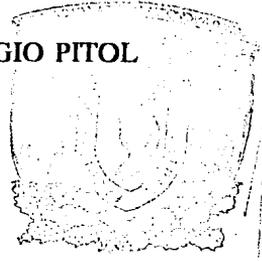


UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

EL UNIVERSO PARODICO DE SERGIO PITOL



T E S I S

★ MAYO 2 1991 ★

SECRETARIA DE
Que para obtener el título de ASUNTOS ESCOLARES

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P r e s e n t a

LUZ AURORA FERNANDEZ DE ALBA

MEXICO, D. F.

1991

FALLA DE ORIGEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL UNIVERSO PARODICO DE SERGIO PITOL

	Pag.
INTRODUCCION	3
Notas	9
1. LA PARODIA	11
1.1 Especificidad de la forma paródica	11
1.2 Función de la parodia en la literatura moderna	18
Notas	22
2. LA RISA Y LA CARNAVALIZACION EN LA LITERATURA PARODICA	24
2.1 El humor y la risa en la Edad Media	24
2.2 El carnaval como forma paródica de la realidad	26
Notas	29
3. EL DIALOGISMO Y LA HETEROGLOSIA EN LA NOVELA PARODICA	31
3.1 El dialogismo o polifonía	31
3.2 Utilización de la heteroglosia en la novela paródica	36
Notas	39

4. ELEMENTOS PARODICOS EN LAS NOVELAS DE SERGIO PITOL	41
4.1 La heteroglosia en <u>EL TAÑIDO DE UNA FLAUTA</u>	41
4.2 La intertextualidad en <u>JUEGOS FLORALES</u>	48
4.3 La fiesta en <u>EL DESFILE DEL AMOR</u>	55
4.4 La risa y el dialogismo en <u>DOMAR A LA DIVINA GARZA</u>	64
4.5 La carnavalización en <u>LA VIDA CONYUGAL</u>	71
Notas	79
APENDICE	85
Vida y obra de Sergio Pitol	
Notas	96
BIBLIOGRAFIA	98
HEMEROGRAFIA	104

INTRODUCCION

Esta tesis tiene como objetivo el análisis de las novelas de Sergio Pitól a partir de un aspecto que, hasta ahora, ha sido poco destacado por los críticos y los estudiosos: la parodia.

Al tratar de definir el término, encontré varios factores que hacían difícil precisar en qué consiste la parodia y delimitar sus alcances con exactitud¹.

En primer lugar la parodia no es independiente, sólo existe en función de lo parodiado. En sentido estrictamente literario, se define como la imitación burlesca exclusivamente de alguna obra o género literario. Esta definición, además de que deja fuera a otro tipo de parodias, exige que se conozca el objeto de la burla y, por lo general, los autores de parodias no empiezan por declarar qué obra o género literario están transformando paródicamente en una nueva obra, y esto no en todos los casos se trasluce claramente. La gran excepción es, desde luego, Cervantes que explica en el prólogo del Quijote la forma en la que va a suplir los sonetos, epigramas o elogios que le faltan para el principio de su libro; y no deja duda alguna sobre sus intenciones ni sobre lo que espera de sus lectores.

Por su parte, tanto Sarduy como Todorov usan el concepto de intertextualidad para definir la parodia, que sólo reconocen como la

transformación de un texto literario. Sin embargo, hay obras de franco estilo paródico que no están transformando una obra o género literario reconocible, sino la historia misma o la versión oficial que de ella tenemos a través de la historiografía como, por ejemplo, Los pasos de López de Jorge Ibarguengoitia; otras, que están imitando burlescamente los estereotipos creados por el cine, como El beso de la mujer araña de Manuel Puig; y otras más, que transforman paródicamente ciertos estilos de vida o la manera de hablar de determinados grupos sociales, como es el caso de muchos episodios de las novelas de Sergio Pitol.

En segundo lugar, la parodia queda bajo el paraguas de lo cómico junto con otros términos que guardan semejanzas familiares, tales como humor, comedia, grotesco, sátira, ingenio, carnavalesco, entre otros², lo que dificulta aún más precisar cuáles son los límites entre los que se mueve la literatura paródica.

Ante tal situación, no pretendo en esta tesis proporcionar una definición de la parodia, sino de aproximarme al término mediante la identificación de ciertos elementos que, en su conjunto, constituyen la forma paródica y que se encuentran frecuentemente en las novelas de Sergio Pitol.

Desde sus dos primeras novelas El tañido de una flauta y Juegos florales Pitol introduce elementos paródicos para crear la tensión necesaria entre lo cómico y lo trágico. En estas dos novelas, los elementos paródicos están enfrentados a una noción trágica representada por aquellos personajes cuya prometedoras vidas se convierten en lastimosos fracasos, que nada tienen de ridículo.

En El desfile del amor, la parodia gana terreno y desaparecen los personajes trágicos que nunca alcanzaron su objetivo existencial. Finalmente, en sus dos últimas novelas, Domar a la divina garza y La vida conyugal, los elementos paródicos se adueñan de toda la construcción literaria, constituyendo la esencia misma de estas novelas, en la que el mundo se vuelve al revés.

Por otra parte, al revisar materiales hemerográficos y estudios teóricos acerca de Pitol, encontré que sus novelas no han sido plenamente comprendidas por los estudiosos y los críticos y que, algunas de ellas sean prácticamente desconocidas.³

Algunos investigadores como Russell M. Cluff han destacado aspectos importantes como la metaficción que aparece en todas sus obras, o el uso de la técnica llamada "mise en abyme" o "de las cajas chinas", que también emplea en la mayoría de sus textos⁴, pero Sergio Pitol no ha sido considerado en México como el extraordinario escritor paródico que es, sólidamente apoyado en una tradición literaria que data de milenios en la literatura universal y que, dentro de las letras españolas, se remonta a la Edad Media y al Siglo de Oro⁵.

Esto se explica, en parte, porque para que la parodia sea disfrutada es necesario conocer las reglas y rituales que se están parodiando y porque lo cómico suele considerarse como un forma menor de arte que no tiene que ver con los grandes problemas universales, sino con costumbres sociales específicas. Así, entre los clásicos recordamos las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, pero poco nos queda en la conciencia de Aristófanes, Menandro o Menipo. Igualmente, entre los escritores de la generación de Sergio Pitol, sobresalen aquellos cuya

literatura no provoca risa, como Juan García Ponce, Elena Poniatowska o Salvador Elizondo.

Casi ningún crítico o estudioso ha destacado que Pitol es un escritor de parodias y que las parodias mueven a risa. Pitol ha sido poco reconocido, quizá, porque no le perdonan que se burle de un mundo al que, de una forma u otra, pertenecen los críticos y estudiosos: el mundo de la cultura oficial, de los artistas, de los burócratas en el extranjero, de las mujeres sabias. O quizá, porque la solemnidad con la que se ejerce la crítica en México, impida que la risa fluya libremente y se reconozca que la comicidad es un gran valor en la literatura. O, también es posible, porque los críticos e investigadores de la literatura se tomen demasiado en serio y carezcan de humor. El narrador de El tañido de una flauta lo expresa de la siguiente manera:

[...] Pero ser feliz sin un motivo determinado, reírte sin motivo como la genial hiena del cuento, eso ya es otra cosa y no te lo perdona nadie. Inténtalo y verás; verás que de repente te has acercado al desafío, que irritas a los demás en una zona imprecisa, en un flanco no custodiado y por ello su desconfianza será mayor. Descubrirás que casi todo el mundo, aun quienes navegan con banderas de heterodoxia, en el fondo sólo aspiran a la sacralización⁶.

Partiendo de dos menciones específicas que hace Pitol en El desfile del amor y en Domar a la divina garza al teórico ruso Mijaíl M. Bajtín⁷, encontré que su libro sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento consituye un valioso instrumento para analizar y valorar la narrativa de Sergio Pitol. El personaje escritor de Domar a la divina garza, anota en las primeras páginas que no debe olvidar consultar el libro de Bajtín sobre Rabelais y la cultura popular⁸, a fin de escribir

la novela que se propone, que no es otra que Domar a la divina garza. Con esto, Pitol no sólo está dando a conocer la fuente inspiradora de su texto, sino que, al mismo tiempo, está haciendo un homenaje tácito y expreso a Bajtín, en quien encontró una explicación teórica del trabajo literario que él mismo viene realizando desde su primera novela.⁹

La lectura de ese libro de Bajtín fue de tal manera esclarecedora que consulté toda su bibliografía disponible en español e inglés y asistí a un seminario en la Facultad de Filosofía y Letras dedicado al estudio de otra de sus obras, la que analiza la poética de Dostoievski. De esta forma, encontré que la metodología más conveniente a esta tesis debía por fuerza sustentarse en el pensamiento de Bajtín.

Las cinco novelas de Sergio Pitol tienen elementos que sólo pueden ser entendidos cabalmente al superponerles las principales categorías literarias establecidas por Bajtín, con las que presentan notables coincidencias. De hecho, Bajtín aclara muchos de los aspectos característicos de la obra de Pitol que, de otra manera, serían difíciles de explicar o que no nos revelarían el profundo significado que encierran y que las acercan a la obra de Rabelais. ¿Cómo explicar la Fiesta del Santo Niño del Agro de Domar a la divina garza sin conocer lo que Bajtín puso en claro sobre la serie de los excrementos en Rabelais? ¿Cómo entender la fiesta de El desfile del amor sin conocer la tradición de las fiestas populares tan ampliamente estudiada por Bajtín? ¿Qué decir de La vida conyugal sin estar preparados para asistir a un fenómeno carnavalesco? ¿Cómo entender a Marietta Karapetiz sin saber ver a través de la fisura que existe en todo personaje dialógico?

Todos estos elementos paródicos adquieren un relieve especial porque se convierten en uno de los objetivos más importantes de la narrativa de Sergio Pitol: el desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas, a cuyos practicantes Pitol llama "sepulcros blanqueados".

Al quitar la máscara, al transformar lo consagrado en su caricatura por medio de la parodia, Pitol deja ver la verdadera realidad. Al desacralizar la cultura oficial, se manifiesta su ridiculez: al poner a unas sabias académicas a reírse de las funciones gastrointestinales, se les pierde el miedo; al mostrar la hipocresía de la vida conyugal, esta se convierte en un asunto de risa.

En el análisis de textos literarios, no es frecuente encontrar que la teoría coincida tan plenamente con la obra que se analiza, como sucede al colocar a Bajtín como telón de fondo de la obra de Sergio Pitol. Considero, en suma, que sin las categorías literarias que Bajtín aporta es imposible explicar y ubicar correctamente ciertos detalles de la obra de Pitol. A la iluminación de esos detalles con la luz de Bajtín, es a lo que está dedicado el presente trabajo.

NOTAS

1 Pocos estudios teóricos literarios consideran que la parodia merezca un apartado especial, ya que no es un género. Wellek y Warren apenas la mencionan, Martín Alonso la define escuetamente dentro de su "Repertorio de términos lingüísticos y literarios", como "Imitación burlesca de una obra literaria seria, del estilo de un escritor, de un género de poemas, etc." y el diccionario de María Moliner amplía ligeramente el concepto extendiéndolo más allá del ámbito literario: "Imitación burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase, de los gestos, manera de hablar o actitudes de alguien, o de cualquier otra cosa".

La escasez de estudios sobre la parodia resulta aún más extraña dentro de la tradición hispánica, ya que nuestra gran novela de novelas es una parodia: es Puñote.

2 Véase el artículo de Umberto Eco "Los marcos de la "libertad" cómica", en iCarnaval!, Fondo de Cultura Económica, 1990.

3 En 1981 Roberto Vallarino escribió "Lo triste es saber que, a casi diez años de su aparición, El tañido de una flauta sea una obra fundamental, si no desconocida por todos, sí por la mayoría de los lectores de novela mexicana contemporánea, y que pocos son los que han intentado reivindicar sus valores con la tradición literaria que les es propia". Véase Vallarino, Roberto. "Sergio Pitó y el tañido de la vida", en La Semana de Bellas Artes, INBA, No. 195, 26 ago., 1981. p. 14

4 Véase Russell M. Cluff, "Proceso y terapia: dos metaficciones de Sergio Pitó" en Siete acercamientos al relato mexicano actual, México: Coordinación de Difusión Cultural/UNAM, 1987, pp.123-147.

5 Véase el artículo de Anamari Gomis "Sergio Pitó en nuestra tradición", publicado en La Jornada Semanal, Nueva época, No. 44, México, 15 abr., 90, pp. 38-40.

6 Sergio Pitó. El tañido de una flauta, México: SEP, 1987, p. 35.

7 Mijaíl Mijaílovich Bajtín se ha convertido gradualmente en uno de los pensadores más importantes del Siglo XX. Nacido en 1895 en la ciudad de Oriol (Lituania), empezó a ser ampliamente conocido en Occidente, a partir de 1965, por sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski que lo colocan como uno de los más destacados filósofos del lenguaje y teóricos de la novela.

8 Sergio Pitó, Domar a la divina garza, p. 14. El escritor-personaje se refiere a la tesis doctoral del filósofo y teórico literario Mijaíl Bajtín, publicada bajo el título La cultura

popular en la Edad Media y Renacimiento, dedicada a estudiar las fuentes populares de la obra de Rabelais, con especial énfasis en el carnaval.

9 En una conversación que tuve con Sergio Pitol, el 10 de octubre de 1990, me expresó su gran interés por los estudios de Bajtín porque encontró que el pensamiento del teórico ruso coincidía con muchos momentos ya anteriores de su obra, como la historia de la *Tortuga* en su primera novela El tañido de una flauta, que es una parodia de la cultura oficial. Y añadió "la lectura de Bajtín representó para mí una fuerte y hermosa experiencia, porque comprendí que yo utilizaba métodos para crear mi literatura que Bajtín había estudiado en otra parte del mundo, totalmente ajeno a mi trabajo".

I. LA PARODIA

1.1 Especificidad de la forma paródica

No obstante que los antecedentes de la literatura paródica abundan desde los griegos y que hay consenso para considerar parodias a las *saturnales* romanas, el primer problema para limitar su campo de acción y definir sus rasgos característicos es que no se le considera un género y que, por lo tanto, no es fácil encontrar definiciones precisas y estudios que, por separado, se ocupen de ella. De acuerdo a la mayoría de los críticos, la parodia existe con referencia a la obra que está parodiando, no independientemente¹.

Según el Diccionario de retórica y poética, de Helena Beristáin, en donde la entrada "Parodia" remite al término "Pastiche", una parodia es una obra original, pero construida a partir de otra obra:

Obra original construida; sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser lugares comunes formales o de contenido o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc. Se ha dicho, por ejemplo, que los Capítulos que se le olvidaron a Cervantes de Juan de Montalvo son un pastiche del mencionado autor. Está próximo a la parodia, imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema

tratados antes con seriedad. Una y otro son de naturaleza intertextual.²

Jáinz de Robles, por su parte, consigna cuatro acepciones de parodia en su Ensayo de un diccionario de la literatura, todas ellas relacionadas con la imitación jocosa o burlesca, ya sea de una obra literaria seria, estilo o pieza teatral. Lo más interesante de esta definición, muy semejante a la anterior, es lo referente al mérito y objeto de la parodia:

[...] hacer sentir, además de las más grandes cosas y de las más pequeñas, una relación que, por su naturaleza y novedad, nos cause una gran sorpresa. Contraste y semejanza: he aquí las fuentes de las buenas burlas, y en ellas radica la picardía y el ingenio de la parodia.³

Hasta aquí, se sigue considerando una sola forma de hacer parodia: imitar o transformar textos serios ya consagrados por la literatura. Sin embargo, Bajtín, al concebir el discurso novelesco como un "rico universo de variadas formas que transmiten, remedan, representan bajo diferentes puntos de vista, la palabra ajena, el habla ajena y el lenguaje ajeno"⁴, dedica numerosos estudios a las manifestaciones paródicas o paródico-transformistas, como él las llama, (o incluso travestistas o *parodic-travestying* según sus traductores al inglés) de la literatura.

Para Bajtín⁵, la "palabra novelesca" no es la palabra directa del autor sino la representación de la palabra ajena, y la parodia es precisamente una de las formas más antiguas y generalizadas de representar la palabra ajena. Según Bajtín, dentro de las literaturas griega y latina, no existe prácticamente ningún género literario que no haya tenido su "contraparte" o su "doble" paródico. Así, encuentra a un "Ulises cómico" y a un "Hércules cómico", dramas satíricos que fueron muy populares no sólo en Grecia sino también en Roma y más tarde en Bizancio.

De ninguna manera se trataba de burlarse de los héroes Ulises o Hércules, lo cual, dentro del contexto de la época, hubiera sido poco respetuoso o, incluso, blasfemo. Lo que se pretendía era la imitación de la heroización épica de Ulises o de la heroización trágica de Hércules; no son los héroes los parodiados sino su manera de ser héroes. De esta forma "la conciencia literaria de los griegos no encontraba profanación blasfema alguna en las elaboraciones paródico-transformistas del mito nacional"⁶.

Lo mismo sucede más tarde dentro de la literatura latina, en la que la forma seria, directa, se consideraba tan sólo un fragmento de un todo hasta que no apareciera la forma cómica del mismo asunto. Entre los romanos había un gran número de formas paródicas que practicaban los mimos, que ejercitaban los escritores en sátiras y epigramas y que los ciudadanos disfrutaban en las conversaciones durante la comida. Muchas de estas formas fueron transmitidas, principalmente por medio de la tradición oral, a la Edad Media.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se reprodujeron las formas paródicas y se arraigaron como las manifestaciones más importantes de la cultura popular, como lo demuestra el ya mencionado estudio de Bajtín sobre este tema, floreciendo una gran variedad de tipos, variantes y matices de la palabra cómica. Lo interesante ahora es determinar ¿en dónde estriba la unidad de todas esas diversas formas paródicas, y de qué manera se relacionan con la novela?

Para empezar, podemos decir que teóricamente se distinguen dos formas de hacer parodia:

1) La que reproduce directamente la forma del género parodiado, por ejemplo los sonetos paródicos con los que se inicia Don Quijote; y

2) La que constituye una forma específica de un género determinado, por ejemplo el drama satírico. Aquí cabe señalar la afirmación de Bajtín en el sentido de que:

los géneros paródicos, como ya hemos dicho, no pertenecen a aquellos géneros que parodian; es decir, el poema paródico no es, en ningún caso, un poema. [...] En el campo de la antigüedad, la palabra paródico-transformista no contaba con ningún género que la pudiese albergar. Todas esas variadas formas paródico-transformistas constituían algo así como un universo aparte, fuera de los géneros o entre los géneros.⁷

A estas formas de hacer parodia habría que agregar una tercera:

3) La que no necesariamente imita o transforma obras literarias, sino situaciones tras de las cuales es posible también hacer una "lectura". Es esta tercera forma a la que se refiere Sarduy cuando dice que el barroco latinoamericano reciente puede ser también una forma paródica:

En la medida en que permite una lectura en filigrana, en que esconde, subyacente al texto --a la obra arquitectónica, plástica, etc.-- otro texto --otra obra-- que éste revela, descubre, deja descifrar, el barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Baktine.⁸

Pero ese universo aparte que crea la parodia está unido por dos objetivos comunes. El primero de los cuales es el de crear un correctivo cómico y crítico de todos los géneros directos existentes, de todos los lenguajes, estilos y voces. Es decir, obligar a ver más allá de las rígidas formas que apresan las formas de expresión artística, mostrar otra realidad contradictoria o inaprensible para las formas existentes. El segundo objetivo es convertir el lenguaje en imagen del lenguaje, en imagen de la palabra directa.

Todo ello sólo es posible por medio de dos factores: la risa y la heteroglosia. La risa porque permite la representación del lenguaje, ridiculiza el lenguaje ajeno y la palabra directa ajena. La heteroglosia o plurilingüismo porque permite la presencia simultánea de dos o más lenguas nacionales interactuando dentro de un solo sistema cultural, que es lo que sucedía en el Imperio romano y durante el Renacimiento, y que, finalmente, es lo que da libertad para tomar distancia de una y otra y transformarlas paródicamente.

De esta manera, las formas paródico-transformistas son las que fueron preparando el terreno para la aparición del discurso novelesco, por eso Bajtín las señala como la "prehistoria" de ese discurso. En efecto, al parodiar la palabra directa, el estilo directo; al referir, en otro estilo, lo que otros han dicho, se está creando una distancia entre el lenguaje y la realidad, que constituye la condición indispensable para la creación de otra realidad.

A medida que se fue desarrollando el género novelesco, esto dio lugar a una nueva modalidad de trabajo creativo con el lenguaje. Los creadores aprendieron a observar el lenguaje desde fuera, con otros ojos, desde el punto de vista de otro posible lenguaje y estilo, para así poder transformarlo, parodiarlo. El lenguaje deja de ser un dogma absoluto, ya que se pueden decir las mismas cosas en otro estilo, con otra intención, entre comillas. Aquí entra también la heteroglosia, ya que sólo se puede objetivar el propio lenguaje a la luz de otro lenguaje, de un lenguaje ajeno pero "casi" igual de propio que la lengua materna, cosa que sólo ocurre entre los individuos que por alguna razón, histórica o no, se han visto obligados a manejar dos lenguas desde que nacen.

A mayor abundancia, U. Wilamowitz-Moellendorff escribe en su libro sobre Platón: "Sólo el conocimiento de una lengua portadora de otro modo de pensar hace posible la correcta comprensión de la propia lengua".⁹ Me he detenido en esta relación de la heteroglosia o plurilingüismo con la parodia porque no me parece casual que Sergio Pitol sea un creador que trabaja con el lenguaje desde estas dos estructuras. Como se dice en el "Apéndice" de esta tesis, en casa de sus abuelos paternos, en Potrero, Veracruz, se vivía como en Italia, es decir, Sergio hablaba italiano en familia y español en la calle, dominando los dos lenguajes dentro de un sólo ámbito cultural: el mexicano. En este contexto tampoco resulta extraño que más tarde se haya dedicado a la traducción al español de novelas del inglés, checo, francés ruso e italiano, y que él mismo diga que aunque no pueda hablar con fluidez todas esas lenguas, puede traducirlas porque las conoce internamente y se mueve dentro de ellas como en español.

En suma, lo que constituye la especificidad de la forma paródica es la presentación de un tema, de un estilo, de un género literario, del habla de un gremio o de un gesto, bajo otro aspecto. Esto se logra mediante la transformación paródica que sólo puede realizarse si se descubren las fisuras que tiene cualquier conducta o situación humanas y se ven, a través de esas rendijas, los aspectos ridículos o grotescos de esas mismas conductas o situaciones. Esta es la esencia del pensamiento de Bajtín: la apertura, la capacidad de sorpresa, la oportunidad de agregar una nueva característica a una persona o personaje que puedan conducirnos a otro inesperado diálogo¹⁰.

Si el objetivo de la parodia es la revelación de los aspectos degradantes o ridículos de la realidad, no es de extrañar que los autores de

parodias usen todos aquellos elementos que tiendan a restarle solemnidad al lenguaje o al estilo, es decir, todos aquellos que puedan ridiculizar o caricaturizar.

