

01013

30

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



NARRADORES, ESPACIO, TIEMPO Y METAFICCIÓN EN  
"DOMAR A LA DIVINA GARZA" DE SERGIO PITOL

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURA HISPÁNICAS

PRESENTA

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

1994

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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.

Esta tesis debe mucho a cuatro personas: a Sergio Pitol, a Federico Álvarez, a Alejandro Rivas y a Rebeca Barriga. A ellos les debo, por encima de todo, el placer que encontré en la elaboración de este trabajo. Es para ellos y es por ellos.

Agradezco también a todos los lectores que tuve la fortuna de tener. Por los consejos que me dieron —como dice Alter, por los que tomé y por los que no tomé.

Una vez más a todos, muchas, muchas gracias.

A mi padre.  
Sé que te hubiera gustado

ÍNDICE

## INTRODUCCIÓN

1	.....	6
2	.....	9
3	.....	14
"Domar a la divina garza" en la obra de Sergio Pitól	.....	14
La metaficción	.....	17
I. EL ESPACIO Y LA METAFICCIÓN		
La representación del espacio en el discurso	.....	24
La distribución del discurso en el espacio	.....	46
II. EL TIEMPO Y LA METAFICCIÓN		
Temporalidad de la historia en el discurso. Temporalidad de la historia en relación con la del discurso	.....	51
Temporalidad de la enunciación. Temporalidad de la lectura	.....	72
III. EL NARRADOR Y LA METAFICCIÓN		
Perspectiva del narrador	.....	75
Estrategias de presentación del discurso	.....	81
Narratee o lector virtual	.....	89
Los títulos explicativos, la parodia y el viaje	.....	94

## IV. LA METAFICCIÓN Y LOS INTERTEXTOS

<u>La cultura popular</u> de Bajtín .....	102
"Terratenientes de antaño" de Gogol .....	112
<u>Las almas muertas</u> de Gogol .....	116
Entre domar y la doma .....	120
CONCLUSIONES .....	125
BIBLIOGRAFÍA .....	132

## INTRODUCCIÓN

### 1

El presente trabajo intentará hallar la particularidad en el manejo de la metaficción en una novela de Sergio Pitol, Domar a la divina garza. De ese manejo se desprenderá un hecho fundamental: Domar a la divina garza es, a una vez, la pérdida de relación entre el lenguaje y su emisor, y la búsqueda de espacios para la escritura. El arte de narrar una historia y el arte de desprender al lenguaje de su emisor, provoca en el emisor una incapacidad evidente para narrar su historia. Para la búsqueda y el encuentro, el análisis de tipo estructural de la novela ayudará en mucho a la disección de los elementos que se analizan con referencia al fenómeno en cuestión: los narradores, el espacio y el tiempo.

Sigo entonces la estructura, muy gráfica, planteada por Helena Beristáin,<sup>1</sup> utilizando los elementos que conforman el tercer nivel correspondientes al discurso: espacialidad, temporalidad, perspectiva del narrador y estrategias de presentación del discurso. Utilizo también, para un análisis más fino, el libro de Gérard Genette, Narrative Discourse,<sup>2</sup> (para el elemento narratee o lector virtual, por ejemplo), así como el que edita Roland Barthes, Análisis estructural del relato literario,<sup>3</sup> en cuanto al concepto

---

<sup>1</sup>Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.

<sup>2</sup>Gérard Genette, Narrative Discourse. (Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler). Basil Blackwell, Oxford, 1980.

<sup>3</sup>Roland Barthes (ed.), Análisis estructural del relato literario. Premiá, México, 1991.

del contar y el decir que se cuenta.

En lo que se refiere a la teoría del fenómeno de la metaficción, uso el libro de Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.<sup>4</sup> Los conceptos en él vertidos son la base de la que parto para el desarrollo del presente trabajo. Consulto a Robert Alter,<sup>5</sup> y a Peter Roster<sup>6</sup> en alguna medida. El primero me ayuda a plantear a la metaficción como fundamento de toda novela, partiendo de la idea de que la novela en general es autoconsciente por naturaleza. El segundo estudia el metateatro y, dado que, como veremos, Domar a la divina garza tiene fuertes marcas teatrales, la concepción metaficticia en este género ilumina la revisión.

El trabajo se divide en cinco capítulos. El primero de ellos, "El espacio y la metaficción", se bifurcará en dos direcciones de análisis: la representación del espacio en el discurso y la distribución del discurso en el espacio. El espacio como un "Aleph", el espacio como preocupación para la escritura que se desarrolla y como estilización para la mentira de la escritura desarrollada son las nociones que revisaremos en este apartado.

Por su parte, el segundo capítulo, "El tiempo y la

<sup>4</sup>Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, New York, 1984.

<sup>5</sup>Robert Alter, Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1975.

<sup>6</sup>Peter Roster, "Parece mentira como ejemplo de metateatro" en Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), El Colegio de México, México, 1993.



metaficción", encuentra dos vertientes en su desarrollo: la temporalidad de la historia en el discurso y la temporalidad de la historia en relación con la del discurso; y la temporalidad de la enunciación y la temporalidad de la lectura. En él estudiaremos la circularidad que nace de lo "posible" en el relato construido, la dislocación y la locura narrativa.

El tercer capítulo, "El narrador y la metaficción", revisa los siguientes puntos: la perspectiva del narrador, las estrategias de presentación del discurso, el *narratee* o lector virtual y, un subcapítulo que estudia tres elementos fundamentales para la comprensión del análisis total: "Los títulos explicativos, la parodia y el viaje". Las voces que narran, el monólogo como diálogo, la paradoja descripción/creación, el viaje del autor, del narrador, del narratorio y de la escritura misma, en fin, la esencia de la metaficción se encuentra justamente en estos usos. De ellos nos ocuparemos en este capítulo.

Para terminar, en el cuarto capítulo abordo a Bajtín y a Gogol más directamente, "Los intertextos y la metaficción". Éste halla dos grandes caminos: La cultura popular y Las almas muertas; y dos subcaminos, "Terratenientes de antaño" como actualización de un relato literario en el cuerpo de la novela y "La doma de la bravía" como paralelo para explicar la acción o no acción en el título de la novela que estudiamos. Las voces que dialogan en el relato, Gogol, Bajtín, son la síntesis y la explicación de la particularidad en el manejo metaficcional de Domar. La parodia de un género luchando contra lo "dado por hecho", contra la

etiquetación excesiva, y un rescate de lo lúdico en el proceso creativo. Al mismo tiempo, descubriremos en el escritor la semilla de su arte, su capacidad lectora.

## 2

Enfrentarse a la obra de Pitol es enfrentarse a fenómenos recurrentes. Dos de ellos llaman ahora mi atención, la autorreferencialidad y la relación que este fenómeno guarda con el manejo de los narradores y el espacio-tiempo. Cuando uno penetra en la obra de Pitol uno se siente seducido por las voces que la pueblan, por los espacios que recorre, por los tiempos que alarga y comprime a voluntad, pero, sobre todo, lo seduce a uno la indecisión, el material de la escritura: la construcción del relato mismo. El proceso de contar.

Hay diversos modos de ser autorreferencial. Las novelas de Pitol lo son doblemente: hablan de su propia construcción y hablan de seres que hablan de sí mismos --como Dante C. de la Estrella en Domar a la divina garza--, tal como sucede en el teatro. No hay autorreferencialidad más total que un monólogo, y Dante C. de la Estrella produce un monólogo. El mecanismo de las "cajas chinas",<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Pitol opina: "Tal vez con "Una mano en la nuca" que escribí en Varsovia, como respuesta a una carta de la China Mendoza, comienzan los experimentos que me interesan. Allí aparece un narrador que desde el principio crea sus distancias con lo narrado y establece distintos niveles del relato, los que funde y aleja según las necesidades de expresión que se le presente... Se trata de un relato muy imperfecto, pero para mí fue muy importante, ya que esa distancia entre el narrador y lo narrado me permitió posteriormente trabajar en un sistema parecido al de las cajas chinas donde una trama está incluida en otra de la cual al abrirse pueden desprenderse varias otras más" (Pablo O. Romero,

tan usual en los escritores metaficticios, encierra un misterio. Prefiero verlo en las *matrioshkas* (dada la inclinación que Pitol siente por la cultura rusa). Hay una muñeca dentro de otra muñeca, la que, a su vez, también se encuentra oculta dentro de otra. Lo mismo sucede con las obras de Pitol. Ese misterio tiene su clave en sí mismo, nada exterior puede revelar lo que sólo diseccionando a las *matrioshkas* llegamos a descubrir. Así planteado, el hilo de la madeja está oculto dentro del propio discurso. La intención de este trabajo será entonces encontrar el lugar que ocupa la voz en todo este proceso. Y la voz entabla, necesariamente, una relación estrecha con el espacio y el tiempo. Es así como, a mi juicio, estas dimensiones son el hilo de la madeja.

Pitol declara que después de Juegos florales ha de abandonar el mecanismo de las "cajas chinas". Russell M. Cluff, en un artículo en el que analiza la metaficción en Juegos florales, advierte que no lo ha hecho.<sup>8</sup> Ahora, leyendo un ensayo de Pitol sobre Henry James (considerado el padre del perspectivismo, mecanismo estrechamente emparentado con la metaficción), encuentro

---

"Conversación con Sergio Pitol" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, p. 59. El subrayado es mío).

<sup>8</sup>Pitol declaró: " Quiero dejar cerrado un ciclo y salir de ese juego de cajas chinas, de historias que están encerradas dentro de otras historias, de mecanismos que se repiten laberínticamente..". Sin embargo, hace algunos meses se publicó su más reciente novela intitulada *El desfile del amor* (1984) que participa de las mismas características metaficticias que acabamos de exponer --testimonio de que posiblemente todavía no se haya liberado de esta modalidad que en su país natal ya casi se puede calificar de movimiento literario" (Russell M. Cluff, "Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*" en La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana, 58 (1986), p. 51).

la siguiente opinión: "...James desarrolla en cada periodo varios estilos y, como Shakespeare, puede tratar un tema con la mayor gravedad en una obra para parodiarlo jocosamente en la siguiente".<sup>9</sup> Me parece que Pitol en Domar a la divina garza parodia la autorreferencialidad que había venido usando hasta entonces, disloca su manera de narrar y la contamina de polifonía. La intertextualidad, tan recurrente en Pitol, dota de diversas voces a la novela. Es verdad que Pitol ha abandonado la autorreferencialidad, pero sólo un tipo de ella. La teatralidad, el monólogo explícito, el plan de construcción de novela tan detallado y fundamentado, la trama adelantada, la naturaleza dual de la novela, tan marcada, etcétera; todos estos elementos --esencialmente metaficticios-- son de alguna manera nuevos y gozan de un tratamiento particular.

El discurso metaficticio no habla de otra cosa más que de sí mismo, y aún más, de cómo se construye, de los diferentes cauces que encuentra y cómo se resuelve a tomarlos o a abandonarlos. En Juegos florales, por ejemplo, hay muchos cauces y muchos de ellos son abandonados: es la novela de la indecisión. En Domar a la divina garza hay un sólo cauce, un cauce totalmente planteado y fundamentado: es la novela de la decisión. Y sin embargo, ambas viajan para encontrar el lugar de la escritura. Estas novelas hacen uso diverso de los mecanismos que su naturaleza autoconsciente les provee.

---

<sup>9</sup>Sergio Pitol, "Henry James, la nostalgia del héroe romántico" en La casa de la tribu. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 83.

Hay que aceptar, entonces, para entender el principio del mecanismo de la metaficción, que en la relación entre *logos* y *lexis* --en esta novela por lo pronto-- la *lexis* goza de primacía, y es que el *logos* está en la *lexis*: lo que se dice encuentra su referente en el cómo se dice, porque el cómo se dice es lo único que se quiere comunicar. El hecho lingüístico, por lo tanto, adquiere una supremacía vigorosa dentro del texto. Barthes dice al respecto:

... hoy, escribir no es "contar", es decir que se cuenta, y remitir todo el referente ("lo que se dice") a este acto de locución; es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el *logos* reducido --o entendido-- a una *lexis*.<sup>10</sup>

La palabra transitiva revela la naturaleza misma de este tipo de literatura. Algo transitivo es algo que "[cede] o [renuncia] en otro el derecho, dominio o atribución que se tiene sobre una cosa (Diccionario de la lengua española, Real Academia Española, 19a ed., Espasa Calpe, Madrid, 1970). El *logos*, "lo que se dice", ha cedido --no creo que renunciado-- a su derecho, su dominio en la literatura en favor de la *lexis*. Ya no se trata aquí de lograr un equilibrio, sino más bien una suerte de armonía a lo barroco, donde el equilibrio poco o nada tiene que ver. La primacía de la *lexis* sobre el *logos* no va en detrimento de ninguno de los dos porque existe una armonía que, a mi juicio, resulta mucho más natural que

---

<sup>10</sup>Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Análisis estructural del relato, Premiá Editora, México, 1991, p. 28.

el equilibrio perfecto --tan artificialmente posible. No es ya el *logos* o la *lexis*, sino la propia literatura la que cede, la que renuncia a ciertos derechos o a ciertas atribuciones adquiridas a través del tiempo (porque duda de ellas); avocándose a reconocer su naturaleza y a vivirla plenamente. Es el acto de hacer literatura al que se refiere ahora la literatura. Estamos hablando de un cambio radical de referente.

Es fácil pensar que la extrañeza ante todos estos elementos provoque un inmediato afán de vuelta al orden, empero, no intento desaparecer su diferencia, intento entenderla. Voy a realizar una especie de disección permitiendo al propio discurso plantear sus caminos. Sucede, ya lo he dicho, con las *matrioshkas*. Aparentemente son muñecas comunes y corrientes, y es sólo después de descubrir el misterio que esconden cuando nos parecen fascinantes. El misterio debe permanecer para que el encanto persista. Una *matrioshka* abierta, con el misterio de sus cada vez más pequeñas réplicas al lado, no es tan seductora como aquella en la que adivinamos el misterio, experimentando el placer en cada nueva disección.

Eso pretendo hacer con la novela de Pitol. La disección será, exclusivamente, uno de tantos caminos para encontrar la respuesta del misterio, la clave de la extrañeza, pero hay tantos caminos, que el misterio y la fascinación permanecerán. El manejo de la voz, las dimensiones que la rodean y son con la voz, la personificación y actualización de otras voces literarias, la naturaleza dual de la novela, la ruta que ahora sigo, me parece la diferencia básica en esta novela y una explicación a esta diferencia. Extrañamente, la

autoconsciencia se plantea como preocupación en la primera novela (Juegos florales), pero, aparentemente, se hace caso omiso de ella en la segunda (Domar a la divina garza), produciendo una doble, paródica y compleja autorreferencialidad. Eso habrá que estudiar.

## 3

Una vez terminada la primera versión de este trabajo, tuve la oportunidad de conversar con Sergio Pitol. La idea inicial persiste; ahora nutrida de valiosas sugerencias e informaciones. No transcribo esa conversación, pero de ella agregó algunas notas que aparecerán en el cuerpo del trabajo seguidas de las siglas (NC) entre paréntesis y en cursivas que significan: notas de la conversación.

#### "DOMAR A LA DIVINA GARZA" EN LA OBRA DE PITOL

Quiero ubicar primero Domar a la divina garza en la obra total de Sergio Pitol. Domar a la divina garza fue publicada en 1988 (a decir de Pitol comienza en Funchal en abril de 1987 y termina en Praga, en marzo de 1988; es decir, su proceso de construcción dura apenas un año). Ya antes, Pitol ha publicado tres novelas: El tañido de una flauta (1972), Juegos florales (1982) y El desfile del amor (1984). A Domar a la divina garza le sigue La vida conyugal (1990). El fenómeno de la metaficción está presente en todos sus trabajos novelísticos, y en la mayor parte de sus

trabajos cuentísticos.

Hay que notar que Juegos florales, para plantear una comparación con la propia obra pitoleana, duró quince años en construcción<sup>11</sup> con evidentes intermitencias --El tañido de una flauta, los libros de cuentos, entre ellos, los libros que incluyen relatos que más tarde aparecerán en Juegos, ensayos, traducciones, etcétera-- mientras que Domar dura apenas un año en construcción. La propia diferencia en la autorreferencialidad es prueba de esa diversidad. Mientras que en Juegos, el autor/narrador no termina por decidir la manera de contar (*lexis*); en Domar, la *lexis* se plantea directa y claramente. En la primera, en dudar se va el contar y parece natural que dos de las narraciones que ahí aparecen tomen forma más adelante como discursos completamente independientes.<sup>12</sup> En el caso de Juegos, el autor es protagonista (narrador); en el caso de Domar, el autor se encuentra fuera de la trama, su planteamiento inicial es claro en ese aspecto (sin embargo, el protagonista es el narrador, construye la narración. Veremos después que el lenguaje deja de pertenecerle y pierde en alguna medida su calidad de narrador). Ambos libros se refieren a

---

<sup>11</sup>Es costumbre de Pitol el apuntar fecha y lugar de inicio y término de sus novelas, y en lo que se refiere a Juegos florales (Era, México, 1982) se entiende que fue comenzada en 1967 en Jalapa y terminada en 1980 y 1982, entre Moscú y México.

<sup>12</sup>Me refiero a "El relato veneciano de Billie Upward" que aparecerá en el libro de cuentos titulado Nocturno de Bujara (Era, México, 1981) y "Cementerio de tordos" que aparece en un libro homónimo, Cementerio de tordos (Océano, México, 1982); así como en Nocturno de Bujara.



la intención de construir un texto,<sup>13</sup> uno es de alguna manera "biográfico";<sup>14</sup> el otro es perfectamente inventado, sin embargo, ambos refieren su existencia hacia ese solo hecho.

Insisto en que esta somera comparación debe valer para aclarar algunos puntos en el diverso manejo de la autorreferencialidad. Me parece que la intención de Pitol de abandonar los juegos de las "cajas chinas" es casi imposible. La recurrencia de este mecanismo en sus obras anteriores; la diversidad en el manejo y los resultados nos deben conducir a pensar que cada novela encuentra su propio camino y analiza y disecciona procesos y pensamientos diferentes. Domar a la divina garza por lo tanto, usa y aplica una misma teoría, o bien hace una fina parodia de ella, porque la teoría de la metaficción, precisamente, por su propia naturaleza paródica, permite estas libertades: ese es, sin duda, su objetivo último.

---

<sup>13</sup>Es por eso que no incluí en este análisis El tañido de una flauta (Era, México, 1972). Mientras que en Juegos florales y Domar a la divina garza acude uno a la construcción de un texto; en El tañido el texto (cinematográfico) está hecho. El protagonista se refiere a su texto continuamente, pero el problema ya no se sitúa en la construcción, sino en la repercusión de ese texto. Ahí estriba la diferencia básica.

<sup>14</sup>Sabemos, empero, que en los hechos que narra, el protagonista no tiene injerencia alguna. Su actitud es pasiva, de observador apenas. Recordemos, sin embargo, que, como en toda obra de ficción, la persona que escribe una biografía escoge, de entre todos los sucesos de su vida, únicamente los momentos que desea narrar, y los traduce a la escritura, lo que lo hace producir un relato absolutamente diverso a la realidad "real". Se crea una ficción de cualquier manera.

## LA METAFICCIÓN

En este capítulo me centraré en definir el fenómeno de la metaficción, a la que he llamado también autorreferencialidad. En primer lugar, es importante hacer notar que la reflexividad, el fenómeno filosófico que se ocupa del trabajo de la conciencia, es el principio fundamental en el cual descansa la metaficción porque son los mecanismos de la conciencia --y la explicación, a partir de ella misma, de sus procesos-- los que rigen el trabajo del metalenguaje y, por consiguiente, de la metaficción. El proceso de explicación que se sirve de sus propios mecanismos para revelar esos mismos mecanismos será siempre complicado y paradójico porque se manejará dentro del campo de lo especular.

El término especular, según el Diccionario de la lengua española, tiene una acepción (antigua a decir del Diccionario) que es en la que me voy a centrar ahora: perteneciente al espejo (justamente proviene del término latino *specularis*, de *speculum* que significa espejo). Toda actividad que se relacione con lo especular tendrá que remitirse necesariamente a la noción de espejo, de reflejo. En el espejo, el reflejo es la representación de lo que hay delante suyo. Un espejo construye una imagen del mundo a partir del propio mundo; un espejo frente a otro espejo representa una infinidad de imágenes originadas en las imágenes mismas. La reflexión, por ello, es un acto especular en tanto que provoca la imagen para el registro, la observación, el reconocimiento, la meditación y el examen, todas ellas actividades esenciales en el proceso para alcanzar la conciencia de la propia conciencia.

Reflexivity is a paradoxical concept because the type of self-referential activity --counsciousness of self-counsciousness-- that it denotes involves the epistemological paradox (...) in which the mind by its own operation attempts to say something about its operation --an activity difficult both to contemplate and to describe without conceptual vertigo and verbal entanglements.<sup>15</sup>

La otra acepción, lo especular como lo diáfano y transparente, se explica atendiendo al hecho de que ambas características son propias de lo examinado, lo reconocido, lo explicado, lo entendido, lo aclarado; y que, en términos de la conciencia, el autorreconocimiento (la diafanidad y la transparencia) sólo puede lograrse a través de la autorreflexión.

Es con Locke con quien el concepto de reflexión se estrecha con el de la conciencia. Dice Locke:

... la percepción de las operaciones interiores de nuestra propia mente..., cuando el alma reflexiona sobre ellas y las considera, proveen al entendimiento de otra serie de ideas que no podrían haberse derivado de cosas externas: tales las ideas de percepción, de pensar, de dudar, de creer, de razonar, de conocer, de querer, etcétera.<sup>16</sup>

Una vez hermanados los conceptos parece que el término se clarifica. No es así, la conciencia de la propia conciencia, explicada y observada a partir de sí misma encarna ya de principio una gran dificultad: la de ser "juez y parte a la vez". La objetividad entonces es, si no imposible, sí muy ardua, y la

---

<sup>15</sup>Mircea Eliade, The Encyclopedia of Religion. MacMillan Publishing Company, New York/ Collier MacMillan Publishers, London, 1987, Vol. 12, p. 235.

<sup>16</sup>Locke (Essay, II, & 4) citado en Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía. Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 996.

intención de objetividad partiendo de la subjetividad, una tarea ciertamente compleja. Sin embargo, el ejercicio de autoconciencia tiene que existir porque la autorreflexión es un acto humano inevitable y necesario por todas las acciones que lleva implícitas (reconocimiento, observación, examen, etcétera).

Vayamos ahora a la metaficción, o autorreferencialidad. Me parece que la definición más clara y concisa al respecto es la que da Patricia Waugh y que a continuación cito:

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text.<sup>17</sup>

A decir de Patricia Waugh parece que la metaficción sigue los mismos mecanismos de la autoconciencia, más aún, se sirve de ella para poder preguntarse acerca de la relación que como obra de ficción guarda con el exterior; una vez examinados minuciosamente tanto sus mecanismos como su estructura. La obra metaficticia

---

<sup>17</sup>Patricia Waugh, op.cit., p. 2. Robert Alter concuerda con esta definición al decir que

A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality... a fully self-conscious novel, however, is one in which from beginning to end, through the style, the handling of narrative viewpoint, the names and the words imposed on the characters, the pattering of the narration, the nature of the characters and what befalls them, there is a consistent effort to convey to us a sense of the fictional world as an authorial construct set up against a background of literary tradition and convention. (Robert Alter, op.cit., pp. xiv-xv).

reconoce su naturaleza ficcional para determinar la "posible ficcionalidad del mundo fuera del texto literario".

Si atendemos claramente a esta definición nos damos cuenta entonces de dos hechos fundamentales: hay la necesidad del conocimiento de la naturaleza ficcional del texto literario (con sus métodos y estructuras, es decir, son fundamentales el examen, la comprensión y la aceptación del texto literario como un artefacto de ficción); así como la de proponer una realidad paralela a la obra de ficción, realidad con la que interactúa y cuya naturaleza puede estar construída de manera similar (en métodos y estructuras quiero decir). Es así que el proceso de construcción y deconstrucción de la obra ficcional, el trabajo de vestir y desnudar una obra, es también paralelo al proceso que se realiza con el mundo exterior.

Si el principal móvil de la obra metaficticia es demostrar que la construcción de la novela puede ser paralela a la construcción de la realidad, es verdad entonces que muchos métodos y estructuras históricamente utilizados en ambos campos empiezan a ser cuestionados a partir de este fenómeno. La obra de metaficción posee una obvia naturaleza crítica ya que se plantea a sí misma como un proceso de autoexamen, de autoconocimiento. La construcción de la crítica interior se da a la par de la construcción de la crítica exterior, a caballo entre el autocuestionamiento y la autodefinición.

El acto de producir una crítica exterior,<sup>18</sup> una vez autoexaminada la naturaleza propia, se da más naturalmente en los casos en los que aquello que es cuestionado forma parte de la obra misma. Si esto no sucede, la crítica corre el peligro de desvanecerse, es blanda y tiende a diluirse, a evaporarse. Es oportuno anotar que, a decir de Patricia Waugh, crítica y creación en la obra metaficticia existen ahora bajo términos y conceptos diferentes: interpretación y deconstrucción.<sup>19</sup>

Se ha hablado también de la vacilación constante frente al

---

<sup>18</sup>De la crítica implícita en toda obra metaficticia, Alter opina:

The impulse of fabulation was... turned back on itself, held up to a mirror of criticism as it reflected reality in its inevitably distortive glass. As a result it became possible, if not for the first time then surely for the first time on this scale of narrative amplitude and richness, to delight in the lifelike excitements of invented personages and adventures, and simultaneously to be reminded of that other world of ours, ruled by chance and given over to death... Today, as varieties of novelistic self-consciousness proliferate, the mode of fiction first defined when a certain hidalgo set out to imitate his books appears far from exhausted. On the contrary, in the hands of gifted writers it comes to seem increasingly our most precisely fashioned instrument for joining imagined acts and figures with real things (Ibid., pp. 244-245).

<sup>19</sup>Cuando Patricia Waugh habla de deconstrucción lo hace remitiéndonos al concepto que ya hemos planteado de reflexividad. Gracias al proceso de la deconstrucción (que revela las estructuras narrativas fundamentales a partir de una suerte de disección que se origina en el análisis) de la obra ficcional, es que el hombre puede ser capaz de entender los mecanismos del mundo, de aceptar el momento de crisis como el momento del reconocimiento. Reconocimiento: el volverse hacia adentro: entenderse a sí mismo para entender los procesos del mundo: la ontogénesis como la filogénesis: el hombre como la suma de todos los hombres. La crisis de la novela, bajo estos parámetros, tendrá que ser aceptada como el momento más pleno en su historia. Véase Patricia Waugh, ibid., p.9.

propio lenguaje por parte del novelista. La palabra falla en su univocidad, su uso es arbitrario y llega a tocar el sinsentido. Robert Alter opina: "The novel begins out of an erosion of belief in the authority of the written word and it begins with Cervantes".<sup>20</sup> Peter Roster va más lejos al afirmar: "Y así, exactamente como las imágenes de las palabras no pueden ser unívocas en su significado, tampoco el hombre puede considerarse como uno solo".<sup>21</sup> La tesis de que existe un parangón entre la ficcionalidad --en cuanto a procesos de construcción, en cuanto a concepción de estructuras, en cuanto a inestabilidad y duda-- de la obra literaria y el mundo exterior halla aquí su mejor expresión: el hombre mismo, principio histórico de la obra literaria, se tambalea de igual manera.

