesias construidas por Palladio o Brunelleschi, y en cambio tenía lagunas abrumadoras en el barroco mexicano, en el horizonte trunco de los olmecas y los mayas, para solo citar algunos ejemplos. Supe que necesitaba capturar ese pasado para moverme con soltura por el mun-

do. Era la columna vertebral que debía sostener el rico organismo al que aspiraba. Sin una afirmación de su lenguaje, el viajero pierde la capacidad de aspirar a traducir el Universo; se convertirá, tan solo, en un intérprete a nivel de guía de turistas.

Es imposible saber si el autor pensó esto durante su estancia en la Italia de los años sesenta descrita en el texto, o si 30 años después la experiencia adquirió otro sentido. Lo seguro es que en 1963 apareció en *La Palabra y el Hombre* "Hora de Nápoles", que consigna fotográficamente el embarque de migrantes rumbo a Estados Unidos. Aquel joven escritor, hijo y nieto de italianos, descubre en Europa un tópico asunto que gravitaba en su propia familia. El impacto lo llevó a practicar, por vez primera y única en su carrera, una crónica periodística apenas disfrazada de cuento.

Pitol antropólogo: la aculturación, o de cómo conocer otra cultura modifica la propia.

Ópera

La ópera aparece de mil maneras. En 1977 en *La Palabra y el Hombre* se publicó "La ópera: música en acción" de Michel Leiris, traducida por Pitól. Uno de sus personajes más memorables, Billie Upward, hace furiosas disquisiciones sobre *Las bodas de Fígaro* de Mozart en *Juegos florales* (1982). "*Don Giovanni: ese dramma giocoso*", abre *Pasión por la trama* (1998). Pitól evita el arrobo del melómano que despliega aparatosos lugares comunes y en vez de ello a partir de la ópera configura motivos, subtramas y personajes de su narrativa, mientras en sus ensayos disecciona sus vastas implicaciones. La entrada del 3 de junio de 1986 de *El viaje* describe el Teatro de la Ópera de Cámara de Moscú, donde las funciones de *La nariz* de Shostakóvich y *El progreso del libertino* de Stravinski constituían, en la URSS de la perestroika, una sutil toma de postura política, teñida de protesta, de apertura, de renovación. En "Viaje a Chiapas" (1996) compara al presidente de México con Scarpia, protagonista de *Tosca*: ambos ejercieron un poder tan descomunal como lo fue su desplome. En estos y muchos otros ejemplos Pitól vindica una y otra vez una tradición fundamental de la ópera: su dimensión política.

Globalización

En "Confusión de los lenguajes" (2013) hay un párrafo ambiguo:

Oigo a veces a jóvenes hablar de un pasado que no conocieron, asfixiado, dicen, por un nacionalismo estrecho que paralizaba la creación y em-

pobrecía la vida. Podría, claro, haber otra clase de problemas, pero mi experiencia de esa época es completamente diferente [...] puedo entonces afirmar que nuestras opciones culturales eran muy variadas y que nuestra situación periférica a las lejanas metrópolis en cuyos libros nos formábamos no nos parecían tan aplastantes como se piensa hoy sobre aquella época.

La fecha puede aclarar quiénes son los interlocutores a los que el autor se dirige. Pitol lo escribió, al parecer, a mediados de 1990, en plena euforia por la caída de la URSS, el presunto *fin de la historia* y el ascenso imparable de la globalización. El discurso en México de las elites políticas y culturales era que todo atisbo del modelo anterior (un Estado fuerte, nacionalista, benefactor) debía ser eliminado sin contemplaciones. Pitol, como otros autores, discrepó en sordina de aquellas exigencias de tabla rasa, del triunfalismo capitalista, de la promesa de las mieles que nunca llegaron para la gran mayoría.

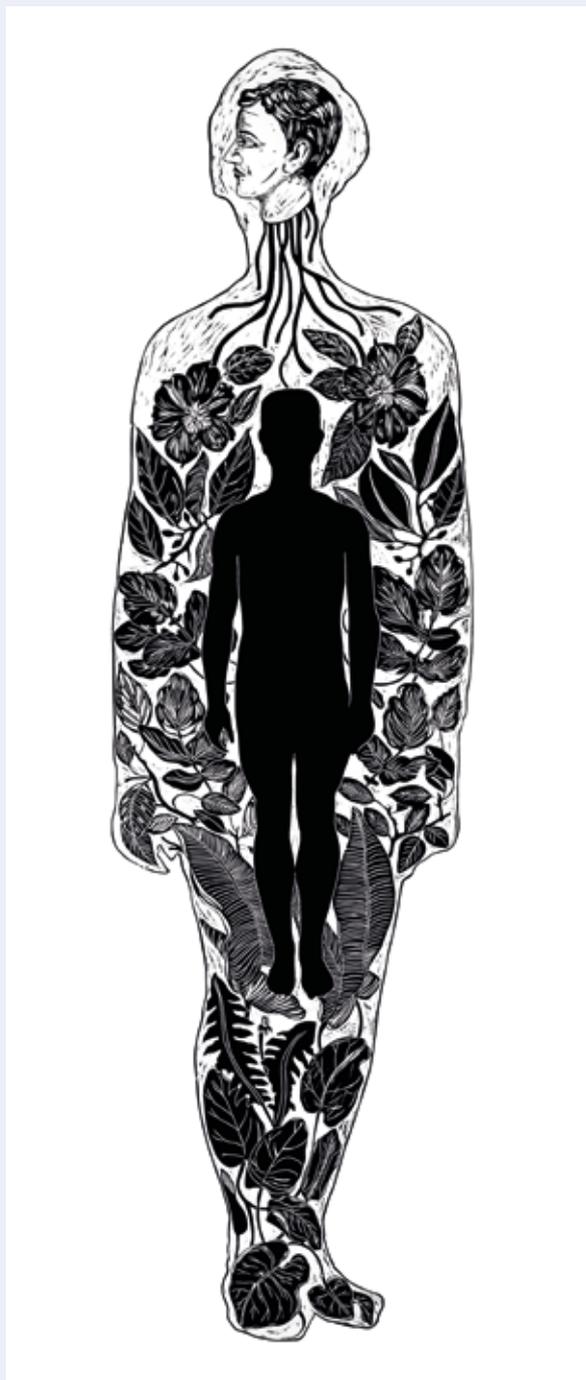
Mala leche

Pitol es un autor conocido por la variedad de su humor, que alcanza cotas desaforadas (como señala Mario Muñoz, hace falta más Gombrowicz y menos Bajtín al estudiarlo). En *El desfile del amor* la baronesa Lewenthau anuncia en San Luis Potosí que ha descubierto a un contratador indígena que asombrará al mundo. En "Asimetría" (1979) dos hermanas mexicanas de alta cuna viven en París entregadas a la ópera, una como *connaisseur*, la otra como cantante. El contratador solo emite graznidos, la envejecida señorita es abucheadada en una función de *El turco en Italia* de Rossini. El narrador se carcajea, se solaza en lo grotesco y agrega una (indispensable) pizca de mala leche porque ajusta cuentas con una protagonista constante de su obra: la elite perdedora de la Revolución. Esta muestra su irremediable provincianismo al confiar ciegamente en una aventurera de oscuro origen napolitano. Igualmente, las dos hermanas serán muy distinguidas en México pero en París es patente su anacronismo, su inercia, su desconocimiento absoluto de la realidad.

Lamentable o afortunadamente (depende para quién) la literatura no está constreñida por lo políticamente correcto.

Política

Movimientos sociales, corrupción gubernamental, traición de los ideales, disputas por el poder, vileza empresarial, aparecen en ensayos, cuentos, novelas, textos de memorias... En *El viaje*, la entrada del 20



Brenda Castillo: *Introspección 2*

de mayo de 1986 dice: "Con Kyrim, como con todos los amigos rusos, discutía hasta la madrugada sobre cine, literatura, ópera, gente y, desde luego, política". Pitol es uno de los autores más sofisticados de la lengua española pero no todo es vuelo creativo, juego formal, refinamiento estilístico; hay un no menos exquisito análisis político, siempre con una postura clara, que no militante. Pitol guarda

Brenda Castillo: *Introspección 3*

ba como un valioso recuerdo de su juventud haber saludado a Bertrand Russell en una protesta antinuclear en Trafalgar Square. Fue a decenas de manifestaciones, hasta el final.

El Mundial de Fútbol

El Mundial de Rusia estaba a punto de inaugurarse el pasado mes de junio. Justamente desde la antigua URSS se lee en *El viaje* (2 de junio, 1986):

¡Estoy tan feliz de haber vuelto! [...] El progreso de la ciudad resulta evidente en su limpieza. Han restaurado muchos edificios durante mi ausencia y las editoriales traducen más. Se publican libros que hace apenas cinco años parecía imposible de imaginar en Rusia [...] Musil [...] la Woolf [...] Evelyn Waugh [...] Hermann Broch. Es evidente que un nuevo deshielo ha comenzado [...] En el hotel vi por televisión la inauguración de la Copa Mundial de Fútbol. Nuestro presidente no pudo hablar; fue interrumpido por un público vociferante que lo obligó a callarse. Hago listas de personajes en mi novela. Tres o cuatro grupos familiares. Todos tienen hermanos o hermanas, no me explico por qué, pero así lo requiere la trama. La lectura de Gógol es indispensable. Será la columna fuerte de la estructura.

Pitol está en la URSS, observa las novedades literarias y la actualidad política; relata la génesis de *Domar a la divina garza* y la arquitectura de la ciudad, pero no desatiende México. En el otro extremo del mundo puede escuchar lo que ningún televidente mexicano oye, la rechifla es cuidadosamente censurada.