Así, son elementos paródicos: el dialogismo, que permite la apertura para ver lo ridículo; el principio material y corporal que tiene como función desacralizar a todos los seres humanos, independientemente de su jerarquía social o económica; el uso del pícaro, el bufón y el tonto, que permiten una gran libertad para burlarse de todo el mundo; la fiesta, que crea un ambiente de libertad, licencia y familiaridad; los disfraces de personalidades, que dan lugar a confusiones; la heteroglosia, que permite la imitación burlesca del discurso de determinados grupos sociales. Todos estos elementos están implícitos en la carnavalización y también, todos ellos, se encuentran en las novelas de Sergio Pitlor.

Es necesario, sin embargo, subrayar que el lenguaje paródico es la reelaboración de la palabra ajena bajo otra luz. Así, es parodia toda transformación, toda palabra utilizada con reserva, con ironía, puesta entre comillas entonativas; en general toda palabra indirecta, llamada por Bajtín híbrido intencionado, que en realidad no es más que otra forma, más precisa si que quiere, de llamar a la parodia.

La hibridez viene de que en la palabra paródica convergen dos estilos, dos "lenguajes": el lenguaje parodiado y el que parodia que es, generalmente, un lenguaje prosaico, vulgar, familiar oral, un lenguaje realista, un lenguaje literario "normal", "sano", tal y como se lo imagina el autor de la parodia. Entre esos dos lenguajes se establece un "diálogo", no temático ni semántico-abstracto, sino un diálogo entre dos puntos de vista y dos pensamientos

lingüísticos, es decir entre dos tipos de habla, con lo que Bajtín introduce la categoría del dialogismo¹¹ en la parodia.

En teoría, en toda parodia debería ser posible reconocer el lenguaje "normal" o el estilo o género "normales", a cuya luz ha sido creada la parodia respectiva, pero en la práctica no sólo no es fácil, sino que, a veces, es imposible, ya que desconocemos los modelos originales.

1.2 Función de la parodia en la literatura moderna.

La literatura cómica y paródico-transformista medieval es extraordinariamente rica. Tan rica como la que hubo en la Roma de los siglos precedentes. Paul Lehmann, uno de los mejores conocedores de la parodia medieval, afirma que la historia de la literatura medieval "es la historia de la adopción, reelaboración e imitación de patrimonios ajenos"¹², aunque Bajtín sugiere que él hubiese dicho "del lenguaje ajeno, del estilo y de la palabra ajenos".

Durante la Edad Media hubo una gran cantidad de obras paródicas. Se parodiaba, en primer lugar, la palabra sacra, que era la palabra autoritaria, la palabra oficial. Así, se encuentran desde parodias del Antiguo y del Nuevo testamentos hasta ejemplos tan conocidos como los versos de "Carmina Burana" o el Libro de buen amor. El especialista británico Deyermond ve en el Arcipreste de Hita un claro precursor de la parodia, que la ejercitaba como forma de sobrevivencia en las duras condiciones que imponían la Iglesia y el Estado en la España del siglo XIV:

La parodia era para el Arcipreste no sólo un recurso útil sino una manera de enfocar el mundo; había en efecto pocas cosas que pudiese

mirar sin ver al mismo tiempo sus posibilidades de parodia. Esto le llevó a dar con una fórmula que casi logró la reconciliación entre elementos irreconciliables: la doble vertiente de su propia naturaleza sus inclinaciones de sacerdote y de poeta, la realidad histórica de la Castilla del siglo XIV y las doctrinas de la Iglesia. Todos estos conflictos solamente se hacían soportables mediante la burla [...]»¹³.

La mayoría de las formas paródicas que se desarrollaron durante la Edad Media, igual que las del mundo antiguo, giraban en torno a las fiestas populares, que tuvieron en toda la época medieval un carácter carnavalesco.

Hacia el final de la Edad Media y durante el Renacimiento la palabra paródico-transformista rompió todas las barreras y se filtró a todos los lenguajes. Es posible identificarla en la mayoría de los géneros de la época: penetró en la novela caballeresca, en los misterios eclesiásticos e hizo surgir un género tan importante como la comedia satírica. Este nuevo manejo del lenguaje, esta representación de discursos ajenos desembocó finalmente en la gran novela del Renacimiento, cuyos máximos exponentes son Rabelais y Cervantes.

Sin embargo -afirma Bajtín- no podemos transferir a la parodia medieval (como, de hecho, tampoco a la antigua) las ideas modernas acerca de la parodia.

Porque ¿cuáles son las funciones de la parodia en la época moderna? Muy lejos está la literatura moderna de producir parodias que tengan las importantes funciones liberadoras que tenían entre los pueblos de la Edad Media y el Renacimiento. La razón es que ya no existe la vieja, compleja y rígida jerarquía de palabras, formas, imágenes y estilos que impregnaba todo el sistema del lenguaje literario y de la conciencia lingüística. Si acaso, encontramos esa rigidez en el lenguaje que, a falta de otro nombre, llamaré "lenguaje oficial", es decir, el de los discursos políticos, los "oficios"

burocráticos, las notas diplomáticas, y que, a causa de esa rigidez, sigue siendo susceptible de ser parodiado¹⁴.

Fuera de este lenguaje "oficial" que, en muchos casos, ocupa el lugar de la palabra sagrada -como la llama Bajtín-, vivimos, escribimos y hablamos en el mundo de un lenguaje libre y democratizado, en el que la parodia se realiza en forma natural dentro del habla cotidiana, en el que la heterogeneidad de los lenguajes es un fenómeno común a todas las naciones, en el que el lenguaje de los medios de comunicación de masas penetra a todos los estratos sociales. Por ello, "[...] las funciones de la parodia son limitadas e insignificantes. La parodia se ha marchitado; es ínfimo su lugar en la literatura moderna."¹⁵

Además, en virtud de que, según Bajtín, las lenguas literarias europeas (francés, alemán, inglés -y yo agregaría español italiano-) se fueron creando al destruir las jerarquías del lenguaje y al ir incorporando a los géneros populares (relatos, juegos carnalescos de la cuaresma, comedias satíricas, farsas y, finalmente, novelas), la parodia ha sido relegada, dentro de la literatura moderna, a un lugar bastante modesto.

Esto no significa que después de Cervantes, Rabelais y Sterne, por ejemplo, no se haya producido literatura paródica. Encontramos magníficos exponentes en Lezama Lima, Cabrera Infante, Puig, Fonseca, Ibarguengoitia, Monsiváis y, desde luego, Pitol, por mencionar sólo unos cuantos autores latinoamericanos. Lo que significa, en cambio, es que la literatura paródica del siglo XX no tiene la importante función liberadora que tenía en la Edad Media y el Renacimiento, porque ha pasado a ser uno más de los muchos medios, entre ellos los audiovisuales, que las sociedades han encontrado para liberarse de los estrechos márgenes que impone la cultura oficial.

En el siglo XX de alguna manera la literatura está recuperando las parodias liberadoras que hacen los medios audiovisuales, como el cine y la televisión, y otros géneros considerados subliteratura, como las novelas policíacas o los "comics", para re-parodiarlos en nuevas parodias contemporáneas. La más célebre, por su repercusión en todo el mundo, es El nombre de la rosa, híbrido de "thriller" y novela ambientada en la Edad Media. En la literatura latinoamericana, tenemos el ilustrativo caso de Manuel Puig, que ha tomado del cine toda una mitología para parodiarla en sus novelas.

En su ensayo "El gran arte de la parodia"¹⁶, Vargas Llosa sostiene que el único camino para que la literatura atrape al gran público y rescate a los lectores del cine, la televisión y la subliteratura, es que la buena literatura salga a la calle y se llene de aventuras. Al respecto, cita el caso del brasileño Rubem Fonseca, que salió de su biblioteca a hacer literatura de calidad con materiales y recetas hurtados a los géneros audiovisuales y cuya novela, A grande arte es:

[...] una parodia del género, una risueña caricatura de sus excesos e irrealidades, un carnaval en el que desfilan todos sus tópicos.¹⁷

NOTAS

1 Al comentar la parodia hecha por Góngora de un romance de Lope de Vega, Robert Jammes concluye: "En la medida en que este romance de Góngora es la desfiguración de un romance anterior que hay que leer en filigrana para poder gustar totalmente de él, se puede decir que pertenece a un género menor, pues no existe más que en referencia a esta obra". Citado por Severo Sarduy en "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura, p. 174.

2 Helena Beristáin, Diccionario de retórica y poética p. 385 y 387. Esta definición es exacta, pero limitada ya que, de acuerdo con ella, la parodia sería solamente de naturaleza intertextual, y dejaría fuera a todos aquellos textos literarios que, como los de Pitol, imitan burlescamente a personas, instituciones o situaciones que si bien antes no habían sido tratados seriamente por ningún autor literario, sí eran tomados muy en serio por los periódicos, los discursos oficiales o determinados gremios, todos ellos, representantes de la cultura oficial.

3 Sáinz de Robles, Federico Carlos, Ensayo de un diccionario de la literatura, Madrid: Aguilar, 1972. Tomo I, p. 436.

4 Bajtín, M., Teoría y estética de la novela, Madrid: Taurus, 1989. (Serie Teoría y Crítica Literaria. Persiles-194), p. 420.

5 De aquí en adelante, salvo otra indicación, véase el artículo "De la prehistoria de la palabra novelesca" en Bajtín, M., Teoría y estética de la novela. Op. cit. p. 411 a 499.

6 Bajtín, M., Teoría y estética de la novela, Op. cit., p. 424.

7 Ibid., p.427.

8 Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura, Op. cit. p. 175. Sarduy se refiere a Bajtín con la grafía italiana, ya que la fuente que cita es la edición en italiano de la obra de Bajtín sobre Dostoievski. El hecho de que lo llama "el formalista ruso" se debe, probablemente, a la época en que tomó conocimiento de él, quizás, a través de fuentes indirectas.

9 Citado por Bajtín, en Op. cit. p. 430.

10 Véase "Preface: Perhaps Bakhtin" en Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work, ed. by Gary Saul Morson, pp. vii-xiii.

11 El dialogismo es una categoría introducida por Bajtín a la teoría literaria. En el "Glosario", incluido en The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin, está definido como el modo epistemológico característico de un mundo dominado por la heteroglosia, en el que

cada cosa dicha significa, es entendida, como parte de una totalidad. Hay una constante interacción entre los significados, todos los cuales tienen la potencialidad de condicionar a los otros: ¿Cuál afectará al otro, cómo lo hará y hasta qué grado está de hecho establecido en el momento del pronunciamiento? Este imperativo dialógico, mandado por la pre-existencia del mundo del lenguaje con relación a cualquiera de sus actuales habitantes, asegura que, de hecho, no pueda haber monólogo. (La traducción es mía).

12 Citado por Bajtín, en Op. cit., p. 436.

13 Deyermond, A. D., "La poesía en el Siglo XIV: decadencia y renovación", en Historia de la literatura española. La Edad Media, Barcelona: Ariel, 1987. Tomo I, p. 206.

14 Dentro de la literatura moderna, encontramos un ejemplo extraordinario de la parodia del lenguaje de los organismos internacionales, como la Sociedad de Naciones, en la novela Bella del señor de Albert Cohen, escrita en 1968, y publicada por Anagrama en 1987.

15 Bajtín, Op. cit. p. 437

16 Véase Mario Vargas Llosa, "El gran arte de la parodia" en Universidad de México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, México: dic. de 1986, No. 431, pp. 3 a 6.

17 Ibid., p. 6.

2. LA RISA Y LA CARNAVALIZACION EN LA LITERATURA PARODICA

2.1 El humor y la risa en la Edad Media

Cuando los románticos redescubrieron a Rabelais, como a Shakespeare y a Cervantes, no comprendieron del todo sus imágenes. Se quedaron en el señalamiento de la sorpresa que provocaban pero, para ellos y para muchos de sus comentaristas de los siglos posteriores, las imágenes rabelesianas siguieron siendo enigmáticas y se negaron a entregar su verdadero significado tanto a los especialistas como a los lectores comunes. Por eso Rabelais se nos presenta, aún ahora, como el más difícil de los autores clásicos, como un solitario, sin afinidades con otros grandes escritores de los cuatro últimos siglos.

No fue sino hasta 1965, año en que se publicó el estudio de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento¹, otro solitario que realizaba en la Unión Soviética minuciosas y agudas investigaciones en el campo de la teoría literaria, que los especialistas occidentales tuvieron algunas claves para la comprensión de la obra y las oscuras imágenes rabelesianas, a la luz del estudio profundo de sus fuentes populares y, sobre todo, de la amplia investigación de la literatura cómica popular, hasta

entonces muy escasa y superficialmente explorada, quizá porque el humor y la risa no se consideraban objetos dignos de un estudio literario serio. O quizá porque como afirma Kierkegaard "el humorista nunca será un espíritu sistemático... El humor le ha abierto los ojos para lo inconmensurable"².

Bajtín emprende un vasto estudio de las fuentes populares de Rabelais para explicar el "aspecto no literario de su obra", es decir "su resistencia a ajustarse a los cánones y reglas del arte literario vigentes desde el siglo XVI hasta nuestros días"³, reglas y cánones con los que, necesariamente, había sido estudiado hasta entonces. Tras una revisión de las investigaciones sobre los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas de la Edad Media, Bajtín llega a la conclusión de que la risa ocupa un lugar muy modesto dentro de los estudios literarios y, cuando llega a aparecer, está deformada por concepciones estéticas burguesas contemporáneas que nada tienen que ver con la plazas públicas en las que se producía.

Sin embargo, el humor y la risa ocupan un lugar preponderante en la vida de los pueblos de la Edad Media, ya que eran los únicos instrumentos que podían oponerse a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Se manifestaban principalmente en tres ámbitos: las fiestas carnavalescas, la literatura paródica y un lenguaje peculiar formado por groserías, juramentos y obscenidades usado por el pueblo. Los juramentos eran en realidad blasfemias, ya que implicaban una profanación de lo sagrado y, por lo mismo, se consideraban elementos no oficiales del lenguaje:

Se jura principalmente por los diferentes miembros y órganos del cuerpo divino: por el cuerpo de Dios, por su cabeza, su sangre, sus llagas, su vientre; por las reliquias de los santos y mártires: piernas, manos o dedos conservados en las iglesias.⁴

2.2 El carnaval como forma paródica de la realidad

De las tres formas en que se manifestaba la risa, el carnaval -con todos los ritos, juegos, bufones, gigantes, enanos, monstruos y payasos que implicaba- es quizá la más importante expresión de la cultura popular cómica aunque, como afirma Bajtín, la menos estudiada ya que el carnaval "no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida."⁵

Los festejos del carnaval, que tenían lugar en toda la Europa medieval antes de la cuaresma, creaban un especie de reino libre, intocado por la rigidez de la "cultura oficial", en el que al hombre común le estaba permitido reír. Es fácil suponer que eran mayoría quienes se identificaban con este "segundo mundo" ideal pero al mismo tiempo más real y vivible que el que ofrecían la Iglesia o el Estado feudal. Esto creaba una especie de "dualidad del mundo", concepto que es otra de las aportaciones de Bajtín para comprender cabalmente la conciencia cultural de la Edad Media y la civilización renacentista.

La esencia de los ritos carnalescos impide la sujeción a cualquier dogmatismo, ya sea religioso, eclesiástico o formal. El carnaval no marca fronteras entre actores y espectadores, al carnaval entra todo el pueblo como parte integrante ya que no tiene límites espaciales; el carnaval se vive, no se contempla; en el carnaval impera la libertad y, por lo mismo, posee un carácter universal de renovación y renacimiento. "El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su vida festiva."⁶ En cambio, las fiestas oficiales, muy abundantes en la Edad Media, aunque ostentaran el nombre de "fiestas" no creaban una segunda vida, no sacaban

al pueblo del orden existente sino que lo perpetuaban, traicionando el sentido de la fiesta humana. Al respecto, Sergio Pitó escribe:

La noción de fiesta puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no eclipsarse del todo. Sin la fiesta, que libera y redime, el hombre gesticula en un mero simulacro de vida.⁷

Del análisis de las características del carnaval, Bajtin extrae los elementos con los que crea una nueva categoría literaria: la *carnavalización*.⁸

Entre las características de la carnavalización se encuentra, en primer lugar, la abolición de las relaciones jerárquicas. (En el carnaval se reunían individuos que en la vida cotidiana guardaban una distancia considerable debido a las diferencias de rango social, ocupación, edad, fortuna, etc., y que sólo durante las fiestas eran iguales).

La abolición de las jerarquías propiciaba el uso de un lenguaje especial para comunicar a grupos sociales que normalmente no tenían nada que decirse. El lenguaje carnavalesco estaba libre de la sujeción a las reglas de conducta y las normas de la etiqueta, era un lenguaje más comunicativo, un lenguaje para acercar no para diferenciar a los individuos. Este es el lenguaje que usaron Rabelais, Erasmo, Cervantes y Quevedo.

En segundo lugar, el humor carnavalesco es, ante todo, un humor festivo, en contraste con el humor satírico de la época moderna⁹. Es también un humor universal, ya que el mundo entero parece cómico y ambivalente, en cuanto que niega y afirma a los destinatarios de la burla.

Además del reinar en el carnaval, la risa y el humor permearon las más altas esferas del pensamiento y el culto religiosos y se manifestaron, casi con igual fuerza, en numerosas obras de la literatura cómica medieval, dentro de la que la parodia ocupa un lugar preponderante. En la esfera del Estado,

se parodiaban los actos ceremoniales como la proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, las ceremonias de entrega del derecho del vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.; y en la de la Iglesia, había parodias de las Sagradas Escrituras, de oraciones, letanías, himnos religiosos y salmos. En las plazas públicas se representaban obras cómicas escritas en latín o en lengua vulgar que eran verdaderas parodias del culto religioso. También existían otras variedades de la literatura cómica latina que llegaron, en el Renacimiento, a su máxima expresión con el Elogio de la locura de Erasmo, "una de las creaciones más eminentes del humor carnavalesco en la literatura mundial".¹⁰

Por último, la cultura cómica se manifestaba en nuevas formas lingüísticas, creadas a partir de la abolición de las jerarquías que propiciaba el carnaval. A pesar de que originalmente estas expresiones no eran festivas, asimilaron la cosmovisión carnavalesca, modificaron su antiguas funciones y adquirieron un tono cómico general.

NOTAS

1 En 1940 Mijaíl Bajtín terminó su trabajo sobre Rabelais y lo presentó como tesis doctoral en el Instituto de Literatura Universal de Moscú pero a causa de la Segunda Guerra, que llegó a la Unión Soviética en 1941, su examen profesional se pospuso hasta 1946. En 1965, la Editorial Literatura del mencionado Instituto publicó por primera vez la tesis en ruso y en 1971 apareció la traducción española en Barral Editores de Barcelona, bajo el título La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento.

2 Citado por Savater en La tarea del héroe. Madrid: Taurus, 1983. p.12.

3 Bajtín, M., La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral, 1971. p. 8.

4 El uso exagerado de los juramentos era condenado por la Iglesia, porque hablaban del cuerpo de Cristo sin ningún respeto. En este sentido, la palabra en español para referirse a este tipo de juramentos debía ser "blasfemias". En la edición en inglés de el libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media: Rabelais and his World, Bloomington, Indiana University Press, 1984. p. 192. se usan indistintamente las palabras "oath" y "swearing", que tampoco tienen la connotación de blasfemia. Véase Bajtín, M., La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Op. Cit., p. 173.

5 Ibid. p. 14.

6 Ibid. p. 14.

7 Pitó, Sergio. Domar a la divina garza. Barcelona: Anagrama, 1988. p. 14. El personaje escritor está planeando la novela que desea escribir. Es en este contexto que recuerda el libro de Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y a principios del Renacimiento y se propone destacar algunos elementos, como la Fiesta, por ejemplo, en su carácter de categoría primaria e indestructible de la civilización humana.

8 Carnavalización es un término que Bajtín desarrolla ampliamente en su libro Problemas de la poética de Dostoievski. Bajtín habla de la visión carnavalesca del mundo que tenían los grandes escritores de esa época, que los hizo adoptar muchas de sus formas y símbolos y que influyó poderosamente en sus obras. A esta visión reflejada en la literatura es a lo que Bajtín denomina carnavalización.

9 Aquí podríamos añadir que el humor carnavalesco se opone al "humor canibalesco", tan frecuente en el ámbito de la crítica moderna en México. En este humor negativo, el autor de la sátira está fuera del mundo al que se dirige, en el carnaval todos participaban en un "segundo mundo" en el que se encontraban incluidos burladores y burlados.

10 Bajtín. M., La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Op. cit. p. 19.

3. EL DIALOGISMO Y LA HETEROGLOSIA EN LA NOVELA PARODICA

3.1 El dialogismo o polifonía

El dialogismo es quizá el concepto más importante que Bajtín aportó a la teoría literaria y, por lo mismo, el más difundido a través de sus diversos textos. Sin embargo, es un término difícil de aprehender que, por su misma amplitud, no se entiende claramente a la primera lectura. Por el contrario, después de repasar muchas de las páginas escritas por el teórico ruso, se tiene la impresión de que los límites del territorio que abarca el significado del dialogismo no se dejan determinar con precisión.

De ello son responsables, en gran parte, las traducciones que varían el vocabulario empleado para hacer inteligible lo que realmente entendía Bajtín por dialogismo, dialogización, imaginación, pensamiento o principio dialógicos¹. No es el término aislado el que se encuentra traducido de manera diferente, ya que el original ruso es *dialogizm*, sino las palabras que sirven para interpretar el concepto mismo las que dificultan su comprensión.

Antes de aproximarnos al término, es necesario advertir que Bajtín no concebía el dialogismo exclusivamente como una categoría literaria. Bajtín

dedicó su vida al estudio profundo de campos tan amplios como la filosofía, la lingüística, el psicoanálisis, la teología, las ciencias sociales y las poéticas históricas, y en todos ellos aplicó el concepto. Percibía relaciones dialógicas en todo: en la naturaleza, en la conciencia del hombre, en la vida misma. En las notas para una reelaboración de su libro sobre Dostoievski, apuntó:

La vida es dialógica por su naturaleza. Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos. El hombre se entrega todo a la palabra, y esta palabra forma parte de la tela dialógica de la vida humana, del simposio universal. Las imágenes cosificadas, objetuales, son profundamente inadecuadas tanto para la vida como para la palabra. El modelo cosificado del mundo se está sustituyendo por el modelo dialógico. Cada pensamiento y cada vida llegan a formar parte de un diálogo inconcluso. También es impermisible la cosificación de la palabra: su naturaleza también es dialógica.²

El modelo dialógico del mundo que previó Bajtín, ya que formuló este concepto precisamente en un mundo cosificado por el stalinismo, se opone al pensamiento monológico, es decir al que impregna el discurso de autoridad, al monologismo de quien tiene la última palabra, a la "verdad" que no admite refutación, a la pregunta que ya tiene prevista la respuesta.