---

<sup>20</sup>Ibid., p.3.

<sup>21</sup>Peter Roster, op.cit., p. 169.

## EL ESPACIO Y LA METAFICCIÓN

Inserta dentro de lo que se ha dado en llamar la "trilogía carnavalesca" --cuyo fundamento se encuentra en el libro La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento en donde Bajtín se encarga de analizar la novela de François Rabelais Gargantúa y Pantagruel--<sup>1</sup> encontramos a Domar a la divina garza. Esta "trilogía carnavalesca", El desfile del amor y Juegos florales completan el grupo, parte también de otro principio básico: la estructura.

Sergio Pitol, perteneciente a la generación de José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis --aunque su naturaleza lo haga desprenderse de grupos literarios hay que situarlo en la escena de alguna manera-- concibe a la novela como "un problema de estructura" y la estructura se "la dicta cierta música verbal" que necesita oír: "la voz, el tono, los tics lingüísticos de los personajes".<sup>2</sup> Es así como esa voz, ese tono, esos tics lingüísticos se van transformando en las estrategias discursivas, los modos narrativos, los espacios y los tiempos que toca analizar a este trabajo.

Partiendo entonces de la aseveración del propio Pitol de que

---

<sup>1</sup>De esta teoría por lo pronto adelanto algunas ideas: la concepción de un mundo sin diferencias sociales, la identificación del ser con la tierra, con los orígenes y, en esa medida, con lo sexual y las funciones intestinales del ser humano, la concepción dialógica o polifónica de la novela, etcétera, nociones de las que hablaré con detenimiento más tarde.

<sup>2</sup>Efraín Kristal, "El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol", Revista Iberoamericana 53 (14), octubre-diciembre 1987, p. 990.



la novela es fundamentalmente una estructura, comienzo ahora por analizar el espacio en Domar a la divina garza. Uno de los componentes que dan forma a este trabajo.

#### LA REPRESENTACIÓN DEL ESPACIO EN EL DISCURSO.

Domar a la divina garza nos proporciona dimensiones espaciales creadas a partir de las sensaciones que los ambientes producen en el lector. En el primer capítulo, un capítulo de naturaleza absolutamente metaficticia en que se desnuda el proceso creativo por entero, los espacios difícilmente se vislumbran con especificidad, se habla de sensaciones apenas. El espacio, por otro lado, adquiere de igual manera un sentido fundamental en ese primer capítulo porque, dentro de lo que será la exposición del proceso creativo de la novela, se hablarán de los espacios usualmente visitados por el novelista en sus anteriores textos (Córdoba, San Andrés Tuxtla, Huatusco, Tepoztlán o Cuautla), es decir, en el espacio de un texto se insertan los espacios de otros textos.

El espacio es una preocupación fundamental para el novelista, ya lo veremos, y no es de extrañar que sea precisamente a través del espacio como se produzcan en el lector las sensaciones que son el material del que está hecho la novela: el fracaso, la frustración, el asco, el absurdo, el abandono, la humillación, la locura, etcétera, utilizando imágenes contrastantes, como la de la "casita bajo el sol, al lado de un pequeño jardín con unas cuantas flores", "el Edén codiciado" o "el hoyo del que toda escapatoria

resulta ya imposible",<sup>3</sup> o bien, la idea de que: "Si uno quería seguir, tenía que empezar por deshacerse de algunos malos hábitos, meter al horno toda aquella morralla de utilería. Pero ¿sería posible aún frecuentar nuevos espacios?" (DDG, 13).<sup>4</sup>

Es evidente ahora que el espacio es un recurso valioso para este novelista. Los lugares por venir se comienzan a anunciar: Estambul, la selva tabasqueña (el trópico). La voluntad por frecuentar nuevos espacios es un hecho que se consume en un sentido hueco, adelante se verá que Tepoztlán aún no ha desaparecido del entorno del novelista. La exploración se alimenta de los intertextos que viajarán paralelos a lo largo de la novela: La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento de Bajtín y Las almas muertas de Nicolás Gogol y en los que el novelista encuentra ya espacios particulares, los espacios propios de la Fiesta, los espacios en los que se desarrollan los otros textos, diversos a los suyos: "ese espacio mágico donde se confunden y desaparecen las diferencias entre los hombres" (DDG, 18). La noción que estudiamos estará dividida entonces entre aquella de la Fiesta, del carnaval (que de alguna manera engloba a los intertextos) y la de la narración, el espacio "real" y el espacio de la escritura, que se contaminan del espacio "virtual" de la Fiesta.

---

<sup>3</sup>Sergio Pitó, Domar a la divina garza. Era, México, 1989, p. 11. Esta es la edición que utilizaré durante todo el trabajo por lo que, a partir de este momento, citaré en el propio texto poniendo, entre paréntesis, las siglas del título en cursivas, seguidas del número de la página que utilizo: (DDG, 11).

<sup>4</sup>El subrayado es mío. A partir de este momento, sólo acotaré cuando las marcas en los textos no sean mías.

Bajtín habla de la Fiesta y de la fuerza creadora que ésta posee, afirmando que: "También él [el hombre] renace y se renueva con la muerte".<sup>5</sup> Es entonces cuando el hombre encuentra "ese espacio mágico" del que habla Pitol, ligado ineludiblemente a la noción de tiempo, en el que

El Carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval, y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente.<sup>6</sup>

Ciertamente, el espacio en Domar es un espacio mágico, pero en un sentido muy peculiar: un espacio dotado de las características que le imprime la Fiesta narrada en el cuerpo de la novela. Las huellas que la Fiesta deja en el tiempo las veremos en el siguiente capítulo.

El segundo capítulo nos anuncia ya el principio de la novela y el viaje a Estambul. Por lo pronto, lo primero a lo que nos enfrentamos es precisamente al espacio: una tarde de lluvia en

---

<sup>5</sup>Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 17.

<sup>6</sup>Mijaíl Bajtín, op.cit., p. 13. Me parece interesante, de igual manera, lo que Octavio Paz afirma con respecto a la Fiesta, y que se emparenta fuertemente con lo dicho por Bajtín:

La Fiesta es algo más que una fecha o un aniversario. No celebra sino reproduce un suceso: abre en dos al tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale. La Fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa. (El laberinto de la soledad. Cuadernos Americanos, México, 1950, p.188).

Más adelante, Paz abunda: "Por obra del Mito y la Fiesta -- secular o religiosa -- el hombre rompe su soledad y vuelve a ser uno con la creación" (pp.188-189). En este punto se vislumbra ya la concepción que el propio Paz tiene de la poesía: la unión de contrarios. Es importante señalar este hecho, ya lo veremos.

Tepoztlán, un sillón de cuero negro, un estudio, una familia: Salvador Millares lee una novela de Simenon, el abuelo, Antonio Millares, juega un solitario, la hermana Amelia teje a gancho y los hijos de Millares, Juan Ramón y Elena, forman rompecabezas. Dante C. de la Estrella, el protagonista minuciosamente construido en el capítulo anterior, ocupa ese sillón de cuero negro y advierte el poco interés que su presencia provoca en esa familia.

Es en ese ambiente donde se desarrollará el acto de la narración en la novela. Una lluvia pertinaz golpea el enorme ventanal de la sala que conecta directamente con el cerro del Tepozteco. Los truenos azotan el cerro e iluminan el ventanal intermitentemente. Parece que el novelista nos describiera puntualmente, como en acotación teatral, el marco en el que deberá desarrollarse la obra entera: el interior de una casa en la que "la familia [se encuentra] virtualmente secuestrada por el narrador".<sup>7</sup> Aunque la narración se transporte de lugar, ese viaje será solamente verbal: la historia será narrada por un hombre en esta sala. Todo viaje literario lo es sólo verbalmente, eso lo sabemos, y éste lo es de triple forma, porque aparece narrado por un personaje que es narrado por otro que es narrado por otro. Las voces se irán entrelazando. De ello hablaré cuando me ocupe de las estrategias discursivas de la metaficción. Por lo pronto, baste decir que es justamente el espacio, o mejor, los elementos que conforman el espacio los que detonan la fuerza narrativa. Los

---

<sup>7</sup>Christopher Domínguez Michael, "Introducción" a Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 66. (Letras mexicanas)

truenos en un principio; los rompecabezas más adelante.

La escena, podemos decirlo, es de naturaleza teatral. La narración, como veremos, lo será también: estrategias narrativas como el monólogo, la supuesta objetividad plasmada en los diálogos directos y la huella de oralidad son marca palpable de ello.<sup>8</sup>

El ambiente en el que se dará la narración resulta más que propicio: una tarde de lluvia en una casa alejada de la ciudad, una familia reunida, la espera, la demora del chofer como excusa para permanecer en la casa. El espacio detonará dos fuerzas en principio: la memoria y la narración. Cuando Dante de la Estrella descubre las imágenes que los niños forman con el rompecabezas, el Taj Mahal y la Mezquita Azul, la memoria ha comenzado a hacer su trabajo, el nombre de Marietta Karapetiz ha hecho su aparición y, como él sabe, "...ese descuido, esa curiosidad, acabará por perder a los Millares. Quiéranlo o no el huésped forzado ya no saldrá de esa casa sino hasta haber terminado su relato" (DDG, 27), un relato que comienza en Roma, viaja a Estambul, regresa a México: a las selvas de Tabasco y vuelve a Tepoztlán.

El espacio es pocas veces tan relevante para un autor como lo

---

<sup>8</sup>"En el relato hay un equilibrio en el empleo del lenguaje directo y del indirecto; sin embargo, este último parece tener una función acotadora, para indicar los gestos y movimientos de los personajes, describir sus figuras o sus actitudes, por lo que el lenguaje directo se ve reforzado por el indirecto, adquiere más relevancia y produce una marcada teatralidad en la interrelación de los personajes" (Laura Cázares, "Ironía, parodia y grotesco en "Aparición de la falsa tortuga" de Sergio Pitol" en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, p. 161). En una nota aclaratoria, Cázares dice: "Sus dos últimas novelas tienen esta característica". Se refiere, sin duda a Domar a la divina garza y a La vida conyugal.

es para Pitol. A una pregunta sobre el orden que siguen en la narración la creación del espacio y de la voz, Pitol afirma:

... tengo fijado el momento histórico; he visto fotografías de ropa, coches, objetos de la época: he leído abundantemente sobre el tema que me interesa (...) veo sobre todo la prensa de la época y fotos. Por ejemplo, existe en México el archivo Casasola. En él se reproduce la historia del México contemporáneo a través de fotografías hechas por la familia Casasola (...) ese texto está acompañado por una profusión de fotografías. Meterme en esas fotografías es quizá la parte que más me nutre. Ver cómo se vestían las señoras cuando iban al hipódromo, quiénes se reunían en tal café, cómo se bailaba. Fotos de restaurantes, carteleras de teatro. Entonces tengo toda esa historia menuda que me hace sentir vivos a los personajes que voy imaginando, verles su ropa, sus coches, los restaurantes a los que van, etc., sin dejarme tampoco vencer por el peso de una falsa erudición, porque no es ése el tipo de novela que yo trabajo.<sup>9</sup>

La literatura de Sergio Pitol tiene lugares recurrentes, tal y como los posee el novelista que se propone escribir Domar a la divina garza. Si hablamos de México, Veracruz es el lugar obligado, si de Estados Unidos, Nueva York, si de Europa, Roma, Venecia, Varsovia, por nombrar algunos. Pitol, sin embargo, logra que sus espacios encuentren individualidad --personalidad particular-- al contacto con los diversos personajes. Empero, el espacio en gran medida amolda a los personajes, los hace ser de una manera, hablar de una manera, estallar, enloquecer<sup>10</sup> o sentirse fracasados. Es precisamente la fuerza que el espacio genera sobre los personajes

---

<sup>9</sup>Efraín Kristal, art.cit., p.991.

<sup>10</sup>En Juegos florales, Billie Upward enloquece, a juicio del narrador, al entrar en contacto con México. El testimonio y posterior relación que hace del desarrollo de su locura dan a entender que el espacio es una fuerza que oprime o deja en libertad. Es, finalmente, una fuerza viva.

que estos despliegan personalidades ocultas pero vivas.

En la novela, este fenómeno es explícitamente paródico en el personaje de Marietta Karapetiz:

¡Vaya, vaya! ¡Mexicanos! Conozco su país, me imagino que de esto estarán enterados... ¡México lindo y querido, si muero lejos de ti...! ¡Conozco a mi gente! ¡Mañana, mañana, sólo mañana! ¡No hagas hoy lo que puedas dejar para el Milenio próximo! ¡Pensar que estuve a punto de volverme mexicana! Tuve sólo un instante de duda. Me querían convertir en una charrita de los meros Altos de Jalisco, pero no fue posible, ya estaba yo casada; he sido siempre fiel, lo soy por naturaleza. No me arrepiento, nada de eso, decidí conformarme con ser, durante una breve temporada no una arrogante charra adscrita al multitudinario harén de una lasciva garrapata, sino una dulce y humilde chilanguita, una señora de su casa avecindada en la calle de Palma, número noventa y cinco, departamento siete. ¡Doy gracias a la santa y muy milagrosa virgencita de los Remedios, y al Santo Niño de Chalma, y, desde luego y por encima de todas las cosas, a nuestra madre Tonantzin, la por antonomasia virgen, la morenita, la guadalupana emperatriz de América, de haberme librado de reducirme al mañana y al año próximo, patroncitos, y de haber mantenido contra viento y marea mi creencia en el modesto presente, el hoy nuestro de cada día! ¡Olé torero! (DDG, 82)

Fijando la atención en los giros lingüísticos populares que Marietta utiliza paródicamente, adivinamos una intención clara: mostrar que la fuerza del espacio ha ganado sobre ella, aunque, como es obvio, esto no ha sucedido. Comprenderemos, al final de la novela, que Marietta es esencialmente la dualidad, las dos caras de una misma moneda.

Partiendo del concepto del espacio como detonador de la memoria, introduzco ahora la idea de algo que le he dado en llamar el "Aleph", basada en el concepto que de esta noción utiliza Borges

en su cuento homólogo.<sup>11</sup> Borges habla de un hombre que halla el Aleph, un artefacto a través del cual él es capaz de ver la totalidad a un tiempo. De alguna manera adquiere el don de la ubicuidad, aunque no sea su presencia, sino la apabullante sensación de la totalidad simultánea la que tenga más peso en la experiencia.

En la obra de Pitol, incluyo aquí su producción cuentística, la narración carece de un punto inicial dado que el personaje desarrollará la historia en un espacio como un "Aleph". Quiero ser más clara; los personajes de Pitol se manejan siempre a partir de detonadores de la memoria --de los que he hablado someramente--, pero se trata de una memoria total, una memoria capaz de enfrentar a su dueño con su "todo aquí y ahora", con su Aleph personal: con su infierno.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Jorge Luis Borges, "El Aleph" en El Aleph, Emecé Editores, Buenos Aires, 1969, pp.175-196. En una entrevista concedida por Pitol a Efraín Kristal (*vid supra* nota 2) el primero confiesa: "En ese tiempo, además, leí un cuento de Borges que fue para mí uno de los momentos verdaderamente nupciales de mi trato con la literatura (...) me produjo una alucinación total. Llegué a mi casa horas después habiéndolo releído varias veces. Fue como descubrir la verdadera lengua castellana" (p.989). El cuento al que se refiere no es precisamente el "Aleph", pero es claro que la concepción de "hacer literatura" de Borges lo ha contaminado de manera imponente.

<sup>12</sup>Del Aleph, Carlos Argentino Danieri --el propietario de la casa en la que se encuentra el Aleph según el cuento aludido-- dice: "es uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos" (p.186), "el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe vistos desde todos los ángulos" (p.187), "ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz" (p.187), "el microcosmos de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo*" (pp.188-189). Por su parte, Borges opina: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (pp.190-191), "un pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable



No es Domar la primera que trata al espacio de esta manera. La construcción se da de forma similar en casi todas las demás obras de Pitol: el espacio da pie a la narración de una historia que, nacida de una carga como un peso extraordinario, una carga de memoria fuerte, enloquece al narrador y convierte a la narración en una sucesión de absurdos.<sup>13</sup> La locura de la narración se explica en este fenómeno. Es decir, el propio espacio dirige la manera en la que se da la narración pero también hace que la narración se pierda en ese espacio; un espacio de memoria, de locura, de rencor y de

---

fulgor"(p.191), "el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño"(p.191), "vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó"(p.191), "vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph, y en el Aleph otra vez la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. Sentí infinita veneración, infinita lástima"(pp.192-193), "temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido"(pp.193-194), "Este [el nombre], como es sabido, es el de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada"(pp.194-195), "Para la Cábala esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divinidad; también se dijo que tiene la forma de un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo inferior es el espejo y es el mapa del superior; para la *Mengenlehre*, es el símbolo de los números transfinitos, en los que el todo no es mayor que alguna de las partes"(p.195), "¿Existe el Aleph en lo íntimo de alguna piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz"(p.196. El subrayado es mío, con él intento resaltar la idea de la Fiesta en su dicotomía espacio superior/espacio inferior, en donde la tierra es concebida como el origen, como la vuelta al principio).

<sup>13</sup>De los absurdos y malos entendidos hablaré más tarde cuando me ocupe del perspectivismo. Por lo pronto, valga decir que, sea cual sea el punto de vista a través del cual miramos la obra, éste no es más que una autoexplicación del mundo: la cristalización del fenómeno metaficcional.

ego. Pitol apunta al respecto: "el rencor de Dante es el rencor de las personas humilladas con ego, es un rencor hacia todo. El lenguaje rebasa al personaje. El lenguaje lo llena, lo arrastra. No es eco de él. La realidad significa muy poco: su ego la disminuye" (NC). Es así que el ego, como elemento que tiñe al espacio de la memoria, provoca el absurdo y la locura. El ego dirige a la voz para que la voz --y más exactamente, lo que dice esa voz-- después lo sobrepase, lo mande. De esta voz hablaré en el cuarto capítulo.

Por otro lado, el espacio se constituye como necesidad última en Domar. El lenguaje busca el espacio de la escritura y se pierde entre el emisor, las voces literarias entremetidas, la fidelidad a lo oral, su imposibilidad de univocidad, la duda y la autoreflexión. Veremos adelante cómo se conecta esta idea con la del viaje, y cómo los personajes se mueven en la obra en la misma dirección en la que se mueve el lenguaje.

Vayamos ahora a la creación de ambientes a partir de la actitud o apariencia física de los personajes. Las palabras más utilizadas, los símiles más comunes en la obra son aquéllos que tienen que ver con el mundo animal. La vuelta a los orígenes, gracias a los festines rituales de los que se habla en la novela, se refleja nítidamente en este momento.<sup>14</sup> Así, para Dante C. de la

---

<sup>14</sup>En una novela de Camilo José Cela, La familia de Pascual Duarte, se habla de un hombre cuyo acercamiento al exterior se da únicamente a partir de los sentidos. Lo orgánico, percibido a través de un instinto puramente animal, el olor, se convierte en algo fundamental para Pascual Duarte. La voluptuosidad, lo físico, el olor, los elementos que conforman la psicología del personaje. El instinto animal, finalmente. (Camilo José Cela, La familia de Pascual Duarte. Zodiaco, Barcelona, 1946. Véase, por ejemplo, el pasaje del asesinato de la perrilla, pp. 44-46). La novela viene a

Estrella, Marietta Karapetiz puede ser "carroña", "desecho del gran libro de la Naturaleza"(DDG, 59), "gallina clueca"(DDG, 62), "un Tucán", "un cuervo gigantesco con la nariz prominente, eso sí, de un Tucán"(DDG, 82), "cobra (...) pitón enfurecido"(DDG, 95), "Zarigüeya, un voraz oso hormiguero"(DDG, 96), "gata enorme y disoluta"(DDG, 110),<sup>15</sup> etcétera. El lenguaje de la fiesta es el lenguaje de la animalidad, y el protagonista, como al final de la novela se ve, se encuentra indisolublemente unido a ella. Pitol apunta: "Dante termina en el desecho, se agota en la pestilencia"(NC). Su final no es la unión con los orígenes; es la expulsión. Lo sacro y mítico de lo excrementicio se reducen en Dante en el desecho. En lo que no sirve, en lo que es desagradable, en lo que debe ser expulsado.

No es de extrañar entonces que el lenguaje, asociado con el fenómeno descriptivo dentro de la novela, pertenezca a la literatura carnavalesca interpretada por Bajtín en el libro ya señalado. El lenguaje en la novela, quizás más que en cualquiera de las otras dos novelas que conforman la "trilogía carnavalesca", crea atmósferas sensitivas muy específicas de sofocación, de angustia, de asco: el espacio ahoga al protagonista, lo hace crear, con las posibilidades de su propio cuerpo, ambientes que le eran

---

cuento precisamente porque el festín carnavalesco al que se alude en Domar encuentra su referente más próximo en los instintos primitivos, en el regreso a la tierra, en la fertilidad, en la defecación para la purificación, en la animalidad.

<sup>15</sup>Recordemos en este momento la narración que Dante hace de "Terratenientes de antaño" donde una gata representa a la fuerza vital, natural y pura del texto.

inexplicables y agresivos, en un principio, para terminar siéndole desagradables, asquerosos e insoportables, pero ahora muy suyos.

Paradójicamente, y gracias al juego de dimensión espacial que se da en Domar, basado en dualidades y contrastes, el mismo Dante C. de la Estrella puede anunciar su posición con respecto a aquella idea: se ha enterado de que Rodrigo Vives ha caído enfermo a causa de una grave faringitis y dice: "Le impedí a toda costa que me fuera a detallar el cuadro clínico. Me aburren hasta la aflicción todas las descripciones que tienen algo que ver con la podredumbre que alberga el organismo humano"(DDG, 68). El lenguaje carnavalesco, como todo lenguaje, es creador por naturaleza<sup>16</sup> --y

---

<sup>16</sup>Hay una paradoja latente en toda obra de metaficción, la paradoja que consiste en la creación/descripción. A partir del proceso descriptivo, el discurso crea porque su base es verbal:

All written language, however, has to be organized in such a way as to recreate a context or to construct a new context verbally. All literary fiction has to construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text', through entirely verbal processes. *Descriptions* of objects in fiction are simultaneously *creations* of that object. (*Descriptions* of objects in the context of the material world are determined by the existence of the object outside the description). Thus, the ontological status of fictional objects is determined by the fact that they exist by virtue of, whilst also forming, the fictional context which is finally the words on the page. Such language has to be highly conventional in order to perform simultaneously the function of creating a context and that of creating a text. Metafiction, in laying bare this function of literary conventions, draws attention to what I shall call the *creation/description* paradox which defines the status of all fiction. (Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, New York, 1988, p.88. Las cursivas son de la autora).

éste lo es aun más por el hecho de pertenecer a la Fiesta--<sup>17</sup>, fenómeno evidente en Dante de la Estrella.

Es importante señalar que las dualidades y los contrastes en el planteamiento de dimensiones espaciales no es sólo característica en Dante de la Estrella, sino también muy claramente en Marietta Karapetiz:

Era mi primer viaje por mar. Cuando la nave nos acercaba a Veracruz, lo que más me impresionó fue el cambio de colores que se produjo en el cielo. Durante un par de días nos había acompañado la blancura de las gaviotas. De repente pareció que las aves cambiaban de color y modales. Apareció el zopilote, ese primo caribeño del buitre. Yo los desconocía, pero su recia personalidad, su discreción severa y sus otras múltiples virtudes, me impusieron respeto desde el primer momento. Así es. Nunca antes había visto a esos pájaros de plumaje negro y cuello gangrenoso." (DDG, 124).

El contraste le imprime a la comparación una fuerza mayor. La descripción que se basa en dicotomías enriquece y magnifica las individualidades como resultado del choque vivo de dos potencias. Cuando hablé del "Aleph", dije que la dicotomía mundo superior/mundo inferior se hacía evidente en la imagen de "un hombre que señala el cielo y la tierra, para indicar que el mundo

---

<sup>17</sup>Bajtín dedica un capítulo de su libro a tratar el tema del lenguaje en la plaza pública, "El vocabulario de la plaza pública en la obra de Rabelais" para ser más precisos. Bajtín dice:

En la base de esta actitud y en las expresiones verbales correspondientes, existe una degradación topográfica literal, es decir un acercamiento a lo «inferior» corporal, a la zona genital. Esta degradación es sinónimo de destrucción y sepultura para el que recibe el insulto. Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» corporal, la zona de los órganos genitales, es lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. (p. 134, las cursivas son del autor).

Sobre el mismo tema, es interesante Paz, op.cit., p. 188.

inferior es el espejo del mapa del superior"; de alguna forma, intenté que esa imagen, basada en dualidades sobresaliera de las demás por estar construída en el reflejo: lo inferior (la tierra) es el espejo de lo divino (el cielo). El encuentro con lo sacro y lo mítico se da entonces en la reflexión; en la unión del cielo en la tierra, de lo sagrado en lo inferior. La imagen del "Aleph" es también la imagen de la reflexión, del examen, de lo mítico reconociéndose en la tierra, en los orígenes.

Es necesario ahora aclarar, de forma gráfica y breve, el planteamiento que hace Bajtín acerca de la cultura carnavalesca y del fenómeno de la Fiesta. Bajtín lo subdivide en tres categorías principales: a) las formas y rituales del espectáculo; b) las obras cómicas verbales; y c) diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramentos y lemas populares).<sup>18</sup> De entre estas categorías, la última se emparenta claramente con los espacios definidos arriba. Vayamos a la novela para aclarar un poco.

En el segundo capítulo, Dante de la Estrella intenta una descripción adelantada de Marietta Karapetiz, una descripción basada en los contrastes, en las dicotomías (una vez más), dice, aludiendo a la opinión que de esta mujer tenía Rodrigo Vives (su compañero de viaje): "... y por debajo de sus palabras siempre estará fluyendo como una lava ardiente, el río del pensamiento", para más adelante coronar esta descripción con una opinión propia: "No asocio su figura con las Musas, ni sus palabras con la poesía.

---

<sup>18</sup>Cf. ibid., p.10.

Todo lo contrario, es un río purulento, una lava de inmundicia la que brota de sus labios. Aun en los sueños me llega el tufo a azufre que emanaba de su boca en la vida real" (DDG, 45). Las dualidades provocan la sensación que causa el punto de vista. Durante la novela toda, el perspectivismo marca cada una de las descripciones, bien contrastando adjetivaciones, bien utilizando un cierto tipo de lenguaje para adjetivar situaciones o características personales. Veamos un ejemplo:

Había que verla: una niñota consentida y sin imaginación, sin roce social, a pesar de proceder de un medio donde uno supondría que esas cosas se dan por descontadas. Le preguntaba algo y ella, después de meditarlo despaciosamente respondía que sí o que no, y volvía a quedarse en silencio. Le volvía uno a hacer otra pregunta después de un rato y ella respondía de la misma manera: que sí, que no, que tal vez, que quién sabe, que ojalá, sin poner el menor interés en mantener la conversación. ¡Imagínense lo que fue estar a su lado durante una eterna hora y media! (DDG, 51).

El ambiente también se transforma al contacto con la carga vital del personaje. La fuerza se da en ambas direcciones. Para Dante C. de la Estrella, por ejemplo, Estambul es únicamente "el culo del mundo" (DDG, 69), porque las experiencias vividas en el lugar, aunadas a su nula sensibilidad, de-forman al espacio detonador.