Melcocha

Muchos personajes pitolianos emplean un “lenguaje cuartelario”, como lo llama el autor. En *El desfile del amor* la erudita Ida Werfel alburea victoriosamente al mismísimo Martínez, un trácala, un vivalde, un soberano o tunante. El final de *Domar a la divina garza* debe ser uno de los más escatológicos de la lengua española: el protagonista termina, literalmente, hecho mierda. En *El mago de Viena* (2005) aparece

Polidora, la protosemántica, como con embeleso suelen aludirla sus admiradores refinados, pero también, ¡qué se le va a hacer!, los cursis, la distinguida señora Polidora, como la conocen los funcionarios, los comerciantes y los profesionales ricos, a diferencia del vulgo, que al pan le llama pan, y que se refiere sencillamente a ella como “el mejor culo del mundo”. A unos les resultará una santa, a otros una grandísima puta, a un tercero ambas cosas y muchas más.

De nuevo resulta que un escritor exquisito, cuya obra se alimenta de la ópera de Monteverdi, el teatro de Shakespeare y la pintura de Vicente Rojo (o quizá justamente por eso) vindica la vulgaridad, lo escatológico, lo popular y lo populachero. Me parece fundamental esta lección pitoliana: el consumo exclusivo de productos refinados deviene en manierismo y, al final, en melcocha.

1968

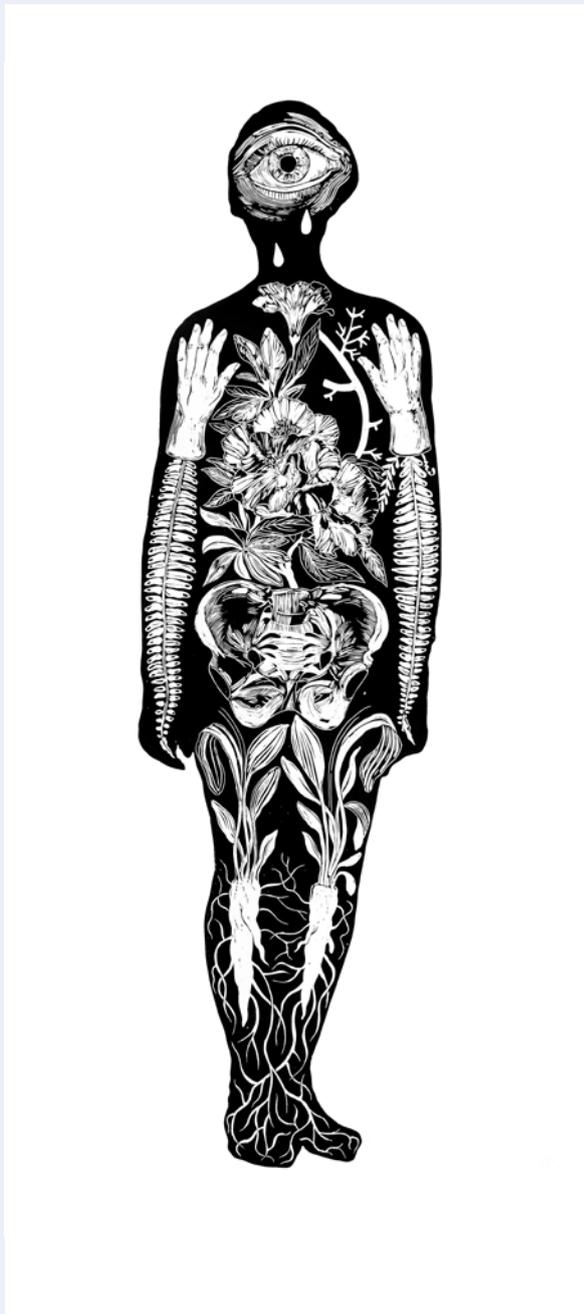
“Un hilo entre los hombres” (1963) trata sobre un adolescente de provincia que se traslada a la Ciudad de México para estudiar; la metrópoli, el ambiente cultural, el trato con su culto abuelo, le abren el mundo. El idilio se resquebraja cuando el hermano de su novia es detenido en un acto de protesta contra el presidente de la República. Cuando pide a su abuelo que intervenga,

en vez de hacer la llamada telefónica, con ello hubiera bastado, comenzó a hablar en términos vagos y vacíos de un orden constitucionalmente establecido, del acatamiento que exige la ley, y luego ofreció a su nieto el espectáculo degradante de citar las noticias ofrecidas por los diarios y repetir que bajo aquellos movimientos, aparentemente espontáneos, se movían fuerzas oscuras que pretendían abolir, destruir, minar el orden legal.

Cinco años antes de Tlatelolco este escritor mexicano radicado en China escribió un relato sobre el abismo generacional que en México, como en todas partes, definía la época; sobre la crispada inconformidad estudiantil, sobre la fosilización de ese orden político (el de Guarneros, Delfina Uribe, la Falsa Tortuga y otros personajes pitolianos) de erosionada legitimidad que enarbolaba un solo argumento: el de las fuerzas oscuras. El cuento anuncia con claridad profética el conflicto. En los 50 años de Tlatelolco es indispensable comenzar por aclarar que no todo comenzó en 1968.

Bajar de la nube (y no es Cornelio Reyna)

Una tarde en casa de Pitol se habló de la *Elektra* de Strauss. Expresé mi entusiasmo por la grabación de 1967 dirigida por Georg Solti con Birgit Nilsson, lo que dio pie a que Pitol hablase de las veces que vio al director húngaro dirigir en el Palais Garnier y en Covent Garden; de sus versiones de *Ariadna en Naxos*, *La mujer sin sombra*, *Arabella*; a comparar su *Salomé* de 1962 (también con la Nilsson) con la *Salomé* de 1954 de Clemens Krauss y Christel Goltz; de directores straussianos como Karl Böhm, Dmitri Mitropoulos o Rudolf Kempe (cuya grabación integral de la obra orquestal de Strauss Pitol tenía en discos de la RDA), etc. A pesar de esta variedad seguía yo en el mismo tema, la admiración ilimitada por el compositor. Sin decir palabra, el anfitrión se levantó y fue a su biblioteca, donde bajó de un estante un libro de Klaus Mann con un perfil de Strauss al final de la Segunda Guerra Mundial. Ahí aparece un compositor insensible a la suerte de sus compatriotas, preocupado solo por sus finanzas



Brenda Castillo: *Introspección 4*

o por las mínimas incomodidades que le ocasionó la guerra. El texto italiano fue leído como si estuviese en español. Tras terminar la lectura Pitol no agregó nada. Pocos minutos y unas líneas le bastaron para mostrar el otro lado de las cosas, para alertar contra la idealización del arte o los artistas, para ratificar que nunca se debe bajar la guardia. **LPyH**

Alfonso Colorado es ensayista.

ENTRE LIBROS

Rencor fantasma

Novela

Roberto BG

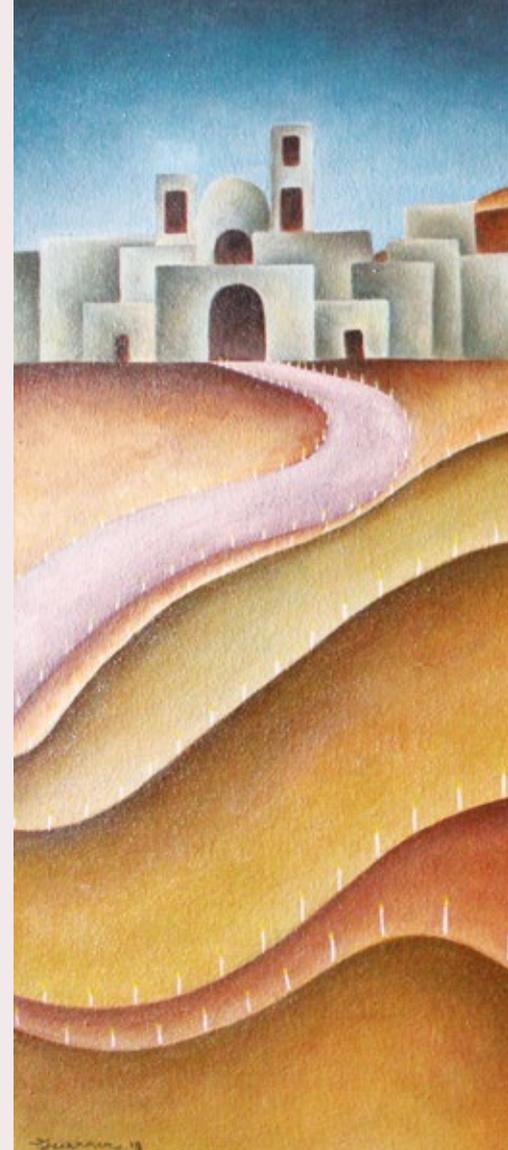


Atenea Cruz,
Ecós, México, FETA, 2017, 108 pp.

“Lo cargué en mis brazos. Salimos. Me encaminé hacia el lago en la oscuridad. Estábamos solos. Cuando el agua me llegó a la cintura me detuve. Lo empujé hacia el fondo tanto como mis manos me lo permitieron. Al principio el bosque repitió como un quejido el chapoteo del agua. Se levantó un barullo de ecos asustados. Luego todo calló. Tuve frío. Y de pronto supe que ya no estaba soñando.” En *Ecós*, de Atenea Cruz (Durango, 1984), todo comienza con un asesinato. Celia Santana, la protagonista de la novela, decide ahogar en un río cercano

a su casa a su propio hijo, que padece de labio leporino y paladar hendido. Un bebé al cual aborrece, no solo por su deformidad física sino también porque condensa y representa todo aquello que la protagonista detesta de su vida: su rutina insoportable, la mediocridad de su esposo (“un soldado joven, sin privilegios”), el castigo que sufre por su pasado turbio (un despertar sexual rebelde y un aborto provocado por ella misma) y su problemática concepción de lo que significa ser madre (dados los conflictos que tuvo con la suya). Lo interesante del libro es que este comienzo en realidad es el final de los acontecimientos. Lo que leemos en los capítulos subsecuentes son los hechos que llevaron al desenlace dramático. Todo se articula muy inteligentemente mediante una estructura narrativa fragmentada dividida en tres partes, a la manera de las tres llamadas previas al inicio de una obra de teatro o de un espectáculo circense. En este sentido, la novela resulta poco convencional, en tanto que conjuga un estilo fragmentario, una capitulación en forma de cuenta regresiva, una narrativa no lineal y un repertorio de voces narrativas múltiples que la vuelven, en su brevedad, una propuesta decididamente experimental y audaz.