Por ello, y ya en el terreno de la teoría literaria, en su libro sobre Dostoievski, en el que analiza la estética de la novela y en los ensayos sobre diversos temas que se publicaron después de su muerte, aparecen a lo largo de muchas páginas los términos dialogía, dialogismo o dialógico aplicados a la obra de Dostoievski, al discurso novelesco o a la palabra cotidiana, pero Bajtín no proporciona nunca una definición a la manera clásica, es decir, que explique el término con una frase que equivalga exactamente en significado a la palabra dialogismo.

En los textos sobre Bajtín el problema se complica aún más porque cada autor interpreta el alcance del término desde su propia conciencia, lo que equivale a decir desde su propia historia, cultura, intención y comprensión. A manera de ejemplo, cito dos casos:

1) En su libro Problemas de la poética de Dostoievski, Bajtín habla del don tan especial que poseía Dostoievski no sólo para oír y entender todas las voces a la vez sino para darles forma dentro de la novela, en un estilo que Bajtín llama polifónico. Al respecto, afirma que "La novela polifónica es enteramente dialógica"³. En una primera lectura esto puede llevarnos a pensar que la polifonía no es lo mismo que el dialogismo, sino que el reconocimiento de éste, la percepción de las relaciones dialógicas y su éxito en trasladarlas a la literatura, es lo que da por resultado una novela polifónica.

Sin embargo en una biografía de Bajtín, escrita por dos especialistas de la Universidad de Harvard, los autores afirman que dialogismo y polifonía son sinónimos:

El fenómeno que Bajtín llama "polifonía" es simplemente otro nombre del dialogismo. Como Bajtín admite: "Cada pensamiento de los héroes de Dostoievski... se siente como si fuera desde el principio una respuesta en un diálogo inconcluso. Tal pensamiento no está impelido hacia un todo bien redondeado, concluido, sistemáticamente monológico. Vive una vida tensa en las fronteras del pensamiento de alguien más, de la conciencia de alguien más".⁴

Por su parte, Italo Calvino, menciona la "multiplicidad", como uno de los valores o especificidades de la literatura que conviene preservar para el próximo milenio y sostiene que multiplicidad, dialogismo, polifonía y estilo carnavalesco vienen siendo la misma cosa:

Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtín ha llamado "dialógico"

o "polifónico" o "carnavalesco", y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski.⁵

2) En su libro The Dialogical Principle, Todorov llama intertextualidad al dialogismo y expresa otra idea acerca de su significado lo que, desde mi punto de vista, nos hace desandar los pocos pasos avanzados en la comprensión del término:

El término que él [Bajtín] usa para designar la relación de todo enunciado con otros enunciados es dialogismo, pero este término clave está, como se podría esperar, cargado con tal confusa multiplicidad de significados que he preferido [...] usar, por su significado más incluyente, el término "intertextualidad" introducido por Julia Kristeva en su presentación de Bajtín, reservando la denominación dialógico para ciertas instancias específicas de intertextualidad, tales como el intercambio de respuestas entre dos hablantes, o la concepción de Bajtín sobre la personalidad humana.⁶

Pero reservar la denominación dialógico para el intercambio de respuestas entre dos hablantes sería reducir su alcance al diálogo, lo que no siempre resulta adecuado porque puede haber diálogos monológicos, como los de las novelas del llamado realismo socialista en los que el autor simplemente distribuye entre varios personajes el discurso que él desea imponer desde su autoridad de creador, o los diálogos que entablan los políticos demagógicos con sus pueblos, o los diálogos entre cualquier autoridad y sus subordinados en los que toda respuesta no sólo está prevista sino que es provocada por el hablante de mayor jerarquía. Igualmente, más adelante veremos como un monólogo interior de un personaje dentro de una novela puede ser un buen ejemplo de dialogismo.

Respecto a usar el término "intertextualidad" en lugar de dialogismo, coincido con Iris M. Zavala, cuando advierte la necesidad de:

[...] subrayar la amplitud y el alcance del concepto de dialogía, que no se debiera limitar a un mosaico de reminiscencias puramente textual. y proponer un uso más prudente, desligándolo ciertamente del concepto de intertextualidad al uso.⁷

Por otra parte, el propio Bajtín señaló en los apuntes en los que anotaba esquemáticamente sus reflexiones, y que se publicaron póstumamente bajo el título "Hacia una metodología de las ciencias humanas", su posición antiestructuralista:

Mi actitud frente al estructuralismo. En contra del afán de encerrarse en un texto. [...] La consecutiva formalización y despersonalización: todas las relaciones tienen carácter lógico (en el sentido amplio de la palabra). Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas. El principio de la complementariedad también lo entiendo dialógicamente. [...] En el estructuralismo siempre existe un solo sujeto, que es el sujeto del investigador mismo.⁸

En suma, para Bajtín el dialogismo celebra la otredad y se opone a la idea de que un individuo pueda estar completo o acabado. Así como el mundo necesita de mi otredad o alteridad para darle significado, yo necesito de la autoría de otros para definirme, o de la autoría de mí misma. El otro es en un sentido profundo mi amigo, porque es solamente del otro de quien yo puedo obtener mi yo.

Para efectos de esta tesis, tomaré el concepto de dialogismo en una acepción reducida al campo de la novela. Así entenderé el dialogismo o polifonía exclusivamente como el procedimiento formal mediante el cual el escritor permite a cada uno de sus caracteres hablar con sus propias voces con un mínimo de interferencia de él como autor⁹. Este procedimiento es lo que da por resultado un nuevo género de novela que Bajtín llamó polifónica, de manera que podemos deducir que el fenómeno "polifonía" no es más que otro nombre del dialogismo.

El dialogismo no deriva de la idea o el argumento de ningún personaje solo, sino de la relación de cada personaje con las palabras de los otros. Cada discurso de un personaje es un diálogo, no sólo con él mismo o con otro de los personajes, sino con muchos otros puntos de vista, todos simultáneos.

El pensamiento dialógico no acepta nada como definitivo o excluyente de otros pensamientos, de otros puntos de vista. El caso de Pitol es notable por su búsqueda, aun antes de escribir su primera novela, de formas que pudieran expresar esta manera de pensar, de sentir, de crear. En 1966, Pitol escribió en su autobiografía:

Por quién sabe qué azar la cimentación de mi cultura o de lo que iba en camino de ser una cultura se desmoronó, sin estruendo pero totalmente, hace unos cuantos años. Los datos que laboriosamente había ido reuniendo se desvincularon, quizás por la desconfianza cáustica que me inspiran los valores establecidos, todo lo que pretenda ser una conclusión, todo aquello que tenga la apariencia de definitivo.¹⁰

3.2 Utilización de la heteroglosia en la novela paródica

Ahora bien, para que el dialogismo o la polifonía se puedan dar es necesaria la existencia del plurilingüismo o heteroglosia¹¹. O, dicho de otro modo, en un mundo en el que sólo existiera un discurso, como ha sido el caso de los discursos impuestos por gobiernos totalitarios, no podría darse el dialogismo en la novela, porque si todos hablasen de la misma manera no podría distinguirse más que una sola voz. Sería como una obra musical para un solo instrumento, monofónica en oposición a polifónica. Monológica en

oposición a dialógica. Como se sabe, con Stalin en la Unión Soviética el "lenguaje oficial" se homogeneizó y dominó todos los aspectos de la vida. La literatura se convirtió, entonces, en una subfunción de los mitos y la retórica oficial, los enunciados eran autoritarios y terminantes. Todas las artes estuvieron regidas por un único lenguaje: el del realismo socialista.

Sin embargo, la especificidad estilística del género novelesco reside en la unificación en un todo de varios estilos o lenguajes. "La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales"¹². A la estratificación interna de una lengua nacional, que puede distinguirse en una novela, en diferentes dialectos sociales, por ejemplo de ciertos círculos sociales, argots profesionales, de autoridades, de modas pasajeras, etc. es a lo que Bajtin llama plurilingüismo o plurilingüismo social¹³. De esta manera:

El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra la heteroglosia en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida).¹⁴

Son muchas las formas en las que la heteroglosia penetra y se organiza en cualquier novela, y muchas sus implicaciones filosóficas, lingüísticas y estilísticas, cuyo análisis rebasaría el propósito de esta tesis. Aquí sólo me detendré en una de las formas más evidentes en las que se manifiesta la heteroglosia en un tipo de novela: la que imita o transforma paródicamente discursos ajenos, como es el caso de las novelas de Dickens, Sterne y Cervantes, por ejemplo, que crearon parodias a partir de la estilización de la manera de hablar de casi todos los grupos sociales de sus épocas.

En la parodia, la utilización de la heteroglosia se caracteriza por dos particularidades:

En primer lugar, por la introducción de diversos horizontes ideológico-verbales, como pueden ser los géneros literarios, profesiones, clases o grupos sociales con intereses comunes (los nobles, los comerciantes, los campesinos, los criados, etc.) o las formas usuales para transmitir los chismes, los discursos solemnes, etc. Desde luego, todos estos dialectos se introducen en el marco del discurso literario y tienen la característica adicional de no fijarse a determinados personajes, sino que se alternan con la palabra directa del autor.

En segundo lugar, los discursos que acabamos de mencionar, "son desenmascarados y destruidos como falsos, hipócritas, interesados, limitados e inadecuados a la realidad"¹⁵. Esto significa que al estar parodiándolos, se están cuestionando y rechazando todos esos "lenguajes" ya constituidos para sustituirlos por otros más alejadas de la "seriedad" pero más cercanos a la realidad. Al respecto es interesante citar lo que dice el personaje-narrador-escritor de Juegos florales, al tomar la decisión de irse a Europa:

[...] en los ratos que le dejaba la lectura de Dickens y Galdós, a quienes se asió como a tablas salvadoras, todas las circunstancias que lo rodeaban le parecieron tan cargadas de oprobio, y su vida a los veintisiete años tan malgastada, perdida, hueca y mentirosa, como hueca y mentirosa era la retórica que asfixiaba a la nación.¹⁶

NOTAS

1 El problema de las traducciones ha sido advertido ya por varios estudiosos de Bajtín. Entre ellos, Iris. M. Zavala, en su ensayo "Dialogía, voces, enunciados: Bajtín y su círculo", señala el gravísimo problema de vocabulario y, por lo tanto, de comprensión que crean las diferentes traducciones de un mismo texto.

Aunque el nombre de Bajtín aparece en las traducciones al español editadas en México como Bajtín, en las editadas en España como Bajtin, y en las inglesas se convierte en Bakhtin, a lo largo de esta tesis siempre me referiré a él como Bajtín y sólo en la bibliografía respetaré la grafía del nombre tal como aparezca en el título del libro consultado.

Las traducciones de citas de libros originalmente en inglés, salvo indicación en contrario, son mías.

2 Bajtín, M., "Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski", uno de los textos póstumos de Bajtín que se editaron por primera vez en ruso en 1979 y en español en 1982, sobre la base de los manuscritos que se conservan en el archivo del autor, en Estética de la creación verbal. 3 ed. México: Siglo XXI, 1989. p. 334.

3 Bajtín, M., Problemas de la poética de Dostoievski. México: FCE, 1988. p. 65.

4 Clark, Katerina y Holquist, Michael. Bakhtin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984. p. 242. La cita entre comillas dentro de esta cita está referida por los autores a la p. 32 de Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky's Poetics, ed. and trans. Caryl Emerson (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

5 Calvino, Italo, "Multiplicidad" en Seis propuestas para el próximo milenio, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid: Ediciones Siruela, 1989. p. 132.

6 Todorov, Tzvetan. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Manchester: Manchester University Press, 1984. p. 60.

7 Zavala, M. Iris. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo" en Teorías literarias de la actualidad. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989. p. 92. La autora analiza las teorías de Bajtín en un estudio escrito en español y dirigido a hispanistas, por lo que es de gran utilidad para aclarar algunas confusiones en los términos.

8 Bajtín, M., Estética de la creación verbal. Op. cit. p. 392

9 Para todo lo referente a esta definición véase el capítulo 11 "Dostoevsky's Poetics" en la ya citada biografía de Bajtín de Clark, K. y Holquist, M. Bakhtin, op.cit. p 238 - 252.

10 Pitol, Sergio. Sergio Pitol. Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1967. p. 60.

11 Heteroglosia es el nombre en inglés del plurilingüismo. Ambos términos son sinónimos en español, pero de aquí en adelante siempre usaré el término "heteroglosia" y no "plurilingüismo", ya que el primero tiene la connotación de varias hablas, que es lo que se encuentra en las novelas polifónicas y es base de la parodia; y el segundo, en cambio, se acerca a la idea de varias lenguas o idiomas.

12 Bajtin, M. Teoría y estética de la novela, Madrid: Taurus, p. 81.

13 En el Glosario de términos que aparece al final de su libro The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin, publicado en 1981 por la Universidad de Texas en traducción del ruso al inglés, no aparece el término "plurilingüismo". Con el mismo significado hay una entrada bajo heteroglossia (p. 428), que yo he traducido del inglés:

"La condición básica que gobierna el significado en cualquier lenguaje. Es lo que asegura la primacía del contexto sobre el texto. En cualquier tiempo dado, en cualquier lugar dado, habrá una serie de condiciones -sociales, históricas, meteorológicas, psicológicas- que asegurarán que una palabra pronunciada en ese lugar en ese tiempo tenga un significado diferente del que tendría si hubiera sido pronunciada en otras condiciones".

Para evitar confusiones, de aquí en adelante usaré sólo la palabra heteroglosia.

14 Bajtin, M., Teoría y estética de la novela, Op. cit. p. 81.

15 Ibid. p. 129.

16 Pitol, Sergio, Juegos florales. Barcelona: Anagrama, p. 44.

4. ELEMENTOS PARODICOS EN LAS NOVELAS DE SERGIO PITOL

4.1 La heteroglosia en El tañido de una flauta

El "lenguaje común" que utiliza Sergio Pitol en sus novelas pertenece por lo general al círculo de los artistas: escritores, pintores, cineastas o personas que de alguna manera están relacionadas con la cultura.

Es de este lenguaje del que Pitol constantemente se aleja o se acerca, toma su distancia, ya sea para parodiarlo, cuestionarlo, ponerlo en tela de juicio; o para expresar sus puntos de vista sobre uno de los temas que más le interesan, y que ha desarrollado bajo la forma de metaficción en casi todas sus novelas: los problemas formales de la creación¹.

En un diálogo con Margo Glantz, Sergio Pitol revela estar consciente de la distancia que pone entre su propio lenguaje y el de sus personajes:

En mis novelas trato también de desarrollar la manera en que un escritor se decide a escribir algo sobre sucesos que le fueron narrados o que leyó en alguna parte, y eso me permite crear los distintos filtros y distanciamientos, esos espacios entre quien cuenta y las posibles variantes que puede adoptar la narración, las diversas posibilidades de comprender el hecho que ha sido relatado.²

Es también notable el escaso uso que hace Pitol de la narración en

primera persona en sus novelas. Como autor, prefiere que sean los otros quienes hablen utilizando sus propios lenguajes. De esta manera, el escritor toma su distancia y puede ser objetivo frente a esos lenguajes:

Es cierto (que casi nunca uso la primera persona), y si existe se da en forma neutra, insípida y transparente, de modo que permita que las otras veces se escuchen y luzcan más. En el último relato que escribí (1981) "Nocturno de Bujara" hice algo que siempre quise realizar: integrar la primera persona con otras voces y convertirla en un narrador objetivo.³

Una de las preocupaciones constantes de Pitol ha sido liberarse cada vez más del "lenguaje oficial" u "oficioso" que, por sus largos años de trabajo en el servicio exterior mexicano, se veía obligado a usar y escuchar constantemente: el lenguaje de los télex, los oficios, los discursos, un idioma que parece castellano pero que no lo es del todo y que está codificado para encubrir, para no dejar ver ningún pensamiento verdadero. Como escritor, Pitol ha ido resolviendo esta preocupación a través de la transformación paródica, cada vez más frecuente y consistente, del discurso "oficial". Lo que inició en su primera novela, El tañido de una flauta, con la ridiculización de la manera de hablar de una funcionaria de la cultura oficial, creció en Juegos florales, donde imita burlescamente el estilo petulante y redicho de una escritora y lideresa de varios aspirantes a escritores, para casi desbordarse en El desfile del amor, donde se mezclan las voces de una sabia académica, un escritor, una representante de la alta burguesía económica y cultural, un historiador, la jerga periodística de las crónicas sociales y de la nota roja. Finalmente, en Domar a la divina garza, queda solamente una familia que, podría decirse, habla como la gente "normal", sin las exageraciones, cultismos, pasión, veneno y animosidad de la genial Marietta Karapetiz; o el profundo rencor de un licenciado herido; o la tontería imitadora de quienes pretenden

ser lo que no son y todos los demás personajes carnavalescos que desfilan por esta novela. Por último, en La vida conyugal, Sergio Pitoll regresa a un lenguaje contenido, escueto, puro, que es el contrapeso a la historia que está narrando, en la que ya no queda un solo personaje "normal" porque el carnaval se ha adueñado de la escena.

En este apartado presento sólo el caso de El tañido de una flauta, que ilustra ejemplarmente la utilización de la heteroglosia para la realización de una parodia.

En el episodio que analizo a continuación, la Falsa Tortuga⁴ asiste a una función de cine en homenaje al realizador alemán Ernst Lubitsch. El personaje-narrador, un director de cine frustrado que supo reconocer a tiempo que en el cine no tendría éxito y se dedica a hacerse rico en una agencia de publicidad, se encuentra en París a la Falsa Tortuga y la invita a ver To be or not to be de Lubitsch, en versión doblada al francés.

La Falsa Tortuga, quien es funcionaria del Banco Cinematográfico de México⁵, no entiende francés y no tiene ni la más remota idea de quién es el director de la película que acaba de ver, es entrevistada por los servicios en español de la Radio y la Televisión Francesas, a instancias del narrador. Este quiere reírse de su amiga la-que-se-toma-en-serio-lo-de-ser-funcionaria-de-la-cultura-oficial, encontrando el lado cómico a una situación que para otros pasaría inadvertida⁶. En esas circunstancias tiene lugar el siguiente episodio⁷, en el que la parodia se realiza a través del uso de las distintas maneras de hablar que usan los personajes, según el grupo social al que pertenecen, es decir a través de la heteroglosia. Cada una de estas maneras características de hablar -de acuerdo a la clase social, nacionalidad, profesión, sexo, lugar de trabajo, época, etc.- refleja e implica una serie de valores y

experiencias compartidas, de los cuales Pitol se burla.

He dividido artificialmente el texto original a fin de señalar las distintas voces que Pitol toma prestadas para estilizarlas paródicamente, colocando entre paréntesis mis comentarios⁸:

1 (Voz de una periodista francesa, que usa la manera de hablar propia de una funcionaria de la cultura oficial de ese país. Esta manera implica, para la mexicana que la escucha, una cierta superioridad, ante la cual se colocará a la defensiva):

-[...] Antes de charlar sobre los motivos que han ocasionado su viaje a París, nos podría decir, ¿qué le parece la idea de rendir un homenaje a Ernst Lubitsch? ¿Qué nos podría decir sobre el toque mágico que según algunos críticos infundió el célebre director a sus películas? (TF, p. 99)

2 (Voz neutra del narrador que, tiempo después, está relatando el divertido episodio que provocó en París, aprovechándose del deseo de sobresalir en el mundo de la cultura que animaba a la Falsa Tortuga):

La F.T. no tenía la menor idea de lo que aquella señora preguntaba. Intuyó sólo que se internaba en aguas pantanosas [...] (TF, p. 99)

3 (La voz del narrador parodia la manera de hablar de la Falsa Tortuga al relatar la versión de ella de este mismo episodio. El discurso de la Falsa refleja la relación que ella estableció entre las palabras de la periodista francesa y sus propios valores de mexicana ignorante pero defensora de su puesto, y también refleja la carga social del narrador que lo está contando, es decir se pueden oír las distintas voces que hay detrás de las voces de los involucrados. El texto que sigue aparece entre paréntesis en

el original, los subrayados son míos para señalar cuando el narrador usa su propia voz neutra):

(la culpa había sido toda de él, comentaría más tarde, al volver y relatar el incidente en una versión casi épica, en la que resplandecía como una especie de heroína que en pleno corazón de Francia había tenido el valor de poner como camote a una impertinente radiolocutora francesa que pretendió humillar a México. Lo acusaría de llevarla a ciegas a la función, sin advertirle que se trataba de la inauguración de un ciclo de Ernst Lubitsch -el nombre jamás se le borraría- aunque tampoco, aclararía con magnanimidad, lo podía acusar de haber obrado con entera mala fe. (TF, p.99)

4 (Voz directa de la Falsa Tortuga que pretende disculpar a su amigo por haberla enfrentado a la radio francesa, insinuando, al mismo tiempo, que si ni él sabía quién es un director de cine tan raro como Lubitsch, ella menos tenía por qué saberlo. Continúa en punto y seguido el párrafo anterior):

¿Cómo podía un ignorante hombre de negocios saber que no se trataba sólo de ver una película de la preciosa Carole Lombard y de reirse un poco?). (TF, p.99)

5 (Voz del autor y, por lo tanto, en otro estilo, para explicar algunas características de los administradores de la cultura en México. Esta descripción se muestra como un "discurso ajeno". Continúa en punto y seguido el párrafo anterior):

La Falsa tenía sus tablas, no por nada llevaba más de veinte años trabajando en ministerios, organismos descentralizados y en todo tipo de instituciones en cuyo presupuesto un renglón se destinara a actividades culturales. Se produjo un momento de silencio. Luego, (TF, p.99)

6 (El narrador retoma el relato para hacer una parodia de los

funcionarios de la cultura que se toman demasiado en serio, sobre todo cuando están en el extranjero y sienten como agresión, a su persona y a su país, cualquier pregunta cuya respuesta desconozcan. Entonces creen que su deber es defender a toda costa el nombre de México):

con la expresión ponderada que tendría un gobernador instantes después de colocar la primera piedra de la futura nueva Facultad de Derecho de la capital de su estado, con un rostro donde todos los músculos faciales habían trabajado hasta la demencia para transformar la carne en cartón piedra, la voz engolada y severa, como si por ella se expresaran las Musas o la Patria, y un dedito tremolando en el aire respondió: (TF, p. 99)

7 (La larga respuesta de la Falsa Tortuga usa el discurso falso, adulador, hecho de lugares comunes, formal, destinado a ocultar y no a comunicar, con el que hablan algunos funcionarios de la cultura cuando desconocen el tema o cuando no quieren comprometerse con ningún juicio de valor. Lo que sigue es un fragmento de dicha respuesta):

[...] Me es grato aseverar que los franceses son maestros para organizar y darle el relieve necesario a este tipo de celebraciones. Una larga y cultivada tradición cultural no puede sino producir frutos de esta categoría; se lo puedo decir con absoluta convicción, señorita, por ser ésta la cuarta o quinta vez que me encuentro en su país. En lo referente a la colaboración cultural, las máximas autoridades en el campo de la educación mexicana sostienen que desde todos los puntos de vista resulta positiva. [...]. (TF, p. 100)

La reportera francesa, a su turno, muestra "lo que también ella tenía de falsotortuguismo" y luciendo sus conocimientos sobre cine hace quedar en ridículo a la Falsa Tortuga, con lo cual Pitol intenta desacralizar a los habitantes de un mundo que conoce perfectamente por sus largos años pasados en el servicio exterior mexicano: el de los representantes de la

cultura estatal que logran, sin ningún mérito, que el gobierno les pague un viaje al extranjero.

