

Antes, durante y después: Meneses, Onetti, Pitol y Pérez Zúñiga

José Balza

Aunque comerciantes y expedicionarios tenían el deber de mostrar éxito y esplendores ante la corte y la sociedad española desde 1492, hay, primero en los documentos oficiales y luego en cartas, crónicas, testimonios y memorias, la sutil filtración de equívocas señales acerca de su psique en América, el mundo descubierto.

Aparte de registrar los peligros sorteados y del ataque recibido por los viajeros desde las nuevas tierras, aparte de indicar su superioridad en equipos y armas, cosa poco exhibida por ellos, para aumentar el sentido de su heroísmo, y aparte de exaltar el fervor y el triunfo religiosos, evitan sugerir en sus testimonios estados de ánimo de perplejidad o desolación, aspecto que ya venía con los conquistadores y misioneros mismos.

No era diferente la noción de desconcierto, incompletud, angustia y búsqueda de salud, por ejemplo, en invocaciones, cantos y oraciones que circulaban desde muchos siglos antes del arribo de Colón al norte del Continente, entre la etnia Pemón de la actual Guayana.

Designadas como *tarén*, estas invocaciones, en su variedad, pretendían lograr vencer enemigos, triunfar en el amor, mitigar las despedidas y las penas o, como ocurre en este caso específico, conjurar lo que hoy podríamos denominar inquietudes, ansiedad, sentimiento de absurdo, de otredad, etc.

Una de tales entonaciones dice así:

«-. Este tarén comienza por aquello de que a *Wekpuimá* (un bello y altísimo cerro) le metieron en la cabeza patos, garzas, los que llamamos “tararamú”, también váquiros, venados, etc. Después los trancaron bien, poniendo en el hueco por donde los habían metido una fortísima ventana.

-. Dentro ya de la cabeza del cerro y bien trancados con la ventana, aquellos pájaros grandes y aquellos animales de cuatro patas daban vueltas y más vueltas buscando por dónde salir, pero no lo encontraban. Con esto le pusieron atontada la cabeza y esto fue el comienzo del “kadavai”.

-. El cerro estaba extremadamente acongojado: “¿Quién podrá subir hasta acá para abrirles la ventana? Nadie; no hay nadie que suba hasta acá”. Así estaba pensando el cerro.

Pero siempre hubo alguno que subiera, alguno que se topara con él al tiempo que estaba sufriendo aquellos terribles dolores de cabeza. El que anda por aquellas alturas lo encontró; el que iba a ser su tarén, el que iba a desbaratar aquel mal: El rayo».

¿No hay en esta metáfora sobre la locura un desarrollo narrativo que hubiera hecho las delicias de Hieronymus Bosch, de Arcimboldo, de los surrealistas, de Chagall y de Jung?

Considerado un género literario en las primeras décadas del siglo XX por su transcriptor, el sacerdote Cesáreo de Armellada, el *tarén* asume los vocablos y la expresión formal acorde a lo que pretende conjurar. Pero exige ser dicho en voz baja y dirigirse hacia áreas en descenso (en la remota antigüedad frente a una hondonada, en el lado bajo de alguna montaña): el *tarén* también es un descenso.

Quiero comentar algunas obras narrativas que parecen haber sido creadas, antes, durante y después del *boom* latinoamericano, desde la imagen o «formato» de ese *tarén*. En ellas cabe la audacia extraordinaria de sus autores al desafiar los cánones novelescos de occidente, hasta llevarlos a límites formales o experimentales de gran autonomía y, por otra parte, cabe su riesgo al penetrar en componentes del alma continental -o universal- no siempre atendida por los fulgores del exotismo, la simpatía, la política y la diversión de tanta narrativa surgida aquí y llevada al planeta como exclusiva expresión latinoamericana.

Guillermo Meneses (1911-1979)

Elijamos dentro de la obra de este escritor venezolano dos de sus narraciones: así el *tarén* se convierte en una doble écfrasis.

En 1933 como respuesta al avasallante mundo criollista y épico de Gallegos y Rivera, movimiento que él, sin embargo, admiró siempre, publica su cuento *La balandra Isabel llegó esta tarde*. El joven narrador reúne la fascinación de un puerto y una mujer, que imantan al sencillo marino de la balandra. Hechicería y erotismo actúan desde sugerencias interiores de los personajes. Casi veinte años después vuelve a los mismos en otro cuento, su obra maestra, *La mano junto al muro*.

En esas décadas -y después- publica ensayos, crítica sobre plástica, cine, libros, teatro, novelas; dirige páginas culturales en la prensa, funda la revista CAL, ha vivido en

Bogotá, París y Bruselas. En 1952 aparece su singular novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo*.

En *La mano junto al muro*, la prosa se hincha de licores, sensualidad, drogas, placer, desafíos, de ceguera ética y también de asombro ante el tiempo. Por momentos esa prosa está hablada o cantada y se permite la cursilería, el cansancio, la borrachera. ¿No escuchamos ese tono -esos discursos, esas interrupciones- en algún bar, en la esquina o en los discursos políticos?

En la novela *El falso cuaderno de Narciso Espejo* todo es escueto, minimalista, casi un formulario oficinesco para recorrer destinos concisos, aparentemente simples y cotidianos; y sin embargo, todo es indeciso, vacilante, tachable, ajeno o profundamente inescrutable.

