

El arte de la fuga

Las nubes se movieron y todo se convirtió en caricatura.

Benito Pérez Galdós

I

La portada del libro* reproduce un cuadro de Goya, *El entierro de la sardina* (circa 1816). Es una de esas obras que participan, como apunta Berenson, de la ambigüedad esencial de un gran pintor-autor que es en buena medida un pintor-periodista, un obcecado comentarista de la anécdota cotidiana.

Imagen de un funeral carnalesco, *El entierro de la sardina* tiene su origen en un dibujo a pluma que capta a unos frailes danzando frenéticos alrededor de un estandarte para celebrar el deceso de un obispo despótico. El escarnio enmascarado de *El entierro de la sardina* debe asociarse a otros cuadros donde se dramatiza uno de los temas centrales de Goya y, también, de Pitol: la imposibilidad de la Ilustración y de la crítica en una (Nueva) España inveteradamente hechizada. La complacencia en el plebeyismo, la pesadilla interminable de un período histórico amorcillado en la inminencia de su fin, la noche de la razón civil y de la esperanza política, son interpretadas en muy distinta forma por el pintor-periodista español y por el narrador-ensayista mexicano, pero en ambos casos se dramatiza en crónica y poesía una atmósfera de rituales agobiantes cuya transmisión resulta posible en virtud de la distancia que establece, en Goya, la pintura por encargo y, en Pitol, el oficio de escribir como materia de la escritura.

II

Nacido en 1933, en Córdoba, Veracruz, Sergio Pitol tiene como compañeros de viaje generacional a Carlos Fuentes (1928), Jorge Ibargüen-
goitia (1928-1983), Inés Arredondo (1928-1989), Margo Glantz (1930), Sergio Fernández (1926), Juan Vicente Melo (1932-1996), Juan García

* Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Anagrama, Barcelona, 1997. Las citas corresponden a la edición de Era, México, 1996.

Ponce, Salvador Elizondo, Julieta Campos, Víctor Flores Olea, Alejandro Rossi (1932), Vicente Leñero (1933), José de la Colina (1934), Fernando del Paso (1935), aunque la amistad y las estaciones literarias lo aproximen más a Carlos Monsiváis (1938) y José Emilio Pacheco (1939). Quienes como Pitol vieron pasar su infancia y su adolescencia en el México de la postguerra compartieron un espacio singular: la emigración de republicanos españoles, judíos de Europa Oriental, militantes y artistas catalanes, franceses, alemanes, austriacos, rusos entre otros, que arrojó, por un lado, una luz crítica sobre las instituciones y discursos del nacionalismo oficial y, por el otro, prestó rostro y letra a los espectros sangrientos de una civilización vacilante.

No extrañará así encontrar, dispersas en la obra literaria de esta generación, las piezas de un rompecabezas, el paisaje astillado de una Europa raptada: el genocidio judío en *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco, las atmósferas de violencia, sospecha y delación que propagan su infeccioso contagio aun al ámbito escolar como en ciertos recuerdos evocados por Salvador Elizondo en *Elsinore*, la memoria de una familia judía de la diáspora en *Genealogías* de Margo Glantz, en fin las conjuras cosmopolitas que fraguan agentes y espías en *El desfile del amor* de Sergio Pitol, evocan las secretas deflagraciones de un México iluminado por el incendio de la historia.

En este horizonte generacional, Sergio Pitol se sitúa espontáneamente como otro hermano cosmopolita cuyo supuesto desarraigo sólo sabría afirmar la intensidad de su vocación literaria y dar cuenta de un agudo sentido tribal, por no decir nacional, aún ahí donde su actitud crítica lo aparta del tótem gregario. Sin embargo, el autor de *Domar a la Divina Garza* destaca en este paisaje cosmópata como el hijo pródigo que sale al mundo para hacer de su peregrinaje, la substancia de su vida y obra. Para algunos espectadores de esa generación, por ejemplo para la periodista Margarita García Flores (en 1969 y 1976), Sergio Pitol aparece como una suerte de Henry James mexicano que «no soporta a sus compatriotas pero los añora cuando está lejos», un estandarte de «la juventud dorada de México que al mismo tiempo odia formar parte del jet-set». Otro contemporáneo, Jorge Ibargüengoitia, diría: «La verdad es que mientras más enojado estoy con este país y más lejos viajo, más mexicano me siento». Sin embargo, del autor de *Lo que Maisie sabía* que, por cierto Sergio Pitol tradujo admirablemente, lo separan, amén de las obvias proporciones, no pocas cosas según él mismo advierte, pero sobre todo una: «La diferencia fundamental entre mi manera de ver a los mexicanos y la de James a los americanos es que yo no comparto el culto total de James por Europa ni la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal». Aunque sobre este último punto cabría establecer algunas reservas, por ejemplo a la luz del final escato-