A partir de El tañido de una flauta, se va notando en la literatura de Pitol un alejamiento del español oficioso y una búsqueda, cada vez más consciente, de formas paródicas que liberen a sus personajes de las rigideces de un "lenguaje" muerto. En una reciente conversación con Juan Villoro, Pitol lo expresó así:

Si hubiera seguido escribiendo como en mis primeras novelas los personajes habrían terminado hablando como oficios: "Y asimismo le ruego a usted, con el tacto y la discreción que lo caracteriza". Tuve que crear un lenguaje paralelo, paródico, para vencer el contagio. De un idioma muerto, rígido, alejado de la realidad, surgió el lenguaje desaforado de El desfile del amor y Domar a la divina garza."

Para cerrar este apartado cito un párrafo puesto en voz del narrador de El tañido de una flauta que, desde mi punto de vista, podría ayudar a explicar por qué el humor que crea Sergio Pitol a partir de la transformación paródica de la manera de hablar de determinados grupos sociales, no haya sido reconocido unánimemente.

-Nuestro mundo, éste por el que tú y yo deambulamos, no admite la alegría, a menos que la haya previamente codificado. Debes, *il faut, bisogna, you need* mostrar júbilo, felicidad, exultación, pero siempre y cuando sea como respuesta a un factor creado exprofeso: el circo, los bufones, la comedia, los chistes, la mujer gorda que se cae al suelo, la farsa, el ridículo, lo grotesco, el sainete, la caricatura, el pastel estampado en una cara mofletuda, todo en la dosis conveniente; sí, sí, muy bien regulado, de manera que hasta los suizos puedan lograr su cotidiana dosis de júbilo. (TF, p. 35)

4.2 La intertextualidad en Juegos Florales

Un texto puede llegar a ser una especie de collage de otros textos, ya sea por medio de la introducción de un texto "extranjero" al texto original o por las relaciones que se manifiestan entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados. Estos intertextos pueden ser evocados, consciente o inconscientemente, por el autor o citados, ya sea parcial o totalmente. También se da el caso de que el autor introduzca en su texto otros textos metamorfoseados creativamente, o transformados paródicamente.

El efecto de la intertextualidad en un texto es convertirlo en una especie de caja de resonancia de muchos ecos culturales, que nos hacen recordar no sólo temas, estilos o expresiones, sino rasgos estructurales distintivos de géneros literarios o de épocas dentro de la historia de la literatura. Otros textos pueden incorporarse en un nuevo texto ya sea como citas textuales, es decir copiados entre comillas, como reminiscencias o recuerdos, como alusiones, como imitaciones, o como pastiches o parodias.

De esta manera, lo similar, aquello que imita al epígono, se convierte en lo disímil: lo personal, lo vital, lo diferente y propio del autor que es, a su vez, un precursor de algo nuevo, dice Sklovski, y agrega: "el escritor marcha hacia sí a través de las obras literarias ajenas, de las que suenan al oído de su época; él se dedica a contaminar."¹⁰

Como ya mencioné en el capítulo sobre el dialogismo, para Todorov la intertextualidad es una forma específica de dialogismo y, aunque en un nivel muy elemental, cualquier relación entre dos pronunciamientos es intertextual¹¹, en este capítulo no tomaré en cuenta esta forma de intertextualidad porque al ser tan amplia no llega a definirse.

En el caso de la narrativa de Sergio Pitlor, la intertextualidad reviste

todas las formas posibles: menciones a otros autores y a otras obras, citas entre comillas a otros personajes creados por el mismo Pitol dentro del mismo texto, reminiscencias, referencias, alusiones, parodias de los discursos de grupos específicos, textos de otros autores que se traslucen agazapados tras el texto que Pitol recrea a partir de esos otros textos y, por último, la introducción en un texto nuevo no de un texto "extranjero", sino de un texto propio ya publicado como texto independiente y que, al ser introducido a un texto mayor se funde en él tan perfectamente que pierde su autonomía y enriquece al nuevo texto. De esta manera, la intertextualidad en las obras de Sergio Pitol forma un complejo y espeso tejido que sostiene al texto, como la arpillera detrás de un tapiz, y del cual podemos extraer muchos hilos que nos comunican, además de con la literatura ajena y propia de Pitol, con el cine, la pintura, y con el arte y la cultura en general.

Llámesese técnica de las cajas chinas, estructura de matrioshkas o "mise en abyme", la narrativa de Sergio Pitol contiene textos de Sergio Pitol que a su vez contienen textos de Sergio Pitol y así hasta muchas veces o muchas cajas chinas. Lo que Pitol coloca dentro de su prosa no son sólo textos reconocibles como es el caso de los dos cuentos incluidos en Juegos florales, sino de formas o estilos creados por él mismo que son contenidos por una forma más amplia, también creada por él. Aquí se distinguen dos maneras: una, cuando Pitol escribe que un escritor escribe, analiza los problemas de la creación a los que se enfrenta el ficticio escritor que no puede escribir, y con ese material escribe una novela, como es el caso de Domar a la divina garza o los varios inicios que el personaje-escritor-narrador de Juegos florales intenta para su cuento, está haciendo lo que se llama metaficción, es decir novela acerca de la novela, que es un procedimiento que utiliza en todas sus

obras, con excepción de La vida conyugal.

La segunda manera consiste en lo siguiente: Pitol parodia el lenguaje o el estilo de algún representante de determinado grupo social por medio de alguno de sus personajes, por ejemplo la Falsa Tortuga en El tañido de una flauta, Billie Upward en Juegos florales, Ida Werfel en El desfile del amor, Marietta Karapetiz en Domar a la divina garza o Márgara Armengol en La vida conyugal y luego viene otro personaje que parodia la parodia del anterior, por ejemplo cuando el personaje-escritor de Juegos florales cita entre comillas, con una intención evidentemente burlesca y degradatoria, lo que habría dicho Billie, pero eso que habría dicho Billie lo escribió el escritor Pitol, también con una intención paródica, lo que significa que ahora tenemos, ya no novela dentro de la novela, sino parodia dentro de la parodia:

Pero, casi sin advertirlo, tuvieron que enfrentarse al hecho de que el verano estaba a punto de concluir y no habían salido de la ciudad, "ya que Roma, sabedora de todos los recursos y añagazas necesarios para atrapar a los incautos" -como habría dicho Billie la insoportable, quien en tales circunstancias se revestía de un aire de ave sapiens [...].¹²

Aunque la intertextualidad se presenta frecuentemente en todas las novelas de Sergio Pitol, por cuestiones metodológicas en este apartado me dedico exclusivamente a señalar los casos de Juegos florales y muy especialmente al relato veneciano de Billie Upward, que aparece en dicha novela.

En primer lugar, encontramos dos casos fácilmente identificables de inclusión de textos del mismo Pitol: "El relato veneciano de Billie Upward", que forma parte del volumen de cuentos Nocturno de Bujara¹³ y que se incorpora íntegramente como capítulo VI y el cuento "Cementerio de

tordos"¹⁴, terminado en Lwów en junio de 1980 y publicado en la antología del mismo nombre en 1982, que se convirtió en el capítulo IV de Juegos florales. Es decir, Pitol escribía textos que tenían vida propia, que tenían principio y fin, que funcionaban por sí solos, pero que también podían, con igual eficacia, formar parte de un solo texto, de una misma novela.

En segundo lugar, Juegos florales abre la percepción del lector a una serie de súbitas iluminaciones por medio de citas y reminiscencias. En su magnífico estudio sobre el barroco y el neobarroco, Severo Sarduy¹⁵ distingue solo dos formas de intertextualidad, que engloban a todas las que aquí he mencionado: "la cita", que tiene la característica de que está superpuesta a la superficie del texto, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, y "la reminiscencia", que es la incorporación de un texto que se funde en el original, de manera indistinguible, pero que constituye uno de los estratos más profundos del texto receptor.

Una de las formas más frecuentes de la cita es la referencia. Es decir, incorporar referentes culturales que enriquecen a los personajes, a las descripciones o a la trama misma y que permiten ampliar el contexto de la obra. En Juegos florales encontramos una riqueza extraordinaria de referencias culturales: Entre las literarias y cinematográficas, puedo mencionar que el personaje-escritor recuerda las revistas que leía a los diez u once años y que contenían cuentos de Somerset Maugham, de Daudet, de Alarcón e imágenes de Janette McDonald, Greta Garbo, Joan Crawford y los hermanos Barrymore. Más tarde, cuando llega a Roma por primera vez, además de visitar los obligados sitios históricos y artísticos, camina por las callejuelas de la ciudad para tener el placer de encontrar las placas que señalan "dónde había escrito Mann sus famosos Buddenbrook, dónde se habían hospedado

Goethe o Gogol" (JF, p.46). La cita de Goethe viviendo en Roma, nos lleva de inmediato a la reminiscencia de su Diario italiano en el que hay una descripción del carnaval romano¹⁶. Con esta reminiscencia, la imagen de un joven de Jalapa deslumbrado por estar en Roma, que busca placas conmemorativas en las paredes color naranja, adquiere una riqueza que también resulta deslumbrante para el lector.

Las citas a personajes literarios también encierran reminiscencias sutiles, como cuando Eugenia dice, a propósito de que Billie Upward cambió tanto que parece otra mujer, que ella tiene una amiga que se parece a un personaje de Chéjov que enviudó tres veces y que con cada marido fue totalmente distinta, como si hubiese en ella tres mujeres diferentes¹⁷. Pitol se refiere al cuento de Chejov, titulado en ruso "Dushenka" que en español se publicó como "Almita" o "Alma de paloma", pero al no citarlo por su nombre ni entrecomillar ningún fragmento deja en libertad al lector de hacer la asociación o de ignorarla y, de todas maneras, disfrutar el texto original.

Hay dos alusiones a la película de Lubitsch El desfile del amor (JF, p. 50), que más tarde sería el título de la tercera novela de Pitol, pero también hay una serie de citas a un cuento que el escritor-personaje escribió sobre la relación de una mujer fascinante, llamada Delfina, con su hijo, al que no ha visto en un largo tiempo. Este cuento, rechazado por Billie Upward para su publicación en los Cuadernos Orión fue rescatado, con esa sorprendente habilidad que tiene Pitol para mezclar realidad con ficción literaria en una continua intertextualidad, por el escritor Sergio Pitol quien lo hizo crecer hasta convertirlo en una parte muy importante de su novela El desfile del amor:

[...] Le fascinaba su versión de Delfina, con la espesa madeja de afectos, lealtades, caprichos y costumbres tejida a su alrededor, que

la relacionaban con un pintor, amigo de toda la vida, a quien ofrece una fiesta para celebrar el triunfo de una exposición, y la llegada del hijo cuya independencia comenzaba a temer. (JF, p. 26)

El tema de la fiesta ya estaba presente en este fragmento pero todavía no cobraba la importancia que tendría más tarde en El desfile del amor. Sin embargo, cuando el personaje-escritor vuelve a pensar en ese cuento, antes de escribir el próximo, afirma que la idea de la fiesta es el motivo central de la trama de su relato, es decir del relato que el verdadero escritor ya tenía proyectado:

[...] finalizado el relato escrito en el "Marburg" sobre la fiesta que una madre le ofrecía a su hijo, comenzó a esbozarse otro, nutrido en recuerdos de las vacaciones que durante la niñez pasó en un ingenio cercano a Córdoba. Fue el texto que más tarde publicó Orión. (JF, p. 47)¹⁸

Paso ahora al análisis de "El relato veneciano de Billie Upward", capítulo VI de Juegos florales, que considero un texto intertextual por excelencia. Se supone que es el cuento "Cercanía y fuga" escrito por Billie Upward pero que Pitol nunca enseña por completo, quizá, como dice el personaje que nos lo cuenta "por no traicionar a la escritora". Es el relato de la inglesa relatado por el personaje-escritor-narrador, que a su vez es narrado por Pitol, quien nos va dando pistas de los textos que forman la trama estructural y que están ocultos tras las líneas de este texto. Por ejemplo, el narrador nos dice que en el relato de Billie hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario y que él nota las influencias de James, de Borges, del Orlando de la Woolf y que:

[...] La trama se teje en el subsuelo del lenguaje; intentar relatarla de modo lineal sería una traición a la escritora. A pesar de ello, Billie defendía siempre los fueros de la narración, del, para decirlo de alguna manera, relato sólido. Para ella, la palabra debía someterse y

hasta ser el resultado de una trama Las olas o el Ulises, acostumbraba decir, eran entre otras cosas producto de las múltiples anécdotas en que descansaban.[...](JF, p. 132)

Yo añadiría que también se notan las reminiscencias de Mann, Schnitzler, Shakespeare, Carroll, Mozart, Wagner, las casas de Palladio y los cuadros de Longhi. La intertextualidad del relato de Billie está en todos los personajes y en la estructura misma del texto. El personaje principal se llama Alice y es una jovencita inglesa bastante fantasiosa que acepta el absurdo como si fuera lo normal, y que no puede dejar de traslucir a la Alicia de Lewis Carroll que está detrás ella. El relato mismo se desarrolla en un espacio onírico, en el que nada resulta inverosímil y que, también, nos hace leer en filigrana a El sueño de una noche de verano.

La reminiscencia del cuento de Carroll se entreteje con la de La Flauta mágica cuando aparece "No la reina de Venecia pero sí la de la Noche, musita Alice y piensa en Mozart." (JF, p. 135) y más adelante, cuando aparece un hermoso joven que pide ser llamado Puck y conduce a Alice ante la presencia de Titania, el tejido toma unas hebras de El sueño de una noche de verano para volverlas a entramar con el relato veneciano que está narrando y y hacer que la joven inglesa escuche en boca del comendador frases casi textuales de Shakespeare:

¡Titania, abandona a ese paje! ¡Estás aún a tiempo de renunciar a tu locura! ¡Titania, vuelve en tí! [...] ¡A tus años, pobre mujer enloquecida, te has convertido en el hazmerreír del mundo! (JF, 143)

El comendador es, al mismo tiempo, una referencia a la novela de un autor vienés sobre Casanova¹⁹, que acababa de leer Alice:

¡Es un viejo! ¡Tan viejo como el Casanova decrepito de su reciente lectura!, piensa Alice, y un escalofrío la recorre. (JF, p. 142)

Thomas Mann está presente cuando al igual que el Aschenbach de La muerte en Venecia, la profesora del colegio suizo que excursionaba por Italia, describe a sus alumnas la ciudad que iban a conocer como:

[...] la más inverosímil de cuantas hubieran sido edificadas sobre la faz de la tierra, como dijera un famoso escritor alemán [...] (JF, p. 135)

En una clara remiscencia de Borges, Pitol crea un microcosmos fantástico: la fiesta de Titania, en el centro de la cual hace que Billie coloque a Alice como "la visitadora de una especie de Aleph circunscrito a Venecia" (JF, p. 145), en el que el mundo se le revela de una manera simultánea y total, como sólo sucede en el Aleph y Alice puede verlo todo: la cultura, la historia y la vida de Venecia. Así, cuando ve al "grupo de enmascarados que juega a las cartas en una pequeña plazoleta", en realidad está viendo un cuadro de Pietro Longhi²⁰.

Finalmente, cuando Alice muere y la profesora escucha melancólicamente con las demás alumnas la función en La Fenice con la que culmina la excursión, "cantan a Wagner a quien ella siempre ha detestado"(JF, p.150), y no podía Pitol haber redondeado más la imagen ya que Wagner murió en Venecia y lo que cantaban era seguramente "La marcha fúnebre de Sigfrido".

4.3 La fiesta en El desfile del amor.

La fiesta es un tema que se presenta en todas las novelas de Pitol. En El tañido de una flauta hay una fiesta de la huye el personaje y en la que le dan una golpiza, es decir sigue la secuencia del carnaval: fiesta y tunda; en

Juegos florales, asistimos a la gran fiesta en un teatro de Jalapa donde van a dar el premio de los juegos florales; en Domar a la divina garza, la fiesta en el departamento de Marietta Karapetiz en Estambul que termina en una escena rabelesiana, vaciándole un urinal en la cabeza a Dante C. de la Estrella, y la fiesta de la boda de Dante con María Inmaculada de la Concepción que culmina, como las bodas tradicionales que recoge la literatura popular de la Edad Media en una tunda descomunal²¹. En La vida conyugal la imagen de la fiesta aparece desde el principio cuando Jacqueline Cascorro, al oír descorchar una botella de champaña y romper una pata de cangrejo en la fiesta de su aniversario de bodas, concibe por vez primera la idea de matar a su marido, y luego está la fiesta de la inauguración del hotel y las pequeñas fiestas a que daba lugar el taller de Márgara Armengol. Por último, la fiesta es el acontecimiento alrededor del cual giran como manecillas de un reloj los doce capítulos de El desfile del amor.

En cada uno de ellos se habla de la fiesta de Delfina Uribe desde un punto de vista diferente: como germen de un acontecimiento histórico; como el acontecimiento social del año que se recuerda, se critica o se recrea; como un acto de vanidad; como un pretexto para desahogar viejas rencillas; como alegoría de la vida del país y, al igual que una pintura de Picaso, la fiesta se descompone en varios fragmentos, en pedazos de espejos que juntos integran una sola imagen, rica en significados, que se comunican a través de una compleja red de referencias intertextuales.

El antropólogo francés Georges Balandier²², iniciador de una nueva disciplina dentro de las ciencias sociales que se aboca al estudio del caos, sostiene que la fiesta es el espacio que dejan todas las sociedades para el desorden, es la concesión que hacen a fin de no cancelar el movimiento en

el seno mismo de la sociedad y, finalmente, lo utilizan para reforzar el orden:

El orden y el desorden son como el anverso y el reverso de una moneda: inseparables. En una sociedad de la tradición que se define ella misma en función del equilibrio, la conformidad, la estabilidad relativa, que se ve como un mundo al derecho, el desorden llega a ser una dinámica negativa que engendra un mundo al revés. No se ignora, sin embargo que la inversión del orden no es su derrumbe; puede servirle de refuerzo o ser constitutivo de él bajo una figura nueva. Esta hace entonces orden a partir del desorden, al igual que el sacrificio hace vida con la muerte, la ley con la violencia domesticada por la operación simbólica.²³

Balandier, al igual que muchos otros antropólogos, ha encontrado que las fiestas cumplen la función vital de la renovación:

[...] en todas sus fases históricas, han estado ligadas a periodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de la fiesta. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta.²⁴

La fiesta por excelencia en la Edad Media y el Renacimiento era el carnaval que creaba un mundo liberado de las jerarquías, del rigor que imponía la cultura oficial. A través de la creación de este segundo mundo, que es llamado el "mundo al revés" por los estudiosos del tema, el desorden se apoderaba de la sociedad y se respiraba un ambiente de libertad, de licencia y familiaridad en el que se permitían las obscenidades y la mención de las funciones de la mitad inferior del cuerpo, y tenían lugar los coronamientos-destronamientos burlescos, los tundas, las disputas paródicas. Cualquier cosa, que en la vida cotidiana hubiese estado reprimida por las convenciones sociales, podía suceder durante la fiesta.

En El desfile del amor, cada quien habla de la fiesta según le fue en ella, pero todos coinciden en que dejó una impronta en la historia del país

y una marca profunda en la historia individual de quienes respiraron sus efluvios liberadores. La fiesta de Delfina Uribe creó un "mundo al revés" dentro del ya de por sí complejo mundo del edificio Minerva que era, a su vez, un segundo mundo dentro del México de 1942.

Según Delfina Uribe, la obra de Miguel del Solar, el personaje historiador que pretende realizar una investigación sobre el año 1942, debía basarse en aquella fiesta²⁵, en la que se manifestaron todas las contradicciones del periodo que siguió a la expropiación petrolera y a la participación de México en la segunda guerra mundial.

La fiesta tuvo lugar el 14 de noviembre de 1942 en el departamento de Delfina Uribe, sito en el Edificio Minerva de la colonia Roma, y congregó al todo México de la época: pintores, escritores, políticos, cineastas, gente de teatro. La fiesta misma, donde convivieron descendientes de familias porfirianas con beneficiarios de la corrupción revolucionaria, nacionales con extranjeros, políticos con artistas, huipiles de Oaxaca con túnicas griegas, platillos franceses con chiles en nogada, es una parodia de la "Unidad nacional" en la que estaba empeñado el gobierno avilacamachista.²⁶

En primer lugar, la fiesta de Delfina Uribe es una fiesta de equivocaciones que marca todo ese mundo equívoco que es la novela. La confusión se inicia con el motivo de la fiesta, que no quedó claro para todos los invitados. Malú, la cuñada de la anfitriona, le explicaría más tarde al personaje historiador-detective:

Hubo gente, aun entre los propios asistentes, que creyeron que Delfina le ofrecía una fiesta a Julio cuando a quien celebraba era a Ricardo, su hijo que había pasado varios años estudiando en California. (EDA, p. 57)

Igualmente, la esmirriada y diminuta Emma Werfel, cuya única forma

de adquirir cierta importancia era acogerse a la sombra de su madre y disfrazar su minusvalía ostentando una admiración desmedida por ella, tituló en su diario la entrada correspondiente a la fiesta como "¡La noche de la gran confusión!" (EDA, p.90)

La confusión se trasluce en las crónicas sociales y policíacas de la época, géneros de los cuales Sergio Pitol hace excelentes parodias en el primer capítulo. Ni siquiera si sabe si el joven austriaco que fue asesinado a la salida de la fiesta, estaba entre los asistentes y, en el caso de que hubiera estado, se ignora quién lo invitó.

El clima de libertad que generan las fiestas es propicio también a la confusión de personas. Al respecto, un buen ejemplo es el episodio de la confusión que sufre un joven que se acerca a Ida Werfel y, como si la conociera de toda la vida, se dirige a ella llamándola "Huehue" para contarle la historia del día en que su padre lo obligó a optar por la nacionalidad mexicana²⁷. La Werfel, sin inmutarse ante la sorpresa de su hija y el interés de Martínez, aprovecha la ocasión para proporcionar una explicación erudita, en la que Pitol transforma paródicamente el lenguaje de una académica:

"¿Lo ven ustedes? Se trata de un caso de confusión pura" afirmó ella. "He estado trabajando sobre el tema estos últimos días. Lo que sostiene a las comedias de enredo del Siglo de Oro español es la confusión de personajes. Pero en Tirso de Molina la confusión llega al delirio. [...]" (EDA, p.95)

El interés que muestra Martínez es también producto de la confusión, ya que este personaje, siempre al acecho de secretos inconfesables que más tarde utilizaría para chantajear o para dominar, cree descubrir una clave oculta tras el nombre de "Huehue":

"No sabía que estaba usted en términos tan íntimos con estos jóvenes refinados", dijo en tono de reproche. "¿Qué diría su marido

si se enterara del reencuentro con este muchacho? ¡Ay, Huehue, Huehue! ¿De modo que con ese nombrecito circulaba usted por Europa?".(EDA. p. 93)

Pero el autor lleva la confusión más lejos aún, creando un equívoco de tipo sexual, para poner de manifiesto la relatividad de las verdades y de las autoridades dominantes, ya que Emma Werfel percibe que no obstante la vulgaridad evidente del grotesco conquistador Martínez, resultaba "divertido" para la especialista en Tirso, a quien "no le hubiera disgustado una intimidad todavía mayor" con ese hombre repugnante²⁸, al cual le está dirigiendo la palabra, sólo en virtud de la abolición de las jerarquías que se da en las fiestas.