Pensemos por ejemplo en la siguiente relación: a Dante de la Estrella no le parece que Roma sea siquiera lo que para el protagonista de Juegos florales significa. Para el primero, Roma no es más que el "aprovechar" una oportunidad de la que es incapaz de reconocer fruto alguno de utilidad, un hombre sin sensibilidad, "carente de la más mínima simpatía hacia las artes" (DDG, 15). Para

el otro, el escritor jalapeño de Juegos florales,<sup>19</sup> Roma significa una promesa abandonada, la frustración convertida en espacio. Sin embargo, los dos personajes parten de Roma para viajar, hacia sí mismos, hacia su centro, su Aleph personal: "Los reflejos y repeticiones nos van entregando poco a poco su sentido: regresar siempre a esas obsesiones y temas secretos: volver a encontrarse a uno mismo"<sup>20</sup> Es así como el espacio real de la narración es el Aleph del personaje protagónico, el espacio se forma de obsesiones y repeticiones, las repeticiones de las que hablaba Bajtín, la reproducción, la concepción: el acto de

---

<sup>19</sup>Laura Cázares dice de Roma en Juegos florales:

La ciudad es otra, se ha transformado junto con el personaje, a quien la convivencia, los recuerdos, los deseos abortados, no le permiten apreciarla objetivamente (...). Roma aparece entonces como una ficción del pasado y del presente, en vías de transformarse en el lugar de la ficción que creará el escritor. Roma es, o al menos fue, el espacio generador de la escritura y el incentivo para un nuevo intento. ("Génesis de una novela y novela de una génesis" en Homenaje a Margit Frenk. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p.251).

Al respecto, hay que decir que lo mismo sucede con Dante de la Estrella. No puede ser objetivo, los recuerdos lo abruman, lo estrangulan, la simultaneidad que se da en su cerebro le impide la comunicación; sin embargo, su incapacidad para gozar estéticamente de su espacio lo aleja en gran medida del escritor jalapeño de Juegos florales. Para Dante de la Estrella quizá es más importante la cualidad nimia y sin utilidad de recordar los detalles más banales del entorno.

A De la Estrella le preocupa la falta de fidelidad de sus recuerdos:

... en ese momento advirtió que sus recuerdos no eran tan fieles como imaginaba; poseían a momentos una nitidez alucinante para, inmediatamente después, desplomarse y hundirse en inmensas lagunas (...) se le escapaba algo esencial, el tejido emocional que se creó al principio de sus relaciones. (DDG, pp.62-63)

<sup>20</sup>Juan García Ponce, "La escritura oblicua" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981. p.11.



engendrar. Lo simultáneo de ese espacio, a decir de Borges, no se puede dar en la literatura ya que el lenguaje no posee esa cualidad. Dante de la Estrella lo anuncia muy al principio de su narración:

Si me dijeran: "¡Dante, sírvenos de guía en Constantinopla!", tendría que abstenerme por honradez profesional, no importa la cantidad que me ofrecieran. Mi experiencia fue de otro tipo: un vertiginoso viaje al fondo de mí mismo, para el que aquella colorida y bulliciosa urbe sólo sirvió de marco escénico. (DDG, 54)

El marco escénico al que alude De la Estrella es ciertamente el marco que se crea cuando el viaje no resulta de la acción exterior ser-entorno, sino de la acción interior ser-ser. La metaficción, en este sentido, va más allá de la construcción de la obra, porque posee una doble autorreferencialidad: la de su propia construcción y la que realiza el personaje protagónico de sí mismo. La característica monologal que posee la novela, el diálogo, la actualización de los hechos a partir de estas estrategias, así como el ambiente detonador, deformador y deformado (el perspectivismo actuando sobre el ambiente) hacen del espacio un escenario teatral.

Ya en un principio hablaba yo de los elementos fuertemente teatrales que poblaban a Domar. Elementos, todos ellos, evidentes gracias a la naturaleza oral de la narración, la que analizaré más adelante. Por lo pronto, baste decir que el ambiente en el que da inicio la novela y en el que se desarrolla el acto de la narración juega el papel de un marco escénico similar al que rodea a los personajes durante sus viajes.

En "El Aleph", texto que como hemos visto resulta fundamental para el trabajo de interpretación de Domar a la divina garza,

Carlos Argentino Daneri observa, hablando del viaje en el hombre moderno, que:

... para un hombre así facultado el acto de viajar era inútil: nuestro siglo XX había transtornado la fábula de Mahoma y de la montaña; las montañas, ahora, convergían sobre el moderno Mahoma.<sup>21</sup>

De esta manera, los viajes realizados por los personajes deben verse en la perspectiva de la totalidad a un tiempo. De la inmovilidad física. El espacio detonador de la memoria, la simultaneidad, la narración atropellada a causa de esa misma simultaneidad: es la memoria la que visita y crea los espacios. El discurso realiza un viaje idéntico: viaja al interior de sí mismo para hallar su espacio. En la obra pitoleana, tanto los personajes como la obra viajan en direcciones similares. Las acciones de los protagonistas son las mismas que realizan los textos en los que ellos aparecen. El proceso de creación se va dando, como quien dice, "sobre la marcha". De ahí que al principio, Domar a la divina garza sea apenas una "hipotética próxima novela" (DDG, 19).

Hablaré ahora, para terminar con este apartado, del proceso mediante el cual el espacio se encarga de devolver al lector al escenario donde se da la narración, estrategia recurrente y, por lo tanto, sintomática en la novela. Sintomática de varios hechos. En primer lugar, de que estamos tratando con un texto pigmentado con oralidad; en segundo lugar, de que nos enfrentamos a un espacio, primordialmente, generador. Quiero explicarme. En lo que respecta a la oralidad, entendamos que estas vueltas al ambiente-marco son

---

<sup>21</sup>Jorge Luis Borges, op.cit., p.178.

como acotaciones teatrales en las que encontramos marcas discursivas que hacen evidente el acto narrativo, pero --y por lo que ahora nos interesa-- sobre todo, que nos devuelven al estado físico del narrador. Un narrador que desde un principio anuncia una importante crisis nerviosa:

Ya al entrar en la casa, Millares había advertido cierto aire demencial en su rostro. Una tensión facial extrema como si estuviera a punto de sufrir una crisis, unos gestos raros, un movimiento nervioso del cuello; inclinaba la cabeza aviesamente hacia un costado, igual que algunos animales furiosos en el momento previo a la embestida. La mirada tenía una fijeza anormal. El marrón de los ojos parecía segmentarse en diminutas estrías amarillentas y rojizas. De la Estrella permaneció con la mirada clavada en un rincón por algunos minutos. Se llevó luego las manos al cuello de la camisa, movió el nudo de la corbata, quiso aflojarlo y no lo logró, o tal vez se arrepintió de hacerlo. (DDG, 24)

El vocabulario, con elementos de animalidad, de salvajismo, palabras asociadas con la locura, las crisis, la anormalidad, pueblan la novela completa y pertenecen, por definición, a la fisonomía de Dante de la Estrella. La crisis se da finalmente, el vocabulario, por su lado, se permite recurrencias, visita los mismos paradigmas, los recorre exhaustivamente. Cada vuelta al marco-generador es un grado más en la crisis de Dante de la Estrella: "espantaba la palidez de su rostro bañado en sudor" (DDG, 58), "Como un sonámbulo, Dante C. de la Estrella se dirigió a la mesa de las bebidas" (DDG, 100), "Parecía haber sufrido un ataque. Lo único que se movía era su boca; se abría y cerraba sin cesar entre jadeos entrecortados" (DDG, 113), "La obtusa cabeza de carnero seguía inclinada sobre el hombro derecho, la mirada fija, iracunda casi siempre, la gesticulación innecesaria y excesiva. Su

intermitente manoteo oscilaba entre la tembladera y el frenesí"(DDG, 139), "A estas alturas del relato, el narrador se hallaba perceptiblemente exhausto. Por el aire de martirio, las muecas de sufrimiento, los tics desordenados e impetuosos, la mirada alucinada y temerosa, parecía encarnar ante sus oyentes la miseria final de Gogol"(DDG, 168),"El narrador volvió a quedarse sin aire. Boqueaba como un pez a punto de ahogarse. Arqueó el cuerpo y quedó en un estado de rigidez poco natural. Empezó a desprender un hedor repelente. Los Millares se alejaron en silencio de aquel objeto putrefacto"(DDG, pp.202-203). Todas estas descripciones se acompañan de las que se hacen del entorno: "Un relámpago recorrió la montaña, seguido de una cadena de truenos. Cada uno parecía ser un eco aumentado del anterior. Dante C. de la Estrella se levantó sobresaltado, emitió un grito y volvió a caer sobre el mueble"(DDG, 113). La relación entre entorno y situación física del narrador es directa. La parte final es un buen ejemplo:

--¿Te has dado cuenta...? --le preguntó a Juan Ramón sin atinar el modo de cerrar la pregunta.

--Sí --fue la lacónica respuesta del nieto. Después de caminar otro rato, Juan Ramón preguntó a su vez--: ¿Qué debe hacer un hombre cuando le pasa eso?

--¿Cuando le pasa qué?

En ese momento un rayo iluminó la montaña. Se oyó un trueno a lo lejos. El abuelo no logró oír la respuesta de su nieto. Siguieron caminando en silencio.(DDG, 203)

La fuerza creadora del lenguaje y lo absurdo e inexplicable de la situación se entremezclan en este momento. Tratamos aquí con el lenguaje carnavalesco que no entra en los parámetros morales ni

estéticos del común.<sup>22</sup> La estrategia que utiliza Pitol es muy similar a aquélla que se utilizaba en el cine, hace ya varios años, en donde las escenas de amor se disimulaban tácitamente con imágenes cuyo significado podía ser colegible, pero no agresivamente directo: un tren penetrando en un túnel, el agua del mar que se desliza en la playa, la furiosa rapidez del agua de un río, los zapatos de la pareja en cuestión en el suelo, la ropa, la puerta que se cierra, las cortinas, etcétera: las imágenes sustituyen a los hechos que no pueden ser comunicados francamente. Pensemos también en la posibilidad de una historia mal contada y, por lo tanto, una historia mal recibida: los receptores no han comprendido aun el sentido de la narración. La parodia resulta genial en este punto.

Pensemos, para terminar con este apartado, en la paradoja de la creación/ descripción en la que descubrimos que el espacio es una preocupación lingüística

De este modo resulta que Viena, que Venecia, que París, que Bujara, al igual que todos los personajes que se mueven, que viven, sufren, son destruidos o elevados dentro de esos escenarios, son igualmente distantes y finalmente irreales. Nada existe más que porque existe con tal intensidad a través de las palabras. Lo único que importa es la descripción. Luego resulta que ésta puede

---

<sup>22</sup>"El lenguaje familiar se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial" (*ibid.*, p.22). Sin embargo, no hay que dejar de lado un hecho que el propio Bajtín señala con frecuencia: "... lo «inferior»... *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el nacimiento, la fecundidad, la revocación y el bienestar. En la época de Rabelais, este aspecto positivo estaba aún vivo y era percibido claramente" (p.134, las cursivas son del autor). La individualidad vs la colectividad transforman los conceptos en la época actual.

ser verdad o mentira, pero en el instante que se descubre que puede ser verdad o mentira, que puede ser vivida o soñada, que puede ser imaginada o experimentada, lo que resulta indestructible porque no está en relación con su verdad o su mentira es la descripción misma. Lo que ella nos muestra es el carácter cambiante y huidizo de la realidad, siempre más convincentemente cambiante y huidiza porque su descripción es tan precisa que crea continuas, indelebles imágenes que han hecho visible un espacio y dentro de ese espacio todo es igual, todo está allí firme y a la vista, tan sólo para permitir que luego se nos diga que nos hemos engañado, que no hemos asistido más que al preciso despliegue de una ficción que en el instante que se revela como ficción encuentra su verdad en su mentira y esa mentira ha creado la verdad de la lectura en la que lo que importa es el poder de encantamiento del escritor.<sup>23</sup>

La naturaleza se confunde con los hechos, los esconde, los empuja, los deforma. Su fuerza estriba, paradójicamente, en los individuos.

---

<sup>23</sup>Juan García Ponce, "Nocturno de Bujara de Sergio Pitó" en Imágenes y visiones. Vuelta, México, 1988, p. 86. Alter dice con respecto a la idea de la representación de la realidad que: "One of the characteristic reflexes of the self-conscious novel is to flaunt "naive" narrative devices, rescuing their usability by exposing their contrivance, working them into a highly patterned narration which reminds us that all representations of reality are, necessarily, stylizations" (Robert Alter, Partial Magic; The Novel as a Self-Conscious Genre. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1975, p. 30). He aquí la idea de la estilización como característica del intento de representación de lo real en la novela. Lo que sucede en el caso de Domar, y que al final de la novela adivinamos, es que lo narrado por Dante, y descrito puntualmente, pudo no haber sucedido como él lo narra o pudo simplemente no haber sucedido. Nos enfrentamos a la mentira de toda ficción. Sabemos desde el primer capítulo que asistiremos a la creación de un mundo ficcional, y sin embargo, el lenguaje descriptivo/creador nos envuelve a tal grado que somos conscientes de ese hecho apenas unos momentos antes de finalizar el relato. La conciencia dual, como la naturaleza de la novela, nos hace pensar en la mentira de la "realidad" en lo virtual, en el lenguaje, y en la verdad de la descripción gracias al mismo lenguaje.

## LA DISTRIBUCIÓN DEL DISCURSO EN EL ESPACIO.

Aunque he anunciado de alguna manera lo que trataré en este capítulo, comienzo --como pocas veces se hace-- por el principio: el espacio de la enunciación que se vislumbra en los títulos explicativos. Los encabezados que anteceden a cada capítulo --y cuya función, si atendemos a la tradición de la que son desprendidos, es una función publicitaria,<sup>24</sup> es decir, la de cautivar al lector anunciándole lo que leerá-- le proveen a la novela de un límite bien definido en lo que se refiere al espacio, a su propio espacio como enunciación. Funcionan, es cierto, como una especie de resumen anticipado, prolepsis en alguna medida, naturaleza que lo hace emparentarse con el elemento tiempo. La delimitación es, evidentemente, espacio-temporal. Y la sensación es absolutamente real en la medida en la que el lector ha convenido en que el espacio y el tiempo de la enunciación se ciñen de manera fiel al espacio y tiempo anunciados por el título: suceden ciertamente los acontecimientos que en él se anuncian.

Además, hay que señalar que cada uno de estos encabezados comienzan, sintomáticamente, con el adverbio espacial donde: "Donde se narran las aventuras...", "Donde se relata...", "Donde al fin...". La naturaleza espacial de que están dotados estos títulos

---

<sup>24</sup>Debo decir que los títulos explicativos sí manejan otro tipo de funciones. Dentro del marco de la literatura judicial, los títulos explicativos tienen una función francamente utilitaria, pues reducen el tiempo de lectura al compender los puntos esenciales en unas cuantas líneas; existe una hipótesis más, la que cataloga a los títulos explicativos justamente por su nombre: nacen entonces de la dificultad de lectura, como un instrumento para facilitar un ejercicio de naturaleza compleja. De los títulos explicativos abundaré cuando hable del viaje y la parodia.

resulta obvia, y qué decir de la que ellos dotan al texto que anteceden.

El discurso se distribuye en siete capítulos, todos ellos más o menos de extensiones similares.

El espacio se adivina fundamental ya desde un principio. Hay que aclarar que el primer capítulo es un esbozo de la "hipotética" novela llamada Domar a la divina garza. El espacio de la enunciación de la novela toda se encuentra organizado y delimitado justamente en este breve capítulo. Por lo tanto, el título no sólo estará delimitando el espacio de la enunciación de un sólo capítulo, sino que asentará el espacio de la enunciación completa. La función de este título será, dada la naturaleza metaficticia de la novela, una función doble y única.

Así, el espacio en Pitol no es manipulado de manera común. Plantea Juan García Ponce --a propósito de la colección de cuentos titulada Del encuentro nupcial--<sup>25</sup> una idea bastante clara al respecto: "encontrar el lugar de la escritura".<sup>26</sup> De esa premisa se parte para la distribución del discurso en el espacio. Una distribución que nace de la noción del fenómeno metaficticio. El encontrar el lugar de la escritura no es tanto el no hallarlo, sino el saberlo perdido. "Entonces advertimos que aquél que escribe ha logrado su propósito: ese laberinto de la escritura. Y se escribe porque crearlo es la única manera a nuestro alcance de reproducir

---

<sup>25</sup>Sergio Pitol, Del encuentro nupcial, Tusquets, Barcelona, 1970. (Col. Cuadernos Ínfimos, 16)

<sup>26</sup>Juan García Ponce, art.cit., p.13.



la forma sin forma de la vida"<sup>27</sup>

Es precisamente en el cuento de Borges, "El Aleph", donde éste se plantea un problema aparentemente común a la mayoría de los escritores: la imposibilidad de transmitir el mensaje narrativo:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?<sup>28</sup>

Esa imposibilidad de transmitir el mensaje narrativo se encuentra sumamente arraigada en la literatura pitoleana. Es una imposibilidad que se liga sin duda con el elemento espacio. Como ya he dicho, el espacio en la novela cobra una importancia capital dado que no sólo nos enfrentamos a la creación de un espacio en el discurso, sino a la búsqueda de un espacio para el discurso, algo que hasta hace poco tiempo era "dado por hecho".

La metaficción, como veremos, se caracteriza por cuestionar las bases de la creación literaria. Desde el espacio hasta la construcción de personajes, nada se escapa a este rasero. Todo es medido, cuestionado, reinventado. El referente principal es la propia obra literaria, el discurso y su construcción. Por otro lado, este autocuestionamiento lleva al escritor a dudar seriamente sobre la construcción de la realidad. Si la construcción de la ficción es cuestionada, no existe ninguna razón para que la realidad, madre de toda ficción, lo sea también.

---

<sup>27</sup>Ibid., p.14.

<sup>28</sup>Ibid., p.190.

El espacio de la Fiesta, como ya he apuntado, es el espacio de la creación, es el espacio del tiempo detenido, de la repetición, y nace de una genuina búsqueda de comunión. Por ello, el espacio de la Fiesta es el caldo de cultivo en el que el discurso se da, en el que el discurso se genera y encuentra su propio lugar. Recordemos aquí lo que he apuntado: el discurso viaja al interior de sí mismo para hallar su espacio. Lo mismo que los personajes.

El discurso, entonces, se va construyendo a medida que va avanzando, por ello mismo, la distribución del discurso en el espacio oscila entre brincos, digresiones, cambios repentinos de narradores, párrafos interminables, diálogos a veces directos, otras, indirectos, etcétera. La organización es fiel a la aturdida memoria del narrador, a la conciencia que da el perspectivismo: llevar hasta sus últimas consecuencias a la subjetividad alejándose de la realidad "real" y penetrando en la única realidad posible e imaginable que como seres humanos concebimos. La subjetividad como sola forma de enfrentar al mundo nos remite necesariamente al caos.<sup>29</sup>

... la realidad es inaprensible y cambiante, se resiste al ordenamiento que haría posible la escritura y ese ordenamiento es indispensable para que aquél que necesita escribir, entre otras cosas para encontrarse a sí mismo como escritor, alcance la identidad que es capaz de entregarle a la escritura (...) En el principio era el caos. Sergio Pitol lo respeta y nos hace participar de él mediante la escritura sin que el orden creado por la escritura lo destruya ni lo modifique.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>Aquí hay que recordar lo que Pitol opina en relación a Dante: "es el ego el que dirige a la narración" (NC).

<sup>30</sup>Ibid., pp. 13-14.

Ese viaje paralelo que realizan el texto y el narrador, lo realiza, ahora lo vemos claramente, el escritor mismo.

No olvidemos, sin embargo, algo estrechamente ligado a la subjetividad y al ego: Dante pudo haber inventado toda la historia. Cuando el chofer llega a recogerlo y deja escapar una idea sobre los presentimientos que tuvo con respecto a la crisis que en ese momento sufre Dante, un lector puede pensar que la historia de la que fue receptor, al igual que la familia Millares, y de la que entendió apenas nada, pudo haber sido inventada. Nada nuevo. Siempre esperamos eso de cualquier obra de ficción finalmente.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup>Vid *supra* nota 23.

EL TIEMPO Y LA METAFICCIÓNTEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN EL DISCURSO. LA TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN RELACIÓN CON LA DEL DISCURSO

Hay, dentro de Domar a la divina garza un conjunto importante de historias narradas. Revisar la temporalidad de estas historias y la manera en la que son organizadas dentro de la estructura del discurso para su narración son los objetivos de este apartado.

No podemos olvidar el hecho que da pie a la narración: el poner al descubierto el proceso creativo del novelista, concibiendo a la novela como una estructura. La diversidad de historias que conforman el monólogo --estrategia discursiva principal en Domar-- se unen, de manera obvia, a la historia del primer capítulo: la del novelista que planea la construcción de su próximo texto. A esa historia la llamaremos entonces primera historia. Hay que aclarar que dentro de cada "gran" historia o historia "madre", existen un sinnúmero de "pequeñas" historias o historias "hijas". Si atendemos al primer capítulo, por ejemplo, sabemos que la historia madre es la intención de crear una novela, y las historias hijas son los recuerdos de los antiguos intentos hechos por el novelista, los recuerdos que hace también de sus viejos compañeros --unos contagiando de crítica a su nuevo intento (desde el pasado);<sup>1</sup> otros

---

<sup>1</sup>El novelista que se propone escribir Domar a la divina garza recuerda:

... un comentario hecho por Carlos Montiel, el crítico literario, amigo suyo desde los tiempos universitarios, quien, después de leer sus primeros cuentos, le manifestó que algunos personajes se parecían demasiado a antiguos compañeros de la Facultad por entero ordinarios: jóvenes capaces de todo salvo de vivir una tragedia; descalificados para encarnar sutilezas y claroscuros de

protagonizando este nuevo intento con rasgos peculiares individuales (actualizados en el proceso creativo).

La primera historia cuenta con la mayor cantidad de claves de dimensión temporal de toda la obra aunque, paradójicamente, sea el capítulo con mayores dificultades para su ubicación. Por lo pronto, se sabe que el novelista está a punto de cumplir sesenta y cinco años y que duda en "¿Iniciar por fin la obra cargada de ambiciones con que se soñó la vida entera, para la que se ha reunido a lo largo de tantos años una enorme cantidad de información y detalles...?"; sabe, empero, que "El fin no está lejano y el libro entrevisto requeriría años enteros de investigación..."(DDG, 10). Es claro que el tiempo preocupa al novelista; su propio tiempo que es el tiempo que puede dar a la construcción de la novela. Y es claro también que ese mismo novelista lleva a cabo, finalmente, el proyecto por el que tanto dudaba. El por qué lo lleva a cabo lo revisaré en el último capítulo.

Conocemos un dato temporal específico: "El viejo novelista, fatigado e inseguro, que nos ocupa, inició la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una nueva novela: *Domar a la divina garza*"(DDG, 18).

Por otro lado, la situación puramente metaficticia del texto

---

tipo jamesiano, a los cuales, sin embargo, él se esforzaba en proporcionar una bizantina complejidad emocional, un ámbito alimentado por intensos mesianismos estéticos, comportamiento que les era a tal grado ajeno que en vez de darles vida los desposeía de ella.(DDG, 9. Esta cita es de suma importancia ya que habla del material mismo del que se hacen las novelas. De ello me ocuparé en el último capítulo).

(mientras este novelista se dedica a mostrar su laboratorio) se mueve en un tiempo sin tiempo. Lo que se narra no necesita ser ubicado en el tiempo: estamos frente a una suerte de ensayo literario en el que no hay historia que narrar y, por lo tanto, no hay ubicación de historia alguna en el tiempo. De cualquier manera, hay puntos en los que sabemos que tratamos con un presente y un pasado, el presente del escritor y/en su nueva novela; y el pasado del escritor y/en sus antiguos textos.

La historia madre de la hipotética novela --esto es a partir del segundo capítulo-- se dará apenas en una tarde. Ésta corresponde a la narración que realiza el huésped forzado (Dante C. de la Estrella) a la familia Millares en una casa de Tepoztlán una tarde de lluvia, es decir, la historia de su viaje a Estambul y de cómo conoce a Marietta Karapetiz y a Sacha. De esta historia se desprenderán otras muchas: la del divorcio de su hermana, la de su estancia en Roma (becado por el ex-esposo de su hermana), la de su boda, la de su relación con los Millares, la de los intertextos: Las almas muertas y "Terratenientes de antaño", la de sus críticas en los espacios de "Cartas a la Redacción" de algunos periódicos, la caída de Gogol. De los personajes que pueblan sus historias se desatan, a su vez, las propias historias de cada uno de ellos. Es ahí donde entra la historia de la Fiesta y el peculiar manejo del tiempo que en ella se observa, historia que Marietta Karapetiz se encarga de narrar. Es Marietta también la que narra la historia de la decadencia de Gogol y la que introduce los intertextos en la novela.

Por lo pronto, la historia se sitúa en agosto de 1961. Nótese que la referencia es claramente específica. La novela está llena de acotaciones de este estilo, cuenta con esta especificidad: "Debo recordarles que estoy hablando del año 61"(DDG, 37), "permítaseme omitir el desencanto que sufrí al conocer el sitio donde iba a viajar durante un día y una noche completos, y saltarme un par de horas hasta que los tres estuvimos instalados en el carro comedor"(DDG, 40), "la conocí dos días más tarde"(DDG, 45), "pasó media hora, pasó una hora, pasó hora y media"(DDG, 51), "¡Más de una hora!", exclamó. "¡Hora y media!", le precisé yo"(DDG, 53), "Quiero dejar constancia de que esta es la primera vez que hablo de mi viaje"(DDG, 55), "y ya estoy saltando a la tarde del día siguiente"(DDG, 56), "Tres días después de haberme encerrado en mi cuarto romano"(DDG, 60), "Así soy, así he sido desde que tengo uso de razón y así seré hasta el día de mi muerte"(DDG, 78), "Debo recordarles que estamos aún en la noche de aquel interminable día"(DDG, 94), "Esa mañana, durante el desayuno, estrenaba yo la consciencia de ser un hombre nuevo"(DDG, 143),<sup>2</sup> etcétera. Patricia

---

<sup>2</sup>Nótese cómo el narrador hace un uso excesivo de marcas temporales para proveerle a su relato de una realidad, ya no "virtual", sino absolutamente real. Parece querer demostrar que en él no existe confusión alguna, que sólo la estabilidad emocional le permitiría recordar y reproducir este tipo de detalles, que no hay, en el tiempo y en el espacio que le han rodeado, nada suyo; al contrario de lo que sucede con Marietta Karapetiz, que, a su juicio, sufre una grave confusión con respecto a las nociones espacio-tiempo:

Se movía por el tiempo con un desprecio absoluto. Establecía cronologías del todo personales (...) Todo lo convertía por momentos en una caricatura grotesca (...) luego observé que lo mismo le sucedía con la geografía. (...) Me puse pues a pensar si sus conocimientos sobre Gogol (...) no adolecerían de igual arbitrariedad, de la

Waugh declara al respecto de la especificidad excesiva: "The attempt exhaustively to describe anything constructs not an illusion of that object but a reminder of the presence of language",<sup>3</sup> y apunta poco después, "elaborate introductions to the novel, footnotes, marginalia, letters to publishers --inclusion of the physical 'scaffolding' of the text-- these again are reminders of the text's linguistic condition".<sup>4</sup>

Me parece que estas ideas bien pueden ser aplicadas al fenómeno de la constante especificidad temporal en el discurso. La vuelta al lenguaje (a la materia del discurso) se da porque la ilusión del tiempo es significativamente explícita. Sabemos que en la novela metaficticia nada se da gratuitamente, y la condición lingüística del texto es, sin duda, su mayor preocupación.

