

◆ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana* ◆ Virgilio Piñera, *La isla en peso* ◆

Fernando Savater, *Perdonen las molestias* ◆ Sergio Pitol, *El viaje* ◆ Elena Poniatowska, *La piel del cielo*

LIBROS

ADOLFO CASTAÑÓN

Un corpus envidiable

José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, cuatro tomos, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

La *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo aparece como un libro de referencia para los estudiosos y académicos pero es, sobre todo, como quería mi adolescencia, una apasionante novela cuyos personajes principales son las letras hispanoamericanas, sus paisajes y sus achaques. Sobra decir que José Miguel Oviedo se ha enamorado previamente de sus paisajes y personajes, y que en su exposición advierte la amorosa debilidad que tiene por esas heroínas, no siempre respetadas (es decir: leídas) como se merecen, que son las letras hispanoamericanas.

La obra aparece además en un momento significativo. Se diría que un ángel de la guarda vela junto a la literatura hispanoamericana para que nunca le falte un historiador, pues la *Historia de la literatura hispanoamericana* de José Miguel Oviedo se publica luego de que haya fallecido Enrique Anderson Imbert (1910-1999), el benemérito historiador de nuestras letras a quien resulta ineludible comparar con José Miguel Oviedo.

Nacido treinta años después, José Miguel Oviedo es al igual que Anderson

Imbert, su predecesor, un hábil forjador de caracteres y medallones. Pero, a diferencia de Anderson, es más teórico y conceptuoso, más prudente y selectivo. Trata a los autores, como él mismo dice, con mayor amplitud aunque disminuya el número de autores incluidos. Y más conceptuoso: quizá uno de los atractivos novedosos de la obra de Oviedo sea su voluntad de construcción y argumentación conceptual. Esto le permite, como en el caso de la Colonia y de la literatura prehispánica, armar cautelosas exposiciones que luego redundarán en beneficio de la comprensión de los textos y las épocas.

Si una historia es comparable a una tragedia con su unidad de tiempo, espacio y acción, cabría decir que la historia literaria de Oviedo transcurre en el tiempo de la secularización y la modernización, que sus escenarios son primordialmente las letras mexicanas, las peruanas, las puertorriqueñas, las argentinas y chilenas (hay comparativamente menos autores del Caribe, de Venezuela y de Colombia) y que la acción que está en juego en este drama de las fábulas, las canciones y los manuscritos es un ir y venir entre la lealtad a unas formas y convenciones formales y una porosidad, si no es que una voracidad histórica. Con este vaivén quiero decir que, aunque la

historia de Oviedo pueda aparecer como una historia políticamente correcta y aun a veces romántica, la exposición no deja de transpirar cierto *clasicismo*: el museo literario ha sido armado (afortunadamente) por un curador convencional. Sí, la de Oviedo es una historia de libros y autores individuales y singulares; todavía no entran por las ventanas los sujetos colectivos: las revistas, las antologías, las empresas. Tampoco el cine, el radio y la tv, aunque para comprender las letras del fin del siglo XX sea necesario recurrir a la clave de los medios de comunicación. Además, hay que decir que la de José Miguel Oviedo es una historia acusadamente contemporánea, ya que si los cuatro volúmenes cubren más de quinientos años de expresión escrita, literaria y poética, los siglos previos a la Colonia, los tres siglos de virreinato y los albores de la emancipación se recapitulan solamente en un volumen; el siglo XIX casi íntegro, del romanticismo al modernismo, y el ocaso del XIX y el XX reciben la generosa parte del león, pues el volumen III inicia con Horacio Quiroga, López Velarde y Tablada y concluye con Onetti, Carpentier y Zalamea, mientras el IV inicia con Borges, Bioy, Felisberto Hernández y Virgilio Piñera y concluye con la chilena Diamela Eltit y los mexicanos Aguilar Camín,

Villoro, Boullosa y Domínguez, entre otros. Llamen la atención algunas ausencias mexicanas: Alejandro Rossi, Marco Antonio Montes de Oca, Enrique Krauze. La contemporaneidad de la historia delineada por José Miguel Oviedo, el acusado “narcisismo epocal” que diría el pertinaz lector, no sólo se refleja en el hecho de que por así decir el siglo XX ocupa prácticamente dos volúmenes, el XIX uno y los tres siglos de virreinato y las letras precolombinas ocupen sólo uno, sino también, y sobre todo, en el ejercicio constante de una perspectiva histórica y cultural que rompe la exposición estrictamente textual y el encadenamiento crítico que hace sucederse a los textos con ingredientes históricos, biográficos, documentales produciendo un didáctico y animado –a veces abigarrado– caleidoscopio crítico. Tal sesgo hacia y desde lo contemporáneo se advierte, por ejemplo, en la libertad que permite a Oviedo detenerse en el cómic incaico de Huaman Poma de Ayala, contrastar la visión de los vencidos y de los vencedores a través del examen de las relaciones indígenas y de los textos de los cronistas y, más acá, rescatar por ejemplo al chocante Chocano en su calidad de icono magnético y pendenciero de las letras hispanoamericanas o, en fin, introducir en el texto paisajes sobre la escritura extraliteraria de un Ernesto Che Guevara o de una Rigoberta Menchú. Por cierto, quienes extrañen la ausencia de algún pasaje sobre la prosa traviesa de Rafael Guillén Vicente, alias el Subcomandante Marcos, pueden en cambio encontrar cierto alivio en la enjundiosa exposición que hace José Miguel Oviedo de Eduardo Galeano y su (no tan) “nueva visión de los vencidos”.