Atenea Cruz, además de ser poeta y cuentista (con libros publicados y premios en ambos géneros literarios), ha presentado una primera novela con muchas resonancias literarias (un ejemplo en cuanto a tono y atmósfera: Amparo Dávila) y con un enorme trabajo de escritura y reescritura cuyo resultado ha sido un texto sintético, rotundo y polifacético. Hay varios temas que es posible vislumbrar con claridad desde la primera lectura: lo femenino, la maternidad, el rencor, el amor, la muerte. Todo desde una perspectiva oscura, ya que la historia



es contada como un cuento de fantasmas en el que poco a poco conocemos la raíz profunda y traumática del conflicto de los personajes involucrados: Celia, Bruno (su hijo), Raúl (su esposo), su madre, su abuela y Luis (su amante enano del circo).

A partir de ahí, la novela desarrolla tres ejes temáticos implicados entre sí, narrados en cada una de las partes. Primero, la imposibilidad de la relación entre sexos y su construcción como fantasía en la tensa relación interpersonal entre Celia y Raúl. Segundo, la familia como institución inestable y violenta en la



Javier Guerrero: Niño perdido (7 de diciembre)

que el pasado es una carga, y en la que las imposiciones morales y presiones sociales fragmentan historias de vida y pueden generar espirales de violencia interminables. Tercero, el despertar sexual como símbolo de liberación femenina frustrado. Porque, aunque Celia se emancipe del yugo de su madre a partir del ejercicio de su sexualidad a sus espaldas y como una forma de rebeldía, en realidad ella termina incorporándose a otras instancias de dominación en las cuales también debe cumplir un rol que estima carcelario y del que no puede salir más que exacerbando la violencia: de-

La novela resulta poco convencional, en tanto que conjuga un estilo fragmentario, una capitulación en forma de cuenta regresiva, una narrativa no lineal...

jar de ser esposa y madre asesinando a su propio hijo.

Ecos es una novela donde la sexualidad femenina adquiere un protagonismo muy poco común,

ya que aunque no hay prácticamente una sola escena en la que se describa un encuentro sexual de forma explícita; lo que sí está presente de forma reiterada es la fantasía de la liberación ante la imposibilidad de conciliación entre los sexos, y cuyo clímax trágico se reitera como visión espectral para Raúl, quien presencia y escucha cómo se repite el episodio en que Celia sale de casa con su hijo en brazos para cruzar el bosque y ahogarlo en el río. Una fantasía que solo se satisface o se resuelve con la muerte.

Resulta notable que esta novela interrogue implacablemente uno de los valores menos cuestionados de nuestra sociedad: la idea generalizada de que el deseo mayor y la más grande aspiración de una mujer es la maternidad, porque aquí se representa como una pesadilla inenarrable. “Hay quien sostiene que, de acuerdo con su naturaleza, hay dos tipos principales de fantasmas: los que sufren y los que odian. Celia pertenecía a la segunda clase: rencor puro que horadaba la noche, en una suerte de gruñido bastante similar a los que emitía aquel hijo suyo que siempre detestó”, enuncia el narrador. Esa es la razón por la que Celia aparece como un espectro enfurecido. Metáfora de la aversión soterrada por la maternidad sobre la que muy poco se ha escrito e indagado en un contexto como el mexicano (tan devoto de la figura de la madre). Una novela que revisa de forma incómoda y siniestra recovecos hasta ahora inexplorados de nuestro imaginario sexual y moral. Una novela, por lo tanto, necesaria. **LPyH**

Roberto BG (Aguascalientes, 1989) es ensayista y crítico literario. Actualmente es becario de la FLM. Su blog es: inconclusiones.com

La farsa hispanoamericana, su risa irreverente

Ensayo

Ajelet Cabrera Ruiz



Dahlia Antonio Romero,

¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica. México, uv-Ficticia, 2017, 159 pp.

En el año 2017, la Universidad Veracruzana, en coedición con Ficticia Editorial, publicó el texto ensayístico de Dahlia Antonio Romero *¿Un mundo al revés? La tradición fársica en Hispanoamérica*, que forma parte de la colección *Al vuelo de la risa*. En la contraportada se lee lo que bien puede ser una síntesis del problema del que se parte al estudiar dicho género dramático: a pesar de ser la farsa uno de los géneros más antiguos, y cuya vigencia es innegable, se trata también de un fenómeno artístico muy poco comprendido: “Arrojada a los márgenes del arte, despreciada como manifestación baja por la cultura académica, la farsa ha vivido alegre y subversiva, despertando carcajadas irrepentinas en las carpas populares,

en los teatros de los pueblos de todo el mundo”.

Más que definir y delimitar la farsa, lo que la autora nos ofrece es la oportunidad de conocer más de cerca los rasgos característicos del género en su devenir histórico. En cinco capítulos, no por eruditos menos amenos, la autora explora las diversas formas de existencia de la farsa, analiza sus transformaciones a lo largo del tiempo, para finalmente explorar las transformaciones que sufre tras su llegada a Latinoamérica.

En esta obra, que da cuenta de lo vasto que es el mundo de la farsa, se revisa, por ejemplo, la gran riqueza de personajes que suelen habitarlo: figuras como el bufón, el tonto coronado o el pícaro, entre otros, fungen como espejos que proyectan de alguna manera la sociedad que conformamos. No obstante, ese reflejo no pretende predicarnos sermones con la finalidad de erradicar nuestros vicios, sino que al deformar de manera caricaturesca nuestra imagen, brinda una oportunidad que muy pocos géneros ofrecen: la de reírnos de nuestros defectos.

El ensayo, a través de un lenguaje expositivo y accesible para cualquier lector, nos proporciona una amplia revisión que sirve también como guía para orientarnos entre los múltiples géneros cercanos a la farsa. En el primer capítulo, Dahlia Antonio Romero hace un minucioso recuento histórico que parte de las fiestas griegas de la cosecha para después observar cómo esta concepción agrícola perdura durante la Edad Media, para luego ser un instrumento que conduce a la innovación en la época moderna. En el segundo capítulo, la autora expone el desarrollo del género en Hispanoamérica, rastreando sus orígenes desde la Colonia, para detenerse en las primeras décadas del siglo xx.

En esta obra, que da cuenta de lo vasto que es el mundo de la farsa, se revisa, por ejemplo, la gran riqueza de personajes que suelen habitarlo: figuras como el bufón, el tonto coronado o el pícaro, entre otros, fungen como espejos que proyectan de alguna manera la sociedad que conformamos.

Mediante distintos ejemplos teatrales (*El caldero*, *Ubú rey*, *El país de los cartones*, por mencionar algunos títulos) la autora nos muestra cómo la farsa construye un mundo al revés; un microcosmos que se renueva con la risa desvergonzada y que se remonta a la tradición griega asociada al tiempo de la cosecha y del festejo de este mismo acontecimiento, en donde no solamente se culminaba un ciclo, sino que representaba una renovación tanto de la tierra como de sus habitantes. Asimismo, estas fiestas constituían la ocasión para que la gente del pueblo pudiera, a través de la máscara, recriminar a los que estaban por encima de ellos, exponiendo todas las injusticias que sufrían.

En los capítulos finales, la autora analiza tres obras pertenecientes a dramaturgos hispanoamericanos de principios del siglo pasado: el chileno Vicente Huidobro (*En la luna*), el mexicano Rodolfo Usigli (*La última puerta*) y

el argentino Roberto Arlt (*Saverio el cruel*). Los objetivos principales que la autora persigue al centrar su análisis en este corpus son: explicar cómo se perfila la farsa en Hispanoamérica, exponer la manera en que evoluciona en diferentes dramaturgos de América Latina y dar cuenta de cómo a través de ella se puede expresar una nueva sensibilidad. Finalmente, Dahlia Antonio observa que estos tres dramas comparten una visión crítica frente a un sistema que rige a los individuos. Es decir, constituyen un ataque burlesco al orden, a un microcosmos (generalmente político) de tintes kafkianos, con frecuencia dividido entre opresores y oprimidos.

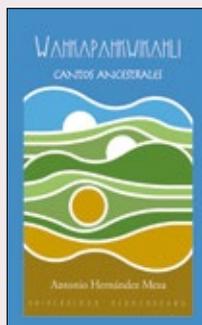
En el texto de Dahlia Antonio Romero se puede apreciar la vigencia de la farsa en nuestros días. Mediante los ejemplos elegidos se revela este género como una expresión cercana a nosotros los latinoamericanos. Su actualidad se debe en buena medida al tono particular que rige la farsa: la risa dionisiaca, desvergonzada, burlesca. Se trata de un humor que ya es característico de estos pueblos de América Latina, pues nacemos, crecemos y fallecemos rodeados de esa risa insolente con la que se responde a las desgracias impuestas por los poderosos. Así pues, la razón principal por la que se debe considerar vigente la farsa reside en que con ella logramos recrear nuestra realidad con los trazos de la caricatura. Por medio de este género podemos acceder a una forma de denuncia de nuestra lamentable situación, o dicho en las palabras de la autora: “en este mundo al revés que es Hispanoamérica la farsa es nuestro género más realista”. **LPyH**

Ajelet Cabrera Ruiz es estudiante de Lengua y Literatura Hispánicas en la Facultad de Letras Españolas, UV.