Extrañamente permeable y, a la vez, impenetrable, la pasta verbal de *La mano junto al muro*, desafía al lector más atento. ¿En qué lapso ocurre la historia? ¿Qué mirada entra y sale de los laberintos psíquicos, para contárnosla? ¿Quién recoge esos datos, y los reitera, haciéndolos variar? Estas preguntas usuales, se estrellan contra el comienzo que es idéntico al final; cuyos límites encierran una de las obras de ficción más fascinantes de la escritura en América Latina. Boato expresivo, párrafos ondulantes e insistentes, bordes de la cursilería, exponen una estremecedora presencia del encierro, de la soledad, del sexo y la duda. Al parecer, todo ocurre en el vientre húmedo de un vasto edificio: el antiguo castillo, ahora convertido en burdel, o dentro de una conciencia zigzagueante, que oscila desde una escena a la otra.

Elemento principal del relato, Bull Shit, la joven prostituta, resulta ser, sin embargo, alguien de quien poco conoceremos. «Nunca recuerda nada» se dice de la virgen flamenca, cuyo apodo ella misma no entiende, y cuya muerte se confunde con el recuerdo de perros y maldiciones, en su infancia. Bajo esa ausencia de nombre verdadero, la mujer misma aparece como una continuidad sensual de los muros y los cuartos: vida circular, que solamente diverge en un sentido: el del tiempo. Pero si ella es borrosa, el sobrecargado lenguaje del cuento repliega entre sus frases esos otros personajes nocturnos, iluminados apenas por fognazos: de la conciencia, de los disparos. Ellos son Dutch, el de los discursos y los tres (¿o dos?) marineros: «el que parecía un verde lagarto, el del ladeado sombrerito, el del cigarrillo azulenco». Dutch pudo ser marino, oficinista, chofer, si es que alguien era;

o, quizá Dutch no era nadie, puesto que todos los hombres se parecían a él. El de los discursos, en cambio, emerge desde su bruma para conducir los hilos más densos del relato. Pero ninguno tiene la importancia del marino del cigarrillo, cuya imagen marca notablemente el desenlace (?) de la historia, sus últimos párrafos.

El movimiento verbal del texto se cumple alrededor de un eje temporal y temático aparentemente simple: aquel momento en que la mano de la mujer, herida, se apoya contra el muro. Con tan escueta anécdota, Meneses cambia su propio destino como narrador: todos sus cuentos anteriores poseen un desarrollo lineal, circular, siempre atentos a la evolución fáctica de la anécdota. *La mano junto al muro* no solo reduce sus tentáculos anecdóticos a simples puntos de partida sino que los reitera y modula tanto, que los convierte en cánones diferentes de la misma voz.

Para lograrlo, Meneses se apoya en tics verbales de gran eficacia: fragmentos de discursos hechos por el hombre que más hablaba, metáforas casi onomatopéyicas («aquí, aquí» o «No, no, no») y sobre todo, el recurso de contaminar las significaciones de ciertas palabras con otras: así la idea de metal atraviesa -oponiéndolas-: moneda y espada; el espejo, el techo, la ventana y el mar, se complementan; la mano, la mariposa y el tiempo: crean una movilidad idéntica; la moneda, el disco y la boca son el cero y el amor; y el cigarrillo y la llama, el puñal que atraviesa el cuerpo de Bull Shit.

El cuento comienza de pronto a ser polarizado por la imagen del espejo. Casi en el centro del texto («Ella miraba todo, como desde el fondo del espejo del cielo»), este resorte salta no abiertamente ante el lector. El espejo (la escritura) ya no puede detenerse en sí mismo y empieza a reflejar la pelea, el disgusto, el crimen. «La cosa comenzó en el cabaret». Después él (¿el tercer marinero?) la asedia le ofrece matrimonio. Y ella ve el cigarrillo de metal, el envenenado metal del cigarrillo, la llama que se alza, la llama que baja: el puñal. «Apartó espejos». Y las luces, la sangre, los disparos revelan la mano que cae sobre el muro.

Vocación de espejo

La composición de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* está voluntariamente expuesta: a la inversa de como ocurre en *La mano junto al muro*, el lector no tendrá dudas acerca de quién cuenta o quién habla: Juan Ruiz, José Vargas y Narciso Espejo, se suceden

en la exposición: uno tras otro retoman los detalles de la historia, para revisarla o tergiversarla, hasta dar el contorno más preciso posible. Mientras leemos, el triángulo de los narradores («...casi es posible afirmar que fueron tres los marineros...») nos deja la certeza de saber que cada voz viene a aclarar, aunque disienta de la anterior. Recurso de convicción: horas del Meneses que había escrito tres novelas cuyos hilos fueron tendidos para convencer sobre la realidad de lo ficticio. Pero un extraño parpadeo descoyunta en el último párrafo esa seguridad del lector. El triángulo se convierte en cuadrado: y *el gran cuadrado no tiene ángulos*, como sugiere el libro del *Tao*. Ni Juan Ruiz ni José Vargas ni Narciso Espejo eran el apoyo central de la historia: un tal Pedro Pérez ha desencadenado todas las búsquedas y suposiciones de los personajes, toda la intensidad del escritor Meneses: y con ese detalle deja *knock-out* los esfuerzos simbólicos o historicistas con que los narradores venezolanos quisieron explicar (o falsificar) un concepto sobre el país. En efecto, el libro concluye así: «Me llamo Pedro Pérez -u otro nombre sin especial distinción- y soy un hombre -como tantos-, que escucha sus propios pasos en el silencio de las calles nocturnas...».

Tres diferentes y muy próximas figuras completan el diseño excepcional de esta novela. Ellas son, en primer término, la invención del «Cuaderno apócrifo». Solo con *El cuento ficticio* de Julio Garmendia, la narrativa venezolana había mostrado ese extraño temblor en que lo imaginario puede dejar de serlo. Pero cuanto fue asomo genial allí, lo convierte Meneses en rutina de la lucidez. El «Cuaderno» no es únicamente la parte más extensa del libro, la de ilación más rígida, sino que también guarda de manera precisa la autobiografía de Narciso Espejo: rasgos todos que, mientras afirman la presencia anecdótica, dan mayor fuerza a la posibilidad de ser falsos porque como lo confirma el subtítulo todo allí es «apócrifo». Magníficamente, así, Meneses ha adelantado el final: pero el poder de convicción de la obra (Aristóteles sonrío) no permite que dudemos aún.