La contemporaneidad de la historia de José Miguel Oviedo se discierne asimismo en su lectura de la geografía literaria hispanoamericana: el relato de la historia literaria hispanoamericana como una suma de historias nacionales se disuelve en beneficio de una lectura regional. Esta es quizá una de las novedades de la obra: la construcción de una fábula de las regiones, como la llamaría Alejandro

Rossi. Región mexicana, región andina, región rioplatense y las regiones de tránsito que serían Colombia, Venezuela, el Caribe. Esta lectura regional permite al autor exponer cómo los procesos literarios obedecen a un régimen de vasos comunicantes y exhibir hasta qué punto Hispanoamérica funciona en lo literario y artístico como una sintaxis cultural: “todo esto es mi país”, diría Sebastián Salazar Bondy, y Alfonso Reyes haría ver que Hispanoamérica y su cultura no es, no puede ser sino sistema de vasos comunicantes, inteligencia recíproca: sintaxis. Otros indicios del talante decididamente contemporáneo de la historia de Oviedo son la presencia de las mujeres y la atención a la historia como materia y condición de la literatura. Los medallones y retratos de Sor Juana, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Teresa de la Parra, Rigoberta Menchú o Elena Poniatowska –en quien por cierto convergen las redes problemáticas del “segundo sexo” y la sustancia corrosiva del testimonio histórico– son ejemplo de esa porosidad o proclividad hacia la literaria guerra de las musas, para evocar un título de Oviedo. Valery Larbaud diría “La brigada de las Amazonas”. Y aun en esta “brigada” cabría reclamar a Oviedo que confunda las jerarquías y ponga, por así decir, en el mismo escalafón a la exigente Rosario Ferré y a la mimética Isabel Allende. El capítulo sobre Rodolfo Wash, David Viñas y Oswaldo Soriano es un indicador de esa atenta atención hacia los conflictos de la letra y el cetro, la fábula y la guerra. Otro indicador de contemporaneidad es el diálogo continuo que establece entre las obras y autores del pasado (la literatura indígena de los incas, Sor Juana, Juan Ruiz de Alarcón, el *Martín Fierro*) y las lecturas y críticas de que estos autores y obras han sido objeto por parte de los propios escritores hispanoamericanos como J. M. Arguedas con los indígenas, Ruiz de Alarcón con Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, Sor Juana con Octavio Paz, el *Martín Fierro* con Ezequiel Martínez Estrada y Jorge Luis Borges. Y esa sería otra aportación novedosa de José Miguel Oviedo: la

voluntad de leer la literatura hispanoamericana desde las lecturas hechas en Hispanoamérica.

Gracias a esa voluntad quizá no sería difícil discernir entre las líneas de esta historia los elementos de una teoría literaria hispanoamericana, de la cual la obra de Oviedo sería museo y práctica. Una de las constantes de esa teoría entrelineada aquí sería el diálogo entre la cultura popular y la cultura, si no aristocrática, sí cosmopolita y urbana. Ese diálogo recorre la obra de Oviedo y tiene una columna vertebral en las diversas exposiciones que sobre el tema de los hombres de a caballo –para evocar a Alfred Weber, Luis González y González y David Viñas– y los hombres de acción se dan a lo largo del libro: de los cronistas españoles a Sarmiento, Martín Fierro, los realistas rioplatenses como Acevedo Díaz y Javier de Viana –por cierto, entre las páginas mejor logradas de la obra–, Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sombra*, la novela de la Revolución Mexicana hasta llegar a Carlos Fuentes –uno de los autores más ampliamente leídos y tratados por José Miguel Oviedo– y los propios Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. —



JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

La poética de un hereje

Virgilio Piñera, *La isla en peso*, Tusquets, Barcelona, 2000.

Juan Goytisolo y Guillermo Cabrera Infante, quienes fueron testigos de la escena, cuentan que una vez el Che Guevara, en la embajada cubana en Argel, lanzó por el aire un libro de Virgilio Piñera, preguntando con gran disgusto qué tenía que hacer en ese lugar una obra de “ese maricón”. El embajador cubano se apresuró a contestarle: “Son cosas de mi mujer”.