La historia del viaje a (B) Estambul, así como (A) los quince o catorce años atrás en la vida de Millares y de la Estrella son muy limpios. Las demás historias que se intercalan no resultan difíciles de ubicar: (A) el encuentro entre Millares y Dante de la Estrella, (E) su encuentro con Rodrigo Vives, a quien Dante conoce

---

misma radical carencia de rigor. (DDG, 130)

Dante, sin embargo, sabe que Marietta posee, a pesar de estas confusiones, una capacidad narrativa extraordinaria, ahora, al contrario de lo que sucede con él. A Dante esa falta de atención por parte de sus escuchas le resulta agobiante. Resaltemos, por otro lado, la idea de la subjetividad acotada en el capítulo anterior y la frase de Dante: "... esta es la primera vez que hablo de mi viaje". Dante, al insistir en este hecho, hace evidente que inventa su historia a medida que la va narrando, o bien, que simplemente no la sabe contar.

<sup>3</sup>Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, New York, 1984, p. 95.

<sup>4</sup>Op.cit., p.97.



durante la Preparatoria; (C) el divorcio de su hermana Blanca, (D) su beca a Roma, beca de doctorado, que le es dada justo durante el divorcio de su hermana Blanca por el ex-esposo de esta última; todo ello sucede, si tomamos como punto de referencia el viaje a Estambul, antes de éste; (B) el viaje a Estambul, (J) su regreso a Roma después del viaje a Estambul; (K) su encuentro con Concepción (su futura esposa); (L) su noviazgo y boda; (I) su ejercicio literario nacido de la pasión por Gogol; aún hasta el futuro de (G) Rodrigo Vives y de (F) Ramona y (H) la muerte de la Karapetiz, son, como se puede adivinar, posteriores al viaje a Estambul. (M) La caída de Gogol y la actualización del intertexto (N) "Terratenientes de antaño" suceden, una, en un tiempo fuera de la narración, en un pretérito cuya sola conexión es el hecho de que Karapetiz la narre durante el viaje a su casa ya en Estambul. La actualización, por su parte, del intertexto (este en un principio vive en un no tiempo porque no puede entablar correspondencia temporal con el texto en el que se le inserta) logra que adquiera un tiempo dentro del texto de la novela, que sea ubicable: durante el noviazgo y posterior boda de Dante con Concepción. Sin embargo, hay que señalar que ambas narraciones encuentran un grado de actualización que, por extraño que parezca, las hace adquirir un tiempo dentro de la novela, las hace ser en y con la novela a la vez.

Los hechos entonces siguen un orden ubicable, aunque en la narración ese orden se disloque, ya se verá, debido a su naturaleza

oral.<sup>5</sup> Para hacer más gráfica esta dislocación intenté una sencilla organización por posiciones, en alguna medida parecida a la que plantea Genette<sup>6</sup> en la que los hechos son marcados con letras según aparecen en el discurso, y se les une el número que les corresponde de acuerdo con un orden cronológico estricto.

A1-B5-C3-D4-E2-F13-G12-H14-I11-J6-K7-L9-M10-N8

Vemos entonces que la dislocación no sigue un orden que pueda ser explicado. Algunos hechos, como el encuentro con Millares, se dan en Dante después de su adelanto de noticias sobre el viaje a Estambul, pero, en el cuerpo de la novela, se da en el recuerdo de Millares. En cuanto al viaje a Estambul, sabemos que dura tan sólo

---

<sup>5</sup>Russell M. Cluff habla de la dislocación en "Los Ferri" en los siguientes términos:

Puesto que la estructura del cuento radica en una mentalidad angustiada y caprichosa en general, las informaciones narrativas, en reflejo de su fuente, se presentan al azar, sin orden cronológico alguno. Recae en el lector la tarea de descifrar y reordenar los sucesos y, en este caso, los datos genealógicos. Es decir que Jesusa... empieza por lo que le preocupa más en la objetividad para incurrir de vez en cuando en la subjetividad del pasado. Hemos de indicar que Jesusa no abarca (sobrehumanamente) las seis generaciones que describe. (Russell M. Cluff, Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978, pp. 76-77. [Tesis en micropelícula]).

La subjetividad es justamente la que tiñe de "azar" a la aparición de sucesos en el fluir de la narración, no la objetividad, que, por otro lado, aparece muy pocas veces en la narrativa pitoleana y funciona más como acotación teatral.

<sup>6</sup>Cf. Gérard Genette, Narrative Discourse. (Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler). Basil Blackwell, Oxford, 1980, pp.42-43.

dos días y que en ellos suceden otros hechos que van desde el incómodo viaje en tren hasta el agrio final de Dante en calidad de desecho: (A) la invitación al viaje, (B) conocer a Ramona, (C) el viaje en tren, (E) la llegada a Estambul, (F) el paseo corto por la ciudad, (I) el anuncio de la cena, (J) el viaje hacia la cena, (D) la cena (el encuentro con Marietta y Sacha), (K) el desayuno, (L) el encuentro con Rodrigo, por la mañana, y su decepción, (M) el encuentro con Rodrigo por la tarde (Ramona y Marietta), (N) el viaje a casa de Marietta, (O) la caída de Gogol, (G) la reunión en casa de Marietta, (P) su fin en calidad de desecho y su huída de Estambul, (H) su regreso a Roma. La gráfica ahora quedaría de la siguiente manera:

A1-B2-C3-D7-E4-F5-G13-H16-I6-J8-K9-L10-M11-N12-O14-P15

Sabemos que el nombre de Marietta surge de los labios de Dante pocos minutos después de haber visto los rompecabezas que forman los niños de Millares, pero Marietta en ese momento representa la experiencia del viaje a Estambul. La dislocación en este caso se explica en la oralidad, en el "ego que dirige a la narración" y que "aplasta a Marietta y a todo lo que conoce y a todo lo que narra" (NC) y en su desesperado intento por crear tensiones para captar la atención de sus escuchas. La dislocación en el caso anterior, se explica de la misma forma.<sup>7</sup> Tomemos en cuenta, además, la fuerza

---

<sup>7</sup>"Para mí, la arquitectura de un texto es fundamental, las líneas subterráneas, los incidentes que aparecen en una parte y resurgen en otra, estos pequeños hilos que van creando subtramas,

que el tiempo tiene sobre las percepciones de los personajes. El tiempo cambia a los personajes. Dante puede hablar de su relación con Marietta en términos agradables justo después de haberla descrito como un ser sórdido; este fenómeno no responde a su locura, sino a su relación con la fuerza del tiempo.

Sabemos, por otro lado, que existen algunas estrategias discursivas muy específicas que recogen y plasman la temporalidad de la historia. En Domar se combinan dos de estas estrategias: la coordinación o encadenamiento, por un lado, y la subordinación o intercalación, por otro.

La coordinación o encadenamiento que "consiste en yuxtaponer diferentes historias, en cierto modo independientes, de modo que cuando termina una comienza otra",<sup>8</sup> se da de manera muy transparente en los dos discursos que se confrontan: el discurso metaficticio y el discurso narrativo que nace de aquél. El

---

forman un ritmo lleno de variaciones que permiten que la novela no sea una planicie, sino una orografía con diversas estribaciones; muchas de las nuevas novelas se escriben por acumulación, no hay relación entre un incidente y otro, simplemente se juntan capas, como grandes sandwiches.

Durante algún tiempo pensé que las normas clásicas de la novela, del siglo XIX a Mann, provenían de ciertas formas musicales, como la sinfonía o la sonata, donde el *andante* cobra sentido al contraponerse con el *allegro*, por ejemplo. Sin embargo, las estructuras narrativas son anteriores a la música sinfónica, vienen de raíces mucho más antiguas, de una necesidad profunda de variación al contar historias" (Juan Villoro "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol" en Casa del Tiempo, Vol. X, Núms. 98-99 (1990-1991), p.38). Así, la estructura que aparentemente no responde a ninguna razón, encuentra respuesta en la misma esencia de la novela: es una historia que difícilmente puede ser narrada de manera objetiva.

<sup>8</sup>Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p.94.

principio de la novela, lo hemos repetido, se explicita en el capítulo inicial, de manera que este capítulo, a pesar de estar ligado en significado con los demás, es, en lo que concierne a la forma, de todo en todo, diferente. Hablando de estructuras, y como estudiaremos en el capítulo siguiente, la historia del primer capítulo está construída de muy distinto modo a la de la hipotética próxima novela. Hablando de tiempos, la historia del primer capítulo se sitúa fuera de la historia de la novela porque se constituye en su generadora; aunque, dentro de la novela, su naturaleza no deja de ser "virtual", ya que vuelve siempre sus ojos hacia el hecho lingüístico. No olvidemos que la relación estructural que hay entre ambos discursos va más lejos, es más profunda.<sup>9</sup>

Por otro lado, la subordinación o intercalación, que consiste en la inclusión de una historia dentro de otra "siendo entonces ésta la diégesis y aquella la metadiégesis",<sup>10</sup> es la constante en el discurso de Domar. Las historias se van subordinando unas a

---

<sup>9</sup>Cuando hablo de que la relación entre ambas partes (el primer capítulo y la hipotética próxima novela) es más profunda, estoy afirmando que la novela no puede existir sin el primer capítulo y que, a pesar de su radical diferencia en cuanto a estructuras, nunca podrán permanecer independientes una de la otra. Existe una razón profunda para que el autor desnude su proceso creativo, una razón de duda ante la realidad, ante la ficción, ante la construcción de la novela, ante el resultado de esa construcción, ante el material de que está hecha la novela, ante la voluntad misma de hacer una novela; pero existe una razón más honda para que el autor se decida finalmente a escribir su texto. La dicotomía duda/creación es una suerte de unión de contrarios, es la realización de una totalidad que no puede ni debe reducirse a una sola de sus partes.

<sup>10</sup>Helena Beristáin, op.cit., p.94.

otras (tal y como sucede en un nivel menor, donde se subordinan unas oraciones a otras. El monólogo y los párrafos extensos dan un poco esa sensación gráfica) creando un tejido espeso de correspondencias.

La diégesis es el viaje a Estambul (Dante C. de la Estrella, narrador de esta historia, es, por lo tanto, extradiegético), de este viaje se desatan la metadiégesis: la historia de la Fiesta, narrada por Marietta Karapetiz y Sacha, su hermano (personajes intradieгéticos o internos) y la caída de Gogol. Los hechos contados por el narrador extradiegético pertenecen al nivel de la diégesis; sólo aquellos discursos producidos por otros personajes dentro de su narración (por ello intradieгéticos) serán llamados metadieгéticos. De éstos, sólo lo que Marietta narra, y en este caso, el momento de la Fiesta y la caída de Gogol, pertenecen a este rubro. Aquí el tiempo adquiere una dimensión particular. Como apunté en el capítulo anterior, es en la Fiesta en donde el tiempo se detiene, en donde el tiempo cronométrico se troca por uno estático e infinito, generador. Bajtín sabe que el espacio y el tiempo de la Fiesta están cargados de valores de regeneración y renovación, porque nacen de la idea del "comienzo". El carnaval, ligado con lo inferior, se une directamente con la noción del principio." Y "en el principio era el caos".

---

"Cf. Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Barral Editores, Barcelona, 1971, ver sobretodo la Introducción (pp. 7-58), los capítulos sobre la risa (pp. 59-130), sobre el vocabulario de la plaza pública (pp. 131-176), el que habla de las formas e imágenes de la fiesta popular (pp. 177-249), y el que trata de lo «inferior» material y corporal en la obra de Rabelais (pp. 332-

El tiempo encuentra dos dimensiones mayores, la de la historia y la de la Fiesta; una, la de la diégesis; la otra, la de la metadiégesis. Una, la del tiempo cronométrico; otra, la del tiempo que no se mide, el *tiempo festivo*.

La historia de Domar, en última instancia, es una historia circular que se desarrolla en un no tiempo (al final adivinamos que la historia que hemos leído no sucedió).<sup>12</sup> De cualquier manera, toda narración --porque pertenece al campo de lo ficcional-- se desarrolla en esas mismas dimensiones circulares. José Joaquín Blanco opina:

---

398). En general, la tesis de la regeneración y renovación que tenía el carnaval en la cultura popular es idea recurrente y fundamental en la obra de Bajtín. En relación con el tiempo, el carnaval dota a este de una naturaleza única:

... el *tiempo*... se convierte en el verdadero héroe en el sentido popular y público de la fiesta, al proceder al derrocamiento de lo viejo y al coronamiento de lo nuevo... El denominador común que unifica los rasgos carnalescos de las diferentes fiestas, es su relación esencial con el *tiempo festivo*. (p.197).

<sup>12</sup>Juan García Ponce nos explica el misterio de las cajas chinas, el misterio de lo "que pudo haber sido y no fue" en los relatos, el misterio de la realidad y la ficción en la escritura de Pitol: "Esta es la razón por la que los relatos de Sergio Pitol son inevitablemente, repetitiva y monótonamente relatos de un relato dentro de otro relato, que se deja leer para convertirse en el relato. Nunca hay la posibilidad en última instancia dentro de ellos de que "la realidad destruya el misterio" porque lo que el mismo relato nos está mostrando es que nada es real sino tan sólo *posible*". Más adelante dice: "Es también [el escritor] el que ha querido mostrarnos los recovecos y las profundidades, las contradicciones y los engaños de cualquier acontecimiento, del mero hecho mismo de acontecer para mostrarnos luego que también habría podido ser diferente y lo que es imposible es deslindar lo que corresponde a la imaginación y lo que corresponde a la experiencia" (Juan García Ponce, "Nocturno de Bujara de Sergio Pitol" en Imágenes y visiones. Vuelta, México, 1988, pp. 86-87). García Ponce, en última instancia, desnuda los misterios de la circularidad que es la esencia de la reflexión, de la autorreferencialidad.

En estos cuentos rara vez "pasa" algo --las cosas pasaron en otro tiempo y fuera de la escena; y lo que se cuenta es la manera en que otros las recuerdan, hacen hipótesis sobre ellas o se demoran en variaciones y recomposiciones. En la soledad se recuerdan los encuentros nupciales.<sup>13</sup>

Ahora bien, recordemos que el novelista comienza preguntándose, "¿sería posible aún frecuentar nuevos espacios? ¿Cómo olvidar que estaba en vísperas de cumplir sesenta y cinco años?" (DDG, 13) La pregunta no podía ser más clara. La cuestión temporal lo agobia: el tiempo es un elemento con el que nace la novela y del que se salpica escandalosamente. El tiempo que corre entre la lectura, con desgano, de dos o tres párrafos de su novela, las "referencias, muy confusas aún; tan vagas" (DDG, 13) y el momento en el que "se decidió al fin a esbozar algunas notas" (DDG, 14) puede ser tan corto como el ejercicio de la memoria, o tan largo como la indecisión. Son este tipo de problemas a los que uno se enfrenta al intentar ubicar el tiempo de la historia en el discurso. Si a estas cuestiones aunamos aquéllas relacionadas con la metaficción, es decir, con la dimensión espacial en la que se insertan esas notas específicas y detalladas de la construcción del texto, entonces el tiempo adquiere nuevas y arduas dimensiones.

Salvo en el caso del recuerdo que surge por un compañero de la Facultad de Derecho, Pepe Brozas, el tiempo camina vertiginosamente en este primer capítulo. Sabemos, lo hemos visto, que existen elementos en este primer capítulo que no necesitan ser ubicados en un tiempo y un espacio, por su naturaleza "conceptual" si se

---

<sup>13</sup>José Joaquín Blanco, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980" en Nexos 56 (1982), p. 31.



quiere. El recuerdo viaja, entonces, de su época de estudiante en la Facultad de Derecho a su nacimiento en Piedras Negras, llegando hasta casi el último punto alcanzado por este hombre a lo largo de su vida (un puesto en la Dirección de Asuntos Internacionales de una Secretaría de Estado): todo ello en un lapso de no menos de nueve líneas. El viaje del tiempo en el discurso no es de manera alguna arbitrario. Obedece a la relación de grados que existe entre las proposiciones del discurso. Hay hechos cuya importancia es fundamental y exigen un tratamiento extenso; otros, por el contrario, aluden a ciertos hechos que el lector debe conocer, pero que de ninguna manera resultan fundamentales para el total de la narración. La manipulación bajo esta luz se hace comprensible.

El tiempo del discurso se encuentra permeado por el factor oral de la narración. Una narración que se organiza verbalmente, y que, como hemos señalado en el capítulo anterior, viene de una carga personal muy fuerte (el "Aleph" personal).

La narración parte del presente de un personaje que mira hacia su pasado, un pasado que no puede explicarse porque él mismo es producto de una edificación verbal. Un pasado que personaliza el proceso de su construcción como ser en un texto de ficción y que debe percibir en los términos de una dimensión espacial:

Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán, sentado en medio de un confortable sofá de cuero negro en la sala del estudio de Salvador Millares. Hojea sin la menor convicción, más bien con desgana, algunos periódicos... (DDG, 20)

Es la voluntad del escritor la que provoca las percepciones en

el personaje, por eso es que Dante se "encontró" en un cierto lugar "sentado" de alguna manera, para después hacerlo viajar, casi imperceptiblemente, hacia el presente, reconociéndose ya como un ser de ficción: "Hojea" algunos periódicos. La acción se acompaña ahora, una vez actualizada en el presente de la narración y del personaje, de adjetivos que la califican; lo que significa que el personaje ha adquirido la acción individual que le corresponde en la obra de ficción.

Los demás personajes se manejan en el presente de igual manera. Uno "está", otro "juega", otra "teje", otros "se esmeran". La narración ha sido actualizada. Beristáin señala al respecto: "El lector, sin embargo, recibe el mensaje en otro presente que es posterior al del narrador y que corresponde a otra dimensión temporal: la de la lectura".<sup>14</sup>

Comprendemos ahora que la dimensión temporal corre a cargo del narrador. El primer narrador conoce el pasado de la escena actual, pues dice: "Desde el mediodía había estado amagando la tormenta" (DDG, 20). El viaje se da nuevamente cuando Dante de la Estrella exclama algunas frases absurdas. Esa interrupción devuelve a la historia a su pasado inmediato, al momento en el que todos permanecían callados, justo antes de la intromisión: "habían permanecido", "pronunció", "pareció", abandonó", etcétera, tiempos de carga pretérita, serán los tiempos que ocupen ahora el relato. El discurso entonces se dará, a partir de este movimiento, en el pasado.

---

<sup>14</sup>Ibid., p.93. De esta dimensión hablaré más adelante.

La historia, nacida del recuerdo de Salvador Millares, viaja catorce o quince años atrás del presente "virtual" en el que está situada la narración primera. El recuerdo se conecta con la memoria que éste guarda de Dante C. de la Estrella. Los viajes al pasado son absolutamente recurrentes, pero no guardan un orden especial. Puede ir del presente "virtual" hasta catorce años atrás, como ya he dicho, en apenas diez o doce líneas, o bien, de ese mismo presente hacia el pasado inmediato: la llegada de Dante a la casa esa misma tarde, en otras tantas líneas.

Por su parte, la narración de Dante, la historia que se desprende de esta narración, presenta mucho menos regularidad en cuanto a los cortes en el tiempo. Hay constantes prolepsis (o adelantos) dado que el relato comienza *in medias res*, y recurre a las analepsis (o recuentos) para rellenar esos saltos en el tiempo. Datos que el lector debe conocer, que le han sido adelantados, pero de los que siempre necesita un algo que los complete y les dé sentido.

Vayamos a la novela para aclarar estos fenómenos. El primer capítulo, por obvias razones, adelanta lo que sucederá en la novela que leeremos. Desde un "viejo escritor se prepara a iniciar una nueva novela"(DDG, 9) --con una fuerte carga futura--, hasta "Describir esa lucha y algunas de sus circunstancias es la misión que el viejo escritor se propone realizar en esa hipotética próxima novela"(DDG, 19) --con una carga futura más activa-- sabemos que el poner al desnudo al proceso creativo es adelantar el producto de ese proceso. Esto es algo que se debe entender con el fin de

aclarar ciertos fenómenos. En la carga futura de la breve sinopsis (resumen) que se hace del argumento en el capítulo inicial, se unen, a un tiempo, dos dimensiones temporales del discurso: la duración y el orden. Se trata aquí de un fenómeno particular. La historia madre (es decir, el viaje a Estambul), cuya duración no va más allá de dos días, dentro de la novela se expande y comprime a voluntad: bien puede abarcar 177 páginas, o bien, 18 líneas. La duración de ciertos acontecimientos dentro del discurso entonces es variable, y depende de dos factores principalmente: de la naturaleza narrativa (oral) y de la autorreferencialidad; además, hay que señalar que la narración presenta una carga repetitiva muy fuerte.

Por otro lado, la prolepsis (prospección o anticipación) personifica a la autorreferencialidad, devolviendo al lector, sucesivamente, del hecho lingüístico al hecho organizacional de la ficción, y, por ende, del mundo "real".

Aún dentro del primer capítulo, la analepsis juega un papel fundamental. Ubica al actual proceso creativo dentro del marco de todos aquellos procesos anteriores que se han dado a lo largo de los tantos años de escritor que este novelista ha vivido (*DDG*, 9-13, 15-16).

La prolepsis y la analepsis, como se verá, se dan de muy otro modo en el cuerpo de la novela, debido a que la narración está permeada de oralidad, y la oralidad organiza a su lenguaje de manera espontánea. Pitol afirma, en relación con la oralidad, lo que puede convertirse en la explicitación de las estrategias

discursivas --que, como veremos, no son desnudadas por el proceso metaficcional-- algo que puede convertirse en la explicación de toda forma temporal dislocada, todo hecho repetido, resumido, olvidado, adelantado o recordado:

... he ido trabajando más y más el diálogo hasta llegar a *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*, donde prácticamente se convierte en una serie de monólogos que se van deslizando --donde empieza uno termina otro--, creando una forma de literatura oral más que escrita.<sup>15</sup>

De estas dislocaciones está cubierta la novela:

Me estoy adelantando, lo sé, me excuso, voy en zigzag; hablar no me resulta fácil, nada fácil. Comentaba yo el primer paseo, ¿no es cierto? Y nuestro regreso al hotel. Aún no había conocido a Marietta Karapetiz ni a su hermano Alexander, o Sacha, si así se le quiere llamar, y ya estoy saltando a la tarde del día siguiente... (DDG, 56).

La imagen del zigzag para definir a los órdenes temporales de la historia en el discurso confirma con nitidez lo expuesto arriba.

Revisemos algunas otras dislocaciones:

Advirtió con rapidez la mirada de incipiente ansiedad que Amelia dirigió a Salvador Millares. Había que andarse por las ramas, se dijo. No había llegado aún el momento de desconcertar al auditorio, de avasallarlo y confundirlo. Se precipitó a desvanecer la inquietud que en esa casa comenzaban a sembrar sus palabras. (DDG, pp.60-61)

En este momento, la oralidad se confunde con la actitud autorreferencial para crear la sensación de que asistimos a un presente en el discurso, durante el cual éste se está organizando y planeando: construyendo. De la misma manera asistimos a la construcción de ese personaje generador en el capítulo inicial,

---

<sup>15</sup>Héctor Orestes Aguilar, "De la ciudad del Golem a la *La Vida Conyugal*. Entrevista a Sergio Pitol" en Revista de la Universidad de México, 480-481, enero-febrero 1991, p.48.

ahora, justamente el personaje que vimos en ciernes, es el que intenta una autorreferencialidad en doble sentido: hacia sí mismo --dado que lo que cuenta está indisolublemente unido a su carga vital: a su ego absoluto--; y hacia la construcción de su discurso que nunca llega a darse de manera satisfactoria. Ahora sabemos que la dislocación se da de manera consciente, porque el personaje se apura a corregirla, casi, podríamos decir, se apura a anunciarla: "No quiero aburrirlos con nuestras peripecias, básteme decir que cuando llegamos al sitio que buscábamos eran casi las diez de la noche"(DDG, 70). La conciencia de construcción del discurso es muy clara en este punto.<sup>16</sup> Dante continúa con sus dislocaciones: "¿Pero a cuenta de qué digo esto?"(DDG, 102), "¿Ah, sí? ¿Le parece que me quedé allí? No sé por qué, pero tengo la impresión de haber avanzado mucho más"(DDG, 103), "Espere, espere por favor, déme una tregua. Le agradezco el interés, pero en la vida, mi amigo, todo tiene una secuencia natural"(DDG, 103), "...mis reflexiones sobre las discrepancias físicas de mis compañeras de mesa y sus acercamientos psicológicos no son algo gratuito, no obedecen a un impulso decorativo en esta crónica, sino cumplen una necesidad estructural del relato"(DDG, 129), "No me pongan esa cara, no voy a atosigarlos con la historia de mi noviazgo y mucho menos con las tribulaciones de mi vida matrimonial"(DDG, 147), "En este capítulo, me permitiré explicar..."(DDG, 152).

---

<sup>16</sup>Como ya decíamos, con respecto a la especificidad extrema de la que goza la novela, a esta conciencia tan clara puede bien aplicársele lo que a la especificidad extrema: ambas son marca de potencial lingüístico. Denotan la fuerza del signo lingüístico detrás suyo.

El fenómeno repetitivo que marca a la novela, ligado con el orden de la frecuencia, es uno más que encuentra en la oralidad una fuente generadora. La novela está plagada de frases como esta: "mi viaje, no sé si ya lo he dicho, fue más que nada una aventura interior" (DDG, 60). El fenómeno iterativo, ampliamente estudiado por Genette, se halla formando parte del orden frecuencial al lado de lo repetitivo y lo singulativo. Todas estas nociones se refieren a la cantidad de veces que se cuenta un hecho en relación con la cantidad de veces que este hecho tiene lugar. De esta manera, lo singulativo se define porque narra una sola vez lo que ha ocurrido una sola vez, lo repetitivo, que narra  $n$  número de veces lo que ha ocurrido una sola vez, y, finalmente, lo iterativo, que narra una vez lo que ha sucedido  $n$  número de veces.<sup>17</sup>

El perspectivismo nutre a la frecuencia en alguna medida. Ciertos hechos, si no es que la mayoría de ellos, debido a las constantes digresiones a las que lo empuja su oralidad --analepsis, prolepsis, resúmenes, pausas-- son narrados más de una vez; y cada una de esas veces, los hechos se ven aumentados por nuevas informaciones, adjetivaciones más severas, o miradas más suaves. Simplemente, tomemos el caso de su encuentro con Marietta. Hay momentos en los que la narración de ese encuentro parece feliz (DDG, 137); mientras que en otros se adivina fatal (DDG, 26). El encuentro con Sacha en casa de Marietta, por ejemplo, es de naturaleza repetitiva (lo narra dos veces: DDG, 56, 177-178); de naturaleza singulativa son su noviazgo con Concepción (DDG, 144-

---

<sup>17</sup>Cf. Gérard Genette, op.cit., pp.113-127.