Aunque dividida en dos partes, la novela fluye a través de los diversos Documentos (nueve en total) que son el dialéctico escalonamiento del texto. No hay pretensión de hacer Capítulos, sino un cuaderno y algunos documentos escuetamente marcados: A, B, C... Los Documentos, a su vez, son contenidos por un previo deseo de esclarecer: Legajos, Expedientes, dice Meneses: instrumentos para investigar aquello que solo la novela misma puede corporizar. Ya sabemos cómo los diversos autores participan en la creación de los

Documentos. Pero todos ellos arriban a un texto cuyo carácter definitivo (*Tacha del documento «C» Crítica del Cuaderno Apócrifo*) pareciera cerrar abruptamente el sentido del libro: Pedro Pérez ha corregido su historia ha revelado su identidad ¿No será, sin embargo este personaje (-y soy un hombre- uno como tantos-) un nuevo aplazamiento? ¿Ese enfático yo de Pedro Pérez no se convierte subrepticamente en la conjetural presencia de otro yo -tú, nosotros- que también «escucha sus propios pasos en el silencio de las calles nocturnas»: como tú, como nosotros, como cualquier otro venezolano que intente escribir y pensar desde el instante en que Meneses cerró la escritura de esa novela?

Segunda figura

Pero Guillermo Meneses, no solo elabora un cuerpo reflexivo para sostener *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, sino que tiene la sagacidad (o la modestia) de ocultar su firmeza, teórica dentro de los pliegues anecdóticos. Así, quien desconozca (o no quiera seguir) tales señuelos, leerá la biografía de Narciso sin mayores complicaciones.

Desde luego, tal envoltura conceptual únicamente aspira a bordear el tema de la novela con mayor libertad, o con mayor timidez. Con especial desconfianza, uno de los narradores nos dice casi desde el comienzo: «Soy, en cierta manera, escritor». Ese *en cierta manera* excede su presencia gramatical: sirve como la barra de Saussure (según Lacan) para deslizar un significante hacia otras dimensiones: y Juan Ruiz «cede» su yo para que Narciso Espejo lo asuma: para que pueda decirse: «...si mi vida no se ha realizado a través de acontecimientos heroicos o maravillosos, tiene, como especial característica, la presencia de un testigo permanente de admirable sagacidad». Ese testigo (del libro: Meneses) otorga a Narciso «vocación de espejo». Juan y Narciso se reflejan mutuamente. Pero cuando Narciso escriba, solo rescatará reflejos de recuerdos: una falsa biografía.

Biografía o documento que puede ser, a la vez «copia del documento primitivo»; con lo cual Meneses, al decirlo, funde momentáneamente su proposición teórica acerca del libro que está escribiendo con el tema que va a desarrollar. Pero no nos preguntemos por qué puede ser todo esto una copia. ¿Copia de qué, imitación de qué? ¿Acaso simple duplicado de una biografía o acaso *mapa, pergamino, reflejo en el cristal* de un destino personal, de un país?

Con qué agudeza intuyó Meneses que -aparte de las imprescindibles exigencias de verosimilitud establecidas por una novela que cada nuevo creador violará (Aristóteles se disgusta)- ese género no se resuelve mientras el autor pretenda hacer solo denuncia política, historia, folklore o masturbaciones: a la vez que se afirma sobre lo concreto de su presente, cada verdadera novela debe olvidar esas concreciones para mirarse a sí misma, dudando y celebrando su autonomía. «El tiempo es enemigo de todo espejo» confirma otro de los narradores; por ello, el agua del espejo -la composición novelesca- tiene que permanecer ajena a cuanto refleja: aunque paradójicamente sea imposible desligarlos.

El misterio último de tal conjunción, según Meneses (o Narciso) consistiría en ser «espejo del espejo»: escritura que desdobra la letra o novela que se realiza descubriendo sus resortes, sus centros anexos.

El soporte teórico del libro también es cerrado con una ironía: si bien la existencia del «Cuaderno» es inexorable; si bien su posible autor le dio títulos diversos (como el *Espejos y disfraces* -título de una obra que Meneses publicaría en 1967-); si bien el «Cuaderno» se caracteriza porque para Juan Ruiz «La prosa era [...] un instrumento preciso, dirigido hacia problemas de estricto juego literario. Como si quisiera manejar solamente jugos filtrados a través de conceptos y teorías muy seguros y definidos», todo ello no nos permite olvidar que un Pedro Pérez -u otro nombre sin especial distinción: tú o yo- corregirá y tachará la sostenida obra del suicida.

El gesto de la medalla, bello porque lo cumple Narciso Espejo un adolescente, esconde de algún modo la traición (o la justificación) con que Páez sucederá a Bolívar, y Guzmán a Zamora, y cada uno de nuestros gobernantes al otro. En la ilación política, Meneses deja sobrentendidas las otras debilidades: la del dinero contra el talento, la del poder y la publicidad contra el amor, etcétera.

Tanto en *La mano junto al muro* como en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*, Meneses ofrece dos versiones, dos cuerpos textuales para un mismo centro: el de esa imagen nuestra qué queremos descifrar -como seres, como país- y de la cual únicamente podemos fijar una certeza: su evasiva aparición, su presencia a medias entre el esplendor y la vergüenza. Pesimismo certero de un autor para quien, tal vez, solo resta algo de saludable verdad y de candor, en un hombre anónimo que podría llamarse Pedro Pérez.