La fiesta es el lugar utópico donde todos pueden ser iguales. En las fiestas oficiales de la Edad Media, las autoridades ostentaban su jerarquía por medio de uniformes o insignias distintivas, ocupaban lugares especiales que los separaban del resto de los participantes. En el carnaval, en cambio, no había un espacio reservado para los personajes de mayor jerarquía, el más bajo en la escala social podía hablar de tú a tú con su vecino que, casualmente, podía ser su patrón.

Se permitía un contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar.²⁹

En la fiesta de Delfina Uribe, descrita por Ruth, los lugares más importantes de la sala están ocupados por las hermanas Bombón³⁰, un dueto de cursis mal vestidas que también vivían en el Minerva y que nadie supo por quién fueron invitadas:

Estaban sentadas en el sofá central de la sala; creí haberme equivocado de piso. Llevaban orquídeas en los hombros y unos

sombreritos con medio velo de gasa que eran un poema. Alguien las había invitado y estaban felices, rodeadas de admiradores que las celebraban. Ni modo de decirles que se fueran, que se había tratado de un error. (EDA, p. 150)

Esencia del carnaval son la máscara, el disfraz, la abolición, aunque sea efímera, del principio de identidad. La noche de la fiesta, Ida Werfel tenía conjuntivitis y se cubrió con un parche de terciopelo negro el ojo izquierdo:

"Diremos que se trata de un homenaje personal a la dama de Eboli"³¹, dijo con el humor que siempre la caracterizó. (EDA, p. 90)

Más adelante, Pitol insiste en el tema de los disfraces y la pérdida de la identidad, a través del discurso seductor que la sabia hispanista dirige a los concurrentes a propósito del joven que la confundió con un tal "Huencho". La Werfel pone como ejemplo de los enredos que causan las confusiones La huerta de Juan Fernández, de Tirso de Molina, en la que los personajes no son quienes dicen ser y:

"[...]Comienza un juego desorbitado de disfraces. Fingen ante terceros ser otros personajes que no corresponden ni a su personalidad ni a la fingida con que acabábamos de conocerlos".[...] "A veces he llegado a pensar, mi querido Martínez, que el mundo entero se ha convertido en la huerta de Juan Fernández, que todos deambulamos por la vida sin saber quién es quién, ni siquiera a veces quiénes somos nosotros, ni a qué designio superior servimos". (EDA, p.95)³²

Martínez, por supuesto, contesta con una vulgaridad que malinterpreta y degrada el discurso de la filóloga, para dejarlo en una simple caricatura, lo que constituye una operación típica de la parodia.

Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplían también un importante papel en el carnaval, y estaban siempre presentes en

las fiestas populares. Tenían por objeto la degradación, la transferencia de lo elevado al plano material y corporal. En Rabelais se encuentran múltiples referencias a las funciones de la parte inferior del cuerpo: alumbramiento, digestión y defecación, percibidas como grotescas por la estética que imperó durante siglos y elevadas por Bajtín a la categoría de elementos carnavalescos, dignos de ser estudiados por los críticos literarios.

Ida Werfel no sólo conoce el tema, sino que lo disfruta como "una niña enorme engolosinada con la mierda" (EDA, p. 141), dispuesta a celebrar cualquier ocurrencia que tenga que ver con las funciones abdominales y sus consecuencias. Incluso, es autora de un estudio sobre el cuerpo del pícaro que relaciona los intestinos con la literatura y que, al decir de su hija Emma, contiene las mismas ideas que más tarde desarrolló Bajtín en su investigación sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento:

El pícaro y su cuerpo, se llamó en español. Me dicen que un ruso estudió lo mismo, sólo que mucho más tarde, y con referencia a Rabelais³³. ¡El cuerpo del pícaro! ¡La función de las vísceras! ¡Un libro demasiado fuerte para su tiempo! [...] La edición de Leipzig es de 1916, la primera española es del 33.[...] (EDA, p.79)

En la fiesta de Delfina Uribe, la Werfel se refiere a la irritación que pueden causar los chiles en su paso por el tracto digestivo y hace bromas a costa de Martínez quien, a pesar de su evidente vulgaridad es un tipo muy delicado para estos asuntos y le parece inconfesable padecer de hemorroides. (La ambigüedad, la fisura a través de la cual es posible captar otra faceta de la misma persona, de la que habla Bajtín como característica del dialogismo se presenta nuevamente en el texto de Pitol: la culta dama se regocija con los temas escatológicos y el patán enloquece ante su sola mención).

La imagen carnavalesca de este episodio se completa con la tunda que Martínez le propina a la académica por haberse referido a lo que ella, de acuerdo a sus estudios, seguramente conocería como el principio cómico por excelencia, que se utilizaba en el carnaval para rebajar todo lo sublime; pero que él no puede aceptar más que como la indscreta publicación de una de sus intimidades más celosamente guardadas.³⁴

Los golpes y los insultos en Rabelais van dirigidos al destronamiento de los representantes de lo antiguo, lo rígido, lo serio o el poder. El personaje Ida Werfel es tan complejo que reúne dos personalidades contradictorias, o una personalidad escindida, que se desdobra sin cesar y adopta la máscara del bufón cuando así le conviene³⁵. La máscara del bufón era tradicionalmente usada en las fiestas populares por la gran libertad que ofrecía para imitar, hiperbolizar la vida, hablar parodiando, no ser exacto, no ser uno mismo. Libertad para arrancar las máscaras de otros, para insultar y, finalmente, para hacer del dominio público la vida privada en sus aspectos más recónditos. En este episodio, la tradicional tunda carnavalesca³⁶, le corresponde a su parte pedante de sabelotodo y no a la mujer sin tabúes que se regocija con las familiaridades escatológicas.

[...] Al ver que rechazaba el plato de nogada le dijo, con un guiño que pareció una mueca de mofa: "¡Animo, mi gran Martínez! ¡Entrele con coraje! ¡Piense, como los escépticos, que el ardor de ahora será menos áspero que el que vendrá después!" y soltó una radiante carcajada. [...] El orate se puso de un salto frente a ella y comenzó a sacudirla, a golpearla, a darle cabezasos en el pecho, profiriendo toda clase de insultos. (EDA, pp. 95 y 96)

Además de esta tunda, hay una pelea por celos entre el general Torner y el pintor Julio Escobedo, confusión en torno a muchos de los presentes que fueron invitados por medio de llamadas fantasmales, liberación

total de la seriedad y un ambiente caótico que desata los demonios interiores de cada quien. La fiesta culmina con una balacera en la calle en la que muere el joven austriaco Erich María Pistauer y resultan heridos Pedro Balmorán y el joven hijo de la anfitriona, Ricardo, quien nunca se recuperaría y muere dos años después.

Lo más sobresaliente de esta fiesta de El desfile del amor es que su autor se mantiene siempre fiel al espíritu carnavalesco y no adopta fórmulas o tonos graves sino que hace desfilar una serie de personajes que transmiten historias, fábulas, sucesos que se apartan y desvían, aparentemente, del propósito conductor del relato pero que, en realidad, lo están sirviendo.

4.4 La risa y el dialogismo en Domar a la divina garza.

A fines del siglo XVI, Ronsard y la Pléiade consideraban que existía una "jerarquía de los géneros" y reconocían a Rabelais como un simple escritor gracioso, un escritor extravagante, que finalmente quedó excluido de los límites de la gran literatura³⁷. La misma suerte corrió Don Quijote, catalogado por mucho tiempo entre las lecturas fáciles y divertidas.

Muy brevemente apuntaré aquí los principales momentos que alcanza la risa en la historia de la literatura, a partir del siglo XVI:

La actitud en el Renacimiento con respecto a la risa, fundamentada en Rabelais, Cervantes y Shakespeare, era la de valorarla como una de las formas más importantes a través de las cuales se expresaba el mundo, la historia y el hombre. La risa era considerada como un punto de vista particular y universal sobre el mundo, pero no menos importante que el

punto de vista serio. Según Bajtín "sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo"³⁸.

A partir del siglo XVII, la actitud ante la risa cambió radicalmente. Se pensaba que no podía expresar una concepción universal del mundo, sino sólo ciertos aspectos parciales y particularmente típicos de la vida social que, por lo general, eran aspectos negativos que se trataba de exhibir críticamente por medio del ridículo. Esta actitud, que puede resumirse en que lo que es esencial e importante no puede ser cómico, y que se prolongó hasta el siglo XVIII, fue relegando la función de la risa dentro de la literatura a un género menor.

A comienzos del romanticismo, se produce una resurrección de la literatura que provoca risa a través de lo grotesco³⁹, pero el principio de la risa sufre una transformación muy importante. La risa del romanticismo deja de ser jocosa y alegre como la del Renacimiento y se transforma en humor, ironía o sarcasmo⁴⁰.

Durante el siglo XIX se consideraba que la literatura cómica era una frivolidad que no valía la pena leer y, mucho menos, escribir.

En el siglo XX se produce un nuevo cambio en la percepción de la risa, cuyos nuevos rasgos define el crítico alemán Wolfgang Kayser en su análisis de lo grotesco moderno:

La risa mezclada al dolor adquiere, al entrar en lo grotesco, los rasgos de una risa burlona, cínica y finalmente satánica.⁴¹

Considero que Domar a la divina garza es una novela divertida, que provoca risa y que fue escrita con esa intención. Uno de los pocos críticos mexicanos que percibió el lado cómico de esta novela, aunque lo matizó diciendo que su autor tiene sentido del humor, es Arturo Viveros:

[...] Logró, en suma, domar a esa otra "divina garza" que es el

discurso teórico literario, el cual fue sometido mediante el sentido del humor, la actitud antisolemne y el talento de un buen escritor[...]⁴²

El resto de la crítica en México fue elogiosa y destacó en esta novela la pasión de Pitol por Gogol, el dominio narrativo, la diálectica eros - anti-eros, representada por la personalidades de Marietta Karapetiz y Dante C. de la Estrella; y hasta lo grotesco de la locura, la escatología, el horror y la podredumbre, mencionando solo de paso el sentido del humor. Nadie se atrevió a declarar abiertamente que es una novela que provoca risa.

Por su parte, la crítica española osciló entre dos posiciones extremas, calificándola de "obra maestra" o de "novela de taberna, absolutamente prescindible", controversia que según declaró Pitol en una entrevista, lo estimula y divierte⁴³.

Me ocuparé primero de la risa que Pitol describe directamente en Domar a la divina garza⁴⁴, para pasar más adelante al dialogismo.

Pitol hace uso del sarcasmo, la ironía, la caricatura grotesca y describe una risa burlona, maligna, casi siempre a costa del licenciado Dante C. de la Estrella, quien sufre porque es incapaz de reírse de él mismo y de percibir el aspecto cómico de la historia que está contando:

-Lo va a saber muy pronto. Y verá qué mínima ración de comicidad existe en lo que me ocurrió en el viaje. ¡Ninguna! Todo lo contrario. (DDG, p. 129)

El mismo personaje, víctima de la risa de todos los que lo escuchan, admite que para los que no estuvieron involucrados en su historia -como es el caso de la familia Millares- quizás les pudiera resultar divertida la anécdota:

Quizá desde lejos, desde afuera, pueda considerársela divertida, pero yo le aseguro que vivirla en carne propia no lo fue. (DDG, p. 85)

Parece que los críticos o los lectores temieran considerar que una muestra de la "buena" literatura pueda, al mismo tiempo, ser cómica. O que les diera temor equivocarse y que el propio escritor, inconsciente de su comicidad, reaccionara como su personaje Dante C. de la Estrella, cuando ante una carcajada de su forzado oyente el arquitecto Millares, pregunta desconcertado:

-¿He incurrido, tal vez sin advertirlo, en algún efecto del género cómico? ¿Algo he dicho que incitara a la risa? (DDG, p. 128)

La risa de la profesora Marietta Karapetiz es, en cambio, una risa consciente, una risa que se usa para atacar, para ridiculizar al mediocre, que puede adoptar la forma de risita maligna, que rápidamente encuentra una cómplice en Ramona:

[...] las dos mujeres (Ramona y la Divina Garza) emitieron unas risitas a mi parecer bastante venenosas. (DDG, p. 164)

O ser una mueca irónica, tendiente a paralizar a su víctima, que Pitol capta en la imagen de una víbora que hipnotiza a su presa antes de atacar:

[...] esbozó algo parecido a la sonrisa que podría ostentar una víbora, y al fin me preguntó: "¿se trata de un pseudónimo?", para añadir con igual tonito de befa antes de que yo pudiera responderle. (DDG, p. 87)

Finalmente, cuando la Karapetiz profiere la terrible maldición que dejará a Dante desquiciado el resto de su vida, Pitol nos deja oír una risa cascada que parodia la de una bruja de cuento:

Soltó una carcajada metálica. Me pareció que una mano invisible movía desde el interior, las mandíbulas de una calavera para hacerle emitir aquella risa rasposa y ultrajante. ¡Crac, crac, crac, crac! (DDG, p. 111)

Los únicos que son capaces de percibir el humor de la historia que está contando Dante, y se ríen sanamente, a carcajadas, son los gemelos de quince años, hijos de Millares:

Los gemelos se echaron a reír a carcajadas. Los demás se les fueron sumando. (DDG, p. 121)

El dialogismo

En la biografía de Bajtín⁴⁵ se dice que cuando estaba en su lecho de muerte pidió que le contaran, una vez más, su historia favorita: un cuento del Decameron en el que se producen milagros en la tumba de un hombre visto como un santo, pero que en realidad había sido un tremendo villano.

Entre las muchas interpretaciones que pueden darse a tal historia, la que más nos puede ilustrar para entender a Bajtín -dicen sus biógrafos- es la de que siempre hay una abertura⁴⁶: nada está nunca completo, ninguna palabra es la "última", no hay explicaciones esenciales que sean aceptadas como únicas absolutamente por todos, sin excepción. Esta es precisamente la visión de Bajtín sobre la novela como género: algo inacabado.

Seguramente, si Bajtín hubiese conocido a la Divina Garza de Sergio Pitó, hubiera pedido que también le contaran su historia antes de morir. Pocos personajes encarnan tan bien esa "abertura", que nos permite asomarnos al interior de una prestigiada académica llena de sabiduría para encontrarnos con una vulgar arribista obscena y frívola.

La Divina Garza, cuyo verdadero nombre es Marietta Karapetiz, conocida también como la Manitas de Seda por algunos caballeros de grandes familias y como Pelagra Pelandrujovna por el obnubilado licenciado Dante Ciriaco de la Estrella, se movía entre el esplendor y la escoria porque dentro

de ella podían convivir lo más sublime con lo más bajo. Una especie de versión femenina y exuberante de doctor Jekyll y Mr. Hyde.

Los personajes que no logran aceptar que Marietta Karapetiz pueda ser extraordinaria y detestable a la vez, son los que quedan afectados de por vida por haber percibido una sola de sus facetas. Tal es el trágico caso del licenciado De la Estrella, que se volvió loco y perdió el control de los esfínteres por haberse asomado a la cara vulgar de la profesora Karapetiz, y el caso menos grave de Rodrigo Vives, que se sentía subyugado por la personalidad de la docta dama.

Dante C. de la Estrella es, por naturaleza, el opuesto de la Karapetiz. El licenciado no tiene ni una rendija en su personalidad, por la que pudiera penetrar ni la más mínima luz. Este fue el reto que se impuso Pitol en esta novela: "usar como narrador dominante a una caricatura de lo deleznable institucional, un abogado transa, medroso, gorrón y oportunista"⁴⁷, y yo agregaría moralista, pretensioso y convencional. Estas tres últimas características son las que lo hacen percibir a la Divina como una fuerza del mal que, finalmente, lo destruirá⁴⁸.

Sí, amigos míos, me refiero a esa célebre y consuetudinaria habituée de los festines más turbios, de los convivios más repulsivos y las orgías más desenfundadas, y que, sin embargo, navegaba por el mundo haciendo gala de unos modales estrictos de académica. ¡La severidad en persona! ¡Para morir de risa! (DDG, p. 27)

En cambio, Rodrigo Vives, quien "invita" a Dante a Estambul especialmente para conocer a la célebre profesora Karapetiz, no cesa de repetir las cualidades que la adornan:

[..] una perfecta polígrafa, una humanista, una mujer más fácilmente ubicable en el Renacimiento que en nuestros marchitos días. "Puede hablar del azul transparente del Egeo y

del cobalto del mar de Mármara, del postre con caramelo que esa mañana saboreó en el desayuno, del calor agobiante de las tardes y el frescor de las altas mesetas de Anatolia, de una chaqueta, una cartera y unas zapatillas que pensaba comprarse por la tarde en una tienda de apariencia insignificante, pero donde todo lo que estaba a la venta, que n era mucho, mantenía una calidad perfecta, y por debajo de sus palabras siempre estará fluyendo como una lava ardiente el río del pensamiento. Todo lo que menciona acaba por aludir de alguna manera a la cultura." (DDG,p. 44-45)

Igualmente, Ramona Vives, la hermana de Rodrigo o "fratellita" como él la llama, está convencida de las bondades de la Karapetiz y le profesa verdadera devoción:

"Usted es el verdadero objetivo de nuestro viaje, querida profesora, nuestro principio y nuestro fin. No puede imaginarse la devoción, no ¡qué digo!, el fervor de mi hermano por la obra de su marido y por la personalidad de usted. ¡Algo que no tiene parangón! Sí, Marietta." (DDG, p. 85)

En el episodio del restaurante, donde Ramona y Dante hacen esperar a la Divina más de una hora, al calor de un "vino fuerte y aromático ordenado por Marietta Karapetiz, que era una delicia", Dante logra ver, por momentos, otras caras de la Divina:

Sí, desde que comencé a oír ese discurso comprendí que en aquella mujer convivían varias personalidades, la del doctor Jekyll, la del señor Hyde, la de Marietta Karapetiz y quién sabe cuántas otras más. Cada una de las critauras que la habitaba hablaba un idioma diferente, se comportaba de un modo distinto, sus gestos y modales eran otros. (DDG, p. 99)

El hablar "un idioma diferente" en este caso se traduce en la heteroglosia a la que ya hemos hecho referencia. Pitol maneja las distintas personalidades de Marietta Karapetiz con gran soltura, pasando de una

manera de hablar a otra. Igual la pone a hablar de Gogol, con el más puro estilo de una eslavista de congreso internacional; que de México, con el tono de una "dulce y humilde chilanguita" que exclama "¡Olé torero!" sin venir al caso, parodiando a los europeos que creen que México es una extensión de España, país del que sólo conocen la fiesta brava.

4.5 La carnavalización en La vida conyugal

La vida conyugal⁴⁹ es la tercera novela del ciclo carnavalesco que Sergio Pitó inició con El desfile del amor (1984) y continuó con Domar a la divina garza (1988)⁵⁰. Desde luego desde su primera novela El tañido de una flauta (1971) y también en Juegos florales (1980), reeditada recientemente en México (ERA, 1990), aparecen, en menor grado, elementos carnavalescos pero no en estado puro como en las tres últimas novelas, sino opuestos a elementos trágicos que les sirven de contrapeso.

Tanto en El desfile del amor como en Domar a la divina garza y, más aún, en La vida conyugal Pitó deja que el carnaval fluya libremente en su prosa casi sin ningún contrapeso "positivo". Los personajes que de alguna manera representen la "positividad" o la normalidad van disminuyendo notoriamente en estas tres novelas, para dar paso a un mundo paródico y de rasgos grotescos donde la vida se libera del lastre oficial y de la seriedad convencional para entregarse a una danza de carnaval que, en ocasiones, resulta macabra: en El desfile del amor hay un personaje protagónico (el historiador-narrador Miguel del Solar) que encarna la decencia y el bienestar burgués, se apega a las convenciones sociales y aspira a tener éxito; en

Domar a la divina garza ya solo quedan, aunque sea en papeles secundarios, el arquitecto Millares y su familia, que sirven de escuchas convencionales y, en cierta forma, de contrapeso a la disparatada historia de Dante C. de la Estrella; por último, en La vida conyugal no hay un solo personaje que sea la objetivación de algún valor convencional: Jacqueline Cascorró, su marido y sus amantes están disfrazados para tomar parte en el mismo carnaval.

En el capítulo 2 ya he expuesto la teoría general del carnaval como una inversión de oposiciones binarias presentada por Bajtín: un amo y su esclavo, un rey y su bufón, un filósofo y un loco, de donde deriva el término "carnavalización" aplicado a la transposición del carnaval al lenguaje de la literatura. Bajtín veía en la carnavalización una forma de atreverse a inventar, de asociar elementos heterogéneos, de aproximar lo que está lejano, de liberarse de ideas convencionales sobre el mundo, de desechar los elementos banales y las verdades establecidas. El espíritu carnavalesco, según él, ofrece la oportunidad de tener una nueva visión del mundo, de darse cuenta de lo relativo que es todo cuanto existe y de entrar en un nuevo orden de cosas⁵¹. Sin embargo, en un reciente estudio semiótico sobre el carnaval, Umberto Eco afirma que "la ideología hiperbajtiniana del carnaval como una liberación real, puede estar equivocada", ya que:

El carnaval puede existir sólo como una transgresión autorizada [...] En este sentido, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales: al contrario, representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley. Nos recuerdan la existencia de la regla.⁵²

El antropólogo francés Georges Balandier, quien se ha dedicado al estudio de la "caología" o teoría del caos, coincide con Eco al afirmar que la inversión del orden que produce el carnaval puede servir de refuerzo al orden o ser constitutivo de un nuevo orden⁵³.