Creatividad y difusión para el son huasteco

Cancionero tradicional

Obeth Colorado Morales



Antonio Hernández Meza,
Wahkapahkwikahli/Cantos ancestrales. Comp., pról. y notas de Román Güemes Jiménez, Xalapa, UV, 2017, 107 pp.

El son mexicano, estudiado desde diferentes áreas académicas y en los últimos años con un buen nivel de difusión que atiende necesidades de rescate y revaloración de la música tradicional (como es el caso del son veracruzano), ha sido enfocado en su mayoría desde las perspectivas antropológica-histórica y, en algunos casos, etnomusicológica. Con respecto a su difusión, se han realizado diversas estrategias para el rescate, la conservación y, paradójicamente, para la evolución del son tradicional con el aporte de nuevas ideas o propuestas a la tradición.

Las diversas contribuciones al son veracruzano se ven reflejadas tanto en la conservación de elementos tradicionales musicales y extramusicales (por ejemplo, ritualidad y lírica) como en

la inclusión de elementos nuevos dentro de un “ámbito de cultura autónoma”, en palabras de Guillermo Bonfil Batalla (1988: 15). Precisamente, lo que se transmite en *Wahkapahkwikahli/Cantos ancestrales* es “la creatividad expresada en los procesos de innovación que no se da en el vacío, sino en el contexto de una cultura propia y autónoma” (1988).

Es esta la nueva aportación creativa que Antonio Hernández Meza hace a la cultura huasteca, específicamente integrando poesía en lengua náhuatl al son huasteco con la creación de nuevas estrofas y sones. La publicación consta de 27 cantos huastecos, 14 en lengua náhuatl septentrional huasteco, con su traducción al español, y 13 sones en español con su traducción al náhuatl; todos son parte de la obra poética bilingüe de un maestro reconocido como músico tradicional por parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

La difusión que se le ha dado al son huasteco en los últimos años se ve reflejada de diversas maneras, tanto en la investigación como en forma de apoyo, rescate y revaloración; por ejemplo, la gestión de encuentros y concursos del huapango entre tríos huastecos en algunos lugares de esta región, en donde podemos apreciar diversidad de estilos de su son; con la creación de nuevos tríos y la conservación de aquellos tradicionales de reconocida trayectoria, como es el caso del Tlayoltyiane.

Por medio de los tríos huapangueros el maestro Antonio Hernández Meza fue forjando una fecunda trayectoria desde sus inicios y ahora pone en juego su creatividad como portador de una tradición cultural con características regionales de diferentes estilos en la interpretación del huapango y el son huasteco, lo cual podemos apreciar en su gran proyecto



Niña con muñeca

creativo: el Trío Tlayoltyane (Los creadores). En esta agrupación convergen aquellos estilos heredados –algunos de ellos parecidos a los descritos por César Hernández Azuara (2003, 99-108) con ciertas características líricas: “las letras de los huapangos suelen cantarse en lengua náhuatl lo que denota la influencia indígena”; y musicales: “un ritmo lento muy bien marcado, lo cual facilita considerablemente el zapateado” (2003).

De las experiencias y trabajo constante con el Trío Tlayoltyane, se publica en forma de cancionero

Cantos ancestrales, respaldado con notas y prólogo del antropólogo Román Güemes Jiménez, quien también habla náhuatl y fue responsable de la compilación de los cantos que conforman el libro. Precisamente en las notas se detalla información específica, ya sea de algún son, de alguna característica poética o las tradiciones en torno al son huasteco.

En la tradición musical huasteca existe un gran número de títulos que conforman el repertorio del huapango, o sones huastecos que pertenecen a los llamados so-

nes de costumbre de raigambre indígena; por ejemplo, como señala Román Güemes en una de sus notas, “*Xochitpitsawak* es una cadena de sones (*xochitpitsawaksones*) dentro del mundo sonoro de los sones de costumbre” y alude a la versión que interpreta el Trío Tlayoltyane, la cual “se toca en tono de sol por ser la más difundida fuera del contexto ritual” en comparación con la versión en re, “versión original” con “un carácter eminentemente ritual”.

También el antropólogo, en esta compilación, hace mención de otra serie de sones de costumbre muy interesantes, como los *elosones* (sones para los elotes) o *xochisones* (sones de flor o costumbre), así como los llamados *xochitpitsawak canarios* y los sones de orfandad, *iknosones*. Esta información permite hacia los investigadores o aficionados amantes del son huasteco, otro acercamiento a su amplia tradición musical-poética.

En relación con la lírica de estos cantos compilados, Antonio Hernández Meza demuestra su destreza y talento en la poesía tanto en su lengua materna, el náhuatl, como en español. Román Güemes señala en el son “*Yehyektsih Elwikatl*” (Cielito Lindo): “la forma como debe escribirse la seguidilla: su estructura tiene que obedecer a la forma clásica de combinar versos heptasílabos y pentasílabos”. Dicha forma la realiza con maestría el “poeta indígena”, designación que muy acertadamente ha dado Román Güemes a Antonio Hernández, quien, “por su voz y falsete, ha sido reconocido en la Huasteca como uno de los cantores vivos más importantes del son”.

Indudablemente la publicación de *Wahkapahkwikahli/Cantos ancestrales* es el reflejo de toda una tradición musical heredada a Antonio Hernández, así como el resul-

tado del trabajo realizado con sus dos hijos en el Trío Tlayoltyane. Estos sones combinan lo que pudo ser parte del canto prehispánico con una influencia afro-hispana, como bien señalaba Manuel Álvarez Boada sobre los huapangos tradicionales: “derivan de antiguas formas o géneros de la música popular española”; añade el mismo autor que “la fusión de formas musicales europeas con lo indígena y africano dio lugar a una expresión con carácter propio y regional, que en constante transformación iría diferenciándose en cada uno de los lugares e intérpretes” (1985).

Por lo tanto, el principal aporte de esta publicación es la difusión y conservación de sones huastecos tradicionales, pero al mismo tiempo la inclusión de nuevos sones al repertorio huasteco, procedentes tanto del canto mestizo como prehispánico ancestral derivado de una lengua materna náhuatl, que aún sigue viva en la tradición musical del compositor, poeta y músico Antonio Hernández Meza. **LPyH**

REFERENCIAS

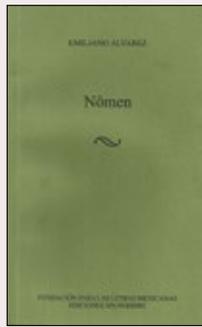
- Álvarez Boada, Manuel. 1985. *La música popular en la Huasteca veracruzana*. México: Premià.
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1988. “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”. *Anuario Antropológico*/86, 13- 53. Brasilia: Universidad de Brasilia/Tempo Brasileiro.
- Hernández Azuara, César. 2003. *El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*. México: CIESAS. Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca.

Obeth Colorado Morales es maestro en Música con especialidad en Teoría de la Música por la UV.

El poeta y el numen

Poesía

Maximiliano Sauza Durán



Emiliano Álvarez,
Nómen. Un ensayo. México, FLM/Ediciones Sin Nombre, 2017, 68 pp.

El poeta es quien nombra las cosas por vez primera. Nombrar, empero, es algo que también suelen hacer los dioses. “En el Principio era el Verbo”, pregona la Biblia. Pachacamac, deidad funesta de los machiguengas peruanos, fue decapitado y su cabeza se destinó al enterramiento en la anónima selva, pues todo lo que su lengua proclamaba devenía catástrofe. (Olvidaron sus destructores, sin embargo, arrancarle la lengua de la boca, una vez exiliada en el anónimo entierro.) Homshuk, el niño que nació de un huevo según la mitología popoluca, ofendido por los entes del Mundo, se vengó nombrándolos, marcando sus destinos al viento, al río, al monte, a la selva.

En efecto, *Nómen* recuerda a numen. Este poemario de manufactura artesanal de Emilio Álvarez (autor, entre otros divertimentos, de los libros objeto *Papa-*

lote [2013], *El escenario* [2015] y *Salvia* [2016]) se dedica a la creación de deidades íntimas. Siete partes dividen su estructura: Prólogo, cinco secuencias enumeradas y Epílogo.

“Un viejo vagabundo recorre las ruinosas piedras de un anfiteatro”, se advierte en el Prólogo. ¿Y quién es ese viejo vagabundo? ¿El yo poético que inaugura el autor, nacido apenas en 1987? ¿Es acaso un numen, un asceta, una visión, un sueño? Sea quien sea, “El viejo dice ‘vaca’, y una mancha de aire manchado muge / y se come la hierba”.

Ese viejo *trickster*, ese poeta que señala, nombra y condena, advierte después la aparición del verdadero numen: una mujer (¿musa, sueño, visión, alter ego?): “Estabas tú completa, / y yo solo conservo estos pedazos”. Pedazos descriptos a lo largo de las cinco secuencias de imágenes y fragmentos dispersos, inscritos en la memoria, en la experiencia abstraída. El poeta y el numen se confunden en la multitud de sílabas.

El numen es nombrado pero su nombre nunca se conoce. Nadie tiene parentela ni apellidos. ¿Es acaso el viejo vagabundo, Quetzalcóatl, deidad que nombra y habita el aire de las palabras? ¿Es la mujer-deidad, acaso, Chalchihuitlicue, de cuyas piernas “salen / corrientes [...] que son miles de ríos puros”?