Potencia de tiempo y espacio narrativos

Para América Latina han abundado las *aplicaciones*. En la narrativa, los maestros de mayor vigor temático (Gallegos, por ejemplo) permanecieron subyugados por convenciones que la misma Europa había descartado mucho tiempo atrás. Todo parecía indicar la incapacidad de este continente para la investigación formal -grado más alto de continuidad en la ficción-: se reproduce el siglo XIX; un genio como Borges centra su asombrosa concepción de la anécdota en el estilo y no en la totalidad; García Márquez adopta procedimientos del Siglo de Oro español; Asturias empobrece las huellas de la imaginación indígena y los otros novelistas latinoamericanos abusan de la más próxima tradición (Joyce, Faulkner) para lastimar la fábula con torpes recursos como presente/pasado, campo/ciudad, yo/él: todo cuanto agotó la novela en las primeras décadas del siglo.

Juan Carlos Onetti (1909-1994)

«...no hay en ninguna parte una mujer, un amigo, una casa, un libro, ni siquiera un vicio, que puedan hacerme feliz».

Estas palabras de Juan María Brausen, en *La vida breve* (1950), responden por todo el clima espiritual de una obra y un autor. Tras ellas reconocemos lo que parece ser la sustancia de una desprendida actitud vital en Juan Carlos Onetti; y en ellas hay un sentido último que moviliza a cada personaje de este novelista. ¿Cuánto tiempo puede el lector seguir un libro de Onetti antes de hallarse a sí mismo corroído por una ácida y difusa compasión? ¿Quién no descubre algo suyo (un detalle, un pensamiento, que debemos apartar rápido) en la desolada posesión que Juntacadáveres acepta con *El astillero*? ¿Qué cosa sino su propia revelación, su propia caída acepta el protagonista al evocar la historia de una extraña mujer en *Un sueño realizado*? Este relato, obra maestra de arquitectura indirecta, guarda también la oscura correspondencia del desamparo presente en las novelas.

Quizá Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*, *El difunto Matías Pascal*) guarde un germen del tipo de elección formal que haría Onetti. Y, sin embargo, a Pirandello solo interesó *la cualidad* reversible de lo ficticio. Onetti realiza -antes de *La vida breve*- varios trabajos de ajustado clasicismo (respecto de nuestro siglo) en los cuales a veces la

torpeza (*El pozo*) y a veces la sorpresa (*Los adioses*) parecieran prestar originalidad perceptiva a lo que es solo una ejercitación.

La estimación, el desarrollo y el sostén teórico de una nueva manera para novelar alcanzan plenitud en Onetti con *La vida breve*. Aunque nada en este libro sea diferente del Onetti anterior, todo es nuevo con relación a él y con relación a la perspectiva general de la novelística.

Brausen, agente de publicidad, guionista, abre reflexivamente el libro para darnos menos una visión de su presencia física que el incesante jugo de dolorosas aceptaciones. Los rasgos concretos son nítidos, eficaces: su «empleo», la amistad de Stein, el apartamento, la operación de Gertrudis y el pasado, la prostituta vecina. Nada impide reconocer en él cierta sensibilidad hacia la añoranza, cuyos impulsos son aquietados por el conformismo y lo cotidiano. Para el lector, la historia de Brausen y Gertrudis define un área cuyos límites corresponden a agudas observaciones sobre el desamor, la destrucción física, el hábito. Ambos caracteres seducen y evolucionan en un plano que no puede ser concebido sino como una concreción anecdótica. Cuando Gertrudis se ausenta (y esto es presentado sutilmente desde el primer párrafo) Brausen inicia un movimiento de extensión (¿erótico, complementario?, pero definitivamente tangible) hacia la prostituta, Queca. Y ella -con su amiga y sus amantes- posee también sangre y peso propios en la historia.

Así, entonces, la ciudad de Brausen o los viajes de Gertrudis; Stein y Mami; la Gorda, Queca y los protagonistas principales se desplazan en la percepción del lector ofreciendo la seguridad de un cuerpo narrativo en el cual cada cosa, individuo y secuencia, funciona sobre un mismo plano de relaciones. Todos ellos tienen su pasado y su presente: sus vidas, movimientos y cambios. En esta gran superficie la novela de Onetti crece con la naturalidad de cualquier otra escrita en el siglo XIX: ni siquiera hay alteraciones de tiempo, porque la anécdota arranca y evolucionará suavemente, cerrándose. El desarrollo lineal del relato cubre cualquier exigencia de un lector que se nutra de la continuidad.

Impecable diseñador de lo abstracto, Onetti asegura así al lector un excelente medio de lanzamiento hacia nociones próximas. Sobre un cuidado espacio (el apartamento de Brausen, la habitación de la Queca, la oficina), el novelista cumple con la rigurosa formulación de lo básico en la ficción: el poder de convencer. Nadie va a dudar de la

presencia de tales sitios y seres: ajenos por completo a cambios en el tiempo narrativo los incidentes del libro adquieren firmeza, plenitud, dentro de cada situación.

No es el tiempo del relato aquello en lo cual centra Onetti su poder. Algunos indicios señalan al lector la extraña cualidad del libro: paradójicamente, menos el guion que se le encarga a Brausen (detalle que aparece ya en el segundo capítulo) sino la doble denominación de Mami. Porque Mami no cambiará según se hable de sus hechos anteriores o actuales: varía de nombre de acuerdo con la subjetividad de Stein. En ese movimiento secundario, el novelista adelanta lo que vendrá. En síntesis, el primer gran plano de *La vida breve* (que es ficticio porque se trata de una novela; que es real porque conjuga la coherencia lógica exigida por la historia) obedece solamente a una ley gestual. Acciones, hechos, sólidas apariencias, crean y modulan un espacio narrativo definitivo y total.