Sin pretender, entonces, extrapolar el carnaval más allá del ámbito literario, paso a ver cómo se manifiesta la carnavalización en La vida conyugal:

La primera categoría carnavalesca es el establecimiento de un mundo al revés, en el que se pierde el temor impuesto por la existencia de las reglas sociales. Al asumir una máscara, todos pueden transgredir las reglas y seguir siendo inocentes. En esta novela, Sergio Pitol es el primer transgresor: parodia treinta años de vida conyugal con un lenguaje tan neutro y tan convencional como si estuviera describiendo inocentemente el matrimonio de cualquier pareja feliz, que repasa con satisfacción los logros acumulados cada vez que celebra un aniversario más de vida en común. Intencionalmente, Pitol usa un lenguaje convencional como "contrapeso" de los excesos y desbordamientos afectivos de los personajes⁵⁴. El placer cómico de La vida conyugal radica en que estamos leyendo la planeación del asesinato del torpe y vulgar marido (Nicolás Lobato) de una ridícula señora (Jacqueline Cascorró) que quiere eliminarlo para disfrutar su fortuna con el amante que se atreva a matarlo, sin que parezca que estemos celebrando ideas asesinas, vulgares y amorales, tan sólo "malas ideas":

Todo cambió en un instante, cuando al quebrar con sus manos una pata de cangrejo y oír descorchar a sus espaldas una botella de champaña se dejó poseer por un pensamiento que la visitaría de manera intermitente, convirtiéndola, y ya para siempre, en una mujer de muy malas ideas. (VC, p. 1)

La confusión, la dualidad, la abolición de las jerarquías, la excentricidad, la familiaridad y el lenguaje soez y grosero están presentes en una fiesta a la que acude Jacqueline Cascorró quien, en realidad, se llama María Magdalena Cascorro y cambió su nombre y acentuó su apellido para

ser más elegante. En esa fiesta Jacqueline cuenta su historia personal y sus intimidades conyugales primero a un desconocido y luego a una pareja de muchachos "que jugaban a poner y quitarse una peluca rubia muy maltrecha" y que "le hacían las preguntas más procaces que fuera posible concebir" (VC, p.7)

En el carnaval, los disfraces, el vestuario y las máscaras ayudan a comportarse menos civilizadamente, como si se perteneciese a un mundo primario y, por lo mismo, a un mundo que, de acuerdo a las convenciones sociales que rigen en la clase media mexicana, aparece como de orates. El vestuario es parte de la máscara. Al igual que éstas se usa para ser lo que se quiere ser, para transformarse en lo que se desearía ser. En La vida conyugal hay varios ejemplos de vestimentas que ponen de manifiesto los deseos ocultos de quien las usa o que sirven para disfrazar una dolorosa una realidad:

Tenemos el caso de Alicia Villalba, la prima y secretaria de Nicolás Lobato, que pudo escapar a la lujuria de su primo gracias a que era "una mujer que viste como un auténtico hombre, con corbata y todo" (VC, p.5). En cambio, Nicolás no podía resistirse a sus otras empleadas, como la primera de la que tiene noticia Jacqueline y que es el disparador para que ésta se autoconstruya la historia de la esposa víctima de un marido brutal e incontinente:

[...] que Nicolás había invitado a una nueva empleada que se teñía el pelo, bastante sucio por cierto, con una tintura color zanahoria, y que llevaba puestas unas medias moradas como las que usan las prostitutas más baratas[...]. (VC, p. 9)

Más adelante, Jacqueline, empeñada en ocultar sus orígenes, se avergüenza del vestuario de sus hermanas que también se han disfrazado

para parecer elegantes y poder alternar socialmente en la casa de su hermana rica:

Si la ropa de sus cuñados era deplorable, el vestuario de sus hermanas excedía cualquier comentario. Vestidos de raso negro, amplios como globos, caídos hasta los tobillos, puños y cuellos de encaje verde, chaquetillas, también negras, cuajadas de bisutería verde de calidad muy ramplona, sombreros de raso posiblemente alquilados, penachos de plumas artificiales color verde botella precipitándose a un costado del rostro: así iban ellas. (VC, p. 20)

La propia Jacqueline llega a dudar de su audacia en el vestir, quizá ha llevado demasiado lejos el disfraz que usó en la fiesta de su séptimo aniversario de bodas:

[...] al verse de cuerpo entero ante un espejo, reflexionó que tal vez había sido demasiado audaz al presentarse ese día con las zapatillas de plástico transparente y los tacones fosforescentes. Aquellos divinos adminículos, reflexionó con desapasionamiento, eran demasiado vanguardistas para la sociedad mexicana, por lo general muy conservadora. (VC, p.21)

Pero Jacqueline se disfraza constantemente. Cuando acude a la cita con su primer amante decide parecer lo que ella considera "una estudiante francesa que asistía por primera vez a una cita amorosa":

Una mañana se plantó ante el espejo, y empezó a cambiarse de ropa, comenzando por la más elegante, para decidir un buen rato después ponerse tan sólo una falda, un suéter, echarse encima un impermeable y colocarse, ladeado sobre la cabeza, una vieja gorra azul. (VC, p. 26)

Cuando, después del segundo intento frustrado de asesinar a su marido, Jacqueline va a su oficina a comunicarle que decidió abandonarlo, Pitol subraya los accesorios y los gestos que ha elegido Jacqueline para disfrazarse de esposa digna:

[...] tomó sus guantes, su bolso negro, e hizo una salida de gran

efecto, como las que le había visto a ciertas actrices en los momentos culminantes de una película. (VC, p. 45)

El episodio de la ropa interior del profesor italiano de Jacqueline, sirve para introducir un elemento grotesco que desacraliza cruelmente el significado que, como lugar común, se atribuye a la primera relación con un nuevo amante:

La tarde en que se desnudaron por primera vez, ella se quedó atónita ante el mar olor que desprendía el cuerpo del maestro y el desaseo de su ropa interior. ¡Algo de no creerse! (VC, p. 68)

La principal acción carnavalesca en la literatura es la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento, es decir un encumbramiento que esconde el germen de la caída. La coronación-destronamiento, figura heredada de los festejos carnavalescos tradicionales en los que se elegía un rey efímero para luego destronarlo y golpearlo, es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación y termina en una tunda:

En la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es ambivalente. El que se corona es una antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval.⁵⁵

Aquí no me voy a extender en los detalles del rito de coronación-destronamiento-tunda, ampliamente estudiados por Bajtín y ya expuestos en el capítulo segundo de esta tesis, pero sí a explicar en qué forma quedan incorporados en La vida conyugal.

En La vida conyugal se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, pero la acción central es el encumbramiento de los sucesivos amantes de Jacqueline para dejarlos caer

inmediatamente y no volver a saber de ellos en un mecanismo de dobles coronaciones y dobles destronamientos que se reparten entre el marido y los amantes y modernas formas de tundas que recibe Jacqueline.

Cuando el amante está en una posición privilegiada (coronación) por haber aceptado el encargo de eliminar al marido (destronamiento del marido), Jacqueline se siente transportada por una especie de "delirio erótico" que la hace encontrar nuevos placeres en la relación conyugal (coronamiento del marido) y engaña al amante con su marido (primer destronamiento del amante). Cuando finalmente, el intento de matar al marido se vuelve contra ella (tunda para Jacqueline), ésta olvida por completo a ese amante (segundo destronamiento), hasta que consigue otro nuevo y el mecanismo entra nuevamente en acción.

Así sucede con los amantes sucesivos de Jacqueline: Gaspar Rivero, el ambicioso primo; David Carranza, el aspirante a político; Gianni Ferraris, el maestro con los calzones sucios; Adolfo, el joven y estúpido actorzuelo. Todos ellos ocupan un lugar en el corazón de Jacqueline hasta que intentan, fallidamente, el asesinato que se revierte contra ella en una moderna forma de la tunda clásica que, invariablemente, la hace ir al hospital hasta terminar convertida en un deshecho humano, pero con su marido al lado, celebrando su aniversario de bodas número cuarenta. Es decir, la carnavalización de la vida conyugal de Jacqueline acaba por reforzar la institución que ella pretendía destruir.

Y aquí coincido con la visión de los efectos del carnaval que proporcionan Umberto Eco y Georges Balandier⁵⁶, en el sentido de que el desorden, la comedia y el carnaval no son instancias de transgresiones reales sino que, por el contrario, representan ejemplos del reforzamiento de la ley,

nos recuerdan la existencia del orden y de la institución.

En La vida conyugal, Pitol muestra su total falta de respeto por el mundo convencional, por la grandeza del hombre y sus sentimientos. Los sentimientos de una pareja que ha pasado cuarenta años de vida conyugal están presentados en su forma paródica: hay caricaturas de grandes pasiones, citas de frases célebres sin venir al caso⁵⁷, situaciones que le quitan toda seriedad a asuntos tan "serios" como la infidelidad, el crimen o la cultura.

NOTAS

1 "Pocas cosas me interesan de tal manera como el proceso de la creación: el esfuerzo de un pintor, un fotógrafo, un novelista por seleccionar y manejar el material que la naturaleza le ofrece, e individualizarlo a través de la forma apropiada". "Diálogo entre Margo Glantz y Sergio Pitol", en Sábado 277. 26 de febrero de 1983, p. 10-11.

2 "Cumbres Borrascosas. Diálogo entre Margo Glantz y Sergio Pitol". En Sábado, Num. 277. 26 de febrero de 1983, p. 10-11.

3 Véase entrevista con Cristina Pacheco, "La literatura refleja la parte menos heroica de la humanidad", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 180, abr., 18, 1981. pp. 12 y 13.

4 El nombre de Falsa Tortuga o Muck Turtle está tomado de un personaje de Alicia en el país de las maravillas. En el cuento de Lewis Carroll, otro gran creador de parodias, la Reina explica a Alicia que la Falsa Tortuga "es con lo que hacen la sopa de tortuga artificial". En la edición de Alianza Editorial, el traductor Jaime de Ojeda aclara en una nota que en los tiempos de Carroll comenzaban a fabricarse en Inglaterra algunos productos alimenticios sintéticos y deshidratados, entre los cuales el más popular era la "sopa de tortuga artificial", hecha a base de caldos de vaca y que, con un poco de agua, daba la ilusión de "sopa de tortuga". Por eso en John Tenniel, el ilustrador original de Alicia la pinta como una tortuga con cabeza y patas de vaca. Pitol utiliza el nombre como símbolo de las personas que quedan apesadas en su propio caparazón hecho de falsedad para crear su Falsa Tortuga, que parodia el lenguaje y las actitudes de algunas funcionarias de la cultura oficial.

5 Aquí nos encontramos con uno de los problemas que señalé en la introducción: para que la parodia sea eficaz es necesario que el lector conozca el objeto parodiado. En este caso se trata de una funcionaria de la cultura oficial, de esas que Pitol, con muchos años en el servicio exterior mexicano, conoce hasta en sus mínimos gestos y que, a cualquiera que haya tenido tratos con ese género de burócratas mexicanas le provocará un gran placer que alguien las haga objeto de la burla que se merecen y, probablemente, identificará o recordará a alguien semejante. Por ejemplo, Federico Patán creyó ver en la Falsa Tortuga a una persona: "No extrañe que un personaje secundario, tras el cual sin duda se esconde otro de la vida real, sea en su tontera infinita un comentario explícito al universo: la Falsa Tortuga, nombre tomado de Lewis Carroll que en sí lo dice todo". Véase "El tañido de una flauta, de Sergio Pitol", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 487, 31, ene., 1987, p. 13. Sin embargo, para quien desconozca a este tipo de funcionarias, el placer cómico de este episodio no será tan intenso.

6 Pitol simboliza en el el narrador de El tañido de una flauta el deseo de reírse de algo no previsto como cómico, de chistes que no hayan sido memorizados sino creados por el propio ingenio a partir de una situación que se está viviendo en el momento.

7 Sergio Pitol. El tañido de una flauta, SEP. Lecturas mexicanas Num. 99, p. 99

8 Este episodio está tomado de Sergio Pitol. El tañido de una flauta, México: SEP, 1987, p. 99. Para facilitar la referencia, sólo escribiré entre paréntesis las iniciales TF y el número de la página inmediatamente después de la cita.

9 Véase Villoro, Juan. "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol" en Casa del tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X, num. 98-99, nov.-feb. 1990-1991. pp. 37-44.

10 Véase INTERTEXTO en el Diccionario de Retórica y Poética de Helena Beristáin, p. 264. En la misma entrada, puede verse el concepto de INTERTEXTUALIDAD, atribuido por Greimas y por Ruprecht a Bajtín.

11 Este párrafo es una traducción mía resumida de la definición de Todorov en el capítulo cinco "Intertextuality" de Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle, p. 60.

12 Pitol, Sergio. Juegos florales, Barcelona: Anagrama, 1985, p. 7. A partir de aquí todas las citas de este capítulo que sean de Juegos florales serán de esta edición y, para facilitar la referencia, únicamente señalaré entre paréntesis las siglas JF y el número de la página.

13 Sergio Pitol, "El relato veneciano de Billie Upward" en Nocturno de Bujara, México: Siglo XXI, 1981, pp. 33-68. En 1981, Pitol obtuvo el Premio Villaurrutia por este libro de cuentos. En Juegos florales, el relato veneciano que escribió Billie Upward tiene la función de presentar una nueva faceta de este personaje, a quien, hasta el momento, el lector ha conocido sólo a través del discurso de los otros personajes. Con este relato, Sergio Pitol nos permite mirar por esa fisura bajtiniana que existe en todo personaje, para descubrir a una Billie Upward sensible y delicada, capaz de crear belleza.

14 Sergio Pitol, "Cementerio de tordos" en Cementerio de tordos, México: Océano, 1982, pp. 269-297. Este es el cuento que escribe el narrador y tiene también la función de que el propio lector descubra en este personaje, que se ha ido transformando en un ser mediocre y miserable, un ser capaz de crear. Pitol lo escribió como un cuento independiente, especialmente planeado para el personaje-narrador-escritor de Juegos florales.

15 Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura, pp. 167-184. En este magnífico ensayo, Sarduy sigue muchos de los conceptos de Bajtín para analizar el barroco en América Latina, no sólo en la literatura sino en la pintura. Según él, algunas obras representativas de la literatura latinoamericana del "boom" son barrocas en tanto que en ellas proliferan una serie de elementos como la parodia, la intertextualidad y la carnavalización, que las hacen estructuralmente distintas a cualquier otra obra.

16 Al analizar el sentido del carnaval, Bajtín toma como punto de partida la descripción del carnaval romano hecha por Goethe. Véase Bajtín, M., "El sentido general de las formas de la fiesta popular y del carnaval" en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, pp. 219-230.

17 El tema de la dualidad de la imagen o de la personalidad dividida es una constante en la narrativa de Pitól, que coincide con uno de los postulados fundamentales de Bajtín: el de lo inacabado de los personajes: nadie está totalmente terminado, siempre hay una posibilidad, siempre hay una fisura.

18 Aquí se repite la mezcla de realidad con literatura, ya que también fue el texto de "El cementerio de tordos" que más tarde se publicó en la antología del mismo nombre y que, a su vez, forma parte de Juegos florales.

19 Se refiere a El regreso de Casanova de Schnitzler, dramaturgo y novelista vienés de fines del S. XIX y principios del XX, introductor del monólogo interior en la literatura alemana.

20 Esta imagen alude al cuadro Il ridotto ("La casa de juegos") de Pietro Longhi, pintor de la escuela conocida como Il Settecento Veneciano.

21 Para ampliar lo referente a los ritos nupciales de la Edad Media y en especial a la boda en casa del señor de Basché, descrita por Rabelais, en M. Bajtín La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Trad de Julio Forcat y César Conroy, Barcelona: Barral Editores, 1974. 430pp. (Col. Breve Biblioteca de Reforma).

22 Georges Balandier es actualmente una de las máximas figuras europeas en el campo de la antropología. Profesor de etnología y sociología en la Sorbona se ha dedicado al estudio del desorden en las sociedades primitivas y modernas. Al igual que Bajtín, concede gran importancia al carnaval como manifestación festiva de casi todas las sociedades pero, a diferencia del teórico ruso, Balandier incluye en sus investigaciones un estudio sobre el carnaval brasileño.

23 Balandier, Georges. El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales, Barcelona: Gedisa, 1989. p.112.

24 Bajtín, M., La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Op.cit., p. 15.

25 El uso de la metaficción es típico en las novelas de Sergio Pitól, ya que es él quien toma una fiesta como punto de partida para escribir su obra El desfile del amor.

26 Para el análisis de esta fiesta tomé los elementos que Bajtín apunta en su libro La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento como componentes del carnaval, y los fui superponiendo a los textos que describen o hablan de la fiesta en El desfile del amor de Sergio Pitól. Como la fiesta está presente a lo largo de toda la novela, para facilitar las referencias en las citas escribo entre paréntesis exclusivamente las siglas EDA y el número de la página de la primera edición en México: Biblioteca Era, 1989. 231pp.

27 Pitol se refiere al nieto del que fuera ministro de Hacienda de Porfirio Díaz, José Ives Limantour. Este joven, que estaba bastante borracho en la fiesta de Delfina Uribe, fue célebre en el México de los años 40 por sus aficiones al alcohol y a los muchachos, y confunde a Ida Werfel con su amante, a quien llamaba Huehencho.

28 Este es un ejemplo de esa "apertura" de la que habla Bajtín, de esa "rendija" que deja siempre un espacio para la sorpresa. Los seres humanos son siempre inacabados, nadie puede conocer a una persona en su totalidad.

29 Bajtín, M., La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Op.cit., p. 15.

30 Parodia de las Hermanas Aguila, que ya en el año de 1942 empezaban a figurar.

31 La dama de Eboli es la protagonista de una novela de Schiller en la que está basada la ópera Don Carlo, de Verdi. Fue una hermosa dama tuerta de la corte de Felipe II, famosa por sus elegantes parches de terciopelo que hacían juego con sus vestidos. Al enamorarse de Don Carlo, hijo de Felipe II, empezó a ser motivo de escándalo puesto que era la amante del propio Felipe II, quien se libró de ella exiliándola en el pueblo de Pastrana. El carácter fuerte e impulsivo de la dama de Eboli es lo que, probablemente, indujo a Ida Werfel a rendirle un homenaje.

32 Como bien apunta el crítico español Miguel García Posada en su artículo sobre El desfile del amor, publicado en el ABC de Madrid, "nada más lejos, sin embargo, que esta narración del culturalismo pedante y farragoso". Y esto es así, aunque García Posada no lo señale explícitamente, porque Sergio Pitó lo que hace es tomar prestado el lenguaje de una académica y guardar la distancia que le corresponde como autor de la parodia. Véase: García-Posada, Miguel, "El desfile del amor" en ABC, Madrid, 23 feb., 1985.

33 Referencia al libro de Bajtín La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, editado por primera vez en ruso en 1965 y en español en 1971, aunque el autor lo terminó en 1933. Es curioso que, no obstante esta referencia explícita a Bajtín, casi ningún crítico, con la excepción del español Miguel García Posada, haya advertido su influencia determinante en la creación de El desfile del amor. García Posada escribió en el ABC de Madrid: "Ignoro el grado de conocimientos que tiene Sergio Pitó de toda esta tradición, pero resulta difícil pensar que El desfile del amor, su última novela haya podido ser escrito a sus espaldas". Véase: García-Posada, Miguel, "El desfile del amor" en ABC, Madrid, 23 feb., 1985.

34 El tema de la mitad inferior del cuerpo aquejada de una enfermedad inconfesable, que le hace perder el control a quien la padece, es desarrollado con mayor amplitud por Sergio Pitó en Domar a la divina garza, en la que el Lic. Dante C. de la Estrella pierde el control de los esfínteres con sólo recordar las humillaciones que le infligió otra erudita, Marietta Karapetiz.

35 Esta misma función la desarrolla Marietta Karapetiz en Domar a la divina garza a lo largo de toda la novela, pero especialmente en el episodio de la fiesta en su departamento de Estambul.

36 Para ampliar el tema de los golpes en las fiestas populares véase Bajtín, M., "Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais" en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, cap. III.

37 Sobre este tema véase Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento. Barcelona: Barral, 1974.

38 Bajtín. Op. cit., p. 65.

39 Un buen ejemplo es la novela de Lawrence Sterne: Vida y obra de Tristram Shandy.

40 Sobre este tema véase Retórica de la ironía de Wayne C. Booth, profesor de la Universidad de Chicago, que analiza ampliamente las formas de la ironía, desde la perspectiva de la retórica. Según el profesor Booth, la ironía es un rasgo distintivo de toda la literatura del presente siglo.

41 Citado por Bajtín en La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, p. 51

42 Viveros Arturo. "Reseñas: Domar a la divina garza", en Revista Mexicana de Cultura, 14 de octubre de 1989, p. 4.

43 Giovanninni, J. J.; Semo, A. y Springer J. M. "Sergio Pitól o cómo domar a la novela" El Búho, LXXII, V, 215, 22 de octubre de 1989, p. 5.

44 Para facilitar las referencias en este capítulo, de aquí en adelante, junto a cada cita colocaré solamente entre paréntesis las siglas DDG y el número de la página de Pitól, Sergio. Domar a la divina garza, 2 ed. Barcelona: Anagrama, 1988. 203p.

45 Clark, C. y Holquist, M. Mikhail Bakhtin, Cambridge: Harvard University Press, 1984, p. 347. La traducción es mía.

46 La palabra en inglés que usan Clark y Holquist es loophole, que según el diccionario de Velázquez tiene tres acepciones:

1. Abertura, mirador, tronera; una especie de cornisa ancha.
2. Escapatoria, excusa.
3. (Mar) tronera. Ninguna de esas tres acepciones me parece aceptable. Creo que la idea más cercana es que no hay verdades absolutas, que ninguna historia, persona o pronunciamiento son de una sola pieza, que siempre existen fisuras o rendijas por las cuales se cuela una luz que ilumina a la historia, persona o pronunciamiento en cuestión y nos hace tener una visión diferente.

47 Gustavo García, Sábado, 596, 4 de marzo de 1989, p. 10

48 Para este capítulo usé la 2a. edición de Pitól, Sergio. Domar a la divina garza. Barcelona: Anagrama, 1988. 203p. Para facilitar la referencia, después de cada cita de este libro solamente escribiré el número de la página entre paréntesis.

49 Mientras escribía esta tesis Sergio Pitó terminó su quinta novela: La vida conyugal, que me permitió leer en el manuscrito original. En febrero o marzo aparecerá publicada por editorial ERA. En este capítulo todas las citas a esta novela aparecen únicamente con las siglas VC, los números se refieren a las páginas del manuscrito.

50 En una entrevista con Mauricio Flores, publicada en enero de 91, Sergio Pitó llama a estas tres novelas "el tríptico del carnaval". Véase "Sergio Pitó de cuerpo presente", en El Nacional, sec. Cultura, 24 ene. 1991, pp. 9-10.

51 Véase la Introducción de Bajtín a su libro La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, p.37.

52 Umberto Eco. "Los marcos de la "libertad" cómica" en iCarnaval!, México: FCE, 1990. p.17.

53 Georges Balandier. "El desorden se traduce en orden" en El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Barcelona: Gedisa, 1989. p.112-137.

54 En una reciente entrevista, Pitó reconoce que la lectura de Una historia simple, la última novela de Sciacia, influyó en su elección de un lenguaje sobrio para relatar La vida Conyugal: "[...] me maravilló el lenguaje casi de autor de la Ilustración, un lenguaje simplísimo, escueto, elegante, que cumple perfectamente para lograr un humor negro sofocado[...]" Véase Villoro, Juan. "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitó", en Casa del tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X. No. 38-99, nov.-feb., 1990-91. pp.37-44.

55 Véase Bajtín, Mijaíl, Problemas de la poética de Dostoievski. 1 ed. en español. Trad.de Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986, p. 175.