En efecto, el lugar de Virgilio Piñera (Cuba, 1912-1979), tanto en su isla como en la literatura, parece un inocultable exabrupto. Es el hombre que llora cuando todos ríen y el que ríe cuando todos lloran. “Es la pieza que no calza en el puzzle, el que a su débil manera no da ni para intentar comprarlo ni para desterrarlo ni para meterlo preso: es, digamos, el Bartleby que con su ‘preferiría no hacerlo’ enloquece a las organizaciones, ni hablar a los Estados, ni qué decir a las tiranías”, como observa Daniel Samoilovich en la presentación. Pero el hecho es que este escritor cubano, a más de veinte años de su muerte, continúa publicando y sorprendiendo.

Piñera, el dramaturgo, el poeta y el narrador, perteneció a ese linaje de solitarios de mirada extraterrestre sobre las más pequeñas certezas del mundo; aquellos que detectan con naturalidad y sin mortificaciones lo absurdo o metafísico de un acto tan banal como subir una escalera. Su obra contiene, por ello, esa acidez incisiva que no le gusta a los que esperan del arte algo edificante. Piñera no ve el traje de seda y oro sino al rey desnudo. La condición insular fue en su vida una

trinidad: como cubano, como homosexual y como escritor.

Fue autor, entre otras cosas, de un puñado de poemas memorables. Cuando digo un puñado me refiero a que son algunos poemas dentro de los conjuntos (o libros) que él acumuló —casi la mitad publicados póstumamente— los que, por sí mismos, bastarían para hablar de él como un buen poeta. Sin embargo, la escasez de este ejercicio versificador no es “peso muerto” dentro de su obra literaria, como él mismo lo asienta: “Si bien no estimo que este libro sea peso muerto en mi obra de escritor, no obstante quiero dejar sentado que siempre me consideré un poeta ocasional. Con este juicio no hago sino adelantarme al de mis posibles lectores”.¹ Tal vez por lo mismo no es un poeta que se haya preocupado por construir un estilo reconocible o un método discursivo particular como, por ejemplo, su contemporáneo de lengua, lugar y tiempo, José Lezama Lima, con quien cultivó, por cierto, una difícil amistad que pasó, a lo largo de casi cuatro décadas, de la admiración a los puñetazos para luego arribar a la reconciliación. Antípodas literarios, Piñera y Lezama pudieron convivir en una isla sólo bajo una inteligente rivalidad que finalmente fue superada por la mutua solidaridad ante los malos tiempos de la dictadura castrista. Los últimos años de sus vidas se reunían cotidianamente en la vieja casa de Lezama a beber té.

El uso de la palabra en Virgilio Piñera es premeditadamente neutro y hasta impersonal —y aquí incluyo a su prosa—,

como si la presencia o la alimentación de un estilo pudiese obrar en contra de su intención literaria. Esta intención por lo común en él está más cerca de un cuestionamiento que de una aseveración: “siempre nos preguntamos, no lo que el artista quiso expresar, sino lo que el artista quiso ocultar”.² La duda corrosiva y la serpeante ironía conquistan su inteligencia antes que el entusiasmo. Su obra poética prueba, combina, recorre las técnicas, pero sólo como un pianista que hace escalas y se divierte reconociendo la vastedad de las modulaciones. La música se le hace sospechosa. *La isla en peso* —el título con el que ahora se publica su poesía reunida, con unas “Notas prologales” de Antón Arrufat— sitúa la obra extravagante de un temperamento tan inquisitivo como desapegado que cree poco en la visita de sus fervores y les da vida con una pincelada para luego borrarlos con la siguiente.

La isla en peso empieza y está lejos de ser peso muerto, sin duda. Si revisamos las notas de crítica que Piñera escribió y que dejó por ahí nos percatamos de que era la poesía su preocupación central. Los estudios que dedicó a Paul Valéry y a Pablo Neruda, a los poetas cubanos del siglo XIX, así como a Emilio Ballagas y José Lezama Lima, son atentos y penetrantes. Revelan, además, a un conocedor: el exigente conocedor que Virgilio Piñera fue como pocos de este género.

La publicación en 1942 del poema del que toma su título este libro abre una fisura, un inquietante hoyo negro en el optimismo solar e insular de la generación reunida en torno a la revista cubana *Orígenes*, a la cual él perteneció. Sin duda el mejor poema de Piñera no es un canto al paraíso. Agobio, humedad y desolación espesan la vida de un viejo puerto habanero y de una isla prisionera de “la maldita circunstancia del agua por todas partes”, como sentencia la primera línea de este poema. El mito paradisiaco de la isla caribeña hablaba, por primera vez con tan rotunda frontalidad, de su lado infernal:

¹ Virgilio Piñera, nota preliminar a *La vida entera* (primera recopilación de su poesía), La Habana, 1969.