De pronto, sin embargo, Brausen -en medio de esas obsesiones del descuido que guían su conducta- se ve ligado a la Queca. Asume entonces el nombre de Arce. El lector reconoce la ingenua trampa para la mujer, pero poco reconoce del engaño que se le está tendiendo también a él. Porque cuando Brausen es Arce, hay una prueba de la metamorfosis: del espacio inicial queda la huella completa en el espacio último. Aquí aún sabemos que Arce es proporcionalmente equivalente a Brausen. Sobre el gran plano básico, ha surgido un nuevo límite: las diferencias y semejanzas entre Brausen y esa leve sombra que es Arce. Lentamente, no obstante, las cualidades intrínsecas de Arce desalojan a Brausen cuando aquel está con la Queca; y nosotros lo sabemos, y en la complicidad para aceptar la identidad irreal hemos acogido cierto incómodo poder de lo ficticio.

Pero si el espacio que corresponde a Arce es un camino a medias con el cual Onetti expande las equivalencias ficticias, la gradual formulación (y su casi absoluto predominio) del Dr. Díaz Grey constituye definitivamente una revolución formal: propuesta y cumplida ante el lector con singular astucia. Todo comienza con la orden recibida por Brausen para hacer un guion: necesidad de trabajo, Santa María, Díaz Grey, Elena Sala y su marido, no tardarán en subyugar la imaginación de Brausen. Este nuevo espacio crea de inmediato sus diferencias con los otros planos. La imaginación de Brausen no es el cuarto de la Queca, la imaginación de Arce no es el amante perdido de la prostituta. Pero la imaginación de Brausen sí suscita los hechos de Santa María. Como en uno de esos grabados tautológicos de Escher, el espacio convocado se acerca verazmente a su iniciador y no tarda en cubrirlo.

Sobre el espacio inicial de la novela, un nuevo sistema de situaciones avanza para transformarla. Brausen se descompone a través de lo imaginario. Pero lo imaginario no adquiere entonces la cualidad básica y original desde donde nacerá el relato. ¿Entre ambos polos cuál resiste nuestra fe?

Como en una visión de Borges, podemos preguntarnos si la realidad primera -Onetti y su novela- no son también máscaras, erróneas proyecciones del autor, del lector.

La profunda originalidad novelesca de Onetti marca en *La vida breve* permanentes llamadas al interesado en los problemas físicos del relato. A través de Brausen sentiremos el llamado con que tema y expresión se buscan; veremos la lenta aproximación entre uno y otro y, finalmente, tendremos las magníficas reflexiones del autor sobre la esencial solución del problema. No es necesario destacar aquí esos párrafos que sostienen y afirman el gran arte de novelar concebido por Onetti.

No hay duda: entre Meneses y Onetti el *tarén* ha privilegiado el despliegue de su poder como forma y como reflejo. Sin que uno tuviera noticias del otro, ambos novelistas indagaban sobre la inestabilidad del «yo», su constitución por las palabras (propias, de los otros). Ambos convierten la escritura en un múltiple reflejo o en incesante y modificable espejo. Y antes de los años sesenta preludian una *nueva novela* que el *boom* imitará (¿sin saberlo?), releerá o complementará con sus especiales aportes técnicos.

Sergio Pitól (1933)

- I -

Los primeros libros de cuentos y de novelas cortas que publica Pitól se editan en la década de los sesenta. Su obra crecerá paralelamente con el famoso *boom* y no es exagerado pensar en que superará muchas de las aspiraciones creativas de esa dispersa corriente.

Entre los precursores (o cómplices) de la estirpe pitolesca en la América Latina podemos contar al venezolano Guillermo Meneses, hacedor de narraciones que se desdoblán o son tachadas hasta convertirse en sustracciones, con su prosa sinuosa de oscuras cargas eróticas y en la cual personajes asumen la deyección o el fracaso como un fin íntimo. Al uruguayo Juan Carlos Onetti, de sabia textura inmoral, implacable y

amoroso soñador, atento a sus creaturas, más pérfidas que él. El Cortázar que halla en la ternura y la compasión el hilo cortante de lo sarcástico.

En su autobiografía de 1966, encontramos ya el primer viaje de Sergio Pitol, ocurrido mucho antes de su nacimiento en 1933: la llegada de sus cuatro abuelos italianos desde el Véneto y la Lombardía a las «tierras barrialosas» de Veracruz.

De 1945 a 1950, su adolescencia es absorbida por Córdoba («lugar al que siempre se vuelve»), que junto a Ciudad de México, son lugares predilectos del país.

En agosto de 1961, un tanto por azar («mi vida ha estado regida en buena parte por el azar») llega a Berlín justamente cuando en una noche extrema se levanta el muro que dividirá a la ciudad hasta 1989. Después serán Pekín, Varsovia, Praga, París, Moscú, Belgrado, Barcelona, México a veces, y tantas otras ciudades del mundo. (Al concluir cada obra -expresa- «pongo el punto final, la fecha y el nombre del lugar en que el relato fue escrito»).

Sergio Pitol ha publicado, además, otros volúmenes de cuentos: *Infierno de todos* (1964), *Los climas* (1966), *No hay tal lugar* (1967), *Del encuentro nupcial* (1970), *Nocturno de Bujara* (1981); los ensayos de *La casa de la tribu* (1989) e innumerables estudios y prólogos para las obras que traduce; novelas como *El tañido de una flauta* (1971), *Juegos florales* (1972), *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988), etc.