Poema y cosa se vuelven el mismo. Devienen irreconocibles, inseparables. Uno remite al otro. A lo largo del recorrido lírico que nos presenta Emiliano Álvarez, la experiencia que distorsiona los sentidos se vuelve vital en este poemario que palpita a cada palabra. El poeta llama las sílabas y estas se ordenan en constantes y caudalosos momentos:

El olor a cosa llena del
[silencio se vuelve
un estanque, en donde el

*Pensando en ti*

[pájaro bebe
y se refleja.
Después, el pájaro se va, pero
[queda su imagen,
en el agua.

No conforme con la escritura en verso, el autor propone un momento narrativo, un trance, quizás, en la tercera parte del poemario: la piedra angular de la secuencia: “Nombrar es acercarse, poseer, bautizar el abismo entre individuo y especie. Tú, mujer irreplicable, eres nombre adherido firme al tacto”. Continúa la prosa: “Enterrarán tu nombre junto a ti: Nadie más llevará tu nombre: harán otro de esa cadena de sonidos, que morirá en su muerte, de igual forma”. Este fragmento recuerda a la “Carta a dos desconocidas” de Octavio Paz: “Te siento tan mía que llamarte de algún modo sería como se-

pararme de ti, reconocer que eres distinta a la substancia de que están hechas las sílabas que forman mi nombre”.

Como toda obra dedicada a mitificar el amor y la memoria, la hipótesis se vuelve parte de la tesis. Así lo atestiguan los grandes textos religiosos, las piedras fundacionales de las creencias y ascetismos. La cuarta parte del poemario, que lleva por título, precisamente “(Hipótesis)”, advierte una empresa semejante:

¿El nombre es cosa del
[nombrado
o del que nombra? ¿Qué sería
de ti contigo misma cuando
perdido el nombre te miraras?
¿Cuando piensas en ti, tu
[nombre
suenen en los labios de tu
[mente?

¿Si te dicen quién eres, qué
[contestas?
Te nombras; es decir: tu boca
te separa de ti, te ves
por fuera, palpitante y simple.
Neutra. Equívoca. Sin
[nombre.

Lo nombrado, pertenezca a quien pertenezca, sea lo que sea, se vuelve obsesión y destino. Al llamar las cosas, el poeta las invoca, las inventa, y la íntima relación con ellas caen en un vacío. Sin embargo, el poeta, a pesar de conocer la fatalidad de las palabras, no dimite de su hacer: nombrar e intimar con lo nombrado.

El Epílogo recapitula la experiencia del recorrido airoso del poemario. Recorrido de la mujer deificada, del numen atroz e imprescindible, los pedazos que quedan después de que el tiempo deteriora lo vivido: “Todo lo que he mencionado es su periferia, / la baba metafísica que irradia, como un estero turbio”. Y si el atrevido título esconde un misterio desde el inicio, el final trastoca las fibras del desencanto del poeta, como asistido a su propio exilio de lo que ha divinizado, tal si el misterio quedara vedado: “Al fin y al cabo, lo único que importa / es que vuelves la cabeza si me escuchas”.

Este poemario, esta ida y vuelta a la obsesión de lo íntimo, recuerda con sus trémulos instantes que el poeta es un vidente: mira, inventa, se asemeja al dios que propone, y luego se lo arrebató, se arrebató a sí mismo y se expulsa a la palabra. No solo el principio fue verbo. El final también lo será. **LPyH**

Maximiliano Sauza Durán es arqueólogo por la UV, donde estudia la maestría en Literatura Mexicana. Recibió los premios Arte, Ciencia, Luz (UV, 2016) y Teotihuacan (INAH, 2017).

El viaje de Sergio Pitol

Luz Fernández de Alba

El libro es un diario en el que Pitol no solo hace una crónica de los sitios visitados, sino que enriquece el relato con las múltiples referencias culturales que convierten el recorrido en un viaje.

Este libro de viajes se inicia con una espléndida introducción en la que el autor trata de explicarse por qué no ha escrito ningún texto sobre Praga, esa prodigiosa ciudad cargada de referencias literarias en la que él vivió como embajador de México de 1983 a 1988, un periodo determinante en la historia del mundo. Con su estilo oblicuo, Pitol se aproxima durante 15 páginas a la Praga medieval, cuyas calles torcidas recorrió por cinco años al barrio judío, a los cafés frecuentados por Kafka y otros intelectuales, a la *Praga mágica* de Ripellino, a la ciudad nueva, a la atmósfera enrarecida y tensa que propiciaban los soviéticos desde la primavera

de 1968. Sin escatimar ningún detalle que pudiera interesar al viajero, Pitol conduce al lector por la ciudad en un viaje del que ninguna guía o enciclopedia podrían dar cuenta. Concluye la introducción afirmando que al no encontrar en sus diarios algo importante qué decir de Praga, en esta ocasión no escribirá sobre esa ciudad pero que lo hará, en cambio, del “país de las grandes realizaciones y los horribles sobresaltos”: la Unión Soviética.

El viaje relata el periplo de dos semanas que realizó el escritor en 1986 por algunas ciudades soviéticas. Sergio Pitol había estado ya cuatro años como embajador de México en Checoslovaquia cuando recibió una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para pasar unos días del mes de mayo en Tbilisi, la capital de la República de Georgia, y sus alrededores, con la aclaración de que se le invitaba en su calidad de escritor y no como miembro del Servicio Exterior mexicano. Unos días más tarde, la Asociación de Escritores Soviéticos lo invitaba a dar una conferencia en Moscú. El escritor, no el diplomático, aceptó las dos invitaciones pensando en ir primero a Moscú para de ahí partir a Georgia. Dicha República Soviética era el verdadero interés de su viaje porque ahí se estaban produciendo una literatura y un cine mucho más libres que en el resto de la URSS. Adicionalmente, los georgianos tenían fama de ser un pueblo abierto, alegre, hermoso y poco apegado a la burocracia soviética.

Como siempre hacía antes de emprender un viaje, buscó todas las referencias literarias que tenía de la Georgia actual. Así nos informa que fue en otro tiempo la Cólquide famosa, la patria de Medea, el lugar hasta donde llegó Jasón con los argonautas para apoderarse del Vello de Oro.

Datos que no hicieron más que aumentar su deseo de conocerla. Sin embargo, su primer destino tenía que ser Moscú, porque así era el orden de las fechas para las cuales había sido invitado. Volando directamente de Praga a Moscú, llegó a esta ciudad el 19 de mayo de 1986, fecha en que se inicia el anunciado viaje.

El libro es un diario en el que Pitol no solo hace una crónica de los sitios visitados, sino que enriquece el relato con las múltiples referencias culturales que convierten el recorrido en un viaje a través de la literatura rusa. Igualmente reproduce para sus lectores la atmósfera política, social y cultural que encontró en Moscú, donde él había vivido un largo periodo varios años atrás, cuando fue Consejero Cultural en la Embajada de México.

En 1986, la vida soviética estaba entintada por la perestroika y la *glasnost* que, como es natural, tenían sus adeptos y sus enemigos. Ambos igualmente convencidos, aunque unos ocultos y otros abiertos. Todos hablaban con cautela y los dirigentes de la Asociación de Escritores de la URSS parecían estar empeñados en que el escritor mexicano no visitara la ciudad de Tbilisi.

“En cuanto a su estructura –declaró Pitol en una entrevista en el periódico *La Crónica*–, *El viaje* es quizá lo más radical que he hecho”. Efectivamente, comienza con la crónica de cada día, las personas a las que conoció, los recuerdos que le suscitó la ciudad, los amigos que reencontró, los restaurantes, las comidas, su identificación con el alma rusa, fragmentos de conversaciones, los libros que leía durante el viaje, lo que soñaba, citas de autores rusos, las representaciones teatrales a las que asistía, sus preferencias literarias, descripciones de la arquitectura anterior a la soviética y sus obser-

vaciones, siempre eruditas e informadas, de lo que estaba viviendo durante el viaje.

Pero las interesantes crónicas de sus días de viaje por Moscú, Leningrado y, finalmente, Tbilisi, se interrumpen en varias ocasiones para dar paso a diferentes textos que, intercalados, completan la visión del viajero: una carta estremecedora del director teatral Méyerhold, encontrada en los archivos literarios de la KGB, en la que se concentra el terror de las grandes purgas de la época estalinista; un prolijo retrato de la aristócrata rusa Marina Tsvietáieva, brillante poeta y escritora que se suicidó en 1941; una página de *La verdadera vida de Sebastian Knight*, de Nabokov; y un delicioso cuento propio, muy breve, titulado “Iván, niño ruso”.

Como en el viaje clásico, el escritor debe sortear los obstáculos que se interponen en su camino para impedirle llegar a su meta: la ciudad de Tbilisi. En este caso, una maraña de trabas y misterios burocráticos y políticos, reflejo de las tensas relaciones políticas entre Moscú y Georgia. Cuando Pitol está a punto de renunciar al prometido viaje y regresar a Praga, misteriosamente se aclara todo y, finalmente, diez días después de su llegada a la URSS, lo encontramos en Tbilisi.

El escritor vislumbra la ciudad a la luz de la luna y la encuentra espectacular, diferente a todas las ciudades soviéticas que ha conocido. Al día siguiente, con el sol de primavera, descubre la magnificencia de las montañas y la arquitectura que la hacen parecer como una ciudad andaluza enclavada en el Cáucaso. El nivel de vida, lo nota de inmediato, es superior al de Moscú y Leningrado.