² Virgilio Piñera, “Nota sobre literatura argentina de hoy” en *Poesía y crítica*, México, 1994.

Es la confusión, es el terror, es la abundancia,
es la virginidad que comienza a perderse.

Los mangos podridos en el lecho
del río ofuscan mi razón,
y escalo el árbol más alto para caer
como un fruto.

No era sólo el tema y la actitud ante ese tema (la isla, la patria) lo que caminaba por otras veredas inesperadas en este gran poema, sino el lenguaje mismo con el que está escrito, lenguaje trabajadamente frío y seco, específico:

Me detengo en ciertas palabras
tradicionales:
el aguacero, la siesta, el cañaveral,
el tabaco,
con simple ademán, apenas si
onomatopéyicamente,
titánicamente paso por encima de su
música,
y digo: el agua, el mediodía, el azúcar,
el humo.

El antibarroco de Piñera surgía desde el corazón de la generación que había hecho del barroco su teleología. Más que un rebelde era un hereje. No es extraño que Cintio Vitier lo haya, más que criticado, condenado desde aquellos años: “Alma telúrica, en cuyo ámbito sólo puede prosperar una actitud, aquella que, llevada por el orgullo a calidad monstruosa, encarna la negación de todo sentimiento y diálogo cordial: la ironía”³ En la misma nota, un poco más adelante, Vitier acuña para esta rara poesía que tiene frente a sus ojos el término —que por cierto no le ha sido reconocido— de *antipoesía*.

Así es, la de Piñera es una antipoesía insular. Un canto que no ve en el sol una fuente de vida sino de aturdimiento. Un infierno comido por la luz: “Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste”.

Bajo el signo desmitificador de la mirada piñeriana, no es una casualidad que

las más recientes generaciones de escritores cubanos vean en él al “autor maldito”⁴ de la generación de *Orígenes* que aporta las claves para “la revisión de un país erigido en lo mitológico, en el carácter fabulador, en lo paradisiaco como categoría o valor emblemático de lo cubano”⁵ De alguna manera con él comienza literariamente la desmitificación del paradisiaco barroco insular. Ese parece ser un evidente proceso en marcha.

4 También fue Cintio Vitier quien lo llamó así. Ver: Reinaldo Arenas, entrevista de Carlos Espinosa Domínguez realizada en 1989 y publicada póstumamente en *Quimera* No. 101, Barcelona, 1991.

5 Damaris Calderón, “Virgilio Piñera: una poética para los años 80”, *Diario de Poesía*, No. 51, Buenos Aires, primavera 1999.

Pero más allá de esta circunstancia que lo opone a algunos de los mitos de su siglo y a algunos de los sueños de su tribu, lo que nos enseña Virgilio Piñera como hombre y como artista está en otro lugar. Está en el lugar donde comienzan a caer nuestras certezas y brillan cada vez mejor nuestras dudas. Está en una isla donde el hombre está solo frente a la peste de la luz. Está en el lugar donde afirma, con su obra toda y con ceñida claridad en una frase: “Ante la poesía de un poeta la pregunta esencial podría ser formulada de este modo: ¿cómo ha sido resuelta la tragedia de la palabra?”⁶ —

6 Virgilio Piñera, “Gertrudis Gómez de Avellaneda: revisión de su poesía”, *op.cit.*

OTROS LIBROS DEL MES

■ SEAMUS HEANEY, *El nivel*, Trilce Ediciones, Colección Tristán Lecoq, México, 2000. Poco a poco se vierte al español la obra completa de Heaney. En este caso, *The Spirit Level*, publicado en 1996, llega a nuestras manos en versión de Pura López Colomé. Tal vez la mejor manera de condensar esta poesía sea fundiendo los dos elementos del título en inglés: la herramienta del hombre más la espiritualidad, los utensilios de todos nuestros días y su filo místico, captado talentosamente por los amables ojos de Heaney.

■ QUIM MONZÓ, *Ochenta y seis cuentos*, Anagrama, Narrativas Hispánicas, Barcelona, 2001. Monzó es, quizá, el máximo exponente de la prosa en lengua catalana de nuestros días. Traducido a doce idiomas, su estética ha sido comparada con la de Kafka, Borges y Rabelais. Con una prosa ágil y un sentido del humor único, este volumen es un primer gran paso para acercarse a la corrosiva mirada de un heterodoxo.

■ RUDIGER SAFRANSKY, *Biografía de su pensamiento*, Tusquets, Barcelona, 2001. Sin rebuscamientos innecesarios pero sin concesiones a la superficialidad, el alemán Safranski ha ido desarrollando una importante labor de difusión de buena parte del pensamiento germano de los pasados cien, 150 años, sobre todo del más polémico y más atado a la historia de ese país. Tras el exitoso y polémico *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, llega a manos del lector mexicano esta rigurosa, exhaustiva historia de la vida y el pensamiento de Nietzsche, acaso el más influyente —y sin duda el peor leído— de los filósofos durante el pasado siglo. —

3 Cintio Vitier, *Orígenes*, No. 5, La Habana, 1945.

JULIO PATÁN TOBÍO

Contra el fanatismo

Fernando Savater, *Perdonen las molestias*, Ediciones El País, Madrid, 2001, 326 pp.

