



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

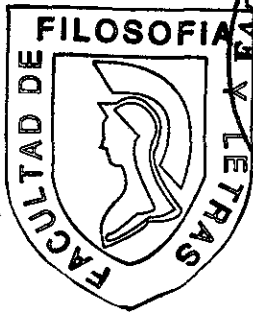
ESPERPENTO Y CARNAVAL EN LA NARRATIVA DE SERGIO PITOL

T E S I S

Que para obtener el título de LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

p r e s e n t a

VICTOR HUGO MARTINEZ HERNANDEZ



México, D. F.

2000

27/08/00



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SECRETARIA ACADÉMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
FEP-3



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

TÍTULO DE TESIS:

ESPERPENTO Y CARNAVAL
EN LA NARRATIVA DE
SERGIO PITOL

EGRESADO: VICTOR HUGO MARTINEZ HERNANDEZ

PRESENTE.

Por la presente tenemos a bien comunicar a usted que, después de revisar el trabajo cuyo título aparece al margen, cada uno de nosotros, como miembro del sínodo, emitimos nuestro dictamen aprobatorio, considerando que dicho trabajo reúne los requisitos académicos necesarios para presentar el examen oral correspondiente.

A T E N T A M E N T E
"POR MI RAZA HABLARA EL ESPIRITU"

Cd. Universitaria, D.F., a 27 de marzo del 2000.

TESINA:

No. DE CUENTA:

8835571-9

GENERACION:

91-94

AÑO (ingreso-egreso)

NOMBRE SINODALES: ANTIGÜEDAD EN FIRMA DE ACEPTACION
LA U.N.A.M.: DEL TRABAJO ESCRITO:

Presidente:

Mtro. JAIME ERASMO 01 02 64

Vocal
COPIES ARELLANO

MTRA. MONICA DE NEYMET 01 01 70

URBINA

Secretario:

LIC. EDUARDO CASAR 01 12 74

CONZALEZ

Suplente:
LIC. SILVIA VAZQUEZ 01 09 76

Y VERA

Subiente:
DRA. GRACIELA MARTINEZ 26 09 84

ZALCE

[Handwritten signatures of the synod members]

Vo. Bo.
COORDINADOR DE LA CARRERA

[Handwritten signature of the Coordinator]

c.c.p. El Alumno
c.c.p. Secretaría Académica de Servicios Escolares
c.c.p. División de Estudios Profesionales
c.c.p. Coordinación de la Carrera

*Este trabajo fue realizado bajo la dirección
del Maestro Jaime Erasto Cortés Arellano*

Agradecimientos

*El primer agradecimiento es para el
Maestro Jaime Erasto Cortés Arellano
Mi asesor de Tesis quien ocupó parte de
Su tiempo en revisar y hacer observaciones
Del presente texto*

*Agradezco también a mis padres Oliverio y Gregoria;
Así como a mis hermanos Ricardo, Araceli y Martha por
Todo cuanto hemos pasado*

*Por último agradezco el apoyo incondicional de mi novia Lety,
Así como a mis amigos Alain, Antonio, Zamná, Jesús, Miguel, Paloma
y Victor Hugo*

	Página
Índice	I
Introducción	1
1. El tañido de una flauta. <i>La proyección del desastre</i>	5
1.1 <i>El intelectual como esperpento</i>	9
1.2 <i>Las bestezuelas letradas</i>	15
1.3 <i>El artista mexicano en Europa</i>	20
1.4 <i>Venecia: el símbolo de la decadencia</i>	25
1.5 <i>La firme determinación de perder</i>	30
2. Juegos Florales. <i>Los mecanismos de la memoria</i>	34
2.1 <i>Billie Upward y el pasado irrecuperable</i>	39
2.2 <i>La imposibilidad de la creación</i>	43
2.3 <i>Lo sobrenatural, elemento fundamental</i>	48
2.4 <i>La autobiografía en camuflaje</i>	55
3. El desfile del amor. <i>El inicio del tríptico</i>	61
3.1 <i>Una comedia de enredos</i>	66
3.2 <i>Una novela policiaca</i>	71
3.3 <i>Una recreación histórica</i>	77
3.4 <i>El carnaval del Minerva</i>	81
4. Domar a la divina garza. <i>El carnaval apoteósico</i>	89
4.1 <i>La nueva picaresca</i>	96
4.2 <i>La encarnación de la fiesta</i>	101
4.3 <i>Los afanes de un héroe</i>	108