lógico de *Domar a la Divina Garza*; sobre el primero no hay duda. Para Sergio Pitol, cuya filiación italiana no es desconocida, Europa es un continente de tradiciones múltiples y no sólo determinado por los vectores metropolitanos dominantes; la suya es una Europa crítica, abierta a las otras, excéntricas europas. Bastaría para comprobarlo pulsar la distancia que lo separa de las vertientes literarias de la Ilustración y lo asocian al Siglo de Oro español, a Hermann Broch, a Virginia Woolf. Una Europa apartada de las modas, por ejemplo de la literatura francesa coetánea, la literatura del *Nouveau Roman* cuyos prismas lo afectan sólo muy marginalmente. La Europa heterodoxa, periférica de este autor mexicano se orienta más allá de los Alpes y del Danubio. El país literario de Sergio Pitol colinda, por un lado, con el reino milenario de Hermann Broch, Thomas Mann y Robert Musil que Juan García Ponce ha sabido descubrir en las letras alemanas; se toca con *El Imperio Perdido* de Joseph Roth y Elías Canetti entrevistado por José María Pérez Gay; se asoma a los paisajes a veces fantásticos, a veces realistas de la literatura inglesa como atestigua en *De Jane Austen a Virginia Woolf* (1975). Pero se despliega con poderosa amplitud en las literaturas eslavas que ha contribuido a propagar tanto a través de numerosas traducciones, en particular de autores polacos como Andrzejewski, Gombrowicz, Iwaskiewicz o Mickiewicz, como de artículos y ensayos, por ejemplo los reunidos en *La casa de la tribu* (1989) donde evoca y recrea las obras y figuras de Pushkin, Gogol, Tolstoy, Chejov, entre otros. De hecho, para los escritores más jóvenes, Pitol apellida un emblema singular, editor, traductor y lector de rusos, polacos, húngaros que expresan una experiencia de la civilización donde, por ejemplo, el diálogo entre el mundo urbano y el orbe rural, la corte y la aldea se plantean en una forma muy distinta a como se manifiesta en Francia o Inglaterra, pero acaso no exenta de similitudes con los purgatorios criollos engendrados por España y Portugal en sus colonias americanas, como si el autor de *El único argumento* hubiese ido al otro polo en busca de un espejo adecuado para mirar sin deslumbrarse su historia.

Experiencia sin tesis: escritor, narrador, observador, cronista, ensayista y memorialista, Sergio Pitol no es en modo alguno un novelista de ideas —nada le es más ajeno que la fábula de André Malraux, a pesar de su pregonada admiración por José Vasconcelos. Su universo literario tampoco está imantado por la épica o por la fiebre civil —como en el caso de Pacheco o de Monsiváis—, aunque sin el horror al vacío heroico serían incomprensibles no pocas páginas de *El arte de la fuga*. La intermitencia ante la historia es quizá uno de los relieves característicos de este escritor, a veces desarraigado y fantasmal, a veces conmovido por «esa calamidad llamada México», para frasearlo como el narrador de *El tañido de una flauta*.

¿No es *Cercanía y fuga*, *Closeness and Fugue*, el título del abismal «Relato veneciano de Billie Upward», recogido en *Nocturno de Bujara* (1981)? Intermitencias, inclinaciones discontinuas que en su contenido pueden ser marginales a la obra pero que resultan imprescindibles para describir el movimiento de una escritura en incesante conflicto entre el arte de «saber escribir» y el arte de narrar, entre redacción y escritura (op. cit. p. 180 y Berenson, p. 39)¹. Tal es la cruz paradójica de la religión del arte narrativa, sufrida como un intenso drama personal, padecida a la vez como un martirio y como una salvación que recorre el cuerpo tragicómico, irónico, paródico de su obra de ficción asociándola, también ahí, a las de Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo y Juan García Ponce. Salta a la vista que el tapiz vivido que componen estos hilos sólo podría ser el de una biografía literaria; que el tejido de estos recuerdos leídos dibuja una memoria itinerante de la escritura itinerante, un mapa de la contemplación en marcha que es viaje interior, *Closeness and fugue*, fuga que es acercamiento: arte de la fuga.

III

El arte de la fuga, el libro de memorias literarias de Sergio Pitól que prorroga en clave autobiográfica a *La casa de la tribu*, postula un arte escapatoria —para usar la voz de José Bergamín—. En *El arte de la fuga* el autor se mira al espejo oscuro de la tinta con el pasmo táctil del ciego que recobra la vista o del recién despierto que ha logrado burlar la pesadilla de un sueño atroz: «pesadilla es saber que sueño y no logro volver a la vigilia» (p. 63). Las memorias de este hijo pródigo que ha vivido más de treinta años fuera de su país recrean ciudades (Venecia, México, Varsovia, Barcelona, Roma), evocan autores conocidos personalmente (María Zambrano, Adzjewski, Victor Sklovski, Antonio Tabucchi, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola) traducidos (Iwaskiewickz), leídos como maestros (Benito Pérez Galdós, Bernard Berenson, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Thomas Mann). Habla de ocio y de hambre, de ópera, música y teatro, pero da cuenta sobre todo de la escritura oprimida bajo la rueda de los días. Evoca la infancia y la muerte, la catártica hipnosis en virtud de la cual el autor logra sumergirse en el abismo de sí mismo y tocar el fondo de su dolor. Pero *El arte de la fuga* habla sobre todo de literatura, recrea las diversas anécdotas y episodios que, como piedrecillas blancas en las sendas perdidas del bosque, le permitirán al autor/lector, si no volver al amparo de su taciturna