El primer gran alegato contra el nacionalismo de Fernando Savater, una reunión de ensayos y artículos llamada, famosamente, *Contra las patrias*, apareció en 1984. Puesto que el centro de atención de Savater en esas páginas era el nacionalismo vasco, su publicación fue un acto de valentía. Por aquellas fechas —y desde mucho antes, claro— ETA mataba con frecuencia, y ese libro, no obstante incluir muy duras críticas contra todos los nacionalismos, lo que incluye al español, y una sentida declaración de amor a las tierras vascas, bastaba para llamar la atención de los terroristas hacia Savater —como de hecho ocurrió— y para granjearle la enemistad del gobierno autonómico —ya entonces en manos del Partido Nacionalista Vasco.

Desde luego, Savater publicó su alegato contra los nacionalismos justamente por eso: porque era peligroso publicarlo, porque era necesario hacer frente a una ideología, la nacionalista, y a una realidad política y criminal como la derivada de ella que habían puesto en entredicho la libertad de expresión en el País Vasco —para no hablar del derecho a vivir, o a caminar por las calles con una razonable seguridad. De ahí que Savater mismo se refiera a *Contra las patrias* como a un libro “comprometido”. Un compromiso que es, en esencia, el mismo al que responde, 17 años y muchos muertos después, la aparición de *Perdonen las molestias*, una nueva recopilación de textos que se ocupa de lo sucedido entre el asesinato del concejal Miguel Ángel Blanco, en 1997, y los primeros meses de este año.

A *Perdonen las molestias* le ocurre lo mismo que a su antecedente, *Contra las patrias*: que es una obra que nadie hubiera que-

rido ver publicada. Lo dicen Héctor Suñerats y, a su modo, Javier Marías en este número de *Letras Libres*, y lo dice Savater mismo en las palabras introductorias al libro. No podría ser de otra forma. A fin de cuentas, todo lo que rodea a *Perdonen las molestias* parece nefasto: la persistencia del terrorismo etarra, la radicalización de los dirigentes del PNV, la amenaza de muerte contra Savater y, toda proporción guardada, el hecho mismo de que un filósofo de sus alcances se vea obligado a prestar atención a los despropósitos de Javier Arzalluz y los medios afines al independentismo vasco, o a discutir la supuesta vigencia de los postulados de Sabino Arana. Porque, cómo negarlo, todos preferiríamos ver a Savater libre de estas cargas y dedicado a lo que hace mejor: reflexionar sobre la ética, o leer a Voltaire, o hablar de literatura, o comentar a Nietzsche.

Dicho lo anterior, conviene que nos apresuremos a recomendar esta nueva entrega savateriana. En sus páginas se encuentran las mejores virtudes del filósofo vasco: la buena prosa, el humor, la conciencia cívica que no se regodea consigo misma, la formación libresca entendida como una herramienta de la inteligencia, no como una aduana para el lector o un plumaje a exhibir. Y si bien es cierto que el tema central, el nacionalismo vasco, puede no resultar del interés de muchos, también lo es que en estas páginas se cumple la máxima de que no hay malos temas, sino tan sólo malos expositores. A este respecto, los planteamientos de Savater son no sólo contundentes, sino mucho más radicales que los que, en términos generales, se encuentran en los medios españoles. Muchos son los lugares comunes combatidos en las páginas de este libro. El primero es el de la inocencia absoluta del nacionalismo partidista en el clima de

violencia que se vive en Euskadi. Desde luego, hay claras diferencias entre ETA y los nacionalistas que han elegido las vías democráticas para alcanzar sus fines. No obstante, y esta es una de las premisas más fuertes de Savater, el germen del terrorismo está en el nacionalismo, una ideología que se define por el rechazo del otro, y en el programa educativo xenóforo y antiespañolista que ha impuesto en tierras vascas el gobierno autonómico —de ahí la mala noticia, en términos del fin de la violencia, que pueden significar los resultados de las últimas elecciones. Asimismo, Savater discute la idea de que el terrorismo es una amenaza para todos, cuando los políticos nacionalistas no son jamás víctimas de ETA, o la supuesta irracionalidad de los terroristas, cuando el terror responde en realidad a una racionalidad perversa, pero racionalidad sin duda; o, en fin, la muy extendida costumbre de convertir en víctimas a los culpables, o la noción misma de que hay un “contencioso vasco” o una “guerra”, como si el asesinato de ciudadanos desarmados mereciera semejantes apelativos.