155), su encuentro con el ex-esposo de su hermana (DDG, 30-32); en el plano de la metadiégesis, la Fiesta es narrada singulativamente (DDG, 194-199), aunque existen de ella algunas observaciones esporádicas, muy vagas, anteriores (DDG, 132).

Es el fenómeno repetitivo el que encuentra claves peculiares. Revisemos el texto: "Y en cuanto a la invitación, ya lo he explicado..." (DDG, 48), "Le encantaba salir con sandeces como esa, dignas de un payaso de la legua" (DDG, 90), "y entonces yo repetía con voz de viejo decrépito los argumentos de Afanasi" (DDG, 152). Estas son sólo modelo de las que se observan a lo largo de la novela. La oralidad contagia de su espontaneidad y, a la vez, de su autocorrección y conciencia del error; de ahí que los fenómenos de la temporalidad se den con tanta multiplicidad, pero con tan poca regularidad.

Ahora pasemos a la ubicación de la voz en el tiempo. Como se verá más adelante, la voz del segundo y tercer narradores se contrastan vigorosamente. No hablo aquí únicamente de un enfrentamiento en modos narracionales (que aluden a la voz), sino de modos temporales (que aluden al tiempo en el que esa voz se da). De esta manera, el segundo narrador encuentra en el tiempo una indefinición total. Si acaso se atreve a hablar será sólo a través de un texto, el texto de sus notas, y ese discurso estará construido con verbos sin tiempo ni modo, de fuerte carga infinitiva:<sup>18</sup> "Destacar" (DDG, 14), "Descifrar" (DDG, 14),

---

<sup>18</sup>Pitol dice: "de fuerte carga imperativa" (NC). En este caso, el modo existe pero el tiempo permanece fuera de la escena.



"Recordar" (DDG, 15), "Tentación de intentar" (DDG, 14), "Contaminar" (DDG, 18), "Buscarle" (DDG, 18). La carga infinitiva (o, mejor, imperativa) de que es dotada la voz de este narrador provocará una no existencia de la narración, una imposibilidad de ubicación y, finalmente, una acción potencial cuya actualización carece totalmente de certeza alguna.

El propio título de la novela se maneja en esos no tiempos, en esos no modos: Domar a la divina garza. Domar es una acción, vista en estos términos, que resulta imposible ubicar. Una acción que bien puede darse o no darse. Una no acción, o mejor, una acción en proceso de construcción, en proceso de creación. Se puede decir, finalmente, que la historia de la construcción de la novela, y el producto de esa construcción, maneja una temporalidad indeterminada: la temporalidad de la creación.<sup>19</sup>

#### TEMPORALIDAD DE LA ENUNCIACIÓN. TEMPORALIDAD DE LA LECTURA

La temporalidad de la enunciación, es decir, el tiempo que transcurre durante la escritura de la obra<sup>20</sup> es expuesta con absoluta nitidez dada la autorreferencialidad que la crea. La novela, en este caso, la novela metaficticia, es, a decir de Todorov, "el relato del acaecer de la narración".<sup>21</sup> Así, lo que en

---

<sup>19</sup>Sobre el significado del título, intentaré algunas ideas en el último capítulo.

<sup>20</sup>Cf. Helena Beristáin, op.cit., pp.105-106.

<sup>21</sup>Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes (ed.), Análisis estructural del relato literario. Premiá, México, 1991, p. 177.

otras novelas puede soslayarse, en esta lo percibimos casi físico: asistimos al proceso creativo así como al producto de ese proceso con la sensación de que el resultado se va dando "sobre la marcha". Los juegos de la doble temporalidad, triple si se mira desde este punto de vista, proveen a la lectura de una tensión explícitamente buscada, pero, no por eso funcional y viva. La tensión se crea y el lector conviene con el narrador en que, a pesar de la prolepsis y el desnudo del proceso, la novela tiene aun muchos mecanismos escondidos: la novela está viva, la novela cambia.

No puede pasar desapercibido, en este punto, el hecho que da inicio a los encabezados. La necesidad de atrapar al lector para que este finalice una obra refleja mucho la naturaleza de la misma obra. Puede pensarse ya en obras hechas exclusivamente con fines lucrativos, ya en obras "por entregas", puede pensarse en estructuras novelísticas carentes de plan y, por tanto, dúctiles para el autor, ya en lectores ávidos de fondo, poco atentos a la forma. Pitol utiliza estos textos, me parece, porque reflejan perfectamente el juego metaficticio puro. Son textos que hablan del texto, son adelantos de ese texto y anuncio de lo que vendrá, al mismo tiempo que sirven para atrapar al lector en una historia en apariencia dislocada e incompleta y absolutamente absurda, que encuentra su tensión dramática en estos usos.

El acto, por parte del autor de la novela, de situar su proceso creativo en el tiempo y el espacio ha sido bien explicitado en la introducción a este trabajo. Domar comenzó a escribirse en Funchal, en abril de 1987 y se terminó en Praga, en marzo de 1988

(DDG, 203). En el lapso casi justo de un año, la narración se mueve en las dimensiones del viaje entre Praga y Funchal. Este último lugar es significativamente rememorado por Rodrigo Vives en los siguientes términos: "...en su profesión es un mago. Se hizo de gran prestigio en Funchal, en Cascais, en Estoril, esos lugares floridos donde se exiliaban los reyes"(DDG, 157). El exterior contamina a la ficción, dejando que el lector piense, por ejemplo, que el discurso fue comenzado por el autor en uno de esos "lugares floridos donde se exiliaban los reyes". No puede evitarse este choque.

Sabemos, por otra parte, que el tiempo de la lectura difiere mucho del tiempo de la narración. Nuestro presente no puede ser equiparado al presente que ocurre en la novela, pero debemos aceptar que el presente de la historia es un presente "virtual" y que como tal lo entendemos e insertamos en nuestras dimensiones.

EL NARRADOR Y LA METAFICCIÓN

If the object of analysis is indeed to illuminate the conditions of existence --of production-- of the text, it is not done, as people often say, by reducing the complex to the simple, but on the contrary by revealing the hidden complexities that are the secret of the simplicity.<sup>1</sup>

PERSPECTIVA DEL NARRADOR

Hay, en principio, un narrador externo. Aquél que conoce toda la información y que la manipula. Este narrador nos plantea el proceso creativo del escritor de la novela y dura, aparentemente, lo que dura el primer capítulo. Su función de objetividad es clara dada la propia naturaleza de este capítulo. El autor de la novela no tiene nombre como tampoco lo tiene el narrador externo. Este primer capítulo es el resumen del proceso creativo de un viejo escritor que apenas cree en sus facultades y en sus resultados. Durante el primer capítulo, Domar a la divina garza es solamente una hipotética novela. Retomaremos este punto más adelante.

Acoté en un principio algo que Pitol afirmaba con respecto a la estructura de sus novelas, él habla del lenguaje como directriz del proceso creativo, decía: "... la estructura me la dicta cierta música verbal que necesito oír: la voz, el tono, los tics lingüísticos de los personajes."<sup>2</sup> Siendo el lenguaje la directriz de la estructura, es natural pensar que, bien la manera dialógica,

---

<sup>1</sup>Gérard Genette, Narrative Discourse. (Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler). Basil Blackwell, Oxford, 1980.

<sup>2</sup>Efraín Kristal, "El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol", Revista Iberoamericana 53 (14), octubre-diciembre, 1987, p.990.

o bien la monologal puedan regir al texto novelístico, produciendo niveles narratológicos en los cuales el peso de lo lingüístico dé la marca para la diferencia.<sup>3</sup>

Habrá que especificar por lo menos cuatro niveles narrativos contruídos a partir de la estructura monologal, salvo el segundo narrador que se dedicará a dejar fluir los diálogos sin intervenir demasiado. El narrador de la novela, con las leves intervenciones del narrador externo (el hipotético autor), será un personaje llamado Dante C. de la Estrella que contará su historia, ante el total rechazo e indiferencia de sus escuchas, dando ahora un tono completamente oral al texto.<sup>4</sup>

Obviamente, dentro de la narración existen más voces, voces que intervienen en diálogos directos emanados de la voz de Dante C. de la Estrella. Narradores intradieгéticos que producen discursos metadieгéticos (ver análisis temporal).

La narración viaja en grados a través del texto: un narrador en primer grado (o quizá mejor, un primer narrador) que es el que da noticia de la construcción del texto, este mismo narrador estará presente en cada uno de los títulos explicativos que anteceden a todos los capítulos; un narrador, el autor del que nos habla el

---

<sup>3</sup>De este tema hablé en un principio cuando plantéee el proceso metodológico fundándome en la teoría estructuralista que postula justamente estos conceptos.

<sup>4</sup>"Hasta El tañido de un flauta mis diálogos están enterrados. Hay un personaje (o el escritor como narrador absoluto) que resume los diálogos de los demás, los cuales emergen sólo en frases sueltas. A partir de ese momento he ido trabajando más y más el diálogo...". Héctor Orestes Aguilar, "De la ciudad del Golem a La vida conyugal. Entrevista a Sergio Pitol", Revista de la Universidad de México, 480-481, enero-febrero 1991, p. 48.

narrador en primer grado, que será ahora el narrador en segundo grado (segundo narrador), es decir, el que construye la novela directamente; un narrador (tercer narrador) planteado por el autor de la novela que contará una historia de la que él es protagonista principal y que curiosamente sí tiene nombre<sup>5</sup> (narrador absolutamente intradiégetico). Este será un narrador en tercer grado. Finalmente, cada uno de los personajes que intervienen en forma directa, bien introducidos por el narrador en segundo grado, bien por el narrador en tercer grado (cuartos, quintos y sextos narradores) se suceden en el discurso.

El narrador en primer grado se limita a traducir el pensamiento del narrador en segundo grado (el autor), pero, al

---

<sup>5</sup>Patricia Waugh habla al respecto del acto de nombrar a los seres de ficción. Dice:

As linguistic signs, the condition of fictional characters is one of absence: being and not being. Fictional characters do not exist, yet we know who they are. We can refer to them and discuss them. Fictional characters who are narrators exist in the same condition. (Patricia Waugh, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, New York, 1988, p.92).

Más adelante señala: "In metafiction such names remind us that, in all fiction, names can describe as they refer, that what is referred to has been created anyway through a 'naming' process." (p.94).

De esta manera, Dante C. de la Estrella adquiere referente gracias a que su nombre lo crea y lo describe a un tiempo. Además, no hay que olvidar que como lectores hemos asistido a su propia construcción. La paradoja, de la que ya he hablado, de creación/descripción, latente en todo texto metaficticio, encuentra en este punto una de sus funciones más importantes y claras. El hecho lingüístico vuelve a escena.

Recordemos, por ejemplo, lo que sucede en Juegos florales. El autor/narrador no tiene nombre, es decir, no es creado, y, aparentemente no obtiene ningún producto. Pitol opina: "el personaje es descrito a través de sus intentos" (NC), por lo tanto, el personaje es creado y su producto final es justamente la creación de sí mismo.

mismo tiempo, actúa como una visión externa: como si hubiese hallado un viejo manuscrito del que quisiera dar cuenta, ofreciendo para ello títulos explicativos a cada uno. Este primer narrador actúa justamente como lo hacen los títulos explicativos, ambos juegan un papel similar: da razón a la base metaficticia del texto y a la naturaleza paródica del mismo. Es fundamental señalar el manejo de esos pequeños encabezados que inician cada capítulo.<sup>6</sup> Señal paródica, por ella sabemos sin duda que estamos tratando con un texto metaficticio.

Debemos aceptar, en principio, que esos encabezados pertenecen a la voz del narrador externo --el que mira de fuera el proceso de construcción--, sin embargo, una vez comenzada la novela, esta idea ya no puede permanecer tan clara. Los títulos explicativos a los que aludo aparecen de hecho en el cuerpo de la hipotética novela, por lo que pueden corresponder ahora al segundo narrador, aquel viejo escritor del que habló el primer narrador. Yo me inclino a pensar que dichos encabezados pertenecen al primer narrador. Me explicaré.<sup>7</sup>

Revisando el capítulo inicial encuentro la siguiente frase: "Y así, por obra y gracia de la voluntad de un novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella (...) se encontró una tarde de lluvia..."(DDG, 20) El narrador primero sigue situado fuera de la

---

<sup>6</sup>Hay algo en esos encabezados que puede emparentarse con las retahílas de los merolicos de las que habla Bajtín. Lo veremos más tarde.

<sup>7</sup>Existe la otra posibilidad, la de la polifonía, los encabezados son otra de las voces que dialogan en la novela.

narración observando el proceso creativo del novelista. Vimos ya, cuando tratamos la noción temporal en la novela, que los cambios verbales sufridos en las primeras cuatro páginas de la novela son de suma importancia para entender la posición y el tiempo que guardan tanto narradores como personajes dentro de la novela. Esos trueques dimensionales dan la marca externa a la primera oración, devolviendo el discurso al novelista líneas más adelante. El discurso, en el que la presencia del autor y su acción sobre la obra resultan muy evidentes, devuelven al lector el estado de ambigüedad en el que se generan las referencias y relaciones entre signos lingüísticos dentro de la construcción ficcional.

Dentro de lo que se conoce como la perspectiva del narrador, hay dos categorías mayores: la subjetividad y la objetividad. Ambas categorías se enfrentan constantemente a lo largo de la obra. En el nivel de las estrategias del discurso, la impresión que provoca la actualización de los diálogos es de carga fuertemente objetiva,<sup>8</sup> mientras que el monólogo, materia de la narración, es de esencia subjetiva.

El primer narrador es, sin duda, subjetivo. Sabe siempre más que el personaje; y sabe en dos niveles: en el de la historia y en el de la construcción de la historia. El segundo narrador, el

---

<sup>8</sup>Recordemos que los diálogos son una manera de traducir a la escritura algo que pertenece a la oralidad y en ese sentido, una manera de re-crear la realidad "real" para traducirla a la realidad "virtual", la realidad de la escritura; nadie habla como hablan los personajes de las novelas. El problema de la fidelidad en la traducción de lo oral en lo literario ha sido muy discutido, lo que nos interesa ahora es aceptar que los diálogos son una convención con el lector y que guardan un fuerte esencia subjetiva en la medida en la que también son creación.



novelista, es subjetivo: éste, en cambio, sabe más del ambiente que rodea al acto de la narración que de la narración en sí. Su mirada intenta la objetividad porque deja pocas marcas dentro del discurso (hay que recordar que las prolepsis son dadas siempre por el tercer narrador: Dante C. de la Estrella. El segundo narrador atreve apenas vagas analepsis). En lo que toca al último --tercer narrador-- su naturaleza es idéntica (subjetivo): su conocimiento de la historia es total. El juego subjetividad/ objetividad, también de esencia dual, encuentra en la narración dialógica su complejidad mayor. En ciertos momentos, empero, Dante parece perder su posición de narrador más que de personaje y se atreve a frases como: "Pero no fui yo quien logró domar a la divina garza sino la muerte" (DDG, 109), para veintiocho páginas más adelante afirmar "¡Había domado a la divina garza!" (DDG, 137). La carga temporal copretérita explica en alguna medida esta dislocación, a pesar de lo cual, el lector queda con la impresión, naturalmente intencional, de que el narrador intenta algún grado de objetividad.

La cantidad de voces intradieгéticas que de pronto pueden convertirse en voces extradieгéticas --como lo es la voz del narrador-- dan pie al fenómeno, tan discutido, del perspectivismo.

De la voz de los narradores puedo aumentar algunas informaciones. La voz de Dante C. de la Estrella es la única que "es" dentro de la historia, al tiempo que "sabe" de ella. Su voz es única. Revisemos el capítulo inicial y encontraremos que el segundo narrador también "sabe" y "es" en la historia, pero su voz no es la que habla. Toca al primer narrador en este caso, el dar voz al

discurso. El segundo narrador, si acaso habla, es a través de sus notas de laboratorio: su voz es entonces textual e indirecta, mientras que la voz de Dante es oral y directa. Del tiempo de ambas voces se habló en su momento.

De la diégesis y metadiégesis, así como de los narradores intradieгéticos y extradieгéticos se habló cuando tratamos el tema de la dimensión temporal en la novela.

### ESTRATEGIAS DE PRESENTACIÓN DEL DISCURSO

Para referirnos ahora al perspectivismo, introduzcámonos a un nuevo concepto: el modo.

... name given to the different forms of the verb that are used to affirm more or less the thing in question, and to express (...) the different points of view from which the life or the action is looked at.<sup>9</sup>

Así, el modo es entonces la manera en la que se da o no se da la información, y el punto de vista desde el que se da. La diferencia estriba en dos preguntas --planteadas por Genette-- ¿quién ve? y ¿quién habla? Identificando al ¿quién ve? con el modo, y al ¿quién habla? con la voz. Esto orienta mucho nuestra idea sobre perspectivismo tan patente en las novelas de Pitol.

Emparentado, a mi juicio, con Henry James en muchos aspectos, el perspectivismo es punto de encuentro importante. Genette aborda la discusión de lo que se dio en llamar el "showing vs telling" a partir de las ideas nacidas con la teoría jamesiana y sus seguidores. Me parece que la discusión encuentra una solución muy

---

<sup>9</sup>Gérard Genette, op.cit., p. 161.

adecuada para los usos de este trabajo: el lenguaje, material del que se hace la narración, significa sin imitar; así que, tanto la idea de "mostrar" (showing) como la de "imitar" son ambas ilusorias y en ese solo sentido se dan. A menos que, acota Genette, se hable de una narración metalingüística donde el referente sea el lenguaje mismo.<sup>10</sup>

La estructura de perspectiva que maneja Pitol en su literatura no debe provocar en el lector el deseo de construir con estos puntos de vista un todo. Unirlos sería reducirlos. No hacerlo sería caer en el perspectivismo de los personajes que pueblan la obra de Pitol. "En el principio era el caos. Sergio Pitol lo respeta y nos hace participar de él mediante la escritura sin que el orden creado por la escritura lo destruya ni lo modifique".<sup>11</sup>

En los puntos de vista es donde la participación de Dante adquiere una dimensión individual. El proceso de su memoria, la

---

<sup>10</sup>Cf. ibid., p. 162-164. Y aún así y precisamente por lo mismo, las acciones narrativas tienen referentes virtuales, aunque su base sea real:

Metafictional texts show that literary fiction can never imitate or 'represent' the world but always imitates or 'represents' the discourses which in turn construct that world. However, because the medium of all literary fiction is language, the 'alternative worlds' of fiction, as of any other universe of discourse, can never be totally autonomous. (Patricia Waugh, op.cit., p.100).

Aquí hay que señalar que la base de la teoría de la metaficción se encuentra sí en la idea del metalenguaje. Cuando hablo de los "puntos de vista" en Pitol, hablo de un recurso más de la metaficción que hace dudar de la absoluta objetividad y fidelidad de cualquier narrador al tiempo de que duda del lenguaje. El problema se centra entonces en la paradoja creación/descripción que hemos descrito ya suficientemente.

<sup>11</sup>Juan García Ponce, "La escritura oblicua" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, p.14.

alusión a ese proceso, la narración --primero "objetiva"-- de los hechos permeada por su particular visión --entonces "subjetiva"-- es como un tejido fino debajo de la historia. Veamos el siguiente fragmento, uno de los pocos fragmentos en los que se entabla un aparente diálogo<sup>12</sup> entre Dante y sus escuchas:

--;Y dice usted que no tenía gracia esa mujer! --lo interrumpió el padre de Millares. De la Estrella lo miró de mala gana, pero el viejo no se inmutó--. A mi parecer, una mujer que espera en un restaurante más de una hora y media y todavía se siente con ganas de bromear vale más que una mina de plata.

--;Apariencias! ;Fachada! Si la hubiera conocido mejor se guardaría usted esos comentarios, que, me permito decirselo, me gustan cada vez menos por encontrarles un parecido bastante sospechoso con ciertos diálogos zarzueleros de intención burlona. (DDG, pp.86-87)

Adelante afirma:

De todo lo publicado enteré a la interesada. Mucho

---

<sup>12</sup>En lo que toca al diálogo me parece interesante abordar aquí lo que Bajtín piensa con respecto a él y su relación con el lenguaje y sus funciones. Tatiana Bubnova nos explica la teoría bajtiniana. Dice:

La interacción verbal está en el origen de la palabra. "Se puede decir que toda comunicación verbal se lleva a cabo en forma del *intercambio* de enunciados, es decir, en forma de diálogo" [Voloshinov 1930, p.68] y, por lo mismo, el diálogo es la forma primaria de la existencia de la lengua. (Tatiana Bubnova, Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La lozana andaluza. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1987, pp. 13-14).

Más tarde cita:

... La palabra es un acto de dos caras. Está tan determinada por quien la emite como por aquel para quien es emitida. Es el producto de la relación recíproca entre hablante y oyente, emisor y receptor. Cada palabra expresa el "uno" en relación con el "otro". Yo me doy forma verbal desde el punto de vista de otro, y en definitiva desde el punto de vista de la comunidad a que pertenezco. Una palabra es un puente tendido entre yo y otro... Una palabra es territorio compartido por el emisor y el receptor, por el hablante y su interlocutor. (Voloshinov citado por Bubnova, op.cit., p.18, nota 13).

debieron arderle algunas frases porque jamás me mandó, ya no digo una respuesta en su defensa, sino ni siquiera el más escueto acuse de recibo. (DDG, 102)

De entre las percepciones individuales de Dante, la que recibe al enterarse de que Marietta y su hermano han sido, en su pasado, expertos masajistas, parece la más fuerte:

Su mujer y su cuñado se entretenían en azotar los cuerpos de a saber qué cantidad de mounstros sagrados, mientras él, como una sabia hormiga, ordenaba día y noche los millares de fichas que requerían sus ensayos". "¿A qué mujer te refieres?, no entiendo de quien me hablas" (...) Volví a insistir: "No comprendo de quién me hablas" (...) La profesión de masajista no se incluía, que yo sepa, en la lista de actividades aceptables para una señora. (DDG, 158).<sup>13</sup>

El proceso de la memoria, en alguna nota lo traté someramente, se da en Dante de manera significativa.

... y en ese momento advirtió que sus recuerdos no eran tan fieles como imaginaba; poseían a momentos una nitidez alucinante para, inmediatamente después, desplomarse y hundirse en inmensas lagunas. Veía con precisión mil detalles, como si la historia hubiera ocurrido apenas, digamos, el fin de semana anterior (...) pero se le escapa algo esencial, el tejido emocional que se creó al principio de sus relaciones. (DDG, 63)

La memoria en Dante es tan vana, tan basada en nimiedades, que el recuerdo actualizado pierde eficacia a medida que avanza. Dante lo advierte sin embargo: "Le parece que hay cosas que no ocurrieron tal como las cuenta" (DDG, 63), "Hizo otra interrupción,

---

<sup>13</sup>En este punto, la percepción se une de manera indiscutible con aquella plasmada por Henry James en Los papeles de Aspern, cuando el protagonista descubre la realidad cruda de la musa inspiradora de su tan admirado poeta: vedette, avara, calculadora (Henry James, Los papeles de Aspern. (Traducción de María Antonia Oyuela). Emecé Editores, Buenos Aires, 1947. Véanse, para ilustrar los ejemplos, los pasajes de las pp. 36 y 37; 106, 126). Dante, como el protagonista de Los papeles, se enfrenta a su propio perspectivismo, quiero decir, a su propia ambigüedad.

miró a su alrededor, como asustado, como si la memoria le hubiese fallado en ese momento y esperase que un apuntador surgiera de alguna parte para dictarle la continuación de su discurso"(DDG, 103). En este punto cabe recordar la idea del desprendimiento del lenguaje de su emisor. Dante espera que el lenguaje hable a través de él y por ello le angustia tanto la organización de un discurso que se le ha ido de las manos. Su lengua es ahora un elemento independiente de su persona. La organización en la que se da el discurso de Dante obedece, y se cumple, en la simultaneidad de su "Aleph", en la simultaneidad de la memoria, en su rapidez y, como ente de ficción que construye ficción, en la naturaleza lingüística de ese discurso. Aún más, el volumen<sup>4</sup> de la voz y su velocidad, inusualmente acotados en una narración, intentan hacer olvidar al lector, de manera excesivamente evidente, que está tratando con

---

<sup>4</sup>Recordemos aquí la voluntad por parte del novelista de: "Contaminar de ser posible el lenguaje con algo de la excentricidad verbal del ruso [Gogol]"(DDG, 18). Veamos simplemente el siguiente parlamento de Chíchikof --personaje central de Las almas muertas-- y compáremoslo con otro de Dante:

--¡Si supiera usted el servicio que, con esas almas, aparentemente despreciables, está usted prestando a un hombre aparentemente humilde que carece de familia! ¡Lo que no he sufrido! ¡Como un barco en el mar tempestuoso!... ¡Qué de malos tratos, qué de persecuciones he sufrido, qué angustias he conocido! Y ¿por qué? ¡Por haber seguido el sendero de la justicia, por haber sabido ser fiel a los dictados de mi conciencia, por haber socorrido a la viuda y a los huérfanos desamparados...!(Nikolai Gogol, Las almas muertas. Océano, Barcelona, 1981, p.34)

Dante dice:

Vio a aquellos viejos exiliados españoles, tuvo la seguridad de que ni los bombardeos ni las prisiones que hubiesen tenido que sufrir podían equipararse con las durezas que él había soportado en la vida, no se diga ya del arquitecto y de sus hijos, para quienes seguramente todo habían sido mimos y bizcochos, jugo de toronja y chocolate caliente a cualquier hora del día que les viniera en gana. (DDG, 33)

realidades virtuales.

Hubo momentos en los que De la Estrella parecía a punto de perder la voz; jadeaba, arrastraba las palabras en un murmullo casi inaudible. Otros, en que elevaba el volumen con vulgar desmesura. Ciertos pasajes parecían proyectados en exasperante cámara lenta; luego, sin transición que preparase al auditorio, una urgencia enloquecida parecía acuciarlo para deshacerse a la mayor brevedad posible de sus recuerdos turcos; las palabras se le encimaban, se atropellaban para desbordarse en tumulto como un río salido de la madre. (DDG, 138)

En este punto se inserta la manera monologal que tiene una gran carga perspectivista y, por lo tanto, una importante carga subjetiva.<sup>15</sup> Corresponde, por tanto, al nivel narracional del texto. Dentro de esta subjetividad hay intentos de objetividad en el nivel representacional del discurso.

En el nivel narracional se acomodan todos aquellos textos cuya característica fundamental es la indirección. Por su lado, el aspecto representacional se puebla de textos de naturaleza directa. De esta manera, el texto autorreferencial que da pie a la novela se ubica en lo narracional. Su narración abarca entonces los ámbitos del proceso generador de un producto de naturaleza narracional.

La "hipotética próxima novela" está construída en dos sentidos: el monólogo del tercer narrador y la representación (o actualización si hablamos en dimensiones temporales) de los

---

<sup>15</sup>"El estilo directo está ligado, en general, al aspecto subjetivo del lenguaje (...) esta subjetividad se reduce a veces a una simple convención: la información nos es presentada como viniendo del personaje y no del narrador, pero nosotros no nos enteramos de nada acerca de ese personaje" (Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes (ed.), Análisis estructural del relato literario. Premiá, México, 1991, p. 187).