4.4 <i>Lo sagrado y lo excrementicio</i>	113
4.5 <i>Las geminaciones carnalescas</i>	119
5. La vida conyugal. Fisiología del matrimonio	125
5.1 <i>El esperpento conyugal</i>	130
5.2 <i>El carnaval de la desolación</i>	137
5.3 <i>El círculo de Mrgara Armengol</i>	144
Conclusiones	149
Bibliografía y hemerografía	157

Introducción

Hace días, mientras escribía las últimas líneas dedicadas al estudio de la última novela de Sergio Pitol, debí traer a mi memoria una pregunta que a continuación intentaré responder, pues desde que inicié a escribir esta tesis y hasta ahora, no había pensado en contestarla. ¿Qué motivó o cuál fue la circunstancia debido a la cual decidí realizar el estudio acerca de la obra de un escritor que para mí era completamente desconocido? Y de lo poco que recuerdo, creo que fueron varias circunstancias las que me llevaron a ello.

La primera, que considero primordial, la intentaré relatar en algunas líneas.

Mientras cursaba la licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras, fui sugerido de leer la primera novela de Sergio Pitol *El tañido de una flauta* —lee esta novela, es básica—, recuerdo perfectamente las palabras de un compañero, el tono que usó para decirlo debió convencerme. Este fue, pues, mi primer acercamiento a una novela del autor mencionado, adquirida por casualidad, y que desde ese momento intenté leer sin ningún éxito, sin pasar de las primeras diez páginas debido a la dificultad que presentaba. Mi propósito de acercarme a la obra de Sergio Pitol siempre se venía abajo, una y otra vez la dejé empezada sin llegar a finalizar la lectura.

Nunca pude terminar el texto y estuve a punto de desecharlo, consideraba que no tenía un amplio grado de seriedad en su desarrollo narrativo ni en su apelación como un texto de carácter literario del que me habían dicho se trataba. No obstante, el reto ya estaba puesto y yo debía terminarlo alguna vez para ver si la recomendación tenía fundamento o tan sólo era una nueva tomada de pelo de mi compañero de estudios.

Transcurrió el tiempo entre dicha anécdota y la decisión de hacer mi tesis sobre la obra de tal autor, y finalmente sucedió lo que me hizo emprender este trabajo del que ahora escribo la introducción.

Cargué el libro, pasado otro tiempo; sin embargo, ya sea por falta de concentración o por la misma dificultad que guardaba el texto, nunca pude conseguir mi objetivo. Pasada esta nueva anécdota, tuve la oportunidad de conocer a mi ahora asesor de tesis al recurrir la materia de Literatura Mexicana Contemporánea y recibir la oportunidad de hacer mi servicio social en su Archivo de Escritores Mexicanos, lugar donde debí acudir y laborar archivando hemerografía por espacio de seis meses, que se alargó a otros más, pero que

gracias a ello, no sólo guardo muchas más anécdotas del sitio donde laboré, sino que fue, como ya lo he dicho, el acudir allí, el hecho principal para que no sólo terminara conociendo toda la obra de Pitol, sino para que la disfrutara y tuviera acceso a todo cuanto se decía de ésta misma y de otros escritores no menos importantes que él. Pude seleccionar qué trabajar de entre toda la obra del autor mencionado y fue así como preferí dedicar este estudio a las novelas, dejando de lado la narrativa cuentística del autor; decidí limitar el estudio por cuestiones de tiempo, además de que el material hemerográfico novelístico era bastante amplio. Sin duda, también, encontré que la cuentística de Pitol parecía ser mucho más difícil de analizar en contraste con los textos a los que dedico este amplio ensayo.