Son cinco días los que permanecerá en la deseada capital georgiana, cinco días rigurosamente relatados con una combinación de

Los tesoros artísticos que va descubriendo, las manzanas y las peras gigantes, el vino rojo oscuro, los banquetes pantagruélicos, la sensualidad que se respira en el ambiente, hacen lamentar al escritor no encontrar palabras suficientes para describir sus experiencias, y, a nosotros los lectores, no haber estado.

humor, erudición, ligereza y precisión, que nos estimulan a conocer más de esa prodigiosa ciudad. Junto con el escritor realizamos un intenso recorrido de aprendizaje a través de las varias capas culturales que se han sobrepuesto en la región y de los autores rusos o georgianos que le han cantado al Cáucaso. Los tesoros artísticos que va descubriendo, las manzanas y las peras gigantes, el vino rojo oscuro, los banquetes pantagruélicos, la sensualidad que se respira en el ambiente, hacen lamentar al escritor no encontrar palabras suficientes para describir sus experiencias, y, a nosotros los lectores, no haber estado nunca en Georgia.

El escritor viaja completamente alerta para no dejar escapar ningún detalle que más tarde pudiera usar en su literatura. Ya en la crónica de su segundo día en Moscú relata que entre el escaso público que asistió a su conferencia sobre la primera novela mexicana, en la biblioteca de Lenguas

Extranjeras, se encontraba en primera fila la viuda del famoso antropólogo armenio Karapetián, quien había estudiado algunos ritos indígenas en México. Más tarde, ya en Georgia y por medio del torbellino de sensaciones, recuerdos y reflexiones que el viaje le despierta, el escritor concibe una nueva novela. Febrilmente toma apuntes, bosqueja personajes, imagina situaciones y se propone iniciar la escritura en cuanto regrese a Praga. La señora Karapetián, que viera tan solo durante su conferencia en Moscú, se transformará en Marietta Karapetiz y será la protagonista. Lo que en *El viaje* leemos como un embrión, se convirtió en su cuarta novela, *Domar a la divina garza*, efectivamente terminada en Praga en 1988, tan solo dos años después de haberla imaginado en la URSS.

Durante todo este viaje memorable, que llega a su fin con una gran fiesta en el restaurante más sofisticado que existía en el Moscú de 1986, el escritor ha tomado la distancia necesaria para ver su situación personal dentro de ese viaje organizado especialmente para él, como la vería un observador externo. Es como si el narrador tuviera una cámara fotográfica con la que registrara todo el panorama, cuyos detalles solo se harán notables al viajero a su regreso y ya en la calma de su hogar. El lector, que ha acompañado a Pitol en su periplo soviético, ha aprendido mucho acerca de las ciudades visitadas, de los paisajes que las rodean y de lo que puede encontrar en ellas pero, sobre todo, ha aprendido mucho del alma rusa y de la existencia de esos “otros” que, por comodidad, llamamos simplemente rusos. **LPyH**

Luz Fernández de Alba es maestra en Letras Iberoamericanas por la UNAM y profesora en la misma institución. Autora de *Sergio Pitol, ensayista* (UV).

Pitol y los perros

Dámaso Ortiz Galicia
(DOG)

Sergio Pitol decía: “Todo está en todas las cosas”. Yo diría algo que seguro compartiría el Premio Cervantes 2005: “Todo está en todos los perros”. Amor, comprensión, compañía, fiereza (si es necesaria), jugueteo, arrojo, heroísmo, inteligencia, amistad; virtudes únicas que unen al perro y al humano en una relación única.

No me puedo ufanan de haber conocido a Pitol. Ver con timidez a una persona y saludarla de vez en cuando no significa cercanía. Sí, lo vi varias veces, particularmente en el Parque de Los Berros, irradiando felicidad en compañía de su simpático *Sacho*, ese guapo mechudo *bearded collie*.

Nadie duda de la eminencia literaria de Pitol ni de su capacidad para hacer ensayos, novelas y cuentos. Tampoco de esa bonhomía traslúcida a través de su mirada y su sonrisa. Pero había algo más en ese gran hombre: su amor a los perros. No necesitaba de aspavientos publicitarios para defenderlos ni excesos demostrativos. Simplemente actuaba y vivía en comunión con ellos. Los canes sabían que era uno más de la manada.

El temor de perder lo que amamos, Sergio Pitol lo manifestó en un par de relatos que forman parte de *El arte de la fuga* (Era, 1996). Particularmente en “Sueños, nada más” nos narra dos pesadillas. Ambos relatos fueron compilados por Anamari Gomis (otra gran amiga de los perros) en *Dejar huella. Perros de papel, de la memoria, de la imaginación*. (Cal y Arena, 2017).

En la capital veracruzana, Pitol se convirtió en un ferviente mecenas del albergue Amigos de los Animales Xalapa, lugar a donde llevaba a sus amigos escritores para que cuidaran o adoptaran una mascota. Él mismo adoptó dos perros: Homero, un labrador rescatado de la calle, y Lola, mezcla de labrador, que había sido atropellada.

La primera está fechada el 24 de abril de 1994. Pitol la recuerda con preocupación. De pronto un desconocido toca a la puerta y se ofrece para pasear a *Sacho*. Pitol tiene que hacer un artículo y acepta. En la tarde el extraño joven se lleva al amigo canino al parque de Los Berros. Las horas pasan y no regresan a la hora convenida. Hasta el otro día aparece *Sacho*. Su carácter cambió, no obedece y es insolente. Pitol había oído de un crimen cerca de su casa y lo constata cuando ve las noticias en la televisión. El sospechoso iba acompañado de un perro como *Sacho* que, dicho sea de paso, era inconfundible. Sergio teme que lo involucren y siente el reclamo de su amigo que lo dejó en manos de un desconocido. Las pesadillas, como sabemos, tienen angustias inescrutables.

El siguiente sueño es del 21 de abril de 1992. Ahora Pitol habita una casa vieja en Roma. Tan desventajada está que un cortocircuito provoca un conato de incendio.

El escritor extrañamente sale a la calle con una escalera y una maleta para buscar un electricista. *Sacho*, fiel, lo sigue. De pronto Pitol se detiene, guarda los artilugios que lleva en las manos y le ordena a su perro que lo espere mientras compra pan y queso, alimentos preferidos de los romanos. De ese lugar sale por la puerta trasera. Un joven repartidor de pan lo extravía en caminos enredados y se pierde en un inmenso parque de una ciudad extraña. Atribulado, piensa en *Sacho*, al que dejó abandonado en un lugar que ya no recuerda, como tampoco tiene en la memoria dónde dejó la escalera y la maleta e imagina que la casa se quema.

Pitol tenía el desasosiego de perder en cualquier momento a su compañero perro. Por fortuna fueron solo pesadillas. En la realidad la vida de *Sacho* terminaría de manera natural, dejando en gran tristeza a don Sergio.

Tal vez sea la soledad la que nos convierte en desamparados cuando somos niños, o la timidez de lidiar con nuestros semejantes, o la impotencia de enfrentar a los fanfarrones; lo cierto es que los perros nos llenan esos vacíos en el alma y nos vuelven fuertes.

Konrad Lorenz escribe en *Cuando el hombre encontró al perro* (Tusquets, 1975): “El amor a los animales es hermoso y ennoblecedor solo cuando emana del amor más amplio y genérico a todo el mundo viviente, cuyo punto central, sin embargo, debe ser siempre el amor a los humanos”.

En la capital veracruzana, Pitol se convirtió en un ferviente mecenas del albergue Amigos de los Animales Xalapa, lugar a donde llevaba a sus amigos escritores para que cuidaran o adoptaran una mascota. Él mismo adoptó dos perros: *Homero*, un labrador rescatado de la calle, y *Lola*, mezcla de labrador, que había sido atropellada en la selva de cemento.

Marta Alarcón, quien administra el albergue, sabe bien de la solidaridad y generosidad de Pitol para con los animales. En un homenaje que ofreció el Ayuntamiento de Xalapa cuando falleció el autor de *Infierno de todos*, Alarcón comentó que cuando don Sergio recibió en 1999 el Premio Juan Rulfo (como se llamaba el galardón que otorgaba la Feria Internacional del Libro de Guadalajara), donó todo el dinero para mejoras del consultorio veterinario con el fin de tener un espacio digno para los animales.

Años después, en 2005, cuando obtuvo el prestigioso Premio Cervantes, gestionó ante Fidel Herrera, quien gobernaba el estado de Veracruz, la construcción de un albergue que se erigió en la localidad de Palo Gacho y al que, con justicia, los Amigos de los Animales le pusieron el nombre de Sergio Pitol.

Sin reflectores ni actos publicitarios, el amigo de *Sacho* acudía al albergue para visitar a los animales que encontraban nueva vida en el espacio que siempre apoyó, hasta que físicamente ya no pudo asistir. Un alma franciscana, sin duda.

En su mundo habitado por Gógol, Shakespeare, Pérez Galdós, Reyes, Brecht, Woolf, Mann, Borges, Pirandello, Gombrowicz, Schnitzler, Pushkin y muchos escritores más, también estaban *Sacho*, *Homero*, *Lola*, indisolubles seres que llenaron su vida con acciones que nos dan el ejemplo de la esencia de lo humano.

Pitol escribe hacia el final de *El arte de la fuga*: "... hay que pensar que si bien es cierto que vivimos tiempos crueles, también es cierto que estamos en tiempos de prodigios". Lo es, así lo muestra su testimonio. **LPyH**

DOG es canófilo. Taciturno y solitario, dedica gran parte de su vida a hacer amistad con perros callejeros, los únicos que lo entienden.

La vida conyugal: un carnaval en el cine

Raciel D. Martínez Gómez

A pesar del espléndido mosaico de la condición humana que es, el llamado *Tríptico del Carnaval* del escritor Sergio Pitol no ha tenido gran fortuna en el cine.