"diálogos"<sup>16</sup> que se entablan entre la familia Millares y Dante de la Estrella. Sin embargo, es importante señalar que "el diálogo y el monólogo son como dos subdivisiones del estilo directo",<sup>17</sup> es decir, ambas pertenecen al campo de la representacionalidad, de manera que, dada la naturaleza oral de la narración, el monólogo es a un tiempo discurso e historia,<sup>18</sup> la coordenada se da tal y como sucede con la función poética, cuando el eje de los paradigmas invade al eje de los sintagmas

Las dos palabras escogidas se combinan en la cadena discursiva. La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antinomia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación.*

---

<sup>16</sup>Advirtamos que esos diálogos apenas fructifican en un juego en el que el acto de narrar se convierte en un acto de descarga vital para uno solo de los personajes. Narrar, no escuchar. El diálogo en este ámbito difícilmente se realiza. Veamos algunos ejemplos: "He hablado demasiado (...) no podía ya seguir callando. He sido en esta vida demasiado, demasiado (...) ¡Pues sí! ¡Hablaré!"(DDG, 58), "el uso de la palabra me resulta vedado"(DDG, 76), "¡A quien no quiere caldo, dos tazas!"(DDG, 101), "¿Qué me hubiera usted aconsejado hacer a esas alturas, Millares? --Una pregunta puramente retórica, pues antes de que el arquitecto abriera la boca, ya el relator, como de costumbre, había retomado la palabra"(DDG, 116), "le ruego no interrumpirme ahora"(DDG, 123), etcétera.

<sup>17</sup>Tzvetan Todorov. citado por Helena Beristáin, Análisis estructural del relato literario. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988, p.125.

<sup>18</sup>"Los aspectos del relato concernían al modo en que la historia era percibida por el narrador; los modos del relato conciernen a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presenta. Es a estos modos del relato que uno se refiere cuando dice que un escritor nos "muestra" las cosas, mientras que tal otro sólo las "dice". Existen dos modos principales: la representación y la narración. Estos dos modos corresponden, en un nivel más concreto, a dos nociones que ya hemos encontrado: el discurso y la historia"(Tzvetan Todorov, art.cit., p.184).



La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia.<sup>19</sup>

En estos términos, la historia pasa a ser la dimensión metafórica (paradigmática o de substitución), y el discurso forma parte del plano metonímico (sintagmático o de combinación). En la metaficción sucede en dirección inversa: el discurso forma parte del eje metafórico, mientras que la historia lo es del eje metonímico. La historia, en la obra autorreferencial, es la combinación de los elementos del discurso: el discurso es la historia; no así la de tipo realista en la que el discurso es la combinación de los elementos de la historia: la historia es el discurso.

Hay una estrategia importante que aún no he revisado. La de la intertextualidad. En la novela se narra un texto: "Terratenientes de antaño" de Nicolás Gogol en una breve sinopsis que ocupa un pequeño espacio dentro del tiempo del discurso (DDG, 104-106). Dante se convierte en el narrador de un texto que no le pertenece, y que actualiza en la medida en la que tanto él como su futura esposa lo adoptan como suyo. La acción interpretativa, pero sobre todo la sola acción es lo que mueve al discurso.

Porque en la obra de Pitol, así no haya suspense o enseñanza moral sí hay acción física (...), y descripción

---

<sup>19</sup>Roman Jakobson, "Lingüística y poética" en Ensayos de lingüística general. Origen/Planeta, México, 1986, p. 360. Por su parte, Patricia Waugh explica esto mismo de la siguiente manera: Jakobson argues that the poetic function of language manifests itself by projecting the paradigmatic or metaphorical dimension of language (the vertical dimension which functions through substitution) on to the syntagmatic or metonymic plane (the horizontal dimension which works through combination). Ibid., p. 54.

de lugares y personas,<sup>20</sup> pero todo actúa y se unifica gracias a un lenguaje escudriñador que aplica las mismas exigencias evocativas al movimiento o a la inmovilidad, al refinamiento extremo o al sopor provinciano.<sup>21</sup>

Así, la acción es, en el sentido del texto, sobre los seres de ficción. Una acción virtual, que causa una impresión de actualización muy importante.

#### NARRATEE O LECTOR VIRTUAL

El narratario o lector virtual es justamente un elemento más dentro de la construcción de un texto y, como dice Genette, no debe identificarse con el lector más de lo que identificamos al narrador de una novela con el autor de ella.<sup>22</sup> Genette apunta:

The third aspect is the narrating situation itself, whose two protagonists are the narratee ---present, absent or implied-- and the narrator. The function that concerns the narrator's orientation toward the narratee --his care in establishing or maintaining with the narratee a contact, indeed, a dialogue... --recalls both Jakobson's "phatic" (verifying the contact) and his "conative" (acting on the receiver functions...) At one time they would have been called "talkers", and perhaps we should name the function they tend to privilege the function of communication.<sup>23</sup>

Justamente estamos hablando de esa función de la comunicación que Bajtín privilegia frente a todas las demás, la función del

<sup>20</sup>Ver la paradoja creación/descripción ya anotada.

<sup>21</sup>Carlos Monsiváis "Los círculos excéntricos" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, p.7.

<sup>22</sup>Cf. Gérard Genette, op.cit., pp. 259-260.

<sup>23</sup>Ibid., p. 256.

diálogo y, por ende, de la comunicación.<sup>24</sup> Bubnova lo explica, hablando precisamente del fenómeno monologal del que está construido la novela:

Así, pues, en cada emisión verbal, aunque ésta pareciera estrictamente individual y no tuviese destinatario que no fuera el sujeto mismo (como en los llamados "monólogos internos" reales o literarios; en la literatura puede tratarse de algunas formas líricas), está presente en formas dialógicas externas.<sup>25</sup>

Gracias a la existencia del narratario el mensaje cumple con su función dialógica. El lenguaje es.

Lo que en verdad soy es su lector. Me dicen que en su reciente *Antología* --la que no conozco todavía, Sergio-- vuelve a aparecer, por supuesto "Victorio Ferri cuenta un cuento", uno de sus primeros cuentos. No me extraña, ya lo dije al principio: siempre se siente la necesidad de regresar al lugar del crimen. Y no es imposible que el crimen consistiera en empezar a escribir, por eso es inasible y por eso se regresa siempre a su lugar que es el lugar sin lugar de la escritura, ese espacio que el escritor va creando y en el que, sin embargo, no puede habitar sino que tan sólo nos lo deja a nosotros, sus lectores.<sup>26</sup>

El narratario es capaz de ocupar el lugar sin lugar de la escritura a través de su ejercicio dialógico, aunque no pueda nunca develar el misterio de la vida, que el ejercicio reflexivo enfrenta al misterio de lo ficticio.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup>Cf. *supra* nota 12.

<sup>25</sup>Tatiana Bubnova, *op.cit.*, p.18.

<sup>26</sup>Juan García Ponce, "Sergio Pitol: La escritura como misterio, el misterio de la escritura" en *Imágenes y visiones*. Vuelta, México, 1988, p. 83.

<sup>27</sup>"... el secreto no se nos entregará nunca, es el material mismo del que está hecha la obra, es el que hace indispensable la escritura, nos muestra la vida como un misterio cuya revelación sólo confirma su calidad de misterio" (Juan García Ponce, *op.cit.*, p. 84).

El narratario, por otro lado, hace uso del trabajo interpretativo como un eslabón más en la cadena de la comunicación. Primero entiende el mensaje, luego lo interpreta. Así, pensando en que la estructura de la novela es similar a la de un ensayo, el trabajo interpretativo se enfrenta a fenómenos particulares: se conocen los motivos, razones y circunstancias del texto por venir; se dan los fundamentos, se esclarecen las dudas del trabajo interpretativo.

Parece que con esta introducción se intenta dirigir el trabajo interpretativo. La ambigüedad del signo lingüístico y su susceptibilidad a la libre interpretación, y la tendencia actual a suprimir la pasividad en el lector, se cumplen en la metaficción.

Para algunos autores, su imagen como Figura creativa es la única que debe permanecer alejada de la incertidumbre y duda ontológicas. El autor no es, en esta perspectiva, producto de la ficción:

I want my ideas to be expressed so precisely that the very minimum of room for interpretation is left. Indeed I would go further and say that to the extent that a reader can impose his own imagination on my words, then that piece of writing is a failure. I want him to see my (vision)...<sup>28</sup>

En Domar, la fuerza del autor radica en su voluntad soberana, aunque esta voluntad sea agriamente parodiada en el capítulo inicial.<sup>29</sup> Sin embargo, una voluntad soberana que permite y exige

---

<sup>28</sup>B.S. Johnson's *Aren't You Rather Young to be Writing Your Memoirs?* en Patricia Waugh, *op.cit.*, p.131.

<sup>29</sup>Dos autores, por lo menos, concuerdan en pensar que Domar a la divina garza es una autoparodia. Tatiana Bubnova, apunta: Además de la relación señalada con El tañido [entre otras

la participación del narratario. Pitol dice al respecto: "Si apunté a Bajtín y a Gogol fue por sentar las deudas que tengo con esos autores. Para mí, la mejor obra es la obra abierta" (NC). La obra es, ciertamente abierta, porque el virtual lector es capaz de observarla como en un cuadro de tradición cubista: en todas sus dimensiones a la vez. Si el narratario acepta que el "Aleph" se da

cosas en el paralelismo que existe entre la Falsa Tortuga y Dante C. de la Estrella] que permite una lectura intertextual, la sospechosa y ambivalente coincidencia entre ciertas instancias discursivas del "viejo novelista" y de su creatura, la cual comparte además con aquél su fervor por Gogol, aunque de una manera grotesca, permite intuir elementos de autoparodia a un nivel muy profundo.

Para más adelante concluir:

El destronamiento carnavalesco, destructivo y renovador a la vez, perpetrado por Pitol justamente en los propios caminos a los que supuestamente siempre regresa, en contra de los temas y los personajes que tanto tiempo y tan amorosamente había cultivado, e incluso en la misma concepción del oficio en la figura del "viejo novelista", coloca al autor en un viraje interesante de su trayectoria, en el que nos quedamos a la expectativa junto con él. ("Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", Literatura Mexicana, Vol. II, Núm. 1, 1991, pp. 85-86).

Por su parte, Sergio González Rodríguez dice a favor de la misma opinión:

En esta empresa también se distingue Pitol de sus compañeros de generación, y deja un precedente impar en las letras mexicanas: el capítulo introductorio de *Domar a la divina garza* presenta un parodia de sí mismo, un alarde irónico de sus atributos narrativos anteriores, un "quemar en el horno toda aquella morralla de utilería". ("Sergio Pitol: frescura ejemplar", Casa del tiempo, Vol. X, Núm. 98-99, noviembre-febrero, 1990-1991, p.52).

De esto hablaré más tarde, por lo pronto debo apuntar que me parece que Pitol hace más una parodia de la metaficción, por ejemplo, que de su propia creación. Su paralelismo con Gogol, en eso de no mostrar héroes perfectos y disculparse por ello, en eso de manejarse con material "mediocre" --material del que está hecho, por ejemplo, el mismo Quijote-- parece situarlo en el punto en el que el novelista se convence de que el arte es lo único que puede salvar al ser humano y de que, aun con ese material, o precisamente por ello, se está haciendo arte.

también en esta su dirección --las dimensiones y los momentos todos de la narración son observados a un tiempo por el narratario-- entonces convendrá en que su actitud dubitativa frente al discurso deberá darse en todas las dimensiones de éste, lo que incluye la dirección interpretativa.

Otro aspecto a analizar es aquel de la existencia real del lector. La sensación ganada a través de la lectura de este tipo de novelas es muy semejante a aquella que sintió Borges al enfrentarse al Quijote:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de Las mil y una noches? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en él también los escriben.<sup>30</sup>

El lector virtual nace justamente de esta noción autorreferencial. No hay razón para no pensarnos "siendo" en la ficción. Y no hay razón para identificarnos con el narratario salvo la que nos empuja naturalmente a hacerlo: la presencia del lenguaje y del diálogo.

---

<sup>30</sup>Jorge Luis Borges, "Magias parciales del Quijote" en Otras inquisiciones. Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, pp. 68-69.

LOS TÍTULOS EXPLICATIVOS, LA PARODIA Y EL VIAJE.

En lo que respecta a los títulos explicativos, puedo decir que cumplen una función específicamente utilitaria: la de publicitar al texto frente al lector. Ciertamente no es la única explicación, pero sí la que más se presta a los usos de este trabajo. Hay, por lo tanto, otras explicaciones, la que habla de la dificultad de lectura donde los títulos juegan el papel de vehículo que facilita el ejercicio; otra, la que se refiere al paralelismo que existe entre estos títulos y aquellos utilizados por el lenguaje jurídico, síntesis para facilitar el trabajo y tiempo de lectura de documentos extensísimos.

Si nos acercamos al Quijote, novela a mi juicio indispensable para explicarme muchos mecanismos metaficticios en Domar a la divina garza,<sup>31</sup> encontramos un idéntico uso de títulos

---

<sup>31</sup>Para ello, cf. Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Barral, Barcelona, 1974, pp. 26 y 27. El Quijote se inserta en la tradición carnavalesca estudiada por Bajtín y en esa medida encuentra numerosos puntos en común con Domar. Eso por un lado, por el otro, la propia estructura metaficcional del Quijote aparece clara en Domar: el prólogo en el que se desnuda y narra a la vez el proceso creativo/dubitativo; el vocabulario y actitud grotescos personificados en Sancho Panza; los títulos explicativos paródicos (el encabezado del capítulo XXXI de la segunda parte: *Que trata de muchas y grandes cosas*, o aquél del capítulo LIV: *Que se trata de cosas tocantes a esta historia, y no a otra alguna*; o, finalmente, el encabezado del capítulo LXVI: *Que trata de lo que verá el que lo leyere, o lo oirá el que lo escuchare leer*, son pequeña muestra del peculiar uso que Cervantes hace de este elemento); la alusión constante a los narradores y su acción sobre el texto (opiniones): el traductor, Cide Hamete Benengeli, él mismo (recuérdese el capítulo IX, donde el narrador halla el texto que continúa la historia y lo hace traducir); la duda creada en el lector de su propia existencia, debida a la compleja red autorreferencial que lleva al Quijote a leerse a sí mismo (Borges); la parodia constante: de la ficción (otras literaturas, la propia literatura) y de la realidad; la acción constante de los

explicativos. Pensando en la tradición en la que se inserta el Quijote, este uso no resulta de manera alguna extraño, sin embargo, el uso peculiar que Cervantes hace de la tradición es lo que familiariza a ambos manejos.

El Quijote entonces, entendido como un texto paródico, maneja de diversa manera estos títulos explicativos, de la misma forma que maneja a los narradores; de esto hablaré más adelante. Augustin Redondo dice, con respecto a la naturaleza paródica del Quijote, algo que bien puede ser aplicado a la similar naturaleza de Domar a la divina garza:

Efectivamente, para alcanzar el fin apetecido --y en relación con el ambiente lúdico evocado anteriormente-- Cervantes escoge la parodia mucho más eficaz que la invectiva violenta, pues la risa y la burla son más demoleedoras que un largo y grave discurso.

La parodia conduce a la imitación degradada y burlesca --la ironía es su modalidad predilecta-- de un referente (un texto, un libro, un género, etcétera). Dicho de otra manera, la parodia supone una intertextualidad. En el caso que nos ocupa, el referente básico de que se trata consiste en los libros de caballerías y más directamente, en el Amadís de Gaula y en el Esplandián que le continúa. Pero es imprescindible que el lector capte que hay parodia y que vea en qué consiste ésta. La parodia crea pues una situación específica que origina un tipo de comunicación particular entre el autor y el lector.<sup>32</sup>

Un texto metaficticio que hace de la construcción de la obra el referente fundamental, hace uso de la parodia, justamente, imitando degradada y burlescamente a aquellos mecanismos de intertextos sobre el discurso: los personajes del intertexto actualizados en los de la diégesis; etcétera.

<sup>32</sup>Augustin Redondo, "Don Quijote "Caballero errante". Entre parodia y temperamento", Nueva Revista de Filología Hispánica (en prensa), p.3 (en el manuscrito).



construcción de la novela realista tradicional. Como señalamos cuando aludimos a la función poética, la parodia inserta una versión metafórica de determinado trabajo o género en el eje de la tradición literaria (metonímica).<sup>33</sup> Debido a que el uso de la parodia está estrechamente emparentado con el del lenguaje popular; es decir, debido a que tampoco pertenece a los cánones estéticos aceptados, la parodia actúa sobre éstos y aquéllos para dislocarlos, para actualizarlos en alguna medida: "Because both languages operate through very well-established conventions, however, the reader is able to proceed through the familiar to the new."<sup>34</sup>

Ciertamente, asevera Waugh, la mejor crítica es aquélla que funciona en la misma dirección que la creación, quiero decir, aquélla que hace uso de los elementos conocidos y tradicionales para cuestionarse a sí misma por esa decisión.

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very of the realistic conventions supply the "control" in metafictional texts, the norm or background against which experimental strategies can foreground themselves. More obviously, of course, this allows for a stable level of readerly familiarity, without which the ensuing dislocations might be either totally meaningless or so outside the normal modes of literary or non-literary communication that they cannot be committed to memory (...) Metafiction, then, does not abandon the "real world" for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover --through its own self reflection-- a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds,

---

<sup>33</sup>Cf. ibid., p.69.

<sup>34</sup>Ibid., p.67.

metafiction helps us o understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly "written".<sup>35</sup>

Como ya he apuntado, el juego de la parodia se dirige hacia la metaficción. La metaficción conlleva la parodia; hay parodia en la metaficción. En Domar lo que sucede es que hay parodia de la metaficción. Y aun más, hay una actitud juguetona, sí renovadora en tanto que destructora, pero más cargada hacia el juego.

En Juegos florales, por ejemplo, el autor nunca observa un producto final, duda e intenta; en Domar, el autor plantea un plan detallado y lo lleva a cabo, pero más en el sentido de vamos a jugar un poco con Bajtín a ver qué resulta (en ese ánimo sobre todo); en el sentido de vamos a jugar con el lenguaje de Gogol, y apantallarnos con su capacidad de excentricidad y exuberancia, con su similaridad; en el sentido de vamos a jugar con la metaficción, y delinearnos un fino plan, una vez que nos ha informado que el autor está viejo, cansado y dubitante. Creo que lo que hace el autor es jugar con sus capacidades creativas, más que burlarse de ellas, pero también jugar con su material.<sup>36</sup>

Pensemos en la Fiesta, por ejemplo. En realidad, la fiesta que se plantea en la novela resulta algo ridícula, es como una mala copia de un ritual. No es de ignorarse porque sabemos que nos

---

<sup>35</sup>Ibid., p.18.

<sup>36</sup>Pitol dice: "Me divertí mucho al escribir Domar a la divina garza", para aclarar más tarde, "no me río del lector. Me divierto al escribir, pero nunca me río del lector" (NC). Utilizando el paralelismo que existe entre el lector y el autor, me parece que el respeto al lector es de igual magnitud que el respeto al autor, a sí mismo como creador y a su propia creación.

enfrentamos al hecho de un narrador que no sabe contar su historia, y en este punto lo demuestra, pero, paradójicamente, a pesar de lo ridículo y absurdo de esa historia, los lectores podemos vivir el tiempo festivo del que habla Bajtín, gracias al arte.

Regresemos a los encabezados. Hemos convenido en que son un triple de metalectura: adelantan y resumen (prolepsis y resumen) lo que el lector encontrará más adelante. Como los textos barrocos --en esta parte hay que recordar que la armonía en la literatura de Pitol es naturalmente barroca: no se basa en la simetría, al contrario de lo que sucede en la tradición clásica-- el título pretende crear una tensión dramática en el lector (narratee) atrapándolo para leer el texto. Estamos hablando de una suerte de juego publicitario<sup>37</sup> en el que, a partir de la tensión dramática, se crea en el lector el afán de continuar y finalizar la obra, una obra "por entregas".

Así, los títulos explicativos, pertenecientes a la tradición de la literatura medieval (heredándolos de ella la literatura novohispana con sus crónicas de viajes),<sup>38</sup> dan la idea de que uno se encuentra leyendo una novela picaresca,<sup>39</sup> algún texto de

---

<sup>37</sup>Hoy en día, los *comics* siguen utilizando este mecanismo, anunciando lo que sucederá en la historieta que se ofrece al lector.

<sup>38</sup>"Las novelas del XVIII (la literatura de la Ilustración) [recuerda Pitol] también hicieron uso de estos títulos, Ideas y vida de Tristram Shandy de Sterne y Jack el fatalista de Diderot, por ejemplo" (NC).

<sup>39</sup>Es justamente uno de esos títulos explicativos el que da la pauta de esta lectura:

*Donde se narran aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del*

Quevedo, donde se habla de despojos humanos, esperpentos, historias fantásticas, como si acaso el narrador relatara, a partir de un viaje, hallazgos increíbles, ya no de la naturaleza externa, sino de la interna: del propio ser humano, de sus absurdos y extravagancias, de su ridículo. El viaje, tan importante en la obra pitoleana, tan definitorio de su naturaleza como ser humano,<sup>40</sup> me hace pensar en la posibilidad de una novela como una crónica de viaje (una crónica que como género es una suerte de mezcla de ensayo y narración, en ese sentido se puede entender mucho de la naturaleza de la novela), aunque como en el sentido en el que Pitol lo maneja, un viaje externo poco o nada fructífero, que pone al descubierto problemas vitales del ser humano para su resolución. Pitol dice:

... [los relatos] presentan mexicanos ubicados ante mundos extraños, mundos donde se viven otro tipo de hábitos, costumbres, estilos; y en esta confrontación con lo extraño, con lo extranjero, el personaje resolverá un

---

autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul.

En este pequeño título hallamos dos marcas interesantes: la que parte de la opinión del autor y que modifica el hecho de la funcionalidad de los títulos dentro de la obra -- quiero decir, los títulos a esta luz parecen provenir de la voluntad del autor dada la concepción que de su propia novela guarda--, y la que parte de la voz del primer narrador, que, como hemos visto, no permite que aflore esa segunda voz. (Para este mismo encabezado, cf. Tatiana Bubnova, art.cit. supra nota 29, p. 75, nota 3).

<sup>40</sup>Es fundamental aclarar aquí lo que ya muchos críticos han dicho acerca de la obra de Pitol: separar la obra de la persona es absurdo, aún más, no se sabe bien a bien si el camino a seguir es de la obra a la persona o de la persona a la obra. En este sentido, la obra de Pitol refleja lo que los estudiosos descubren en su vida, un hombre viajero por naturaleza, alejado de grupos literarios cerrados y asfixiantes y gustoso lector por sobre todas las cosas. Un hombre de letras en toda la extensión de la palabra.

problema vital (...) La relación es de un personaje que se plantea frente a sus problemas, una serie de intentos para resolverlos con alguna honestidad (...) Hay una pérdida de sentido de grandeza, que es el que recubre siempre o el que constituye el nódulo de la grandeza. Hay una pérdida de la grandeza, los prestigios se van derrumbando. La burla empieza a corroer todo aquello que parecía sagrado, que parecía intocable, los instintos son los del bajo cuerpo: los de los intestinos o los sexuales.<sup>4</sup>

Entendido así el viaje, como una suerte de detonador del "todo aquí y ahora". El hombre se enfrenta a la realidad con una carga terrible de eventos que lo han marcado para recibir lo futuro. Una carga constante, recurrente, de la que no se puede desprender y que lo define como ser humano. Una carga que fluye y puede aflorar en cualquier momento. El todo a un tiempo lo denomino el "Aleph". Ya hemos recordado esta interpretación y este relato suficientemente.

El viaje también es, necesariamente, aquél que la escritura realiza en el relato mismo, y el narratorio con él; el viaje al espacio de la literatura, el viaje de la reflexión, de la autodefinición en la autorreferencialidad. El viaje del relato hacia sus relatos y hacia sí mismo en busca de su espacio y su identidad, en busca del espacio y la identidad de todo lo que lo conforma a un mismo tiempo: la voz, el tiempo, el espacio, las otras literaturas, el narratorio, el autor, el lenguaje. García Ponce dice al respecto:

---

<sup>4</sup>Héctor Orestes Aguilar, art.cit., pp. 47-48. En esta línea, hablando de los sentidos del bajo cuerpo, Pitol entabla la primera relación con Bajtín y su Cultura popular en la que se plantea el hecho de la vuelta al origen a partir de la vuelta a la tierra; definida ésta como la vuelta a la parte baja del hombre: el sexo y las funciones intestinales. Cf. Bajtín, op.cit., p.275, 278, 285 y 286.

... la tarea del escritor consiste en inmolar la realidad del mundo y su propia realidad para que el misterio exista, pero en esa inmólación que hace aparecer al misterio la realidad se muestra y el escritor encuentra también su realidad. Es el auténtico, el indestructible espacio de la literatura. Sergio Pitol vive arriesgadamente en él. Entrar a ese espacio, ceder a la atracción de lo imaginario, como le ocurre a casi todos lo personajes de los relatos de Pitol, es también aceptar un riesgo... invitan a un viaje que puede resultar ruinoso para nuestro propio principio de identidad, pero quizás al hacer éste a un lado aparece la verdadera identidad de la literatura en la que todo es real porque es imaginario y todo lo imaginario se hace real. Crear la posibilidad de ese viaje no es un logro menor y resistir la curiosidad que nos despierta resulta imposible.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>Juan García Ponce, "Nocturno de Bujara de Sergio Pitol" en Imágenes y visiones. Vuelta, México, 1988, p. 88. Recordemos que Domar está dedicada, precisamente, a Juan García Ponce. Recordemos también la paradoja creación/descripción y el paralelismo que se plantea en la metaficción entre los mecanismos de la realidad y los de la ficción.

LA METAFICCIÓN Y LOS INTERTEXTOSLA CULTURA POPULAR DE BAJTÍN

Son tres los intertextos que existen paralelos a la novela, o bien que se actualizan en ella. Me parece importante revisar algunas ideas que quedaron sueltas para poder concluir de manera completa. Aunque el tema del trabajo no contemple el estudio de los intertextos, estos forman parte de la obra de manera tan evidente que sería un error dejarlos de lado.

Al respecto de las otras voces del relato, de los intertextos, Christopher Domínguez Michael apunta,

Pitol cede con insistencia la pluma o la palabra, a veces ambas, a un doble, renunciando al yo lírico, desplazando de sí al narrador. Ignora el pudor de la recreación directa —pues no cree en la "originalidad" de los "modernistas"— y cita y utiliza a Chéjov, a Kafka, a Gogol. Interroga íntimamente ese legado y la suya no es lo que comercialmente se entiende como "literatura sobre la literatura" pues Pitol vive "la angustia de las influencias" con una felicidad envidiable en la narrativa contemporánea en nuestra lengua.<sup>1</sup>

Vayamos primero con La cultura popular, el libro que Bajtín dedica a revisar la obra de Rabelais, Gargantúa y Pantagruel.<sup>2</sup> En

---

<sup>1</sup>Christopher Domínguez Michael, Introducción a Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 65. En una entrevista con Juan Villoro; Pitol confiesa: "Nunca le he temido a las otras voces. Uno de mis primeros cuentos, "Victorio Ferri cuenta un cuento", le debe mucho a Faulkner y a Rulfo... En las cosas que escribo siempre se filtran otras cosas... la obra negra de una novela toma elementos de todo lo que has leído, lo que has tenido frente a los ojos, lo que has oído" ("El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol" en Casa del Tiempo, Vol. X, Núms. 98-99 (1990-1991), p. 42).