El Archivo me sirvió no sólo para terminar de conocer por otras voces al autor, sino que gracias a todos los recortes periodísticos que contenía se me facilitó el trabajo que pronto estuve dispuesto a iniciar y que por fin he terminado.

Una vez que ya tenía conocimiento de toda la hemerografía referente a la obra de Sergio Pitol, debí leerla para que, con base en ella, elaborara, aún antes de conocer e incluso de haber leído todas las novelas, lo que podía llegar a ser el esquema o índice del que partiría para analizarla.

Mi primer esbozo de esquema o índice en el cual me basaría, fue hecho y una vez más vuelto a hacer, en el transcurso de la escritura fue disminuyendo ya que algunos de los puntos por tratar podían reducirse. Cuando se trataba de dos objetivos que al parecer podían abarcar la misma temática, decidí no ahondar más e hice de dos uno solo. El primer capítulo, en el que analicé la novela que comenzó siendo mi dolor de cabeza **El tañido de una flauta**, logré ahondar principalmente en dos temas que sin duda eran importantes: el esperpento y el fracaso intelectual, constantes en la obra de Pitol, que se basaban en descripciones del ambiente y de los personajes que interactúan dentro del texto.

La segunda novela, **Juegos florales**, derivó en temas al parecer lo suficientemente alejados de los anteriores, no obstante que la belleza del texto es impecable, se abundó allí en lo sobrenatural, en lo valioso que a veces pueden ser los recuerdos que destruyen y a la vez marcan, así como desenmascarar a Sergio Pitol e intentar hacer una reconstrucción de su vida con base en lo que se narraba en el texto. Lo que parecía ser una obra muy cercana en temática se dispersó, pero nunca llegó a alejarse lo suficiente, ya que las reminiscencias

del fracaso y de lo grotesco del primer texto permanecieron escondidas pero resaltables si se les lograba buscar y encontrar.

Para la tercera novela, lo discordante pareció volverse más amplio, debido a que nuevos temas habrían de aparecer. De esta manera, lo histórico, así como lo policiaco, comenzaron a formar parte temática de la novela **El desfile del amor**, además del tema del carnaval que debió convertirse en el motivo principal de esta historia de misterio y grotescidad que sobrepasa por la forma de su narración, intriga y emotividad a las otras novelas que componen el tríptico.

Domar a la divina garza llegó a convertirse en un texto en el que a diferencia de **El desfile del amor**, se hace una generalización temática basada en el carnaval, se particularizan ciertos puntos esenciales del género carnalesco, abarcando principalmente el tema de la golpiza y el de la escatología. Los más grandes excesos se advierten cuando de esos temas se trata, Pitol abunda en la materia fecal como esencia del mismo y continúa haciendo de sus personajes seres frustrados a quienes el baño de mierda no hará ningún daño más del que en sí ya se han hecho por vivir como lo hacen. Los héroes de estas comedias se vuelven ingeniosos y se llevan al colmo de lo bien logrado debido a la manera de narrar acontecimientos inverosímiles que sin duda terminan creyéndose.

En el último texto, **La vida conyugal**, Sergio Pitol utiliza excelentemente el tema del fracaso en pareja, ridiculizando a los cónyuges, enfrascándolos en una lucha para ver quién sale triunfador del carnaval que les organiza, además de que a la vez los deja batallar y sentirse fracasados en su entorno social, en el que no se acomodan, mas sin embargo, los mantiene unidos desde el inicio de su matrimonio hasta el pretendido final de éste.

Con ayuda del texto **La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento** y de la hemerografía consultada, logré ahondar en las temáticas antes mencionadas, además de que con dicho apoyo sostuve casi todo en lo que logré profundizar.