Ahora bien, las preocupaciones savaterianas desbordan el mero ámbito vasco para entrar al plenamente universal. Este volumen es, de nuevo, un alegato contra las patrias, contra todas, y una apuesta por el ideal ilustrado de la igualdad. Una apuesta, hay que decirlo, necesaria. En tiempos en los que los gobiernos nacionalistas brotan y se perpetúan por todas partes, en los que no escasean las guerras o meras masacres étnicas y en los que se apela a lo “originario”, lo “primigenio” o “las raíces” como a certificados de calidad, *Perdonen las molestias* es un refrescante ejercicio de crítica, una lúcida apuesta por la igualdad de derechos y por los valores democráticos como mejor forma de convivencia y, sobre todo, una crítica a fondo de los principios nacionalistas que conduce a un impecable ejercicio de desnudamiento ético de los asesinos y sus cómplices. Más allá de lo periodístico, del día a día, de las contingencias de lo político y lo criminal, *Perdonen las molestias* es el ejercicio de un brillante polemista. —

ÁLVARO ENRIGUE

Lección vital

Sergio Pitol, *El viaje*, Era, México, 2000.

Desde hace unos años Sergio Pitol (México, 1933) ha venido renovando, en cada nuevo volumen con más intensidad, el problema de la verosimilitud en literatura. No hay una respuesta —o no una sólida, nítida y universal— a la pregunta de por qué terminamos de leer una novela. El arrebato con que seguimos una y otra vez los destinos ficticios y escasamente ejemplares de Julien Sorel o Pedro Páramo es un misterio que acaso tenga el tamaño de la bioquímica: al cerebro humano le urge la gasolina de las buenas historias. No hay otro modo de explicar que produzcan igual desazón los poemas exactamente autobiográficos que Miguel Hernández escribió moribundo y en la cárcel para su hijo, que la mentida muerte apresurada del Quijote. Coleridge resolvió el asunto quién sabe si con hondura pero con tranquilizadora exactitud al acuñar la idea de la suspensión voluntaria de la incredulidad: leer es ponerse blandito.

Hace uno o dos veranos se estrenó calladamente *The Blair Witch Project* en una sala cinematográfica de Bethesda, Maryland, que suele exhibir solamente documentales y cine de autor. La película es el montaje de una serie de videos caseros que van mostrando de manera fraccionada el cerco que un loco le pone a un grupo de estudiantes perdidos en el bosque marilandés mientras filman un documental. No volví a ver la obra cuando a los pocos meses fue reestrenada de manera comercial y ampliamente comentada por los periódicos, de modo que no sé qué se sienta presenciarla a sabiendas de que es una pura ficción. Haberla sufrido en calidad de producto local y dentro de una sala que puede exhibir cine de intenciones periodísticas fue una experiencia

sobrecogedora aun cuando de vuelta a la luz era fácil discernir que lo visto no había sido verdadero.

Algo similar le sucede al lector de *El viaje*, un diario que persiste en la indagación sobre el desasosiego en que Pitol dejó hundidos a sus lectores con el capítulo extraordinario de *El arte de la fuga* (Era, 1996) en el que revelaba el recuerdo oculto de la muerte de su madre durante una sesión de hipnosis.

El viaje cuenta en primera persona —con fechas y nombres— la historia de un periplo por la Unión Soviética en deshielo. El libro comienza —como *Domar a la divina garza* (Era, 1988)— con un arranque en falso: en una introducción que es un ensayo sobre Praga, Pitol lamenta nunca haber ensayado sobre Praga. Después anuncia con toda naturalidad que ese libro que parece que va a relatar las memorias de su estancia en la capital checa, en realidad son las notas de un viaje a Rusia y Georgia. La majestad de la prosa es tan arrasadora desde el primer párrafo, la diafanidad del recorrido por toda clase de paisajes literarios, históricos y geográficos tan placentera, que el lector no se deja confundir, todavía, por el latido de la farsa en el volumen. Después siguen dos semanas de entradas fechadas entre Moscú y Tbilisi —cada una más delirante que la anterior— interrumpidas de tanto en tanto por notas testimoniales sobre Rusia como un país onírico y pesadillesco —una de Vladimir Nabokov, otra del director teatral Vsiévolod Méyerhold y la tercera del propio Pitol— y un ensayo formal en dos partes sobre la vida y obra de Marina Tsvetáieva. El epílogo: “Ivan, niño ruso”, es al mismo tiempo una hermosa estampa de la infancia del autor en Potrero, Veracruz, y una confesión que termina por confirmar el sentimiento, cada vez más inquietante mientras se

devora el libro, de que quién sabe a qué hora lo contado dejó de ser cierto.