<sup>2</sup>Mijaíl Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Barral Editores, Barcelona, 1974. En adelante, las citas que haga de este texto corresponderán a esta edición, por lo que me limitaré a acotar las primeras tres iniciales del título en cursivas, seguidas

primer lugar, hay que afirmar que la idea de la cultura popular con respecto al carnaval no puede ser trasladada a nuestra época porque el mundo ha perdido el sentido de colectividad y ha ganado en individualidad, dotando a los elementos de la Fiesta de concepciones contrarias a las originales.

Pero aclaremos que ese contacto familiar en la vida ordinaria moderna está muy lejos del contacto libre y familiar que se establece en la plaza pública durante el carnaval popular. Falta un elemento esencial: el carácter universal, el clima de fiesta, la idea utópica, la concepción profunda del mundo. (LCP, p.21)

El carnaval, el tiempo festivo, situado en la actualidad, no puede estar conectado ni con el concepto antiguo, ni con el medieval, ni con el renacentista, quizás un poco más con el romántico aunque no plenamente. De cualquier forma, sí tiene algunas huellas evidentes.

¿Cómo trasladar entonces los conceptos planteados por Bajtín a un texto situado en la actualidad? ¿Debe hacerse esa traslación? Pitol juega con el texto porque le parece que explica en mucho lo que ha venido haciendo, pero ahora es consciente de él y, por lo tanto, se permite algunas libertades como la de utilizarlo explícitamente o, mejor aun, la de experimentar con él. En esta medida es como el texto puede ser injertado en la novela.

Pitol plantea ambas posturas en la novela, una en la persona de Dante, la otra, en la de Marietta. Dante concibe a lo «inferior» sólo en su aspecto negativo. Su función renovadora y regeneradora la ha perdido --mejor dicho, nunca la ha tenido--. Marietta, por su

---

del número de página que anoto, todo ello entre paréntesis: (LCP,)



lado, aparentemente concibe a lo inferior, a la Fiesta, en el sentido original, en el de la pareja tierra/creación; sin embargo, esto sólo sucede aparentemente. Marietta al final se escandaliza ante su propio relato en los siguientes términos:

¿Me quiere usted hacer creer que algunos de los allí presentes, los del sector iluminado, digamos, intuían esa conexión mística del alma con la tierra que tanto pregonan los demagogos, del lazo existente entre el acto de vaciar el cuerpo y la aproximación a lo divino, de que hablaba nada menos que el sereno Ulpiano? ¡A otro perro con ese hueso! Yo no veía sino a una masa fanática y aturdida, ebria de sol y de malos olores, colocada en posiciones grotescas, víctima de cólicos atroces, mientras a su lado pasaban jugueteando los monos, también ellos asqueados, tapándose las narices, chillando como demonios, tratando de exorcizar, ¡los pobres!, el espectáculo lamentable de aquella humanidad envilecida. Nos hallábamos en medio del aquelarre más repugnante que alguien pueda imaginarse. Sí, Casiodoro, lo que allí se celebraba era el puro festín del bajo vientre. (DDG, p.195)

Antes de ello ha dicho:

Por muy útiles que resulten esas prácticas, le doy a usted toda la razón. Hay algo ahí que agrade nuestro sentido estético, los fundamentos más profundos de nuestra moral. ¡El asco que sentí en esa ocasión! ¡Puaff! ¡Sólo recordarlo me hace sentir náuseas! (DDG, pp.194-195)

Lo que el novelista hace es jugar con la carnavalización y con el poder que el tiempo tiene sobre los personajes. Ya hemos visto que los personajes cambian con el tiempo. Las percepciones que se tienen de algún personaje al principio, siempre difieren de las que se tienen de ese mismo personaje al final. El novelista juega con el libro de Bajtín y con una serie de personajes "mediocres", y obtiene una fiesta ridícula, una narración absurda y un narrador que no encuentra eco en sus propias palabras: "No hay punto entre lo experimentado y lo creado. Su historia no es su testimonio, es

el testimonio de su propio trastorno. No hay jerarquía entre los actos reales y los otros que son creaciones. En Dante hay una verbosidad demente" (NC). Pero el novelista no obtiene sólo eso. Recordemos que la naturaleza de la novela es doble y esto la hace muy rica. De la personalidad de los personajes pitoleanos, es decir, de los narradores, José Joaquín Blanco dice:

Pocas veces la literatura mexicana ha tenido un defensor tan entrañable, tan conmovido, tan apto como Sergio Pitól par los mundos de la soledad y los solitarios, los desamparados y desesperados, de los locos y los avergonzados, de los torpes y perdidos de sí mismos: las víctimas de la honorable familia burguesa: los niños, los viejos, los solos, que frente a la realidad no sólo banal, sino autoritaria y ajena, oponen el recurso de su retórica: inventan profusos y laberínticos mundos alternativos, totalmente teatralizados e inverosímiles, desbordantes de una vitalidad exagerada y a veces como de ópera.<sup>3</sup>

Lo que sucede con Dante es que su fuerza opositora/creadora se le escapa de las manos. El mundo que Dante crea es el mundo del carnaval, pero su naturaleza lo hace oponerse también a esa fuerza, por eso se le escapa de las manos, pero lo envuelve.

Nada puede quedarse de lado. Todo significa. El hecho mismo de que Dante sea abogado es un punto más que revela esa distancia entre la concepción antigua de la Fiesta y lo grotesco, y la concepción contemporánea.

No queda más que un grotesco mutilado, la efigie del demonio de la fecundidad con el falo cortado y el vientre encogido. Esto origina las imágenes estériles de lo «característico», y los tipos «profesionales» de abogados, comerciantes, alcahuetes, ancianos y ancianas. (LCP, p.53)

---

<sup>3</sup>José Joaquín Blanco, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980" en Nexos 56 (1982), p.31.

Dante no es entonces, ni siquiera, un personaje grotesco pleno, pero de alguna manera, y a pesar suyo, es el carnaval.

Hay elementos de la cultura popular, sin embargo, que pueden ser identificados en la novela. Trataré los más importantes ahora.

Los encabezados, de los que ya me encargué en el capítulo anterior, encuentran aquí una explicación interesante. Podemos mirarlos como los elogios que los charlatanes de feria hacían para vender sus productos:

Estos elogios están escritos en el típico estilo de los charlatanes de feria y vendedores de libros de cuatro centavos, que no cesan de prodigar elogios a los remedios milagrosos y libros que ofrecen, a la vez que elogian al «muy estimado público». Este es un ejemplo típico del tono y del estilo de las peroratas de los charlatanes.

Por supuesto, estos dichos están muy lejos de la publicidad ingenua y «seria»: están saturados de la risa festiva popular: juegan con el objeto ofrecido, incluyendo en este juego desenvuelto lo «sagrado» y «elevado»... *la propaganda popular era bromista, y se burlaba siempre, en cierta medida, de sí misma.* (LCP, pp.144-145)

Dentro del mismo tema de los elogios y las injurias (el Jano de doble rostro) entra, una vez más, la compleja relación que entablan Marietta y Dante. Dante oscila entre el elogio y la injuria hacia Marietta, pero lo hace por el poder del tiempo, porque el tiempo cambia las perspectivas de los personajes. Marietta, por su parte, oscila también entre el elogio y la injuria, empero, ella lo hace en el tenor en el que lo plantea Bajtín, como las "dos caras de una misma moneda... Los elogios, como hemos visto, son irónicos y ambivalentes, colindando con la injuria: están llenos de injurias, y ya no es posible distinguir unos de otros, ni decir dónde comienzan o terminan unos y otros"

(LCP, p.149).<sup>4</sup>

Hablemos ahora de Estambul, con sus ruidos que agobian a Dante, que lo llevan a recluirse en su cuarto romano durante varios días. Dante dice:

El estrépito que subía de la calle, de algún modo potenciaba mi sentimiento de soledad. Mi individualidad trataba de imponerse ante aquella inmensa variedad de ruidos y voces que se expresaban en otras lenguas. Me fui sintiendo más y más deprimido. (DDG, p.160)

Bajtín apunta:

Rabelais percibía en la fiesta popular los tonos utópicos del «banquete universal», ocultos en el centro mismo de la vida ruidosa, viva, concreta, perceptible, de mil olores y llena de sentido práctico de la plaza pública, lo cual correspondía plenamente el carácter específico de las imágenes de Rabelais, que combinan el universalismo y la utopía más amplia con un carácter concreto, visual, viviente, con una rigurosa ubicación espacial y precisión técnica. (LCP, p.167)<sup>5</sup>

Una vez más, el enfrentamiento de contrarios. Estambul y Marietta representan lo joven, lo que renace: el carnaval. Es una fuerza viva ante la que Dante tiene que luchar, y es la misma fuerza que se apodera del lenguaje y frente a la que Dante ya nada puede hacer.

Pensemos ahora en los versos que dice Sacha, los mismos que están escritos bajo la imagen del Santo Niño del Agro. Esos versos encuentran en Bajtín una interpretación muy particular:

---

<sup>4</sup>Marietta le dice a Dante, por ejemplo: "¡Joven brillante, tiene usted mucho que entregarle al mundo. Póngase a leer a Gogol, le va a encantar; ya hablaremos en otra ocasión. Ahora bástele saber que espero de usted grandísimas cosas. Usted no termina aquí, su mirada me lo está indicando" (DDG, p.136).

<sup>5</sup>Cf. Tatiana Bubnova, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", Literatura Mexicana, Vol. II, Núm. 1, 1991, p.76, nota 6.

Los juramentos eran considerados por el pueblo como una violación del sistema oficial, una forma de protesta contra las concepciones oficiales... Hay una doble profanación de las cosas sagradas en los versos... Tanto el gesto como las palabras crean una atmósfera propicia para la parodia licenciosa de los santos y sus funciones. (LCP, pp. 171-172)

La dualidad de la novela es esencialmente carnalesca. Tatiana Bubnova se encarga de estudiar un elemento doble presente en la novela: las parejas (parejas cómicas para Bajtín, dicotomías). Son cinco las parejas hermano-hermana que ella encuentra,<sup>6</sup> parejas cómicas típicamente carnalescas: "... basada en los contrastes: gordo y flaco, viejo y joven, grande y pequeño... Don Quijote y Sancho Panza forman, en realidad, una pareja carnalesca (aunque mucho más compleja)" (LCP, p.181).

En cuanto al personaje de Dante y lo que él representa, podemos decir que lo viejo, lo que debe ser muerto para la renovación halla en Dante el caldo de cultivo. "Los representantes del viejo poder y de la antigua concepción cumplen su función con un aire serio y grave, en tanto que los espectadores ríen desde hace rato" (LCP, p.191). El papel del receptor adquiere aquí un carácter vigoroso. Dante es, asimismo, un «agelasto», es decir, un adversario de la risa, "un hombre que no sabe reír" (LCP, p.240); por ello mismo, es un enemigo de la renovación, de la función original que tiene el carnaval y lo grotesco en la cultura popular. El final de Dante --un desecho que "se agota en la pestilencia" (NC)-- es similar al final de Trappecoue (personaje de Gargantúa y Pantagruel). Trappecoue "tuvo una muerte típicamente carnalesca:

---

<sup>6</sup>Cf. Bubnova, art.cit., p.81.

su cuerpo ha sido desgarrado en pedazos" (LCP, p.241).

La propia metaficción también halla en el libro de Bajtín interpretaciones únicas:

El pensamiento y la palabra buscaban la realidad nueva más allá del horizonte aparente de la concepción dominante. Y, a menudo, palabras y pensamientos se retorcián adrede para ver qué había realmente detrás de ellos, qué había en el revés. (LCP, p.244)

La función metaficcional es una función casi carnalesca. Lo metaficticio tiene algo de grotesco porque encuentra en el revés la respuesta a sus cuestionamientos. Los discursos son retorcidos para poner al descubierto la obra negra de una novela. Además, recordemos que el cuerpo grotesco está en construcción, y que la novela metaficcional lo está también.

*...el cuerpo grotesco es un cuerpo en movimiento. No está nunca listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo; además, este cuerpo absorbe el mundo y es absorbido por éste. (LCP, p.285. Las cursivas son del autor, en general)*

La novela metaficticia absorbe al mundo y es absorbida por éste en el proceso dialógico que entabla al hacer patente el hecho lingüístico. La novela metaficticia nunca está acabada porque va encontrando su camino en la medida en la que va avanzando, y en esa medida, va creando un discurso dentro de otro discurso.

El hombre se tambalea, lo dijimos cuando hablamos de la metaficción, porque está incompleto, y sabemos, por otro lado, que el hombre "no es un ser hermético y acabado; es inacabado y abierto" (LCP, p.329). La novela se va completando en su dialogismo, en su naturaleza dual de muerte y nacimiento, de parodia y creación, de descripción y creación. Por otro lado,

sabemos que es de "buen tono" utilizar cierto lenguaje y ciertas estructuras que la metaficción desnuda. Quizá en ello halle también su semilla grotesca.

El banquete en casa de Marietta, aun la cena en el restaurante, se encuentran teñidas de la concepción popular del nacimiento. Marietta engendra en alguna medida la victoria sobre lo viejo (Dante) llevándolo al desecho. Un desecho que no encuentra su regeneración porque posee sólo su carga negativa.

*El banquete celebra siempre la victoria, éste es un rasgo propio de su naturaleza. El triunfo del banquete es universal, es el triunfo de la vida sobre la muerte. A este respecto, es también el equivalente de la concepción y del nacimiento. El cuerpo victorioso absorbe al cuerpo vencido y se renueva. (LCP, p. 254).*

Sin embargo, este mismo banquete puede ser también apenas el goce de un ser individual y egoísta y quedarse sólo en eso. El triunfo será individual y no colectivo. Lo viejo vencido, por lo tanto, no tiene por qué regenerarse.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>Cf. Bajtín, p. 271. Podemos relacionar estos conceptos con algo que el propio Sergio Pitol dice, con respecto a la obra de Gogol, y que va en el mismo sentido de nuestra interpretación de Domar:

En Gogol, el caos se introduce, pero, en cambio, la expiación final, esa renovación de la armonía universal nunca llega a producirse; sólo vislumbramos su parodia entre risas burlonas y muecas de escarnio. (Sergio Pitol, "Gogol" en La casa de la tribu. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 28-29).

Así como Dante no se regenera una vez convertido en desecho, así su novela no intenta tampoco la regeneración de sus materiales. Lo suyo, por lo tanto, no es la parodia de su proceso creativo y de sus frutos, porque no intenta cambiarlos. Lo suyo es demostrar que hay características inherentes a la novela que no se resuelven en los usos de la metaficción como molde definido. La metaficción es inherente a toda novela y la preocupación más importante es la búsqueda de un espacio de escritura y de un paralelismo entre la construcción de ésta y la realidad.

A favor de la opinión de Bubnova y González Rodríguez en lo que se refiere a la autoparodia en Domar, revisemos una interpretación que se acomoda a aquella opinión, la que Bajtín hace cuando habla del inventario y de la actitud en la que éste se hace.

Como en cada inventario anual, hace falta considerar cada objeto en particular, sopesarlo y medirlo, determinar el grado de su uso, encontrar defectos y daños; es preciso incluso volver a apreciar y reevaluar; eliminar numerosas funciones e ilusiones de la balanza anual que debe ser la pura imagen de la realidad. (LCP, p.339)

Eso que se hace en el inventario anual, es lo que el novelista lleva a cabo en el primer capítulo de la novela, antes de la construcción de la "hipotética próxima novela". Es más, Bajtín abunda a favor diciendo que: "La última fase de la forma universal histórica es su *comedia*" (LCP, p.393). Con ello, por lo pronto, podríamos concluir algunas cosas. Una, que estamos frente a una autoparodia de la creación; otra, que la parodia se dirige hacia la metaficción, encontrando en ella lo grotesco y haciéndola más viva y dinámica; una más que plantea que simplemente nos enfrentamos al carácter lúdico del autor; que asistimos al despliegue de facultades narrativas de un autor que puede darse el lujo de jugar con la metaficción, con Bajtín y con Gogol y obtener un resultado vigoroso y apabullante. Me inclino, ya he dicho por qué, por estas dos últimas opciones.

Al igual que Rabelais, Pitol sólo hablará de lugares que él conoce, de la misma manera que sucede con Pantagruel:

La realidad que [lo rodea] tiene, pues, un carácter real, individual y, por así decirlo, *nominal*; es el mundo de los personajes y de las cosas individualmente conocidos: la generalización abstracta, la tipificación están reducidas al mínimo. (LCP, p.398)



En cuanto a la paradoja creación/descripción que ya he discutido ampliamente, trato ahora, por último, con un fenómeno que Bajtín estudia y que se conecta con la paradoja de manera sorprendente: los blasones, que pueden llegar a identificarse con los sobrenombres. De los blasones Bajtín apunta: "Todos los verdaderos sobrenombres son ambivalentes, es decir, poseen un matiz *elogioso-injurioso*". (LCP, p.415). Así entendido, todos esos sobrenombres que Marietta le adjudica a Dante, y que Dante le adjudica, a su vez, a Ramona, a Marietta, y a Sacha pueden funcionar entonces como blasones.<sup>8</sup>

Hemos revisado muy someramente la relación entre La cultura popular y Domar. Estos son apenas algunos elementos, los más sobresalientes a mi juicio, que pueden dar ya una imagen más clara en lo que respecta al papel que juega este intertexto en la novela, la manera en la que se actualiza y la forma en la que lo hace.

#### "TERRATENIENTES DE ANTAÑO" DE GOGOL

Vayamos ahora con Gogol. De "Terratenientes de antaño" he hablado ya en los capítulos anteriores. De él ahora algunas cosas más. Lo más importante es que el relato es actualizado en el cuerpo de la novela en dos direcciones: Dante lo narra y hace de él una interpretación ciertamente extraña, y, la otra, el momento en el que Concepción y Dante son Puljeria Ivanovna y Afanasi Ivanovich Tovstogub recreando los juegos que Afanasi le jugaba a Puljeria:

Sí, en nuestras comedias improvisadas yo la reprendía con

---

<sup>8</sup>Para los sobrenombres cf. Tatiana Bubnova, art.cit., pp.80-82.

palabras más bien gruesas por la lujuria que se apoderó de ella al conocer a los muchachos de Roma, esa incontinencia de los sentidos que ni siquiera perdonó a este servidor cuando sólo deseaba servirla y refinarle un poco el gusto... Y ella, con su zafio sentido del humor, me respondía que manos más inescrupulosas que las mías no había conocido en su vida, pero ya llegaría el momento en que la horrible gordinflona se convirtiera en una sílfide de belleza portentosa. Tenía yo que darle muchos besos ardientes para librarla del sortilegio al que la había condenado una bruja mala y celosa desde el momento mismo de su nacimiento. Hacíamos nuestra comedia, nos relajábamos, nos reíamos de nuestra propia chabacanería, y luego me invitaba a cenar al Bellinghausen, o, más bien, a verla cenar, porque yo comía lo normal y el resto del tiempo lo ocupaba en contemplar su gula desmedida. (DDG, p. 153)

El paralelo se hace con el siguiente pasaje de "Terratenientes de antaño":

--También yo pienso ir a la guerra. ¿Por qué no voy a ir yo a la guerra?

--¡Conque iba a ir él!... --interrumpía Puljeria Ivanovna--. No le crea --decía dirigiéndose al visitante-- ¿Cómo va a ir a la guerra un viejo? El primer soldado que encontrara le mataría. A fe mía que le mataría. Sin más ni más.

--¿Y qué?... --decía Afanasi Ivanovich--. ¿Quizá fuera yo el que le matara a él!

--No haga caso de lo que dice --decía Puljeria Ivanovna --. ¿Qué va a ir a la guerra! ¡Sus pistolas están roñosas hace mucho tiempo y guardadas en el desván! ¡Si las viera usted! ¡Antes que se les disparara les haría estallar la pólvora! ¡Y se estropearía uno las manos y la cara y se quedaría uno hecho un desgraciado para toda la vida!

--¿Y qué? --decía Afanasi Ivanovich--. Me compraré un nuevo armamento o una lanza cosaca.

--Todo eso son tonterías. De repente, sin saber por qué, se le pasa una idea por la cabeza y se pone a contarla...

--dijo Puljeria Ivanovna enojada--. Ya sé que está bromeando, pero, de todos modos, no es agradable de oír. Siempre dice cosas de ésas, y a veces empieza a escucharle y acabas por tener miedo.

Pero Afanasi Ivanovich, satisfecho de haber asustado un poco a Puljeria Ivanovna, se reía encorvado en su

silla.<sup>9</sup>

La vida hueca de los terratenientes se relaciona directamente con la vida hueca de Dante y Concepción. Aquéllos vivían la fuerza de la costumbre, una fuerza que pesa de tal modo en Afanasi Ivanovich al morir Puljeria, que se abandona hasta morir él también. El amor de Afanasi es más a la costumbre que a la persona, Puljeria era, entonces, la personificación de la costumbre, de un estado de cosas, de la tradición. En Dante, la actualización es hueca, tal y como su interpretación del texto.<sup>10</sup> Las cosas que

---

<sup>9</sup>Nikolai Vasilievich Gogol, "Terratenientes de antaño" en Obras completas. (Trad. de Irene Tchernowa; pról. de F.C. Sáinz de Robles). Aguilar, Madrid, 1951, pp. 310-311.

<sup>10</sup>Dante piensa que el texto pretende demostrar una teoría económica mal aplicada. Dice:

El pecado de Afanasi Ivanovich y de Puljeria Ivanovna estriba para mí en su prodigalidad absurda, y dispendiosa, en una incapacidad visceral para prever la sanidad económica, el ahorro. Mentes tan irresponsables como ésas hacen imposible defender la esencia de la propiedad, interrumpen el progreso. Gogol condena de manera oblicua la irresponsabilidad administrativa de sus terratenientes y la pereza y malicia de sus siervos... Gogol debería ser el autor de cabecera del empresario contemporáneo. (DDG, pp. 107-108)

La Karapetiz, por su parte, tiene una interpretación muy suya también:

Su domesticidad es pura ficción... Un agrio tufo a vísceras ha violado el recinto de donde la vida había escapado hacía mucho tiempo. Para Puljeria Ivanovna, el golpe resulta definitivo... no tarda en llegar la parca a destruir el oasis donde aquella pareja de muertos jugaba día a día con estar vivos. Un caso claro del triunfo de Eros sobre la muerte.

Esta interpretación, en opinión de Dante, está completamente desfasada. La contraposición entre lo viejo y lo nuevo, la regeneración y el desecho y lo grotesco de Dante y de Marietta, en diversa manera en cada uno, son, una vez más, explicables en el lenguaje, en el diálogo con otras voces --que Dante es absolutamente incapaz de entablar, ya lo hemos visto a través de su ejercicio narrativo en la novela.

ambos se dicen son la catársis de su rencor; en "Terratenientes" es un torpe e inútil salir de la costumbre. En ambos, el juego es darle vida y sensaciones a algo que nunca los ha tenido. Y que nunca los tendrá.

Refiriéndose a este relato, Pitol señala lo siguiente:

Un gato salvaje penetra en cierta ocasión a la casa y convence a una gatita, la mascota de la vieja propietaria, a escaparse con él y vivir en el bosque. Esa irrupción de la naturaleza, ese fuerte aliento de los instintos, al penetrar en el santuario termina por hacer añicos la fortaleza construida a espaldas de la vida."

La animalidad, de la que hablé en el primer capítulo y de la que me encargaré más adelante, está representada en este caso por Marietta, calificada como gata salvaje por Dante en algún momento. Una Marietta que representa lo carnavalesco y que hace las veces de un espejo en el que Dante realiza el ejercicio de la autoconciencia y en el que descubre su caída, la misma que sufre Gogol y que Marietta se encarga de narrarle a Dante durante el trayecto a la casa de aquélla. Dante, en última instancia, descubre violentamente su grotesco. La animalidad es encarnada de manera diversa en ambos personajes.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup>Sergio Pitol, op.cit., p. 31.

<sup>12</sup>Recordemos que "Terratenientes de antaño" no es nombrada durante la exposición del proceso creativo que seguirá Domar en el primer capítulo. Por lo tanto, es uno de los tantos elementos que se filtran a la construcción, aunque se adivinen en la elección de Gogol como pasión en Dante.

LAS ALMAS MUERTAS DE GOGOL

Examinemos ahora Las almas muertas de la que acoté solamente que la contaminación del lenguaje de Chíchikof sobre Dante era sorprendente. Hablaré entonces sobre el paralelismo entre éste y aquél y entre Gogol y su creación, y Pitol y su creación.

He dicho ya del paralelismo que existe entre la concepción que del material a novelar tienen Gogol y Pitol. Saben que su material no es el mejor que hay, se disculpan por ello, hablan de sus deseos de lograr grandes destinos y hazañas, y saben, sin embargo, que a lo único que pueden aspirar es al fracaso y al fraude. Recordemos aquí lo que dice el narrador de Las almas muertas reflexionando sobre su creación:

... todo el repugnante fango abrumador de las vulgaridades en que se atolla nuestra vida, todo lo que yace oculto en los individuos mezquinos, y muchas veces fríos, que pululan en nuestro sendero, escabroso y estrecho; que, con la mano firme de un escultor despiadado, osa presentarlos, claros y distintos, a la vista de todos. No son para él las aclamaciones de la multitud.<sup>13</sup>

Gogol es, además, consciente de su creación y del proceso que ella sigue, y se dedica a desnudarlo, acotarlo y explicarlo. Hace constantes alusiones a su carácter de autor/narrador --en esta parte se emparenta en gran medida con la autorreferencialidad en aquello de la extrema especificidad-- casi desde la tercera página: "Respecto a quien haga lo mismo para los solteros [regalar bufandas de lana exhortando al esposo para que se abrigue], no puedo adelantar afirmación alguna; sólo Dios sabe; por mi parte, yo mismo

---

<sup>13</sup>Nikolai Gogol, Las almas muertas. (Traducción de Demetrio Baümer). Océano, Barcelona, 1981, p.140.

jamás he llevado semejante prenda".<sup>14</sup> De este tipo de marcas está cubierta la novela. Su preocupación por autodefinirse a través de la descripción es también recurrente: "Resulta indecoroso que el autor, hombre de edad madura, disciplinado por su rigurosa vida interna, y por la templanza vigorizante de la soledad, se deje arrebatado como un chiquillo. Todo tiene su lugar y tiempo apropiados".<sup>15</sup> En este punto, las estrategias discursivas que tienen un origen absolutamente oral en Domar, se unen con las que utiliza Gogol, en este pasaje por ejemplo. Marcas del tipo "todo tiene su lugar y tiempo apropiados" son recurrentes en Domar.

También existen marcas que denotan su preocupación por entablar una relación entre el mundo "real" y el mundo "virtual". Dice, por ejemplo: "Ahora los funcionarios se preguntaban lo que debían haberse preguntado en el primer capítulo de mi narración"<sup>16</sup>

En cuanto al lenguaje y a la naturaleza irónica de Gogol, el pasaje de Las almas muertas que se dedica a presentar el diálogo entre Manilof y Chíchikof<sup>17</sup> es absolutamente paralelo a aquél de Domar en el que dialogan Concepción y Dante con respecto a un libro entregado y "supuestamente" leído por la primera (DDG, 149). La ironía en ambos novelistas es aguda y sencilla. Su emparentamiento,

---

<sup>14</sup>Nikolai Gogol, op.cit., p.3.