En el caso de la última novela publicada, debí desechar puntos a tratar por parecerme que debían ser asimilados conforme otros motivos eran tocados. El objetivo, sin duda, era hacer referencia al carnaval, por cuya razón de peso debí mencionar únicamente, pues así lo consideré más prudente, a un motivo al que yo pretendía llamar: "El leitmotiv como motor narrativo de **La vida conyugal**, y no únicamente fue éste al que dejé fuera una vez que me di cuenta que estaba a punto de excederme en escritura, deseché puntos que

considero importantes tales como: “Los golpes del rencor” y “Dos insolubles tras el fracaso”, para tan sólo limitarme a tres que fueron: *El carnaval de la desolación*, *El esperpento conyugal* (que cierra también como tema principal) y *El círculo de Mágina Armengol*.

Los alcances del trabajo que finalmente terminé, son, sin duda y a mi parecer, bastante amplios; no obstante, éste pudo ofrecer mucho más escritura, con poca teoría, lo que sin duda lo haría más detallado y rico en la propuesta tan inmejorable que maneja Pitol para su narrativa, sólo que hubiera dificultado la lectura.

He aquí, pues, este texto, en el que no necesariamente abundé en el tríptico (compuesto por las obras **El desfile del amor**, **Domar a la divina garza** y **La vida conyugal**), sino que abarqué las dos primeras novelas (**El tañido de una flauta** y **Juegos florales**) considerando su valor de antecedente para la escritura de las tres últimas (explicación de la que se hablará dentro del análisis). Así, pude decodificar cada uno de los textos y vencer las dificultades no sólo humanas con referencia a mi existencia, sino también las que me imponía cada texto y en especial la novela **El tañido de una flauta**, lectura que para mí se ha vuelto esencial.

1. El tañido de una flauta. *La proyección del desastre*

Un festival cinematográfico en Venecia, la reunión de varias gentes en torno a éste, la proyección de una película japonesa “El tañido de una flauta”; el recuerdo de una película mexicana “Hotel de frontera”, la repentina vuelta al pasado, son algunos de los motivos principales con los cuales comienza la primera novela de Sergio Pitó. La trama se inicia inmediatamente después de que el narrador abre los intersticios de su mente y comienza a revivir a un hombre cuya muerte se puede suponer desde el inicio de la narración:

Lo ocurrido después de haber visto “El tañido de una flauta”, el confuso intento de conversación en la plaza de San Marcos, su vagabundeo por la ciudad, los momentos pasados en la vinatería al aire libre, la visión de una góndola semejante a un cisne negro degollado.¹

Son las circunstancias que el narrador ha visto en la película, las que lo hacen abrir los archivos de su memoria; así, le surgen incógnitas y anécdotas que en un pasado no remoto le fueron demasiado cercanas. La novela comienza a funcionar desde el primer capítulo, en el que se muestra al narrador en los momentos en que revive una infinidad de situaciones: “Más vivo y más cierto, se repite el trato con fantasmas auténticos que con ésos de carne y hueso con quienes ha pasado buena parte del día [...]”.²

Es el punto de vista de la creación cinematográfica desde donde nosotros podemos incursionar en la intrincada forma en que se va desenvolviendo la novela. Federico Patán señala que: “en la propuesta hecha por Sergio Pitó la relación inescindible entre arte y realidad, es la constante, la razón conceptual de lo relatado”.³

La novela es un tinglado de disertaciones acerca del mundo cinematográfico; al principio es una charla que centra su discurso principalmente acerca del cine mexicano. Los asistentes al festival, especialmente los provenientes de México, aciertan en sus comentarios al abrirse el tema:

¹ Sergio Pitó, *El tañido de una flauta*, p. 11

² *Ibid.*, p. 11

³ Federico Patán, “*El tañido de una flauta*, de Sergio Pitó. De la voluntad de desastre”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, p. 13.

Son los comentarios de siempre; están en la olla, el cine en México no tiene remedio, ni los viejos ni los nuevos dan una, las presiones que todos conocen, la censura indirecta, la carencia de auténticos valores, la mediocridad del medio la falta de respuesta de un público cada vez más adocenado, la baja calidad de los actores, la torpeza de los productores, la imprevención, el esnobismo, el intelectualismo pretencioso de la nueva generación.¹

A partir de la visión de dicha película, la memoria dormida del protagonista comienza a recrear una infinidad de antiguas vivencias al lado de Carlos. Al abrirse ésta sabemos ya hacia donde se encamina la novela. La constante será que el protagonista-narrador continúe buscando las afinidades entre el protagonista de la película y su ex amigo de peripecias, Carlos Ibarra.