El viaje es un diario, un elogio de la Rusia descomunal y un largo ensayo sobre su literatura; también es una obra de ficción. Desde la década pasada Sergio Pitol ha estado practicando el extraño ejercicio de publicar —corregidos y reformulados; primero en revistas y periódicos y luego en libros— los diarios y notas que iba escribiendo mientras edificaba sus novelas. Lo que al principio parecía un hábil adelantarse al eventual destripadero de los chacales de la academia, ahora se va descubriendo como un proyecto literario excéntrico y de largo aliento. En lo hondo, *El viaje* es el anverso de la fabulosa *Domar a la divina garza*: la invención de una irrealdad que sostiene a otra, una mitología fundadora de otra igualmente inverosímil. Quien haya leído la más grotesca de las novelas de carnaval de Pitol identificará inmediatamente en *El viaje* a los personajes y situaciones que dieron origen al primer libro: hay un tramo que aparece casi igual en ambos volúmenes. Lo curioso es que en el último se pretende que, además, la historia sea verdad. No tiene importancia si realmente existió una señora que había sido esposa del antropólogo descubridor del ritual del Santo Niño Cagón en un pueblo olvidado de México, o si los georgianos celebran o no sus bacanales defecando. Lo interesante es que Pitol ha recompuesto exactamente la misma historia con los mismos elementos, pero en el contexto de un género diferente sólo por su prestigiosa verosimilitud.

La obra funciona en todos los niveles —como ficción, como ensayo, como diario— debido a un tramado virtuoso y sutil en el que todo se acopla perfectamente, demasiado perfectamente para ser verdad. El libro comienza con una declaración de ambigüedad: “A veces es divertido provocarse. Claro, sin abusar; jamás me encarnizo en los reproches; alterno con cuidado la severidad con el ditirambo. En vez de ensañarme contra mis limitaciones he aprendido a contemplarlas con condescendencia y aun con cierta complicidad. De ese juego nace mi escritura”. Y termina en una admisión de embustería

conmovera: “Era yo un niño bastante loco, muy solitario, muy caprichoso, me parece. Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo. A veces, más tarde, con unas copas, volvían a surgir, lo que me encolerizaba y deprimía a un grado desproporcionado. La única excepción fue la de mi identificación con Iván, niño ruso, que aún a veces me parece ser auténtica verdad”. En medio, delicada, lenta, agudamente, Pitol ha hilado otra vez un relato magistral sobre la caca, y en torno suyo ha puesto un ensayo que se lee como novela y una crónica que celebra el arribo de los aires de la novedad para una nación detenida. Quién sabe si, entre tantos espejos y artificios, de lo que el novelista haya escrito realmente sea de lo mucho que hubo de grotesco en el paquidérmico tránsito mexicano a la democracia, tan pobre de salero.

Casi en el medio exacto del volumen, Pitol describe sus libros de los últimos años, como siempre en clave, a mitad de un párrafo consagrado a los de Marina Tsvetáieva: “En su escritura [...], siempre autobiográfica, todo se transforma en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la digresión sobre el oficio, sobre lo visto, vivido y soñado, y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que permite a la misma escritura convertirse en su [...] razón de ser”.

Lo que gobierna a *El viaje* es la voluntad de estilo: a Pitol no le interesa precisamente contar un paseo o reflexionar sobre unas lecturas o narrar algunas historias extravagantes, sino ensayar una prosa que le permita hacerlo todo al mismo tiempo. Lo que queda es una escritura larga y destilada, de respiración generosa, que recuerda a las páginas memorables del “Nocturno de Bujara” (*Vals de Mefisto*, Anagrama, 1984), uno de los mejores cuentos escritos por un mexicano durante el siglo pasado.

Sergio Pitol no sólo es nuestro mejor narrador activo, también es el renovador más esforzado de nuestras letras. Toda una lección vital: el autor más joven y valiente de una literatura tiene casi setenta años. —

JUAN JOSÉ REYES

Las capas de la cebolla

Elena Poniatowska, *La piel del cielo*, Alfaguara, México, 2001, 473 pp.

Con esta novela Elena Poniatowska ha obtenido muy recientemente un importante premio en España. Se trata del rico y hondo registro de las incesantes búsquedas de un astrónomo mexicano. Búsquedas diversas: del universo, de la naturaleza, del país propio, de la existencia de los otros, de las claves de la vida de las mujeres. La historia de Lorenzo de Tena comienza cuando la aristocracia mexicana trató de arreglárselas para no perder su lujosa soberbia, luego de la Revolución, y se extiende hasta las postrimerías del siglo XX, entre la irrupción de internet, y otras señas de identidad, y la cruel persistencia de las contradicciones del país. No es poco ni mucho. Es bastante en la historia de una nación dueña de un pasado prodigioso a la vez que de un futuro incierto, que parecería —a lo lejos y a lo cerca— quebradizo —como mira y dice en algún momento Lorenzo de Tena. Según aquel hombre, según su literal cosmovisión, ese tiempo sería nada o casi, un parpadeo en un insomnio incesantemente renovado. Y sería todo. Perdida en la larga noche del universo que se expande, la vida terrena y la de sus moradores tendrían tanto sentido como la de aquel universo todo. Un sentido que está en el orden. “De la tarea hecha conscientemente dependía el orden del mundo”, como aprendió de su madre el niño Lorenzo de Tena, para después, en fiel acatamiento, terminar confinado en su propia neurosis.