56 Véase Umberto Eco, "Los marcos de la libertad cómica" en iCarnaval!, México: FCE, 1989, pp. 9-20 y Georges Balandier. "El desorden se traduce en orden en El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales, Barcelona: Gedisa, 1989, pp. 112-137.

57 En su afán por parecer culta, además de asistir regularmente a un taller literario, Jacqueline cita frases que ha oído, sin estar segura si el momento es apropiado. Por ejemplo, la segunda vez que intenta asesinar a su marido, murmura "¡Dejemos que los muertos entierren a sus muertos! (VC. p. 56), que es una frase de la Biblia, posteriormente retomada por Marx y que en el contexto de La vida conyugal sólo tiene que ver con una asociación de Jacqueline con la palabra muerto, en el que ella está pensando.

APENDICE

Vida y obra de Sergio Pitol.

Sergio Pitol Deméneghi nació el 18 de marzo de 1933 en Puebla, pero muy pequeño fue trasladado al Estado de Veracruz, donde vivió hasta que terminó la preparatoria y donde va cada vez que puede a visitar a su familia, a escribir o a pasar la navidad, por lo cual él se considera veracruzano y no poblano.

Sus cuatro abuelos llegaron de Italia a instalarse en Veracruz: los Pitol, en un pueblo cerca de Huatusco, llamado Colonia Manuel González; los Deméneghi, en el ingenio azucarero de Potrero. Sus padres murieron antes de que Sergio cumpliera los seis años y, contra lo que parecería común en estos casos, él recuerda su infancia y su vida con su abuela materna y su tío Agustín como una época hermosa en un lugar deslumbrante. En su autobiografía¹ habla de árboles de toronja, flores por doquier, largos paseos a orillas del río Atoyac y, sobre todo, la libertad, la seguridad y la soledad que le proporcionó habitar en una especie de enorme jardín que se prestaba para cualquier aventura. Fue entonces cuando descubrió su pasión por la lectura. La lectura -dice Sergio- es una actividad de niños solitarios, distintos,

que encuentran en los libros una realidad más amable y más excitante que la que les pueden brindar los niños comunes y corrientes, con sus juegos tontos.²

La infancia de Sergio Pitol transcurrió en medio del trópico, en Potrero, Veracruz. En los años de 1937 y 38, justo antes de la expropiación petrolera, México vivía una de esas épocas que registra la historia como premonitorias de un cambio importante. En la primaria, Sergio aprendió a cantar la *Internacional* y a recitar odas revolucionarias atacando a la clase a la que pertenecía su familia, pero aprendió también a disfrutar la vida que llevaban los de "adentro", es decir, los patrones que vivían dentro del ingenio azucarero rodeados de todas las comodidades, y a gozar de la más interesante, aunque mucho menos cómoda, existencia de los de "afuera". Esta contradicción, reflejo de la que vivía el país, desarrolló en él la rara capacidad de transitar, sin angustia, de un mundo a otro, capacidad que ha conservado y disfrutado desde entonces y que ha enriquecido su vida y su obra.

Su abuela materna, ingeniosa e inteligente, platicaba mucho con él y era capaz de hacerlo revolcar de risa contándole extravagantes historias. Sergio disfrutaba enormemente esas conversaciones con su abuela Catalina, pero no menos las vacaciones con sus abuelos paternos en Colonia Manuel González, donde se dedicaban a cultivar café y a vivir como en Italia.

Cuando Sergio cumplió doce años, su abuela Catalina se trasladó a la ciudad de Córdoba para que él y su hermano Angel estudiaran la secundaria y la preparatoria. Desde entonces, Pitol reconoce en Córdoba el centro de su vida familiar. Es esta ciudad el lugar al que siempre vuelve, el

que más extraña en sus largas estadías fuera de México, el que lo reconforta cuando estando lejos le entra la melancolía.

En Córdoba, Pitol define su vocación por la literatura, había leído ya todo lo que había podido: Shakespeare, Cervantes, O'Neill, Cocteau, Pirandello, Villaurrutia, y también había descubierto el teatro. Todavía no escribía. En 1950 decide viajar a la ciudad de México para ingresar a la Facultad de Derecho de la UNAM, ya que ni siquiera sabía que existía la Escuela de Filosofía y Letras y tenía la impresión de que la carrera de abogado era la que más se acercaba a la literatura.

Los dos primeros años que pasó estudiando Derecho, fueron de gran actividad y aprendizaje, le interesaba la literatura, el teatro, la música, la pintura, la arquitectura y, sobre todo, "vivir". Sus lecturas se orientaron hacia ponerse al corriente con las vanguardias de la época: Proust, Joyce, Gide, Mann, Kafka, Borges, Sartre. Conocía a la gente más rara de la ciudad: teósofos, espiritistas, eruditos y excéntricos de la más variada calaña que, años después, de alguna manera nutrirían sus novelas. Desde entonces, y hasta la fecha, Sergio es propenso a toparse con personajes extraños o ridículos, "no es que los busque para convertirlos en personajes de mis libros, sino que me los encuentro"³. De esa propensión y de una sensibilidad especial para detectar lo caótico y lo paródico en casi cualquier situación de la vida cotidiana, nació su gran amistad con Luis Prieto, con quien compartía la visión de la vida como "una constante y genial vacilada, donde todo se agitaba: locura, muerte, risa, religión, ideologías. Luis proporcionaba los personajes adecuados, y (yo) los mezclaba con aquellos elementos y resultaba siempre algo sorprendente"⁴.

En ese tiempo empezó a escribir cuentos y poemas que, según dice en su autobiografía, por fortuna están definitivamente perdidos. No le interesaba mucho escribir y menos, publicar. Lo que realmente le interesaba era llevar una vida "intelectualmente muy rica", que básicamente consistía en leer la literatura que se estaba escribiendo en ese momento en cualquier parte del mundo, asistir a cineclubes, exposiciones, conferencias, escribir de vez en cuando alguna crítica literaria para el "Diorama de la Cultura" de Excelsior o ensayos de tono elevado para la revista Medio Siglo que editaban en la Facultad de Derecho Carlos Fuentes y Víctor Flores Olea, las "luminarias" de su generación.

Hacia 1951 o 52 -ya no se acuerda- comenzó a frecuentar la facultad de Filosofía y Letras en el viejo edificio de Mascarones. En el café se discutía de filosofía, literatura, pintura, política y, como oyente, Pitol asistía a los cursos de maestros como Edmundo O'Gorman, Rodolfo Usigli y Justino Fernández. De éste último, deriva su gran afición por la pintura que lo ha acompañado toda su vida y que, en ocasiones, le ha servido para costearse un viaje.

También en aquella época nació su pasión por viajar, que realizó por primera vez en 1953, cuando fue a Venezuela, La Habana y Curazao. Este primer viaje no sería más que el inicio de la estrecha y firme relación con el mundo que hasta ahora ha mantenido y cultivado el insaciable viajero que es Sergio Pitol.

Al regreso de Venezuela, se empezó a interesar por los problemas de tipo político, otra de las constantes de su vida. Participó, como todo joven inteligente, en cuanta manifestación antiimperialista se registraba en el México de los años 50. En una reunión de solidaridad con Guatemala conoció

a Carlos Monsiváis, otro de sus más entrañables amigos, a quien dice deber "entre otras cosas, el haberme puesto a escribir en serio"⁵ y a quien está dedicado su primer cuento "Victorio Ferri cuenta un cuento", publicado en 1957 en la revista Estaciones y en 1958 en los Cuadernos del Unicornio que dirigía Juan José Arreola.

Terminado el período de leyes, en 1955, dirigió la revista Cauce de tono marcadamente izquierdista, que sólo duró dos números no por su orientación política sino porque era bastante mala. A partir de 1956 y hasta 60, colaboró sistemáticamente en la revista Estaciones, en la que su director Elías Nandino había abierto una sección de autores jóvenes, que atrajo también a Carlos Monsiváis y a José Emilio Pacheco, ambos cinco años menores que él, que tenía entonces 23 años, pero a quienes considera su "verdadera generación literaria"⁶.

En 1959, editado por Estaciones apareció Tiempo cercado⁷, el primer volumen que reunía varios cuentos de Sergio Pitol, entre ellos "Victorio Ferri cuenta un cuento". La crítica, el público y los amigos fueron tan fríos que, sin proponérselo, Pitol dejó de escribir varios años.

Como muchos escritores o aspirantes a serlo, trabajó en varias editoriales, Novaro y Oasis, entre otras. Medio desencantado por la recepción que había tenido su primer libro, por el trabajo poco estimulante en Oasis y, sobre todo, por la situación política que se vivía en México, impregnada de una falsa retórica, decidió en 1961 emprender un viaje a Europa, para lo cual le fue necesario vender sus muebles, cuadros y libros. Todo lo que poseía.

En un barco alemán -del que todavía recuerda la gran tensión propia de la guerra fría que reinaba entre la tripulación- recibió la noticia del levantamiento del muro de Berlín. Debido a ello, el barco tenía instrucciones de detenerse en puerto alemán y así, Sergio llegó a Bremen en agosto de

1961 cuando se levantó el muro y, privilegio de esta época, lo vio caer desde México en 1990. Igualmente fue testigo de otros acontecimientos que con el tiempo se convirtieron en históricos, como las exhortaciones a la paz que en manifestaciones multitudinarias hacía Bertrand Russell bajo un enorme paraguas negro en Londres, las manifestaciones en París contra la guerra de Argelia, el milagro económico que después de la guerra se empezaba a disfrutar en Roma, acontecimientos que dejaron una profunda huella en su vida volviéndola más libre pero al mismo tiempo que más comprometida.

Durante ese viaje, que duró un año, afinó, corrigió o rehizo varios de los cuentos de Tiempo cercado que, junto con otros nuevos, se publicaron en 1964 bajo el título de Infierno de todos⁸.

Visto retrospectivamente, todo lo que hizo Sergio Pitol de 1962 a 1965, no tuvo otra meta que volver a Europa y quedarse a vivir ahí. Las dificultades eran las mismas que en México, pero Sergio Pitol siempre ha tenido la idea de que sus días son más productivos fuera de la ciudad de México. Viajar se convirtió para él en un acto natural, en una forma de vida. "Si veía yo un tren, me subía".⁹ Por aquel tiempo empezó a traducir infatigablemente con la ilusión de que este trabajo le proporcionaría los recursos suficientes para comprar un pasaje; trabajaba en Radio Universidad, con el mismo propósito.

Un buen día se enteró de que en la editorial en lenguas extranjeras de Pekín necesitaban traductores del inglés al español. Desde el momento en que hizo la solicitud se convenció de que China era más interesante que Europa como destino. Se preparó con lecturas, se entusiasmó, renunció a sus dos trabajos, se despidió de sus amigos y el pasaje no llegaba, a pesar de que tenía noticias de haber sido aceptado. La espera le produjo una tensión casi

insopportable, así que se fue por su cuenta a La Habana, en donde sí había Embajada de China, ya que en esa época México no tenía relaciones diplomáticas con ese país, para que de allí se encargaran de enviarlo a su "fascinante" destino.

Finalmente, un mediodía de 1962 llegó a Pekín, en el momento más álgido de la pugna chino-soviética y se vio envuelto en la vida hipersensible, tensa y aislada que vivían todos los extranjeros en la ciudad, fueran prosoviéticos o prochinos. Aprovechando unos días de vacaciones para ir a Moscú o a Hong Kong a resellar su cartilla a principios de 1963, se enteró por su vecina chilena que no le costaría mucho más ir a Polonia, país del cual le habló muy bien y en el que, además, vivía su amigo, el fallecido cineasta Juan Manuel Torres. De nuevo otra vez como por azar, pero en realidad dejándose llevar por lo que la vida le ofrecía, permitiendo que ésta fluyera con facilidad a través de él, llegó por primera vez a Polonia y fue entonces cuando decidió que Varsovia era la ciudad donde quería vivir. Al regreso a Pekín escribió el cuento que durante varios años era el que más le gustaba entre todo lo que había escrito y que, aún hoy, considera que representó un paso adelante en su producción literaria: "Hacia Varsovia", recogido en Los climas¹⁰.

La idea de salir de China para irse a radicar a Polonia era tan fuerte en Sergio que, como una semilla sembrada en su interior, creció y creció hasta que dio el esperado fruto. En septiembre de ese mismo año de 1963, Pitot llegó a instalarse a Varsovia.

Esta manera de hacer crecer las cosas dentro de él, hasta que tomen la fuerza suficiente para salir al mundo, es la forma que desde entonces tiene

Sergio Pitol para cambiar de país, para escribir un cuento o para crearse el mundo personalísimo en el que habita y que encontramos en todos sus textos.

Desde 1963 hasta mediados de 1966 Sergio vivió en Polonia. Pese a sus devaneos con otras ciudades como Londres, París, Roma, Viena, Budapest o los Berlines, en el fondo, como todo amante infiel, conservó y cultivó su amor por Polonia durante muchos años. Hasta la fecha y después de haber vivido y escrito en ciudades de nombres impronunciables y difíciles de ubicar, como Lwów, Sródborów y Peitajé¹¹, Pitol sigue haciendo visitas frecuentes a Varsovia.

La labor de traducción que iniciara como medio de procurarse los recursos para su primer viaje a Europa, ha sido una de las tareas que, por la concentración que implica, es para Sergio como una forma de meditación. Traducir no sólo le gusta sino que, además, lo relaja y le produce el interés apasionante de descubrir la urdimbre de otros textos, la estructura de otros lenguajes. Así, cuenta con más de cincuenta libros traducidos, entre ellos una antología del cuento polaco, novelas de Henry James, Gombrowicz, Ford Maddison Ford, Andrzejewski, Conrad, Chéjov, Pilniak, Brandys, Kusniewicz, que gracias a él fueron conocidos en México. Es también autor de los ensayos De Jane Austen a Virginia Woolf, en los que analizó no sólo a esas dos autoras sino a Stevenson, a Dickens, a Conrad, y a la Emily Brönte de Cumbres Borrascosas.¹² Pese a ello, no le gusta hablar inglés.

A Sergio Pitol también lo han traducido: El tañido de una flauta se encuentra en francés, húngaro y polaco. Juegos florales está en ruso. El desfile del amor, en francés y está por salir en italiano. Vals de Mefisto, en alemán. Sus cuentos figuran en una antología en estonio.

En 1967 se publicó el volumen de relatos No hay tal lugar¹³, al que siguió Del encuentro nupcial¹⁴ en 1970.

En 1968 ingresó a la Secretaría de Relaciones Exteriores como empleado auxiliar en Belgrado. Aunque el puesto es el más bajo que existe dentro del servicio exterior mexicano, Pitol desarrollaba funciones de Agregado Cultural. Renunció por los acontecimientos ocurridos en México en octubre de 68 y regresó al país, donde le advirtieron que le sería difícil encontrar trabajo. A principios de 1969 decidió ir a Inglaterra, donde esperaba trabajar como traductor. Nuevamente se le cruzó otro destino: de camino a Londres pasó a Barcelona a entregar una traducción de Gombrowicz. En la editorial Seix Barral tenían urgencia de una traducción del italiano, porque de otro modo perderían los derechos, Sergio aceptó ayudarles. Así se quedó en Barcelona hasta el verano de 1971, tiempo que recordaría como dos de los años más felices de su vida. Llegó a formar parte del Comité de Lectura de Seix Barral y también de Tusquets. Fue ahí donde terminó El tañido de una flauta, su primera novela que había iniciado en Belgrado.¹⁵

Cuando en Barcelona se empezó a enrarecer el clima político y a respirarse un aire de represión, Sergio reanudó su viaje a Inglaterra y se fue a la Universidad de Bristol como "lecturer" de español y literatura mexicana. Ahí permaneció hasta principios de 1972, año de apertura en México en que se mejoraron y fortalecieron las relaciones con los países socialistas, por lo que Relaciones Exteriores buscaba al funcionario idóneo para Polonia: conocedor del idioma, la cultura y la gente y, además, dispuesto a partir de inmediato. Sergio Pitol llegó por segunda vez a su amada Varsovia en junio de 1972, en calidad de Agregado Cultural y más tarde fue Consejero para

Asuntos Culturales, puesto con el que fue trasladado en 1975 a París, donde permaneció hasta 1977 con el Embajador Carlos Fuentes.

Los dos años que estuvo en París, de intenso trabajo por ser fin y principio de sexenio, no tuvo tiempo de escribir y ni siquiera de leer. Por eso y por el cambio de personal en la Embajada, pidió su traslado a Budapest, donde se acababa de establecer la representación mexicana. Ahí volvió a leer y escribir con gran provecho. Empezó a escribir capítulos de novelas que se volvieron cuentos como "Asimetría" y la primera versión de "Vals de Mefisto", escenas como la fiesta de Delfina que más tarde formaría parte de El desfile del amor y mucho material para una novela que no llegó a cuajar en esos años.

En noviembre de 1978 fue trasladado a Moscú, en donde se quedó como Consejero para Asuntos Culturales hasta 1980 y en donde vivió un período de gran actividad intelectual. En Moscú todo lo almacenado en Budapest empezó a fluir: avanzó mucho en su segunda novela Juegos florales¹⁶ de la que ya había hecho muchos borradores, reunió el volumen de cuentos Nocturno de Bujara¹⁷ que después se llamó también Vals de Mefisto¹⁸, aprendió ruso y viajó por gran parte de la Unión Soviética.

Regresó a México en noviembre de 1980 a trabajar en la Secretaría de Relaciones Exteriores como Subdirector de Asuntos Culturales y luego como Director de Asuntos Internacionales del Instituto Nacional de Bellas Artes hasta mayo de 1983, en que fue nombrado Embajador de México en Checoslovaquia. En Praga escribió El desfile del amor.¹⁹

Volvió a México, todavía no sabe si para quedarse, a finales de 1988. Desde entonces ha hecho traducciones en Temixco, Morelos, escribió su cuarta novela Domar a la divina garza²⁰ y hasta principios de 1990 fue

Secretario Académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y Coordinador de la Revista "Utopías" de dicha Facultad. Desde mayo de 1990 es investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, donde realiza un estudio sobre las culturas de Praga: la bohemia, la germánica y la judía, que pretende integrar en un libro con comentarios políticos, fragmentos de su diario y experiencias personales. En mayo de 1990, el Fondo de Cultura Económica publicó La casa de la tribu²¹, que reúne doce ensayos sobre otros tantos novelistas excéntricos, en el sentido de que no pueden encasillarse en ninguna corriente literaria, como Pilniak, Kusniewicz, Tabucci, O'Brien, muchos de los cuales han sido traducidos y dados a conocer en México por Sergio Pitol.

Mientras yo escribía esta tesis, Sergio Pitol terminó su quinta novela: La vida conyugal que Era pondrá en circulación a más tardar en marzo de 1991. Gracias a la amabilidad de Sergio yo pude leer, en octubre de 1990, el manuscrito original de noventa y ocho cuartillas a doble espacio.²²

NOTAS

- 1 En general véase para este capítulo Sergio Pitól. Pról. de Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, S. A., 1967. (Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos). 61 p.
- 2 Los datos tomados de la Autobiografía citada se actualizaron y complementaron con varias entrevistas personales que tuve con Sergio Pitól, entre septiembre de 1990 y febrero de 1991.
- 3 Conversación con Sergio Pitól en su hermosa casa-biblioteca ubicada en Parque de la Conchita. Coyoacán, el 26 de mayo de 1990.
- 4 Sergio Pitól. Op. cit., p. 34. Esta autobiografía está firmada por Sergio Pitól en Varsovia, en junio de 1966. Sorprende que hoy pueda seguir sosteniendo esta visión carnavalesca de la vida y la manera en que logró incorporarla en algunas de sus obras.
- 5 Sergio Pitól. Op. cit., p. 40
- 6 Sergio Pitól. Op. cit., p. 43
- 7 Es el único título de la Colección "La aventura y el orden", dirigida por José de la Colina.
- 8 La primera edición es de la Universidad Veracruzana. Posteriormente, en 1971, lo publicó Seix Barral en su Biblioteca Breve de Bolsillo (Libros de Enlace 83), añadiendo dos cuentos que no aparecían en la edición original.
- 9 Conversación con Sergio Pitól. 26 de mayo de 1990.
- 10 Primera edición. México: Joaquín Mortiz, 1966. Segunda edición. Barcelona: Seix Barral, 1972, con dos cuentos añadidos que no figuraban en la edición original.
- 11 En Lwów, Ucrania, escribió el cuento "Cementerio de tordos"; en Sródborów, Polonia, "La pareja" y en Peitajé, China, "Un hilo entre los hombres", publicados todos en el volumen Cementerio de Tordos, México: Océano, 1982. 297p.
- 12 México: Sep-Setentas, 1975. (número 186).
- 13 México: Era, 1967. (Col. Alacena).
- 14 Barcelona: Tusquets, 1970. (Col. Cuadernos Infimos, 16).

15 "Lo escribí en dos de los años más felices de mi vida, entre Belgrado y Barcelona". declaró a Publio O. Romero en una conversación que se publicó en Texto Crítico, Revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana.

16 La terminó en México en 1982, donde fue editada por Siglo XXI ese mismo año. Más tarde se editó en Barcelona: Anagrama, 1985.

17 México: Siglo XXI, 1981.

18 Barcelona: Anagrama, 1984 y México: Era, 1989.

19 Lo terminó en Mojácar en junio de 84. Se publicó en Barcelona: Anagrama, 1984 y en México: Era, 1989.

20 Era y Anagrama.

21 México: Fondo de Cultura Económica, 1989 (Col. Letras mexicanas).

22 El Nacional Dominical, suplemento cultural del periódico El Nacional, publicó el 7 de octubre de 1990 un fragmento de La vida conyugal, que corresponde al Capítulo 5 de la novela del mismo título y en febrero de 1991, la revista Casa del tiempo publicó el capítulo 3. Véase El Nacional Dominical, Domingo 7 de octubre de 1990, Número 20, Año 1, y Casa del tiempo, Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X, No. 98-99, nov.-feb., 1990-91, pp.45-50.

BIBLIOGRAFIA

Obras de SERGIO PITOL:

- _____. La vida conyugal, manuscrito, 98 p., México, 1991.
- _____. Domar a la divina garza, Barcelona: Anagrama, 1988, 203p. (Narrativas Hispánicas).
- _____. El desfile del amor, México: Era, 1989, 231 p.
- _____. Juegos florales, Barcelona: Anagrama, 1985, 172p. (Narrativas Hispánicas).
- _____. El tañido de una flauta, México: SEP/Grijalbo, 1987. 226p. (Lecturas Mexicanas 99. Segunda Serie).
- _____. Vals de Mefisto, México: Era, 1989. 125p.
- _____. El asedio del fuego, Prol. Juan Villoro, México: Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1983. 35 p. (Material de Lectura No. 9, Serie "El cuento contemporáneo").
- _____. Cementerio de tordos, México: Océano, 1982. 297p.
- _____. Nocturno de Bujara, México: Siglo XXI, 1981. 150p. (La Creación Literaria).
- _____. Los climas, Barcelona: Seix Barral, 1972. 133p. (Nueva Narrativa Hispánica).
- _____. Infierno de todos, Barcelona: Seix Barral, 1971. 145p. (Biblioteca Breve de Bolsillo-Libros de Enlace 83).