Interesado en un ámbito concretamente cultural, Sergio Pitól y su novela **El tañido de una flauta** logran que, mediante el mecanismo de la búsqueda estética, nuestro interés crezca y a la vez nuestro acervo cultural propio, independientemente de que no se trate más que de pura ficción literaria; la narración fluye de manera que la ficción que pudiésemos encontrar cuando se mencionan hechos culturales, se nos hace palpable y en determinado momento real. **El tañido de una flauta** es una proposición artística donde se muestra un mundo cultural, al que acude un grupo heterogéneo de personas en busca de la consagración.

Sergio Pitól crea un espacio siniestro y a la vez engañoso en el que los personajes, al no ser triunfadores, sólo logran pasar como objetos risibles capaces de disertar incluso sobre lo que no saben: “Morales, los previene Norma, es capaz de asestarles al menor descuido una conferencia sobre la Divina comedia”.²

Una vez vista la proyección, los caminos que se traza la novela serán los que le imponga dicha película. José María Espinasa atina en señalar que “[...] el motor dramático que mueve **El tañido** es la brecha que se abre entre una película vista (¿al azar?) en un festival que es (¿de pronto?) mi vida, o mejor lo que debió ser 'mi' vida, pero que en realidad no fue y que al ser en el arte evidencia la sordidez de no haber sido”.³

¹ Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 12

² Sergio Pitól. *ibid.*, p. 13

³ José María Espinasa, “El teatro de la novela”, en *La Jornada Semanal*, p. 30-32.

Conforme la narración continúa su complejo entramado artístico, se puede advertir que surge una mayor cercanía con el personaje de Carlos Ibarra y el de la caracterización dentro de la película; alguien también ha advertido el gran parentesco:

¡Así que también Morales había advertido el parentesco! Mientras duró la proyección había sentido primero estupor, inquietud después, y, al fin, la convicción total de ver no una réplica de su película (sería una estupidez imaginarlo: “El tañido de una flauta” era gran cine) sino la historia de Carlos Ibarra, de la que había aprovechado un episodio para filmar “Hotel de frontera”.¹

El acto narrativo inicia también desde el momento en que surgen las disertaciones en torno a cuestiones de arte. La similitud entre lo recordado por el narrador y lo que ha visto en la pantalla comienza a tener una vital importancia para que el final de la novela sea inevitable. Federico Patán acierta nuevamente al señalar: “Jamás sabremos con certeza si las similitudes son producto del conocimiento o de la casualidad, y esa incertidumbre es parte del sentido de la obra”.²

La complejidad en la que nos inserta Sergio Pitol aparece después de que los motivos similares entre la vida de Carlos Ibarra y los del personaje de la película japonesa comienzan a remover la memoria del narrador; éste da cuenta de la semejanza ya mencionada y sus temores ante lo visto, ante la perfecta similitud, surgen como una sombra que recorrerá todo lo que dure la narración.

Le aterroriza que exista una relación directa entre esa película feroz y las peripecias de su amigo, sus aproximaciones y desprendimientos de la realidad, la crisis definitiva que por cierto se había imaginado de un modo enteramente distinto. Pero, ¿cómo negarlo? la relación existía.³

La memoria del narrador se abre, el film japonés, que el protagonista anónimo de la novela ha visto, logra revivir en él la oscura vida de Carlos Ibarra, quien definitivamente, en cuanto empieza la novela, surge de entre los muertos y vuelve a vivir una vida ahora paralela a las escenas que la proyección ha mostrado, las imágenes se suceden tortuosas

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, pp. 14-15

² Federico Patán, “El tañido de una flauta, de Sergio Pitol. De la voluntad de desastre”, p. 13.