<sup>15</sup>Ibid., p.241.

<sup>16</sup>Ibid., p.208.

<sup>17</sup>Ibid., p.30.

impresionante.<sup>18</sup>

Hay además, de pronto, insultos animales proferidos por el propio Chíchikof: "¿Es que piensas asesinarme en el camino, bellaco, maldito cara de cerdo, mounstro marino, eh?"<sup>19</sup> De esto no hay muchos ejemplos, pero es de importancia señalar que hay un tipo de lenguaje para un tipo de personaje, de alguna manera, el material se presta a estos usos.

Son muchos los paralelos entre Las almas muertas y Domar, pero no toca a este trabajo revisarlos exhaustivamente. Baste, para

---

<sup>18</sup>Otro ejemplo de este tipo de ironía lo encontramos en el siguiente pasaje:

La carta comenzaba resueltamente con las siguientes palabras: "¡Sí, me es preciso escribirle!" Seguía algo sobre la afinidad misteriosa de las almas, confirmando esta expresión medio renglón de puntos suspensivos. Luego había algunas reflexiones tan notables por lo acertadas, que creemos necesario citarlas: "¿Qué es nuestra vida? Un valle de lágrimas en que mora el dolor. ¿Qué es el mundo? La muchedumbre de los insensibles". (*Ibid.*, p.170)

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 233. Por su parte, Laura Cázares dice, con respecto a la Falsa tortuga (personaje esencialmente grotesco), algo que bien puede atribuirse a lo grotesco y lo animal en las dos novelas que tratamos:

Esta tortuga es falsa porque tiene atributos humanos; y también es verdadera, porque ha perdido la capacidad de razonar y actúa por instinto, como un animal... Tiene entonces el personaje "el rasgo más característico del grotesco, o sea la mezcla de lo animal y lo humano", "lo monstruoso que ha surgido justamente de la confusión de los dominios, y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado". En un proceso acumulativo, la Falsa Tortuga va incorporando los diversos motivos del grotesco; se torna marioneta... y finalmente se petrifica en una máscara... pero realmente es grotesca porque aparece con estas características inserta en un ámbito humano, con lo que se produce el choque que lleva al horror o al humor (Laura Cázares, "Ironía, parodia y grotesco en "Aparición de la Falsa Tortuga" de Sergio Pitól" en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 166-167).

terminar, con analizar un punto de encuentro básico entre ambas novelas. El que se plantea en el primer capítulo de Domar entre Chíchikof y Dante. Es Chíchikof un personaje que, a juicio del novelista que está a punto de escribir Domar, "logra que todos aquellos con quienes tropieza se llenen, a su solo contacto, de vida... Donde aquel truhán pone la mano se produce repentinamente una iluminación" (DDG, 15). El novelista sabe, además, que la "rapacidad" de su personaje "da para poco" --sí, a juicio de Gogol Chíchikof es poco, éste es menos que nada-- "su sordidez podría servir... para iluminar la conducta de otros personajes y, a la vez, enriquecerse con su reflejo" (DDG, p.15).

Se habla aquí de reflejo, de algo que hablé al principio de mi trabajo. Puede ser el reflejo de lo divino con lo terreno, de el cielo en la tierra. Es un reflejo y un reconocimiento. Chíchikof posee únicamente el encanto y los modales que a todo el mundo agradan. Sabe tratar y sabe ser tratado, aunque se enfrente, en más de una ocasión, con truhanes peores que él. Chíchikof, sin embargo es verdad, ilumina y da vida a todo aquello que se pone en su camino. Es como una linterna, no en un simple espectador, sino en alguien que sabe a dónde alumbrar y cómo hacerlo.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup>Así pues, hay una clave lingüística que disminuye y ridiculiza la realidad y hay también una intensa nota lírica que exalta todo lo que describe. Del permanente roce de esas escrituras surge una tensión verbal que proporciona enorme vitalidad al relato, y que forma un cauce central alimentado por un complejo tejido de afluentes; los más importantes, los diversos modos verbales de los terratenientes a quienes visita Chíchikov. Cada uno de ellos es, en cierta forma, el resultado de su propio lenguaje" (Sergio Pitol, op.cit., p. 40). El fenómeno se repite de forma idéntica en El desfile del amor, porque el personaje hace diversas visitas y escucha versiones diferentes de un mismo suceso



Monsiváis dice que en la obra pitoleana hay acción física, una acción que es casi una iluminación. El lenguaje "escudriñador" del que habla Monsiváis es justamente el detonador del movimiento y de la luz.<sup>21</sup> Dante actuará entonces en la línea de los personajes pitoleanos, con un lenguaje que empape y llene todos los huecos, aunque el lenguaje, lo sabemos ya, no sea su eco; será un lenguaje iluminador y creador, por ello se le escapará de las manos.

#### ENTRE DOMAR Y LA DOMA

Estudiemos, para acabar con este capítulo, el sentido y significado del título de la novela: Domar a la divina garza. Sabemos, por lo pronto, que "la expresión «sentirse como la divina garza envuelta en huevo» parece ser típicamente mexicana y quiere decir que la persona a la que se refiera se tiene a sí misma en la más alta estima";<sup>22</sup> en pocas palabras, "se siente mucho". Marietta Karapetiz hace frecuentes alusiones a que ella, durante su estancia en México, se sentía como la "divina garza": "Amo a los mexicanos. Nadie en el mundo tan generoso como ellos. Me adoraban. Al grado de haberme hecho sentir como una divina garza. ¡La Divina Garza

---

traducidas a distintos lenguajes, por ello diversas precisamente. (Ver Sergio Pitol, El desfile del amor. Era, México, 1989). En cuanto a la importancia del lenguaje que Dante toma de Gogol (de Chíchikof en particular) recordemos la preeminencia del hecho lingüístico en la obra metaficticia y su relación con la construcción de una realidad que "bien podría ser de otra manera" como apuntaba García Ponce.

<sup>21</sup>Cf. Carlos Monsiváis, "Los círculos excéntricos" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, pp.7-8.

<sup>22</sup>Tatiana Bubnova, art.cit., p. 78, nota 9.

envuelta en huevo! ¡Nada menos!" (DDG, p.124).

Sabemos entonces que la figura de la "divina garza" se identifica con el personaje de Marietta Karapetiz. Karapetiz es, en la narración, una mujer excéntrica, extraña, inteligente, viva e inexplicable. Puede ser charlatana y genio a un tiempo. La dualidad que encarna su personaje la hacen ser partícipe del carnaval en una mayor medida. Es el carnaval de la cultura popular y el carnaval de la cultura contemporánea; la colectividad y la individualidad egoísta, la utopía y la realidad, lo divino y lo terreno (lo sexual). Domar, acción bien infinitiva, bien imperativa, es la acción que debe emprender el protagonista/narrador, Dante Ciriaco de la Estrella, sobre la Karapetiz. Domar a la Karapetiz, o, por lo menos, tener la voluntad de hacerlo, es domar a la novela --porque la novela es dual como Marietta--; es domar al lenguaje para que vuelva a su calidad de eco del narrador;<sup>23</sup> es domar al carnaval en su concepción prístina --no dejar que lo nuevo emerja-- para que gane en ella la concepción egoísta; es, en alguna medida, domar a Bajtín; es domar a La cultura popular y domar a Chíchikof --que, por lo que se adivina en lo que queda del segundo libro de Las

---

<sup>23</sup>Pitol opina, con respecto a la doma del lenguaje durante la creación: "No lo sé de cierto, pero quizá fue esto lo que me hizo buscar ciertas formas paródicas. Si hubiera seguido escribiendo como en mis primeras novelas los personajes habrían terminado hablando como oficios: "Y así mismo 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". (Juan Villoro, "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol" en Casa del Tiempo, Vol. X, Núms. 98-99 (1990-1991), p. 42). Antes ha dicho que el español oficioso es "un idioma que parece castellano, pero no lo es del todo".

almas muertas, estaba en vías de ser domesticado--; es domar a la luz del lenguaje; es domar a la metaficción, a los usos que de ella se hizo en anteriores textos; es domar al Aleph; es domar a un discurso para que se transforme en historia. Es domar, en fin, al arte de saber narrar una historia para encontrar eco en el lenguaje. En última instancia, Domar a la divina garza, es domar a la novela para, de un material "mediocre", obtener arte. El ejercicio de la domesticación es dual, como la novela entera, así, domar podrá ser una fuerza sobre Marietta o una fuerza sobre Dante, una fuerza sobre lo nuevo o sobre lo viejo. Al final de cuentas ambos son uno mismo.

Recordemos en este punto "La doma de la bravía" de William Shakespeare. Existen varias razones para hacerlo; la primera, que el título ostenta el mismo verbo que la novela que examinamos; segundo, que hay hechos dentro de la obra que merecen ser relacionados, ya explicaré por qué.

La acción de "domar" en esta obra, esto se adivina desde el título, es llevada a cabo: "la doma" es, al final, un hecho consumado. En Domar hemos visto que se queda apenas en intención. Por lo tanto, en "La doma de la bravía" existe fruto y se sienta un precedente. La mujer ha sido domada a fuerza de tratarla de manera idéntica a como ella trataba a los demás, aduciendo, en cambio, la razón del amor para negar posibilidad alguna de discusión.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup>William Shakespeare, "La doma de la bravía" en Obras completas. (Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín). Aguilar, Madrid, 1967. Recordar, por ejemplo, el pasaje en el que Petruccio concerta la boda con Catalina, p. 1011-1015; la noche de bodas, pp. 1025-1026, los días que preceden a la boda, pp.

Catalina, la bravía, está confundida, y por ello es incapaz de actuar. Dante no logra nunca confundir porque él engendra la propia confusión, supone, empero, que la muerte ha logrado domar a la "Divina garza", pero sabe que su memoria aun lo atormenta y confunde. Si existe alguien domesticado --en la medida en la que uno se imagina que lo sería Chíchikof-- es justamente Dante. Es domesticado gracias a las alabanzas/injurias en ambas direcciones: en admiración y rencor. Así, la literatura, la teoría del carnaval, el lenguaje como eco de su emisor, la metaficción, Gogol, etcétera, todo aquello que se desea domesticar termina por aplastar a Dante y convertirlo en nada para la nada.

Hay que pensar además que el miedo, que para Bajtín es justo el elemento que impide el ejercicio de la libertad, es el instrumento mediante el cual Petruccio domina y confunde a Catalina. Dante se encuentra, ya no miedoso, Dante está aterrado.

El ejercicio de la doma es planteado por el novelista muy al principio: "La experiencia fue tan intensa que aun en su edad madura el personaje principal [Dante] luchará con sus recuerdos para clarificarla. Describir esa lucha y algunas de sus circunstancias es la misión que el viejo exritor se propone realizar..." (DDG, 19). El recuerdo de algo que lo marcó para siempre y que aun no entiende. Dante oscila entre domar al recuerdo para poder narrarlo, o narrarlo para poder domarlo. Empero, sabe

---

1029-1032, la apuesta final en la que Catalina emite un discurso explicando las razones que la conducen a la sumisión y obediencia con su señor, pp. 1040-1043, etcétera.

que necesita aclarar su "memoria turca" para que el recuerdo pueda ser "trabajado por el olvido" (como decía Borges), para convencerse de que ha terminado por domarlo.

La atención que falta en los Millares al escuchar la historia de Dante, no falta en los lectores. La historia, por todas las características antes planteadas, no está, en manera alguna, mal contada. El ego que produce una nueva historia y que provoca el desprendimiento del lenguaje de su emisor, encuentra en las vertientes del lenguaje Gogoliano y la búsqueda de la oralidad más fiel la mayor riqueza de la novela. Ésta representa la única historia a la que tendremos acceso en esta novela. No hay más intentos en este caso, sólo frutos. Hay, como siempre, la posibilidad de lo posible de la que hablaba García Ponce y la persistencia del misterio.

## CONCLUSIONES

Revisamos, a lo largo de este trabajo, las dimensiones estructurales que forman el cuerpo de la novela, todo ello con referencia a la metaficción, para demostrar que Domar es la exploración y la experimentación, por parte del novelista, de sus facultades creativas y de sus potencialidades. Es el arte de narrar una historia y también el explorar los campos del no saber narrarla en la medida en la que el lenguaje termina por abandonar a su emisor.

Hemos encontrado caminos muy interesantes. De ellos hablaré someramente en esta conclusión.

La primera y más importante conclusión es que Domar es una novela doble. Por un lado, es una novela que ha encontrado una estructura y unas bases que le permiten su construcción; por otro lado, es una novela que viaja en busca del espacio de la escritura: es una novela inacabada, incompleta, grotesca. Es posible pre-construir un texto, pre-narrarlo, pero el texto está vivo y se completa a medida que avanza. Los frutos nunca son seguros.

La novela además es doble en otro sentido, encuentra dos direcciones entre las que oscila constantemente: el lenguaje de Chíchikof y la oralidad vs la textualidad. Ambas deben unirse ineludiblemente a la locura de la narración, guiada siempre por el sentido de superioridad en Dante, por su rencor.

La novela es torpemente narrada por Dante, y lo es por varias razones: porque el "Aleph" personal, la carga, en este caso de ego y humillaciones, no le permiten al lenguaje convertirse en eco de

su emisor. El lenguaje ilumina, pero ilumina casi sin conciencia. Pensemos en Carlos Argentino Danieri --el propietario de la casa en la que se encuentra el Aleph. Este hombre no sabe utilizar el Aleph en su magnitud maravillosa. No sabe qué hacer con él y, a cambio, los usos que de él hace son estúpidos y nimios. Dante C. de la Estrella, por su parte, se enfrenta a su carga personal de ego y de rencor (su Aleph personal) y a un espacio para él desconocido y extraño, el espacio de la Fiesta --encarnado en Marietta y Sacha--; un espacio múltiple y dinámico, regenerador y aniquilador, un espacio también como un Aleph (en el sentido en el que se hablaba de éste como el reflejo del cielo en la tierra). "Dante C. de la Estrella pertenece a la familia literaria de Carlos Argentino Danieri" (NC) dice Pitol, y es justo al decirlo. Ni Dante, ni Carlos pueden con el Aleph. El Aleph, finalmente, es la literatura, y los sobrepasa, es el lenguaje, y los abandona.

De Dante se puede hablar mucho. Es un personaje que fascina por su grotesco, por su torpeza al narrar y por su absurdo y tontería. Ahí radica su fascinación. Dante ilumina, pero en el sentido del carnaval: "Dante vive en el subsuelo moral. A los personajes y a las situaciones que narra les presta su grotesco para hundirlos" (NC). Dante ilumina al revés, hunde, pero no regenera, se hunde a sí mismo encarnando al "agelasto", empero no renace. Dante tiene al carnaval y tampoco lo sabe utilizar. Él mismo es susceptible de encarnar el carnaval. Es lo viejo, y como lo viejo en un mundo individual y egoísta, muere en el desecho vil, no en el desecho vivo y creador.

Ahora bien, el espacio tanto como el tiempo son dimensiones que se encuentran marcadas por la naturaleza oral de la narración. El espacio y el tiempo también funcionan doblemente. El espacio dado y el espacio por buscar; la dislocación en el tiempo y la ausencia de un punto inicial (real) para la narración del caos. El espacio y el tiempo son circulares porque al final re-descubrimos que hemos asistido a la construcción de un mundo alternativo, de un mundo virtual. Finalmente, hemos sido partícipes de la construcción de un mundo, de la orquestación de "una metáfora de la realidad".<sup>1</sup>

La lucha constante entre la objetividad y la subjetividad en los narradores, nos lleva a pensar que la historia contada por Dante no podía haber sido narrada objetivamente.

Domar es la construcción de una novela como en un espacio teatral, en el que la obra está incompleta e inacabada, y los elementos se desarrollan tal y como se desarrolla el ser humano, en el tiempo. La obra posee, además, varias señales de origen teatral como el monólogo, la explicación detallada del espacio en el que se realizará el monólogo, los diálogos actualizados de los personajes, etcétera. La escenografía en la que se da la narración es como la grotesca boca abierta del carnaval.

Por otro lado, sabemos ya que los intertextos se injertan en el espacio y en el tiempo de la novela gracias al dialogismo que plantea Bajtín, y en esa medida, son la base del fenómeno metaficticio en tanto que hacen evidente el hecho lingüístico y el

---

<sup>1</sup>Margo Glantz, "Sergio Pitol: ¿El espejo de Alicia?" en La Jornada Semanal 223 (1993), p. 43.



paralelo entre la realidad "real" y la realidad "virtual"; en tanto que realizan un ejercicio de actualización. El dialogismo existe en Domar a pesar, y gracias, al monólogo.

La novela se encuentra formada por dos partes perfectamente identificables: una, el primer capítulo, en el que se desnuda, en un acto puramente carnavalesco, el proceso creativo; otra, en la que se desarrolla la novela buscando espacios y tiempos, encontrando voces y entablando diálogos. Estas dos partes denotan un manejo peculiar de la metaficción en Pitol. Sabemos que la oportunidad de intentos queda relegada desde el mismo momento en que el plan de construcción de la novela nos es dado a conocer; al contrario de lo que venía sucediendo con la autorreferencialidad en las producciones anteriores de Pitol. Por otro lado, el hecho mismo de un manejo diverso de la metaficción en un espacio poco favorable y con material "mediocre" nos hace pensar mucho en Gogol, y en lo que de grotesco y paródico tiene el propio fenómeno metaficcional. Un fenómeno inacabado y en proceso de construcción, una comedia de la metaficción y parodia de ella, para renacer en nuevos usos estructurales; no en nuevos materiales. El material bueno o malo no es condicionante de los buenos o malos resultados. Si hemos aceptado y verificado que Dante presta su grotesco a todo lo que narra, entonces sabemos que la misma metaficción no puede escapar a este fenómeno. La metaficción tiene, sí, algo de grotesco y, por lo tanto, es susceptible de parodia.

La metaficción es parodiada dado que se ha convertido ya en un género, casi en un movimiento. Quiero decir, se ha convertido en un

fenómeno aplicable a novelas que lo desconocían, que no fueron hechas con esa conciencia. En contra de esas aplicaciones y a favor de la libertad va esa parodia: la metaficción existe y ha existido siempre porque toda novela es autoconsciente. De esa idea parte. No se hace una novela metaficticia con la conciencia de hacerla. Si acaso presenta ciertas características, estas son las que le han pertenecido desde siempre. Hacer evidentes las fuentes y la obra negra de una novela es mostrar deliberadamente la pertenencia a un "género" para demostrar, a un tiempo, que esos mismos usos siempre son individuales y más profundos.

De los intertextos hemos visto que por ellos, y a través de ellos, el proceso de creación se da en lo lúdico. El autor demuestra pericia, pero, sobre todo, placer. Pitol rescata de alguna manera el placer de crear y el placer del misterio de la creación.

Descubrimos que la aplicación del libro de Bajtín en la novela encuentra caminos diversos. No halla rituales religiosos creíbles, ni seres con capacidad narrativa para plasmar lo vigoroso y regenerador de esos rituales; no encontramos seres plenamente carnalescos y, sin embargo, tenemos que aceptar que sí los hallamos, en la persona de Marietta y más allá, en la persona de Dante. La dualidad se da de igual manera en los lectores. La interpretación siempre encontrará dos sentidos.

Descubrimos en Domar a un espléndido lector de Bajtín, a un hombre que sabe que los conceptos han cambiado y que lo viejo muere y se agota en el desecho, pero no renace. Sabe que aquello ambiguo

y ambivalente, como Marietta, es, ahora, lo más cercano al carnaval en su concepción popular y nos hace notarlo justo al final. De cualquier manera, tanto el ritual religioso como las marcas carnavalescas, buenas o malas, son vividas gracias a/y en el arte. El arte salva y humaniza por esa razón. Pero es el arte el que nos recuerda nuestra condición como seres "reales" o como seres de "ficción", si atendemos a lo que experimentaba Borges con el Quijote. La realidad y la ficción se mueven en campos muy similares y sus mecanismos pueden ser paralelos.

De Bajtín y de Gogol hay importantes huellas, pero lo impresionante es que la novela está abierta, que posee una estructura sólida, y que ésta le provee al novelista de la libertad suficiente para hacer con ella lo que le venga en gana; para disfrutarla en su hechura. Ejercimos la libertad interpretativa acercándonos primero con Borges y con Cervantes, y este acercamiento resultó fructífero. Esa es una prueba fehaciente de que la obra mejor, como dice el propio Pitol, es la obra abierta, y de que --a decir suyo también-- únicamente con una estructura sólida se puede trabajar con libertad: "La forma abierta es la ideal" (NC).

La magia de la novela está, quizás, en la duda, en el misterio que no se puede desvelar. El misterio persistente del que habla Glantz.

Este es, brevemente, un recuento de las ideas que hemos revisado en el presente trabajo. Encontramos muchas vetas y gran cantidad de ellas las exploramos, sin embargo, no podemos decir que

en esta conclusión se agote el trabajo y, mucho menos, que la novela se agote en este trabajo. Quede sólo como una manera de atar cabos que parecían sueltos.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbagnano, Nicola, Diccionario de Filosofía. (Traducción de Alfredo N. Galleti). Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Alter, Robert, Partial Magic; The Novel as a Self-Conscious Genre. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1975.
- Bajtín, Mijaíl, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. (Traducción de Julio Forcat y César Conroy). Barral, Barcelona, 1974.
- Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos" en Roland Barthes (ed.), Análisis estructural del relato literario. Premiá, México, 1991, pp. 7-34.
- Beristáin, Helena, Análisis estructural del relato literario. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1988.
- Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980" en Nexos 56 (1982), pp. 23-39.
- Borges, Jorge Luis, "El Aleph" en El Aleph. Emecé Editores, Buenos Aires, 1969, pp. 175-196.
- \_\_\_\_\_, "Magias parciales en el Quijote" en Otras inquisiciones. Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, pp. 65-69.
- Brushwood, John S., La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica. (Traducción de Raymond L. Williams). Fondo de Cultura Económica, México, 1984. (Tierra Firme)
- Bubnova, Tatiana, Francisco Delicado puesto en diálogo: las claves bajtinianas de La lozana andaluza. Universidad Nacional

Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1987. (Cuadernos del Seminario de Poética, 10)

\_\_\_\_\_, "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", Literatura Mexicana, Vol. II, Núm. 1 (1991) pp. 73-87.

Cázares, Laura, "Génesis de una novela y novela de una génesis" en Homenaje a Margit Frenk. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, pp. 247-254.

\_\_\_\_\_, "Ironía, parodia y grotesco en 'Aparición de la Falsa Tortuga' de Sergio Pitol" en De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos). Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1992, pp. 159-169.

Cela, Camilo José, La familia de Pascual Duarte. Zodiaco, Barcelona, 1946.

Cervantes Saavedra, Miguel de, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Petronio, Barcelona, 1973.

Cluff, Russell M., Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978. (Tesis en micropelícula)

\_\_\_\_\_, "Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*", La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana. 1986, abril-junio; 58, pp. 50-57.

Domínguez Michael, Christopher, Introducción a Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II. Fondo de Cultura Económica, México, 1991, pp. 11-73. (Letras mexicanas)

Eliade, Mircea, The Encyclopedia of Religion. Macmillan Publishing Company, New York/Collier Macmillan Publishers, London, 1987, Vol. 12, pp. 234-236 .

García Ponce, Juan, "Nocturno de Bujara de Sergio Pitol" en Imágenes y visiones. Vuelta, México, 1988, pp. 85-88. (La reflexión)

\_\_\_\_\_, "Sergio Pitol: La escritura como misterio, el misterio de la escritura" en Imágenes y visiones. Vuelta, México, 1988, pp. 81-84. (La reflexión)

\_\_\_\_\_, "Sergio Pitol: la escritura oblicua" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitol. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, pp. 10-15.

Genette, Gérard, Narrative Discourse. (Translated by Jane E. Lewin. Foreword by Jonathan Culler). Basil Blackwell, Oxford, 1980.

Glantz, Margo, "Sergio Pitol: ¿El espejo de Alicia?" en La Jornada Semanal 223 (1993), pp. 41-43.

Gogol, Nikolai Vasilievich, Las almas muertas. Océano, Barcelona, 1981.

\_\_\_\_\_, "Terratenientes de antaño" en Obras completas. (Traducción de Irene Tchernowa; prólogo de F.C. Sáinz de Robles). Aguilar, Madrid, 1951, pp. 297-324.

González Rodríguez, Sergio, "Sergio Pitol: Frescura ejemplar" en Casa del Tiempo, Vol. X, Núm. 98-99, noviembre-febrero, 1990-1991, pp. 51-52.

- Jakobson, Roman, "Lingüística y poética" en Ensayos de lingüística general. Origen/Planeta, México, 1986, pp. 347-395.
- James, Henry, Los papeles de Aspern. (Trad. de María Antonia Oyuela). Emecé Editores, Buenos Aires, 1947.
- Kristal, Efraín, "El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitól", Revista Iberoamericana 53 (14), octubre-diciembre 1987, pp. 981-994.
- Monsiváis, Carlos, "Los círculos excéntricos de Sergio Pitól" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitól. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, pp. 3-10.
- Orestes Aguilar, Héctor, "De la ciudad del Golem a la *Vida Conyugal*". Entrevista a Sergio Pitól" en Revista de la Universidad de México 480-481, enero-febrero 1991, pp. 4-5.
- Paz, Octavio, El laberinto de la soledad. Cuadernos Americanos, México, 1950.
- Pitol, Sergio, Cementerio de tordos. Océano, México, 1982.
- \_\_\_\_\_, Los climas. México, Joaquín Mortiz, 1966.
- \_\_\_\_\_, "Del encuentro nupcial" en Cuerpo presente. Era, México, 1990, pp. 196-214.
- \_\_\_\_\_, El desfile del amor. Era, México, 1989.
- \_\_\_\_\_, Domar a la divina garza. Era, México, 1989.
- \_\_\_\_\_, "Gogol", en La casa de la tribu. Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- \_\_\_\_\_, "Henry James, la nostalgia del héroe romántico" en La casa de la tribu. Fondo de Cultura Económica, México, 1991,



pp. 67-87.

\_\_\_\_\_, Infierno de todos. Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964. (Ficción/ 61)

\_\_\_\_\_, Juegos florales. Era, México, 1982.

\_\_\_\_\_, Nocturno de Bujara. Era, México, 1981.

\_\_\_\_\_, El tañido de una flauta. Era, México, 1972.

Redondo, Augustin, "Don Quijote "caballero errante". Entre parodia y temperamento". Nueva Revista de Filología Hispánica, (en prensa).

Romero, Publio O., "Conversación con Sergio Pitól" en Texto Crítico. Número dedicado a Sergio Pitól. Universidad Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, 1981, pp. 51-62.

Roster, Peter, "Parece mentira como ejemplo de metateatro" en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (eds.), Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica. El Colegio de México, México, 1993.

Shakespeare, William, "La doma de la bravía" en Obras completas. (Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín). Aguilar, Madrid, 1967, pp. 993-1042.

Tzvetan, Todorov, "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes (ed.), Análisis estructural del relato literario. Premiá, México, 1991, pp. 159-195.

Villoro, Juan, "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitól" en Casa del Tiempo, Vol. X, Núm. 98-99, noviembre-febrero, 1990-1991, pp. 37-44.

Waugh, Patricia, Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Routledge, New York, 1984.