_____. No hay tal lugar, México: Era, 1967. 111p. (Alacena).

_____. Sergio Pitol. Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos, Prol. Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, S.A., 1967. 61p.

_____. La casa de la tribu, México: Fondo de Cultura Económica, 1989. 186p. (Letras mexicanas).

Obras de MIJAIL M. BAJTIN:

_____. La cultura popular en la edad media y renacimiento, 1 ed. en español. Trad. de Julio Forcat y César Conroy. Barcelona: Barral Editores, 1974, 430 p. (Breve Biblioteca Reforma). [Trad. ingl. bajo el título: Rabelais and His World, Trans. by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 484p.].

_____. Problemas de la poética de Dostoievski. 1 ed. en español. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. 378p. (Breviarios 417). [Trad. ingl. bajo el título: Problems of Dostoevsky's Poetics, ed. and trans. by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 333p. (Theory and History of Literature, Volume 8)].

_____. Estética de la creación verbal. 3 ed. en español. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1989. 396 p.

_____. Teoría y estética de la novela. 1 ed. en español. Trad. de Helena S. Kríukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989. 519p. (Serie Teoría y Crítica Literaria. Persiles, No. 194).

_____. Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, Ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov. Trans. and notes by Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1990. 332p. (University of Texas Press Slavic Series No. 9).

_____/ Medvedev, P. N. The Formal Method in Literary Scholarship. A critical Introduction to Sociological Poetics. Trans. by Albert J. Wehrle. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 191p.

_____. Speech Genres & Other Essays. Ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Trans. by Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1987. 177p. (University of Texas Press Slavic Series, No. 8).

_____. The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin, Austin: University of Texas Press, 1981. 444 p. (Slavic Series, No. 1).

Textos sobre Bajtín:

BUBNOVA, Tatiana. "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín" Seminario de poética, en Acta poética, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM, No.4-5/1982-1983. pp.215-233.

CALLINICOS, Alex. " Bakhtin y la filosofía del lenguaje" en "¿Postmodernidad, post-estructuralismo, post-marxismo?" Trad. de Inmaculada Alvarez Puente, en Modernidad y postmodernidad, comp. de Josep Picó, Madrid: Alianza Editorial, 1988. pp. 263-292.

CLARK, C. y M. Holquist. Mikhail Bakhtin, Cambridge: Harvard University Press, 1984. 398 pp.

MORSON, Gary Saul. Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work. Ed. by Gary Saul Morson. Chicago: The University of Chicago Press, 1986. 191p.

TODOROV, Tzvetan, Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle. Trans. by Wlad Godzich. Manchester: Manchester University Press, 1984. 132p. (Theory and History of Literature, Vol. 13).

ZAVALA, Iris, M. "Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo" en Teorías literarias en la actualidad. Graciela Reyes, ed., Madrid: Ediciones El Arquero, 1989, 284 p.

Otras obras consultadas:

ALATORRE, Antonio. Los 1,001 años de la lengua española, Ed. corregida y aumentada, México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 1989. 342pp.

ANDERSON Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana II. Epoca contemporánea, 5ed. 1reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. 510p.

BALANDIER, Georges. El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales, Barcelona: Gedisa, 1989. 237 p.

BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. 2 ed. corregida, México: Porrúa, 1985. 508 p.

BOOTH, Wayne C. Retórica de la ironía, versión española de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus, 1986. 361 p. (Serie Teoría y Crítica Literaria. Persiles, No. 160).

BRUSHWOOD, John S. La novela mexicana (1967-1982), México: Grijalbo, 1985. 130p. (Col. Enlace).

CALVINO, Italo. "Multiplicidad" en Seis propuestas paa el próximo milenio, Madrid: Ediciones Siruela, 1989. pp. 117-138.

CAZARES, Laura. "Génesis de una novela y novela de una génesis" en Homenaje a Margit Frenk, José Amezcua y Evodio Escalante editores, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/UNAM y Dirección de Ciencias Sociales y Humanidades/UAM-Iztapalapa, 1989. pp. 247-254.

CERVANTES, Miguel de. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, 12 ed. Madrid: Aguilar, 1981. 1681p.

CLUFF, Russell M. Siete acercamientos al relato mexicano actual, México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural/ Gobierno de Querétaro, 1987. 158p. (Crítica Literaria. Textos de Humanidades).

DEYERMOND, A. D. "La poesía en el siglo XIV: decadencia y renovación" en Historia de la literatura española 1. La Edad Media, Barcelona: Ariel, 1984. pp. 185-237. (Letras e Ideas. Instrumenta, 1).

ECO, Umberto. Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura, Trad. de Lucía Baranda y Alberto Clavería, México: Gedisa, 1989. 267 p.

ECO, Umberto, V.V. Ivanov y Mónica Rector. ¡Carnaval!, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, 200 pp.

FERRATER Mora, José. El mundo del escritor, Barcelona: Crítica, 1983. 180p. (Lecturas de Filología).

FUENTES, Carlos. Valiente mundo nuevo. Epica, utopía y mito en la novela hispanoamericana, México: Fondo de Cultura Económica, 1990. 303 p. (Col. Tierra firme).

GOGOL, Nikolai V. "Terratenientes de antaño" en Tarás Bulba - Relatos de Mirgorod, Prol. de Emilia Pardo Bazán, México: Porrúa, 1984. 163 p. (Sepan Cuántos, Núm. 457).

GOMEZ, Jesús. El diálogo en el Renacimiento español, Madrid: Cátedra, 1988. 236p. (Crítica y estudios literarios).

JONES. R. O. "Moralistas y satíricos" en Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía, Barcelona: Ariel, 1983. pp. 279-306. (Letras e Ideas).

KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid: Gredos, 1985. 594p.

LUKACS, Georg, "La teoría de la novela", en El alma y las formas y Teoría de la novela, Trad. de Manuel Sacristán, México: Grijalbo, 1985. 420 p. [Trad. ingl. bajo el título: The Theory of the Novel, trans. from the German by Anna Bostock, Cambridge: MIT Press. 1978. 159p.].

MANN, Thomas. La muerte en Venecia, Trad. de Manuel Rivas, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971. 107p.

NABOKOV, Vladimir. "Charles Dickens" en Lecciones de literatura, Trad. de Francisco Torres Oliver, Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. pp. 109-194.

_____. "Nikolai Gógol" en Lecciones de literatura rusa, Trad. de María Luisa Balseiro, Buenos Aires: Emecé Editores, 1985. pp. 53-117.

PAZ, Octavio, Alfonso Medellín y Francisco Beverido, Magia de la risa, México: Sep/Setentas. 1971. 77p.

SAINZ de ROBLES, Federico Carlos. Ensayo de un diccionario de la literatura. Términos, conceptos. "ismos" literarios. Tomo 1, 3ed, 1 reimpr. Madrid: Aguilar, 1972. 1218 p.

SANTOMAURO, María, El gracioso en el teatro de Tirso de Molina, (A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York), Madrid: Revista "Estudios", 1984. 203p.

SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco" en América Latina en su literatura. 10 ed. Coord. e introduc. por César Fernández Moreno. México: Siglo XXI y UNESCO, 1986. 494 p. (Serie "América Latina en su Cultura").

SAVATER, Fernando. La tarea del héroe, Madrid: Taurus, 1983.264p.

SLONIM, Marc. La literatura rusa, Trad. de Emma Susana Speratti, México: Fondo de Cultura Económica, 1975, 207p. (Breviarios,163).

TRIAS, Eugenio. Filosofía y carnaval y otros textos afines. 3 ed. ampliada. Barcelona: Anagrama, 1984. 131 p.

WELLEK, R. y WARREN, A., Teoría literaria, Prol. de Dámaso Alonso, 4 ed., Madrid: Gredos, 1985. 430p.

HEMEROGRAFIA

Aguilar, Héctor Orestes. "Cinco ventanas al edificio Minerva", en El Semanario Cultural de Novedades, Vol. VIII, VIII, No. 381, México, 6 ago., 1989, p. 2.

Aguilera, Marco Tulio. "Pitol: Nocturno de Bujara. Narrador sólido y perspicaz", en Excélsior. Sección Cultural, Vol. LXV. V. No. 23, 496, México, 4 dic., 1981, p. 1.

Alatraste, Sealtiel. "Calculado desaliento", en La Jornada LIBROS, México, 20 abr., 1985, p. 4.

Anhalt, Nedda G. de. "Sergio Pitol: Domar a la divina garza", en Sábado(Suplemento de Unomásuno), No. 599, 25 mar., 1989. p. 10

Argüelles, Juan Domingo. "Sergio Pitol y la doma de la divina garza", en El Universal y la Cultura, Vol. LXXIII, No. 26, 164, 20 abr., 1989. p. 2

_____. "Sergio Pitol, novelista", en El Universal Cultural, 28 jul., 1986. p. 3

Arnáiz, Joaquín. "La otra narrativa mexicana", en Diario 16, Madrid, 12 feb., 1984.

_____. "Sergio Pitol: Mi novela describe un mundo donde todas las confusiones son posibles", en Diario 16, Madrid, 2 ene., 1985.

Arnaiz, Joaquín. "Caer en la esperanza", en Diario 16, Madrid, 19 sep., 1988.

Barrón Soto, Héctor S. "El Desfile del Amor, de Sergio Pitol", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 437, México, 22 feb., 1986. p. 8.

- Belmonte, Javier "No entiendo el miedo a la proximidad de las lenguas", en El Periódico de Catalunya, Barcelona, No. 59, 25 sep., 1988.
- Bradú, Fabienne "El desfile del amor de Sergio Pitó", en Vuelta, México, 4 jul., 1985. pp. 41 y 42.
- Camozzi, Rolando. "Vals de Mefisto", en ABC, Madrid, 18 feb., 1984.
- Campbell, Federico. "Cuerpo presente", en La Jornada Semanal, México, 7 ene., 1990. pp. 44 y 45.
- Carol, Marius. "Tertulia literaria con fondo olímpico", en La Vanguardia, Barcelona, 3 oct., 1988.
- Cluff, Russell M. "Sergio Pitó: proceso y mensaje en Juegos Florales", en La Palabra y el Hombre. Nueva época, No. 58, Jalapa, Ver., 6 abr., 1986. pp. 50 - 57.
- Coria, José Felipe. "El Desfile del Amor de Sergio Pitó", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 404, México, 13 jul., 1985. p. 11.
- Cuéllar, Margarito. "Sergio Pitó y la lucha con la escritura", en El Norte. Monterrey, N. L., 23 sep., 1984.
- Díaz, Lola. "Escribir es un riesgo", en Entrevista en Cambio 16, No. 685, Madrid, 14 ene., 1985. pp. 77 y 80.
- Escudero, Roberto. "Pitó y la divina garza", en La Jornada LIBROS, México, 27 may., 1989. pp. 1 - 6.
- Espinasa, José María. "El teatro de la novela", en La Jornada Semanal. Nueva Época, No. 5, México, 16 jul., 1989. pp. 30 a 32.
- Fernández, Daniel. "Leer en cuclillas. Un ejercicio de humor sobre el humor", en El País Semanal, Madrid, 23 oct., 1988.
- Flores, Mauricio. "Literatura de lo singular, lo apasionado y lo terrible. Sergio Pitó de cuerpo presente", El Nacional, Sec. Cultura, México, 24 ene., 1991. pp. 9-10.

Fuentes, Vilma. "Carta abierta a Sergio Pitol", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), México, 14 ago., 1983. p. 14.

García Aguilar, Eduardo. "Pitoliana. Conveniencias del destierro", en Excélsior, Sección Cultural, Vol. LXV. No. 23, 495, México, 3 nov., 1981. p. 1.

García Bonilla, Roberto. "Sergio Pitol: Los laberintos del signo" en El Nacional Dominical, Núm. 20. Año 1, México, 7 oct., 1990. pp. 12-15.

García Ponce, Juan. "Sergio Pitol: La escritura como misterio; el misterio de la escritura", en La Semana de Bellas Artes, INBA, No. 195, México, 26 ago., 1981. p. 5.

García Posada, Miguel. "El desfile del amor", en ABC. Sábado Cultural, Madrid, 23 feb., 1985.

García, Gustavo. Sábado (Suplemento de Unomásuno), México, 23 mar., 1985.

_____. "De la envuelta en huevo", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 596, México, 4 mar., 1989. p. 10.

Gil de Biedma, Leticia. "Sergio Pitol, una metáfora de lo siniestro de nuestro tiempo", en ABC, No. 65, Madrid, 1989.

Giovannini, Semo y Springer. "Sergio Pitol o cómo domar a la novela", en El Búho, Vol. LXXII, V. No. 214, México, 15 oct., 1989. pp. 1 y 6

_____. "Apostillas. Sergio Pitol o cómo domar a la novela", en El Búho, Vol. LXXII, V. No. 215, México 22 oct., 1989. p. 5.

Glantz, Margo. "Cumbres Borrascosas. Dialogo entre Margo Glantz y Sergio Pitol", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 277, México, 26 feb., 1983. pp. 10 y 11.

_____. "El desfile de Pitol", en La Jornada LIBROS, No. 13, México, 13 abr., 1985. pp. 1, 3-4.

_____. "Sergio Pitol: Simétrico en relación a qué?", en La Semana de Bellas Artes, INBA, No. 195, México 26 ago., 1981. p. 12.

Gómez Montero, Sergio. "Relatos de Pitol. Nocturno de Bujara", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 202, México, 19 sep., 1981. p. 22.

_____. "De Juegos. Análisis a profundidad", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 295, México, 25 abr., 1983. p. 10.

González, Omar. "El Desfile del Amor de Sergio Pitol / I", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 421, México, 9 nov., 1985. p. 13.

_____. "El Desfile del Amor de Sergio Pitol / II", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 422, México, 16 nov., 1985. p. 12.

_____. "Sergio Pitol: Domar a la divina garza", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 602, México, 15 abr., 1989. pp. 13 - 14.

González Rodríguez, Sergio. "Del regreso: la extrema memoria", en La Jornada LIBROS, Vol. I, México, 13 abr., 1985. pp. 1 a 3.

_____. "Sergio Pitol: Frescura ejemplar" en Casa del tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X. No. 98-99, nov.- feb., 1990-91. pp. 51-52.

Homero, José. "El paseo en trapezio de Pitol", en El Semanario Cultural de Novedades, Vol. VIII, VIII, No. 383, México, 20 ago., 1989. p. 9.

Masoliver Rodenas, Juan Antoni. "Sergio Pitol, entre el esplendor y la escoria", en La Jornada Semanal, Vol. V, No. 216, México, 6 nov., 1988. pp. 1 a 6.

Miquel, Alejandro. "El desfile del amor", en El Economista, No. 120, México, 24 may., 1989. p. 22.

Molina, Javier. Entrevista. "Yo quería escribir dramas pero me salían cuentos; de modo involuntario me convertí en narrador" Sergio Pitol", en Unomásuno, Vol. VI, No. 1881, México, 4 feb., 1983. p. 15.

Molina, Silvia. "Cementerio de Tordos. Estructura de Matrioshkas", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 202, México, 19 sep., 1981. p. 22.

Monmany, Mercedes. "Una obra maestra: Domar a la divina garza", en La Jornada LIBROS, No. 213, México, 18 feb., 1989. p. 5.

Monsiváis, Carlos. "Sergio Pitól, traductor", en La Jornada LIBROS, No. 13, México, 13 abr., 1985. pp. 1, 2.

_____. "Sergio Pitól: De la saga del exilio a la nostalgia de un mundo caótico y paródico", en Culturas, Suplemento semanal de Diario 16, No. 8, Madrid, 2 jun., 1985. pp. I, IV y V.

_____. "Sergio Pitól: Las mitologías del rencor y del humor", en La Jornada Semanal. Nueva Época, No. 5, México, 16 jul., 1989. pp. 23 a 29.

_____. "Los círculos excéntricos de Sergio Pitól", en Diario 16, Madrid, 10 ago., 1986.

Moreno-Durán, R. H. "De urbes, sueños y hábitos crepusculares", en El País, Madrid, 19 feb., 1984.

Ocaño, Manuel. "En Asimetría, Sergio Pitól por medio de nuevos relatos muestra su desdén por la moda literaria", en Unomásuno, Vol. IV. 1194, No. 9, México, 9 mar., 1981. p. 21.

Ochoa Sandy, Gerardo. "Domar a la literatura", en La Jornada Semanal, 31 dic., 1989. p. 11.

Oleriny, Vladimir. "Temas en el tema de Sergio Pitól", en Revue Svetovej literatúry, Bratislava, Checoslovaquia, No. 1, 24 may., 1985.

Ontiveros, José Luis. "El intelectual como esperpento. El Tañido de una Flauta, de Sergio Pitól", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 488, 7 feb., 1987. p. 7.

Pacheco, Cristina. Entrevista "La literatura refleja la parte menos heroica de la humanidad", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 180, 18 abr., 1981. pp. 12 y 13.

Patán, Federico. "El tañido de una flauta, de Sergio Pitól", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 487, 31 ene., 1987. p. 13.

Patán, Federico. "El desfile del amor, de Sergio Pitól", en Revista de Bellas Artes, México, 1989, pp. 86 a 88

Peralta, Braulio. "El Desfile del Amor, mi respuesta a un fenómeno de desdén por la historia", en La Jornada, Vol. I, No. 203, México, 12 abr., 1985. p. 25.

Pinto, Margarita. "Juegos Florales. Recuperar la magia de la juventud", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 271, México, 15 ene., 1983. pp. 15 y 16.

Pitol, Sergio. "Diario de trabajo", en La Jornada LIBROS, No. 13, México, 13 abr., 1985. pp. 1 a 3.

_____. "Mi trato con Europa", en La Jornada Semanal. Nueva Epoca, No. 5, México, 16 jul., 1989. pp. 20 a 22.

_____. "La vida conyugal. (Un fragmento)" en El Nacional Dominical, Núm. 20. Año 1, México, 7 oct., 1990. pp. 12-15.

_____. "La vida conyugal". [Fragmento] en Casa del tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X. No. 98-99, nov.- feb., 1990-91. pp. 45-50.

Pohlenz, Ricardo. "La divina garza", en Excélsior, Sección Cultural, Vol. LXXIII, V. No. 26, 416, México, 13 oct., 1989. p. 2.

_____. "El Desfile de Pitól", en Excélsior, Sección Cultural, Vol. LXXXIII. IV. No. 26, 337, México, 25 jul., 1989. p. 2.

Poniatowska, Elena. "Sergio Pitól, el de todos los regresos", en La Semana de Bellas Artes, No. 195, México, 26 ago., 1981. pp. 10 y 11.

Puis, Valentín. "Sergio Pitól, El desfile del amor", en El Universal y la Cultura, Méxco, 12 dic., 1986.

Quemáin, Miguel Angel. "Sergio Pitól. La novela como anticipación", en Entrevista en La Jornada Semanal. Nueva Epoca, No. 5, México, 16 jul., 1989. pp. 12 a 19.

Recio Beladiez, A. "La sonoridad imposible. Pitól y su imagen de un mundo perdido", en El País, Madrid, 4 sep., 1986.

Rodríguez Valadez, Gladys. "Sergio Pitól" Juegos Florales. Preocupación por lo estilístico", en Excélsior, Sección Cultural, Vol. LXV. No. 23, 971. México, 31 dic., 1982. p. 1.

Saladrigas, Robert. "Vals de un solo tiempo", en El País, Madrid, 29 mar., 1984.

Soler, Marc. "Sergio Pitól obtiene el Premio Herralde con una novela sobre la historia de México", en El País, Madrid, 16 nov., 1984. pp. 26 y 27.

Suñén, Luis. "Las máscaras de la historia", en El País, Madrid, 6 ene., 1985.

Torres, Gerardo. "Imaginativo y universal, Sergio Pitól construye un bello libro de cuatro cuentos que son la puerta a un mundo fantástico", en La onda, No. 426, México, 9 ago., 1981. p. 3.

Trejo Fuentes, Ignacio. "De las repeticiones de Sergio Pitól en Asimetría", en Excélsior, Sección Cultural, Vol. LXV. No. 23, 438, México, 8 jul., 1981. p. 1.

_____. "Sergio Pitól: Domar a la Divina Garza", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), No. 584, México, 10 dic., 1988. pp. 12 - 13.

Urrutia, Elena. "El tejido espeso de la narración", en Unomásuno, Vol. VI. No. 1881, México, 4 feb., 1983. p. 15.

_____. "El desfile del amor es una comedia de errores: Pitól", en La Jornada, México, 19 dic., 1984. p. 25.

_____. "La vuelta del hijo pródigo", en La Semana de Bellas Artes, No. 195, México, 26 ago., 1981. p. 7.

Urtaza, Federico. "Entrevista a Sergio Pitól. Seomar a la divina realidad", en La Jornada LIBROS, No. 218, México, 25 mar., 1989. pp. 1 a 4.

Vallarino, Roberto. "El mundo de los libros", en Sábado (Suplemento de Unomásuno), México, 6 ene., 1979. pp. 11 a 15.

_____. "Sergio Pitól y el tañido de la vida", en La Semana de Bellas Artes, INBA, No. 195, México. 26 ago., 1981. p. 14.

Vargas Llosa, Mario. "El gran arte de la parodia", en Universidad de México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México, No. 431, México, dic., 1986. pp. 3 a 6.

Vidal, Juan Carlos. "Una novela negra como pretexto", en Liberación, Madrid, 10 feb., 1985. p. 14.

Villoro, Juan. "El asedio del fuego", en La Semana de Bellas Artes INBA, No. 195, México, 26 ago., 1981. p. 13.

_____. "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitól", en Casa del tiempo, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. X. No. 98-99, nov.- feb., 1990-91. pp.37-44.

Viveros, Arturo. "Domar a la divina garza", en Revista Mexicana de Cultura, de El Nacional, Epoca X, Tomo II, No. 317, 19 mar., 1989.

Zand, Nicole. "Sergio Pitól, Prade d'Amour", en De Le Monde des livres. La Jornada de los Libros, No. 288. México, 3 jun., 1989. p. 2.

Zendejas, Francisco. "Pitól, narrador excepcional", en Excélsior, Multilibros, Sección Cultural, México, 3 ago., 1981. p. 2.

Notas sin autor:

"Sergio Pitól: El pueblo mexicano despierta a la democracia contra los antiguos caciques", en Diario 16, Madrid, 19 sep., 1988.

"El Desfile del amor", en El Universal y la Cultura (Morral de libros), Vol. CCLXXXV, No. 25862, México, 17 jun., 1988, p. 2.

"Sergio Pitól presenta su novela en España. Domar a la Divina Garza, hombres y mujeres en lucha", en Unomásuno, Vol. XI, No. 3916, México, 27 nov., 1988, p. 21.

"De mujeres y espejismos", en El semanario cultural de Novedades, Vol. VIII-VIII, No. 375, México, 25 jun.,1989, p. 8.

"El mexicano Sergio Pitlor gana el Premic Herralde de novela con una comedia de equívocos", en El Correo Catalán, Barcelona, 16 nov.,1984, p. 26.