Nadie ha intentado adaptar la primera novela del *Tríptico*, *El desfile del amor*. Se trata del libro más complejo de llevar a la pantalla pese a haberse inspirado, según Sergio, en *Ser o no ser*, filme dirigido por Ernest Lubitsch en 1942. *El desfile del amor* sigue la mezcla de historia sórdida y farsa. El autor de *El mago de Viena* decía que el cine puede convertir en verosímil la historia más fantasmagórica, siempre y cuando el director logre manejar la clave precisa. Pitol distingue a *Ser o no ser* como un ejemplo de ejercicio filmico atinado, ya que Lubitsch lo filmó en pleno horror del Holocausto y contó una historia sobre un grupo de comediantes sin oficio; y confiesa que *El desfile del amor* utiliza, de igual manera, un género como plataforma sintáctica para reflexionar (un *thriller* en el caso de Pitol y una comedia en el de Ernest).

Domar a la divina garza, la segunda novela en secuencia cronológica y la más cinematográfica a nuestro ver por la concisión de su relato y las sugerentes imágenes pantagruélicas del personaje tan carismático (un Dante C. de la Estrella con aristas visuales), tampoco ha sido adaptada al cine.

La única novela, la que concluye el *Tríptico*, trasladada a un filme fue *La vida conyugal*, con magros resultados; es decir, no

del todo apegados a la visión de Pitol de *El arte de la fuga*. Los saldos son magros porque el cauce narrativo de Pitol en *La vida conyugal* es un itinerario atrabiliario y zigzagueante mientras que, en la película de Carlos Carrera, apenas se contempla con un par de giros dramáticos.

Además, existe siempre un juego de asimetrías en la obra de Pitol que se diluye al eliminarse el narrador en el filme de Carrera y confiar su suerte a los estereotipos de pacotilla, ampliamente rasurados para consumo de un turismo estético —de eso que se quejaba Hermann Broch sobre el facilismo sentimental del *kitsch*—. La falta de un retrato fiel al discurso de Pitol se debe al guion y a la forma de concebir la atmósfera y al tono de los personajes; sin embargo, también es culpa directa de las limitaciones propias del cine para adaptar la literatura de largo aliento.

Aunque no es regla de oro, la prosa fecunda, tupida en su confección y de volumen desbordante, no suele alcanzar a registrarse en la pantalla. Lenguajes no opuestos, empero con objetivos diferenciados, las historias del cine que interpretan las tramas literarias, en su mayoría castran el estilo del autor y solo quedan conformes cuando estas medianamente respetan las directrices del relato —que eviten la traición general, que no contraríen a los protagonistas o que no descontextualicen los hechos.

Las decisiones de los directores, y más las de los productores, suelen ser irreconciliables. Hay múltiples infamias cometidas en contra de libros que han cedido sus derechos al cine.

Debe aceptarse que en la cinta de Carrera no hay traición general, que no contraría a los protagonistas, así como tampoco descontextualiza los hechos. Entonces, ¿por qué se antoja calificarla como fallida? En efecto, la versión filmica

de *La vida conyugal* se ajusta a las fases de Mijaíl Bajtín para definir la farsa de los carnavales; sin embargo, no encuentra la clave precisa para ser ese ejercicio atinado que demandaba Pitol y no despega de su remedo *kitsch*.

Las fases de Bajtín, a saber, la coronación, el destronamiento y la paliza final, se identifican, sí, en el endeble esqueleto de la cinta, pero lo hacen a través de una suerte de cumplimiento superficial. La boda sería la coronación; las recíprocas infidelidades de la pareja, el destronamiento, mientras que el paroxismo de agresiones, también mutuas, representa la paliza final que da al traste con la institución familiar. En la película, el cumplimiento de las fases obvia la forma de llegar hacia ellas. Por eso se percibe erróneo el camino tomado por Carrera que elige el lugar común, dejando la riqueza del libro al margen.

Carrera pierde el talante de la pluma de Pitol. No es que en su novela trate a los políticos mexicanos como generales prusianos —porque el sarcasmo no alcanza el naturalismo—, pero Sergio no los cincela como caricaturas de Rius ni peor aún, su espejo vulgar: no degrada su imagen al perfil tipo *Calzonzin inspector* (película dirigida por Alfonso Arau en 1974), que a ratos exhibe Carrera.

La cinta, por otra parte, extraía una distancia sana de la novela: anula por completo los diarios de Jacqueline Cascorro. Lo acertado de sus citas literarias, como las de Balzac, se confunde con fórmulas amorosas de tarjeta postal o rencor de cantante de palenque. La rutina de arrebatos, riñas e infidelidades asimismo es arruinada por el soso acompañamiento de una música que no hace justicia al gusto de Pitol, tan dado a la abundancia de intelectuales y artistas, y, por tanto, a un contexto diferente al de la clase arribista que decide Carrera para su viñeta.

Para concluir, recordemos cómo traza Sergio las características del *Tríptico* sin haberse impuesto previamente una ruta. Años después, Pitol advierte que la unidad de su obra narrativa es el permanente movimiento de bloques de lenguaje (13), en el cual concurren diferentes relatores, unos más falsos que otros y otros hasta veraces. Pitol resumió su estado ideal de escritor: llegar a la edad provechosa, combinar lectura y escritura, viajar poco, ya sin agenda, y revisar a los clásicos del cine en video.

Al organizar una novela, lo que le interesaba a Sergio era construir una estructura que le permitiría utilizar los efectos que se habría imaginado. Para él había una necesidad: instalar un reto en medio de la ambigüedad, una realidad permeada por la niebla.

No esperábamos que *La vida conyugal* se convirtiera en *La guerra de los Rose* (dirigida por Danny DeVito en 1989), pero sí esperá-

bamos más niebla, más de esa oquedad que atraía a Pitol para mostrarnos cómo la condición humana es digna del mejor carnaval, como se aprecia en su delirante *Tríptico*. **LPyH**

REFERENCIAS

- Pitol, Sergio. 2003. *Domar a la divina garza*. En Sergio Pitol. *Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . *Desfile del amor*. En Sergio Pitol. *Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica.
- . *La vida conyugal*. En Sergio Pitol. *Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica.

Raciel D. Martínez Gómez es comunicólogo, doctor en Sociedades Multiculturales y Estudios Interculturales por la Universidad de Granada. Actualmente es director general de Comunicación Universitaria de la uv.



Presencia viva de José Emilio Pacheco

Jesús Guerrero

Como es usual en las actividades principales de la FIL de Guadalajara, la fila de espera para entrar al acto era ya larga. ¿Éramos como cuatrocientas personas las que, con cierto orden, aguardábamos pacientes a que nos dieran acceso? Había atravesado presurosamente el recinto ferial para llegar a la zona de las presentaciones, pues me hallaba en el Área Internacional despidiendo a colegas argentinos con quienes analizábamos opciones de proyectos editoriales; apenas contaba con el tiempo necesario para recorrer aquellos pasillos tan llenos de gente esa tarde. Con antelación había planeado asistir; pero desde que supe que en la FIL se llevaría a cabo la presentación del *Inventario* no lo dudé ni un momento, no me podía perder la oportunidad de atestiguar el lanzamiento de esa compilación.

En realidad, Ediciones Era había sacado al mercado los tres gruesos volúmenes que la conforman desde la primavera pasada,¹ pero desde mi punto de vista ese marco era idóneo para celebrar de forma pública el acontecimiento de tener reunida una parte de las infatigables colaboraciones que José Emilio Pacheco publicara durante poco más de cuatro décadas (las inició desde 1973, en el suplemento *Diorama de la Cultura* del legendario *Excélsior* de Julio Scherer; luego del golpe echeverrista al periódico, las colaboraciones continuaron en la revista *Proceso*). Compartir el suceso con sus múltiples y fieles lectores, los escritores amigos, sus editores, la prensa

Fue extraordinario entrar a su casa, cuyos muros, en todas las habitaciones, estaban prácticamente cubiertos de libros. La célebre fotografía de Rogelio Cuéllar donde se le ve recargado sobre múltiples volúmenes era una premonición de esa interminable biblioteca; pero el verla tan de cerca fue algo inusitado para mí.

y los colegas del mundo editorial me resultaba muy emotivo. “El proyecto editorial del año”, apuntó *El Universal* en la nota con que anunciaba la publicación, “el libro más largamente esperado de José Emilio Pacheco”, dice el texto de la cuarta de forros en su parte final; no dudo de que así fuera.

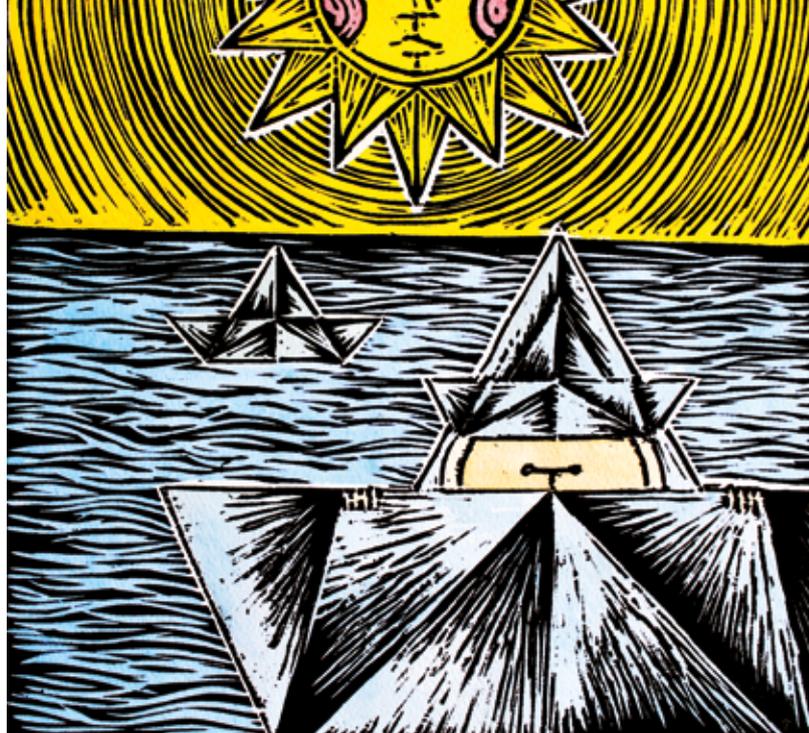
Conocí en persona a José Emilio por ahí de 1997 cuando trabajó con la narradora Ana Clavel para reeditar su *Tarde o temprano*, la reunión de su poesía que sacara el Fondo de Cultura Económica por primera vez en 1980. Fiel a su obsesiva actitud de regresar una y otra vez a los textos, había aceptado la reedición con la condición de aplicar varios cambios, pero solicitó apoyo de algún profesional ya que de hacer él solo la labor hubiera resultado interminable. Acordamos visitarlo en su domicilio para llevarle, junto con Ana, unas pruebas de su libro así como el contrato que tenía que firmar con el Fondo. Fue extraordinario entrar a su casa, cuyos muros, en todas las habitaciones,

estaban prácticamente cubiertos de libros.