¹ Umberto Morra. *Conversaciones con Berenson*, traducción de Nadia Piemonte, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

morada interior, al menos merodearla. La recreación de actitudes y reacciones, la re-invencción de la personalidad literaria representa el polvo diamantino que hace brillar este libro con la promesa de un goce levemente impío: atisbar al artista, a través de la cerradura de la prosa, en las estancias de su fuero interno. Tal vez esta voluntad de re-invencción de la gestualidad puramente literaria explique la ausencia más notable del libro: la del amor.

Superando la sorda perplejidad de una primera persona cotidiana, el autor logra consumir la proeza de impersonarse a sí mismo a través de la palabra recordada y practicar en el propio fuero interior la delicada operación que pone en juego lo que él llama «la transmutación de los karmas». Así, por ejemplo, el capítulo titulado «El oscuro hermano gemelo» teatraliza el proceso de la improvisación literaria, la creación aleatoria y necesaria de una figura, un destino. El salto mortal realizado desde el tenso alambre de la propia voz es y no es una operación puramente literaria. En «Vindicación de la hipnosis» la confesión se manifiesta como una reconciliación radical, una íntima concordia que le permite comprender —abrazar como diría Octavio Paz— el duelo devastador que para el niño Sergio Pitol representó la muerte accidental de su madre. Hincado magnéticamente en ese punto de apoyo, el autor puede deletrear la gramática parda del escapismo *snob* para decir la palabra viva de un arte-escapatoria orientada hacia el retorno generoso a la casa de la tribu con toda esa pasión dilapidada, pero también salvada, en el jeroglífico de la biografía. ¿No resulta entonces asombroso que el lector deba callar como una impertinencia el nombre de Marcel Proust que tenía en la punta de los labios? Sea como fuere, el lector reconoce que la impersonalización ha cuajado y que resulta indudablemente más convincente la primera persona de *El arte de la fuga* que las terceras autobiográficas de algunos otros libros del mismo autor.

Para efectos de la verdad interior disparada por el arte-escapatoria poco importa que el tótem que congrega a la tribu de pertenencia sea o no verdadero; sólo subsiste, trasciende el fervor de la piedad. Pero ¿cuál es el nombre de ese tótem? Más allá de la mitología del carnaval y de la revolución que subyace como un esqueleto bajo los cambios de paisaje y de país, ese dios oculto e innombrable, quizá salvaje, desespera de ser encarnado por el principio de esperanza y por la promesa de regeneración a través de la historia y de sus episodios nacionales. Pero se trata una regeneración de antemano frustránea pues, sin esperpentos, ¿qué sería de la parodia y del carnaval? Sólo en esos términos se explica que, en el desarrollo de su órbita, el planeta Pitol caiga en la parábola insurgente con que cierra el libro, es decir en el diario que *redacta* sobre los primeros momentos del movimiento armado neozapatista de Chiapas. El lector deletrea ese testimonio menos como la culminación de un proceso

de emancipación moral que como un regreso a la adolescencia convicta de sus convicciones, retratada en la *Autobiografía* de 1967, («era necesario participar de alguna manera en la política») y por tanto como una afirmación implícita acerca del carácter esférico del tiempo interior y un signo de que *El arte de la fuga* es todavía *work in progress*, proceso vivo en la medida en que no ha sabido aún fraguar un plan de evasión congruente para hurtarse a la pesadilla de la historia, «la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal». Con todo, este razonamiento que busca establecer una distancia literaria ante la materia prima del discurso cívico del escritor –descifrándola en todo caso como un síntoma– sólo afirmaría la autenticidad, la gramática discreta que, según este lector, gobierna *El arte de la fuga*. Pues aún ahí, en la nostalgia de la épica, en la ambigüedad ante «un México radiante, bárbaro, inocente y esperpéntico», en el despliegue discontinuo del principio de esperanza, Sergio Pitol ostenta el carácter literario de su empresa. De ahí que *El arte de la fuga* deba ser leído en la frontera elusiva de la ficción y de la crítica como un libro de ensayos cuya honrada peculiaridad estriba en la intermitencia que lo sustenta.

El arte de la fuga no es una obra dictada por el arrebató genial. Tampoco es una de esas obras maestras que, según Cyril Connolly, justifican la existencia toda de un escritor y, con el tiempo, de una generación. Es en cambio una obra honesta, una prenda escrita de esa rara especie que es la conversación, un signo de esa otra ciudad llamada esperanza. No es sencillo, como diría Elías Canetti, encontrar la «paz con todos aquellos de los que uno ha escapado».

Adolfo Castañón