Acumula una legendaria cantidad de traducciones, entre las que citaremos libros de Jerzy Andrzejewski, Tibor Dery, John Maddox Ford, Boris Bilniak, Conrad, Jane Austen, Nabokov, Gombrowicz, Giorgio Bassani, Lowry, Tu Hsun, Henry James, etc. («Mi conocimiento de las lenguas es muy parcial, pasivo. He traducido algunas de las obras más difíciles de Henry James, *Lo que Maisie sabía*, por ejemplo, que para un inglés medio resulta de lectura muy ardua. Sin embargo no soy capaz de sostener la conversación más sencilla en ese idioma sino con gran esfuerzo»).

- II -

Al poner después del punto final la fecha y el lugar donde el texto fue escrito, Pitol, como los caracoles deja una marca transparente de su itinerario. Si sus personajes viajan, él los supera porque ellos son solo una parte densa de tal tránsito personal (o la única visible para

los demás). Ir de un país a otro nos reconstruye, pero asimismo despierta nuestra invisibilidad: aquella que desnuda. El punto final (o la fecha o el lugar) es una evidencia lateral del autor; dentro de sus ficciones él carece de importancia, puesto que, como acepta Juan Villoro, en Pitol no hay «costumbrismo exótico» ya que «se ha vuelto nativo de su propio mundo».

Digamos que *Domar a la divina garza* pudiera sintetizar toda una edad narrativa del autor. Los hechos se presentan en México y Estambul. El narrador cuenta sus deplorables aventuras ante un grupo familiar que lo ignora, lo interrumpe o se burla mientras él habla. Esta parte de acá despliega una comicidad hogareña ante la otra, ritual, asombrosa, coprofágica que, revelada y vivida en una tarde de Estambul, ha ocurrido en un México primitivo, tropical. La desopilante y ubicua Marietta Karapetiz (La Divina Garza) y Dante Ciriaco de la Estrella (Ciriaquete el del ano incontinente), polarizan la acción, unidos por el hermanito de ella y por el indio Garrapata. Este trópico de flores, mirra, incienso, palmeras, dotado de «una iguana con la boca cocida también con cordones dorados» es el escenario para la ceremonia: sobre montículos sagrados, toda una tribu (más la Karapetiz y su hermanito competidor) espera el momento solar en que debe comenzar a cagar.

Basta pensar en un feto y ver a un recién nacido para notar lo próximos que están sus orificios de carga y descarga. ¿No hay acaso en el crecimiento un sentido de alejamiento absoluto entre ellos? Apartando cualquier conexión freudiana, alimentos y excrementos bien pueden ser para -el niño- una sola cosa: aquello que se ingiere, atraviesa el cuerpo y es devuelto. La vida social convertirá la intimidad nutricia en actos opuestos; mientras se celebra públicamente la acción de la boca (y la belleza de la boca misma), tal consagración del altar devorador tendrá su exacta oposición en el solitario acto de la defecación: lo anal no es solo vergonzoso sino que debe ser excluido como una maldición. Defecar equilibra el deglutir pero nadie debe dar señales de que lo hace ni cuándo. Si la ornamentación del alimento es parte de la exhibición y el placer bucal, tal cosa sería ajena a su metamorfosis inmediata (nadie origina excrementos): tal vez entre otras razones por lo que dicen aquellos versos de Gargantúa: «el olor fue tan ingrato / que fétido del todo me hizo a mí». La boca, entonces, se ha alejado tanto que, al parecer, ninguna relación guarda con el ano: ni siquiera aquella gaseosa que a este le disculpa Quevedo. De allí

que para la sociedad solo reste una parte de la polaridad esencial: comer, que casi es una manera de hablar.

¿Existe un documento como el Capítulo VII con que concluye *Domar a la divina garza* en la Literatura? Algo borracho y casi enloquecido, el narrador se empeña en contar una terrible experiencia ante la audiencia familiar que, atónita y temerosa, tal vez ya no desea escuchar más. Pero en un impulso intestinal, la masa narrativa sigue su curso indetenible: baja, recorre meandros y sale, fétida, ensuciando al narrador y a su audiencia (salpicando al lector que, viciosamente fascinado, está dentro de esa familia oyente, ávido de saber más), convirtiendo el impecable discurso en su igual: las palabras son réplicas de la mierda, tal como le caen al narrador, mientras concluye su delirio.

En esa última cena de Estambul, la Karapetiz y su hermanito comen golosamente, mientras rememoran el rito solar y el encantatorio paisaje del trópico. Una excesiva culminación con dulces turcos derrama su miel por las bocas, las manos y la mesa. Es solo una de las «tres tramas» embrolladas que contemplamos. La miel que acaricia las bocas no tarda en convocar a la mierda que condecora al culo. Una novela se escribe con el lenguaje y el inconsciente: el ano aprisiona y suelta aquello que lo ha nutrido. Narrar resulta ser, en definitiva, una lucha fisiológica del escritor con la forma; en el rito excrementicio que protagoniza la Karapetiz el que va a ser premiado aspira a lograr la forma perfecta («no era tanto la cantidad lo que allí se evaluaba como la forma, que, usted bien lo sabe, tan fundamental es para cualquier obra de arte»).

Estos son apenas los puntos de partida para comentar el Capítulo VII de *Domar a la divina garza*, libro que exige mucho más. Pensemos por ahora en aquella frase dedicada a Andrzej Kusniewicz por Sergio Pitol en un ensayo: «Cuando el instinto creador se manifiesta a esas alturas, suele por lo general producir una o dos obras (a veces magistrales) donde el autor hace un ajuste de cuentas con su vida y su tiempo».