¿Qué hay detrás de la piel del cielo?

El intrigado lector podrá responder a medio viaje: una nueva piel del cielo. Se agota el brío, se rompe la fuerza, la templanza se fractura y no dejan de multiplicarse las capas de la cebolla. ¿Cuánto, qué tan bien conoce a los otros Lorenzo de Tena? ¿Qué tanto se conoce a sí mismo? La ciencia avanza. El niño curioso que pregunta por lo que oculta el horizonte y descubre la vida misteriosa de los animales se aproxima también a los secretos de la convivencia. Tantos enigmas como el universo guardan los otros. Pequeñas maravillas y miserias. Las primeras se manifiestan en el reino propiamente humano: el de la libertad. Florece aquella libertad de rara pureza en la caza del orden (y del caos) cósmico, en el hallazgo de una estrella fugaz, en el encuentro de un viejo planeta perdedizo, de un modo análogo al de su despliegue entre hermanos y amigos, hijos y padres y amantes, compañeros de lucha, de búsqueda científica, de fiesta, y al de su explosión ante los intolerables poderosos, y los indecisos, los desordenados. Del lado contrario al de la libertad está el campo yermo de la miseria. Si en el primero reluce la afirmación, en las tapias enormes que cercan el segundo está escrito un *No* sordo y sombrío. Lorenzo de Tena puede mirarlo no nada más en el plano político sino también en el individual: ante su padre, apabullado por tercios y discontinuados oropelos y la autoridad femenina; ante casi todos sus primeros amigos, dóciles bajo la espuela del poder; ante los funcionarios, domesticados por la corrupción institucional; y, encima y debajo de todo, en la reiterada explotación a los indígenas, a

los que obstruyen la libertad personas que habrían traicionado a la propia. En el plano de las coordenadas de la libertad y de su negación se traza la historia de Lorenzo de Tena.

Hubo un momento en el que su madre, al percibir su temprana curiosidad inteligente, supo que Lorenzo no sería un hombre feliz. Tenía todo para serlo. Acaso demasiado. Lo cierto es que no parece faltarle nada: liga sin dificultad, y aun sin proponérselo; rápidamente aprende y pronto puede hacer pasar malos ratos a más de un profesor; está dispuesto a emprender duras tareas en nombre de causas justas; lo apasionan sus empeños; le es imposible la mentira; no necesita lujos o comodidades para estar a gusto; es respetado, querido por los que lo conocen bien; muchos lo admiran. Puede, merced a sus esfuerzos, dedicar la mayor parte de sus trabajos y sus días a la indagación celeste, su pasión mayor.

Una vez, sin embargo, alguien descubre también que no ha podido librarse de sí mismo. Vista así —y me parece que así hay que verla fundamentalmente—, *La piel del cielo* es una novela psicológica. Hay muchas otras cosas en ella, que reflejan experiencias y perspectivas de Elena Poniatowska y que no deben soslayarse. ¿Quién, en serio y bien —muy bien en numerosos casos—, puede poner a vivir, sin aspavientos, sin concesiones, sentimentalismos o frivolidades, a la aristocracia porfiriana, a José Revueltas, a Luis Enrique Erro, a una fan de Janis Joplin? Varios astros habitan la galaxia iluminada por Lorenzo de Tena (está desde luego la cauda del astrónomo mexicano Guillermo Haro, esposo de la novelista), así como varios de los grandes temas de nuestro tiempo: la referida explotación a los indios, la cosificación de la mujer, la homofobia, el rezago educativo y científico y tecnológico, la corrupción bajo sus

distintas capuchas. Lejos del discurso acrítico, de la prédica en celofán al modo de G. Loaeza, al tiempo en que se abre hacia caminos inexplorados la novela cierra su perfecta elipsis con la aparición de Fausta, suerte de mujer sagrada que tiente, cautiva, parece reclamar la profanación mediante el ejercicio imparable de su belleza libre (el tema lo aborda también con fortuna la autora en su libro anterior: *Las siete cabritas*). Como su madre al principio, como su primera amante, como su hermana natural y extrañamente bella, como la gringa que no sabe callar, Fausta será para Lorenzo de Tena una pregunta sin fin, la verdadera capa de la cebolla en una noche sin sombras. —

www.letraslibres.com

Un l r l m r rn .

l r r í s
n h
www. n h . c m . mx