La célebre fotografía de Rogelio Cuéllar donde se le ve recargado sobre múltiples volúmenes era una premonición de esa interminable biblioteca; pero el verla tan de cerca fue algo inusitado para mí. Desde ese entonces, varias veces volví a tener contacto con José Emilio, siempre para atender cuestiones de derechos o invitarlo a algún acto literario. Su amabilidad, sencillez, apertura y familiaridad en el trato eran célebres y tuve la fortuna de disfrutarlas siempre que lo buscaba. La última vez que lo vi en persona fue cuando visitó Xalapa en 2009 para un homenaje en la Feria Internacional del Libro Universitario (FILU), el mismo año que de forma feliz y coincidente obtuvo el Premio Cervantes. Su asistencia a la Feria había tenido ciertos tropiezos, pero consciente del afecto que se le tenía en Xalapa, puso mucho de su parte para poder realizar el viaje.

En la presentación la mesa estuvo presidida por Marcelo Uribe, capitán editorial de Era, y lo acompañaban Eduardo Antonio Parra, Juan Villoro y Laura Emilia Pacheco. Resultaba evidente la satisfacción de Marcelo: el salón lleno, rodeado de amigos y autores de renombre –conocedores fundamentales de la obra de JEP–, los ejemplares de la compilación se estaban vendiendo, a pesar de su costo nada económico, el entorno perfecto para todo editor. El acto inició con comentarios sobre cómo surgió la idea de efectuar la reunión de los textos de la célebre columna periodística; Marcelo lo conversó con el propio José Emilio aún en vida, y desde el primer momento se consideró a Parra para llevar a cabo la titánica misión. Marcelo recordó que le hizo llegar decenas de carpetas con fotocopias de los cientos de

colaboraciones, una monumental masa de kilos y kilos de papel. Parra compartió el plan que fijó con José Emilio para trabajar los textos; él quiso que se realizara una selección rigurosa: “es el trabajo que más he disfrutado y que me llevó más tiempo leer”, nos dice el narrador oriundo de Guanajuato, ubicado como escritor norteco. “Me llevó como año y medio, muy difícil en el sentido de que tenía que seleccionar... esa era la dificultad, cómo los eliminaba si todos me gustaban”. Al final, nos dice Parra, dejó solo alrededor de una tercera parte de los *Inventarios*. Nos narra cómo, al concluir su selección, José Emilio le dijo en tono bromista que: “dicho libro no se iba a publicar porque la serie de textos estaban muy mal escritos”. El público festejó la ocurrencia. En la labor para afinar le ayudaron también Héctor Manjarrez, Paloma Villegas, José Ramón Ruíz Sánchez y Virginia Ruano. A continuación, Juan Villoro nos habló de la vastedad de temas abordados por JEP, de los testimonios sobre la actualidad del momento y acotó: “José Emilio podía conectar zonas de la realidad que nunca se habían tocado, pero que solamente a través de él entraban en contacto, entonces podría hablar de la literatura que se leía en uno de los espacios más recoletos de la cultura mexicana que son las peluquerías”.² En otro espacio, Villoro ha definido así la labor periodística de Pacheco: “apostó por un punto de vista a medio camino entre la crónica y el ensayo... Al escribir para un periódico, adquiere estrictos compromisos con la legibilidad, la extensión y la pertinencia temporal de sus textos... El autor de *Inventario* fue ensayista desde el periodismo, lo cual equivale a decir que logró que la erudición pactara con los favores de la claridad y los imperativos de la hora”.³ En mi memoria, voy repasando al-



Navegante solitario

gunos pocos de los temas y autores abordados en los *Inventarios*: los antecedentes del golpe de Estado en Chile, el centenario de Santa Anna, las obras de Paz, Rulfo, Martín Luis Guzmán, Rosario Castellanos, Salvador Díaz Mirón, Rubén Darío, Ramón López Velarde, José Vasconcelos, Octavio Paz, José Revueltas, Carlos Fuentes, Juan Vicente Melo, Sergio Pitol, Gabriel García Márquez, decenas de referencias a películas, los piratas en América, la muerte de Emiliano Zapata, Hitler y Kafka y un larguísimo etcétera. El momento culminante del acto en la FIL fue cuando Laura Emilia tomó la palabra, la voz se le cortó, agradeció con emoción casi desbordada a sus compañeros de mesa las palabras de afecto y los recuerdos en torno a su padre.

Creo que la mayoría de los presentes nos sentíamos en comunión. Pocos escritores mexicanos han producido tanta empatía y admiración. Aunque de manera breve, pude conocer a JEP y atestiguar parte de su trayectoria en el devenir de la cultura nacional. La gran voz que, aunque de forma física ya

no se encuentra entre nosotros, perdura a través de las múltiples formas de su palabra, su pensamiento y su sensibilidad seguirán vivos en los *Inventarios* ahora recuperados y en toda su obra que, esperamos, sea reeditada por largo tiempo. **LPyH**

NOTAS

¹ Curiosamente, el ciclo de presentaciones en ferias se inauguró en Xalapa durante la FILU 2017.

² Y en efecto, yo puedo dar cierto testimonio de ello. El peluquero que me atendió durante mi infancia tenía una manía por comprar todo tipo de publicaciones: revistas, comics, periódicos, fotonovelas. Ese fue uno de mis primeros espacios dedicados a la lectura, muchas eran fuentes de información y entretenimiento que conocía bien nuestro autor homenajeado. De hecho, mi peluquero compraba *Proceso* y, con toda seguridad, repasé algunos *Inventarios* sin saber exactamente quién era JEP.

³ Juan Villoro, *La vida que se escribe. El periodismo cultural de José Emilio Pacheco* (México: El Colegio Nacional, 2017), 14-15.

Jesús Guerrero ha sido profesor, editor y reseñista. Fue encargado de las colecciones literarias y de filosofía en el FCE. Labora en la Editorial de la UV.

NUESTRO ARTISTA

DE PÁGINAS INTERIORES

Color y forma

ANTONINO TORRES

La formación académica dentro de las artes plásticas tiene un papel importante entre los artistas jóvenes que aspiran a convertirse en profesionistas de dicho ámbito. Dentro del desarrollo cognitivo se puede apreciar una evolución en el lenguaje pictórico, que se evidencia mayormente en las formas, la aplicación de colores, la disposición de los elementos...

La colección que Javier Guerrero muestra es precisamente el resultado de ese desarrollo creativo, que parte de procesos mentales en los que, por medio de la experimentación y el conocimiento aplicado, logra crear un lenguaje visual propio de su ingenio. La técnica es otro factor que no debe pasar inadvertido en la aplicación de pintura al óleo y estampa, explotando las cualidades



Javier Guerrero. Fotografía de David Rey

Javier Guerrero

(Gutiérrez Zamora, Ver., 1991)

El artista nos comparte una amplia gama de obra resultante de dichos procesos que no son estáticos; por el contrario, son procesos que día a día siguen creciendo y evolucionando.

que cada una de ellas posibilita para convertir las ideas en imágenes.

Así pues, el artista nos comparte una amplia gama de obra resultante de dichos procesos que no son estáticos; por el contrario, son procesos que día a día siguen creciendo y evolucionando en la exploración personal para la elaboración de un lenguaje que entrelaza perfectamente los conceptos de color y forma, de la constante búsqueda y experimentación visual, para el desarrollo artístico tanto personal como profesional. **LPyH**

Javier Guerrero es un artista plástico que se enfoca en las técnicas de pintura, dibujo y grabado, plasmadas en diferentes formatos y materiales. Actualmente es estudiante de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

La ilustración es su expresión principal, para la cual utiliza técnicas que exaltan las formas y colores; está inspirada en el surrealismo y en ella existen personajes que se han vuelto una marca en su trabajo.

CALL FOR PAPERS
Convocatoria permanente para recibo de colaboraciones

Próximo Número | #9
mayo - octubre 2019

EL ORNITORRINCO TACHADO

REVISTA
DE ARTES
VISUALES

ornitorrincotachado.uaemex.mx
revista_ornitorrinco@uaemex.mx
+(52 722) 215 93 34



Universidad Veracruzana



Feria Internacional del
Libro Universitario
FILU 2019

País invitado: Colombia

Foro Académico: Travesías por el saber y la paz

— **Del 5 al 14 de abril** —

Complejo Deportivo Omega Xalapa, Veracruz

www.uv.mx/filu/ | FILU UV | @FILU_UV | filu_uv



Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dirección Editorial



Conoce el
**Catálogo
General**
libros.uv.mx