El *tarén* desciende ahora sobre las ciudades. En ellas un mundo de desdoblamiento, seres fragmentarios, excesos y escasez espirituales, espejos deformantes se acogen al entorno de la invocación, como veíamos en Meneses y Onetti. Pitol parece reexaminar la inmediata y desafiante tradición novelesca que lo envuelve desde el *boom* y apuesta por seres *sólidos, completos* como pueden ser captados en *Domar a la divina garza*. Solo que

en su pulso el giro nos conduce a una faceta lateral del *tarén*: el horror del humor, los límites de la belleza.

Ernesto Pérez Zúñiga (Madrid, 1971)

- I -

Creo que hay un primer Ernesto Pérez Zúñiga: el de los *libros líquidos* y los *cuadernos*, que pudieron ser escritos entre los años 2000 y 2006. Es decir entre los veintinueve y los treinta y cinco de su edad, justo antes del límite dántico. Ellos son: *Calles para un pez luna* (2002), *Las botas de siete leguas y otras maneras de morir* (2002) y *Cuadernos del hábito oscuro* (2007).

El primero y el último, poesía; el segundo, cuentos.

- II -

Por muchas razones, el otro Pérez Zúñiga surge en sus novelas. La primera de ellas, *Santo diablo* (2004) es creada con la vuelta del siglo y, sin duda, de manera paralela con relatos y poemas publicados aparte.

La nueva novela de Pérez Zúñiga, *El segundo círculo*, aparece en el 2007.

El año 2011 se publica una tercera novela, *El juego del mono*, escrita entre las primaveras del 2007 y del 2010. Aunque numerosas referencias a otros autores, citas directas, relectura de clásicos y, en especial, las imágenes de monos, famosas en la tradición y en obras actuales del Oriente, pudieran implicarnos en una ejecución de *pastiches* o una reescritura de diversas narraciones (y, en verdad, a veces ocurre así) esta novela corresponde al cumplimiento de una experiencia obsesivamente personal.

En principio por la prosa -resonancia de versos, cuentos y novelas anteriores de Pérez Zúñiga-; también por cierta cualidad paisajística en sus narraciones y por avances de ternura o comprensión que de manera simultánea acunan o hieren a los diversos personajes, pero en especial a su protagonista.

Con escenas autónomas y siempre fascinantes, su escritura no deja de ser una vasta, terrible confesión. «Quiero escribir lo que me ha dicho esta noche ese loro, ese pesado: el inconsciente»: un recorrido por sótanos, prisiones, sueños, bares, borracheras, deterioro,

abandono, negación de la educación, drogas, animalidad de diversa índole. Frase aquella que pudiera anunciar un relato inconexo, párrafos flotando en el caos, desorden y esterilidad surreal, pero que en verdad esconde simetría, calculado rigor, construcción lúcida, mosaico sin fisuras: novela pura, exacta y libre.

Algeciras, Gibraltar, el Peñón, la Línea, el Estrecho, la frontera: rocas, mar, emigrantes, contrabando, bares y prostíbulos («un excremento del floreciente territorio europeo»). Montenegro, hombre sobre los treinta años, con una cicatriz en la mejilla izquierda, ocasional «monje genital» pero disoluto, profesor impreciso de chicos resueltos y alocados, indiferentes al aprendizaje y al futuro. Los monos de Gibraltar -*Macaco sylvanus*- que viven en lo alto de la montaña y bajan a las carreteras o a las casas o al sueño. La Chica de la Nariz, complaciente y adicta; la Niña de la Ducha, alumna, ajena, especie de lolita inalcanzable; y la Mujer de la Máscara, sensual, cruel, poderosa aunque condescendiente, a medias real y a medias imaginada por alguien. Tales son los componentes, físicos y psíquicos, muy bien corporeizados y muy activos, con que la narración nos ocupa.

Una casa alquilada por el desaliñado y alcohólico profesor, cuyo centro magnético es un sótano que, aunque resulta común en el estilo de las viviendas de la zona, ahora se vuelve espacio distintivo. Dentro de este, un prisionero de la Mujer de la Máscara, pura vivencia y percepción, sin razones claras para su condena y a quien debemos el intenso manuscrito abandonado. El prisionero pudiera ser aquel hombre muerto (¿a punto de cumplir 41 años?) encontrado, tiempo antes de la llegada del profesor, en las proximidades y que despierta su curiosidad, el deseo de investigar, la búsqueda roída.

Todo lo sabemos porque cinco años después de haber escapado -también del sótano, dentro del cual lo fijó el gesto azarístico de un mono- Montenegro errante por el mundo rememora sus historias.

Direcciones de toda su escritura anterior, ya lo hemos sugerido, desembocan en esta obra convulsa de Pérez Zúñiga. Ecos de la Guerra Civil (*Santo diablo*): «comerse al otro: Guerra Civil», la asoman a puros instintos de destrucción; el mal mayor, la muerte, que en *El segundo círculo*, se ofrece como dolor absoluto desde este lado, pero como aliento absurdo del deseo, desde el otro, pasa a ser una suerte de albur, quizá insignificante ante los destinos *estrechos* y deshechos que deambulan por Gibraltar.

Aunque el protagonista, Montenegro, dice que por épocas «uno está entregado al afuera» porque vive demasiado lejos de sí y que los sucesos «se iban retorciendo» ante él, «ciego en la existencia», permanece al contrario maníacamente atento a sus sueños y pensamientos. Por lo cual el manuscrito del muerto («...el sentido de su tiempo estuvo en otra parte: ¿en la literatura?»), leído y analizado por él, parece una extensión de sus impulsos.

El manuscrito y la historia de Montenegro cumplen así «un ritmo de ocurrir, más que distinto, de naturaleza contraria» o complementaria.

El sótano y el Peñón, el colegio, los jóvenes y sus padres, Sherezade y las otras chicas, las Parcas, el prisionero y Montenegro son un mismo cuerpo, minado por el abandono, la lasitud, la sexualidad primaria, el peligro. Hay un pequeño calabozo, pero alrededor de él y de todo aquello el mundo ha desaparecido o es otra prisión, que los somete a un clima de crueldad anodina y absurda, a la conformidad y el fracaso, al desaliento como cobertura e interioridad de las conductas. Quizá porque nuestro mundo actual encuentra en Gibraltar su síntesis. La grisácea tinta goyesca de Pérez Zúñiga todo lo penetra (y en esa materia inasible tal vez reverberen las sombras de Díaz Grey y del propio Onetti).

Algo asoma como frágil luminosidad o como redención para el prisionero y para Montenegro (este obliga a sus discípulos a «leer» *Drácula*): la literatura. Tal vez porque en ella pueden converger tanto lo involuntario y elusivo como la soledad y las inseguras explicaciones; porque reúne la máxima exposición de intimidad y el improbable deseo de ser percibido. También porque, como ocurre en este caso, es un gesto de narcisismo perverso.

Así, en los alrededores de la «ciudad proclive al escombros», escribir o mirar fotos de Bogart y Ava Gardner permite el logro de que «mitificar la realidad puede ser muy útil para soportarla, incluso para lograr vivir tranquilamente sin procurar un cambio», como hacen todos allí.

Pero como «somos parte de una narración de la que desconocemos las reglas» y cuyo sentido es inexplicable, utilizamos «la capacidad de la invención para proyectar sobre el vacío lo que va creando». Ya lo sabemos por los actos cotidianos de esos personajes y porque si hay algo extraordinario en sus días (los monos) lo devora de inmediato la

cotidianidad: «todo aquel que escribe ficciones es un inquisidor de las posibilidades verosímiles que tiene la realidad para manifestarse extraordinaria». No hay duda: escribir se convierte en «una conversación con la ausencia», hacerlo es el paroxismo de la circularidad obtusa: «Imaginación y acción (lo que se obra, la obra), una misma cosa».

Entre las muchas cualidades de Pérez Zúñiga destaca su misteriosa precisión para titular cada libro. Con *El juego del mono* parece superar ese talento. En un extremo opuesto, de manera aparente, al virtuoso *juego* de Hermann Hesse, este libro se hunde dentro de lo lúdico como una fatalidad. Y a pesar de su reparto amplio, termina convirtiéndose en la unidad/polaridad de Montenegro y el «mono rubio».

Mitos, leyendas, tradiciones, magazines, literatura, televisión han hecho del mono un signo particular. A su agilidad, don de imitación, bufonería, algún erudito ha añadido lo de su *conciencia disipada*. Quizá por su vagabundeo y por su alta sensibilidad que también salta de rama en rama. En el budismo se le imputa una falsa sabiduría, los aztecas lo asocian al sol y a la sexualidad ardiente.

Aquí los monos viven en el Peñón y acuden al auto del protagonista, quien mientras bebe *bourbon* en la carretera («Un cóctel de *whisky* y aire. El atardecer es el *bourbon* del cosmos») termina lanzándole botellas que ellos beben de inmediato. El ritual es prolongado: primero los visita por las tardes y los emborracha, luego seleccionado por uno de ellos lo lleva a su casa, al sótano y lo convierte de algún modo en parte suya. Pero antes confiesa: «En una ocasión un mono entró dentro de mi pecho, se apoyó contra la pared y se quedó dormido. En mi sueño, intenté ver lo que el mono soñaba: en el interior de sus pulmones, que eran de agua, había un niño desnudo y sentado, respirando como un pez».

La fusión es total. No solo entre los monos de la realidad y el animal soñado sino también entre Montenegro y el prisionero muerto, porque ambos han tenido un mono junto a ellos, en el sótano, en el sueño.

El animal y el otro o los otros; y viceversa: un mundo gástrico los deglute, los sacia, los impulsa. Y ya sabemos que ese mundo está signado como materia en disolución. Hemos descendido o volado hacia unidades y oposiciones estallantes. «Una relación extraña con los animales la puede tener cualquiera»: como estos seres anodinos y de conversación sin objeto, distantes del esplendor que los dioses o los mitos conceden a la animalidad.

Y ya no cesaremos, aun después de cerrar el libro, de sentir o evocar el sórdido juego entre ellos (¿ellos?): «Jugamos porque somos incapaces de amar». Al leer y al vivir jugamos: estamos solos. Si nuestra acción toca a otro ser «jugamos con pequeñas mentiras casi instintivas» o para estar cerca de lo que hemos perdido. «Mira la televisión, Montenegro: todos los mensajes están lanzados al interior de los instintos».

No dejaremos de reír y sorprendernos con algunos sucesos de esta narración; tampoco de aceptar y practicar los versátiles juegos de relaciones entre sus personajes. Si en *El segundo círculo* nuestra voluntad cede ante el misterio que debemos seguir, con *El juego del mono* Pérez Zúñiga practica la doble hechicería de obligarnos a buscar, por momentos con hastío, el deseo de no saber más, para que simultáneamente aceptemos, como su protagonista, el poderoso sometimiento a un juego imperdonable.

- III -

El *tarén* se ha cumplido: en nuestras cabezas viven, se entrecruzan los personajes de aquellas novelas. Y si esto ocurre es porque han dejado de ser solo literatura para encarnar en cada lector. Sus textos son los seres (¿o animales verbales?) que nos invaden, como ocurriera con otros cerros y otros seres en la invocación milenaria citada al comienzo. La ficción nos cura, mediante el ensalmo, pero no nos permite estar seguros de que esa extraña salud estética haya dejado de ser un obsesivo, dulce mal, del cual jamás escaparemos.

Las narraciones aquí comentadas son, en verdad, un salmo que elogia la penumbra y la oscuridad.