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 15

tanto para el narrador como para el lector; Ibarra, cuya vida aún no conocemos del todo, se traslada de la simple realidad a un hecho ficticio dado dentro del film. El narrador continúa su estadía en el festival, junto a la clase intelectual reunida en torno a aquél; sin embargo, ha sido tan duro el golpe que ha recibido su sensibilidad que no se puede extraer de seguir pensando en la película y en la vida del otro.

La charla se desliza hacia las anécdotas del Festival y vuelve otra vez a rememorar el programa del día, la funesta proyección de "Oscuro Amor", y la de "El tañido de una flauta", que con tanta violencia lo había perturbado.¹

Podemos agregar que debido al tratamiento estilístico, la novela **El tañido de una flauta** se llena de una gran vitalidad; el hecho de tener como punto de partida una visión artística la sobrepone a otros intentos literarios; sugiere, además, uno de los temas favoritos de la narrativa de Sergio Pitól: la obra de arte que en sí misma guarda otra forma artística. Más bien dicho, como creadora de arte dentro del arte. Parte del hecho de haber visto una película japonesa para arribar al complejo personaje que se nos presenta durante todo el transcurso de la narración, pasando por los esfuerzos que el narrador-protagonista hace buscando en su mente los hechos que, una vez encontrada la semejanza entre el personaje de la película y su amigo, se vuelven paralelos.

Encontramos además que "Hotel de frontera" también es otra producción fílmica. Obvio es, por lo tanto, advertir que guarda cierta similitud tanto con la película japonesa como con la vida de Carlos Ibarra. En un tiempo lejano, nuestro narrador-protagonista, que ha dedicado la mayor parte de su vida a estar inserto dentro del medio cinematográfico, realizó tal film en el que sólo pudo utilizar una mínima parte de la vida de Carlos Ibarra:

¿Una película tuya? —pregunta Norma. ¡Tú y tus secretos! ¡Nunca me habías dicho que también dirigías! ¿Cómo se llamó tu película?
"Hotel de frontera".²

He intentado hacer énfasis en la utilización como punto de partida en la novela **El tañido de una flauta** de la visión primera de una película, debido a que tal propuesta

¹ Sergio Pitól, *ibid.*, p.13

² *Ibid.*, p. 14

metaliteraria será una de las constantes en las que Sergio Pitó se apoye; no sólo será el hecho de la creación cinematográfica, sino también, en otras de sus novelas, tendrá como punto de partida una cuestión artística.

Así, varias son las voces críticas que han visto con buenos ojos la manera como ha sido creada la novela, tenemos las palabras de Federico Patán que señala lo siguiente: “**El tañido de una flauta** mantiene la solidez como novela. Pertenece a la línea de escritura que tiene su apoyo en una visión del mundo guiada por una cultura de elite, y es a partir de tal sostén que debe comprendérsela”.¹ Roberto Vallarino señala “que sus proposiciones y estilo son únicos en el desarrollo de nuestra narrativa”.²

1.1 *El intelectual como esperpento*

Una vez abierta la posibilidad de la creación artística dentro de otra posibilidad de creación, **El tañido de una flauta** da origen a un amplio caudal de análisis literario siempre teniendo como base la ya citada proyección. Después de haber visto el film y conforme la memoria del protagonista comienza a revelárenos, tales posibilidades de análisis se vuelven más obvias.

Dentro de ese amplio caudal del que se puede hacer mención, creo pertinente extraer nuevas características en el apartado titulado *El intelectual como esperpento*.

El esperpento, como se verá luego en pormenor:

es esencialmente una deformación [...] porque en él, personas, ademanes, escenas, aspiran furiosamente, con *furia esperpéntica*, a ser modelos de indignidad plástica. ¿Acaso no se trata de una verdadera operación de rebajamiento de la humana dignidad, de indignificación, esa de retorcer las figuras, contorsionar las actitudes, poner muecas donde hay caras, pintarrajar las delicadas coloraciones del mundo? Cuando nos reímos de nuestra imagen devuelta por un espejo cóncavo ¿es que no abdicamos por un momento de toda pretensión a nuestra dignidad corporal, y esa es la causa de la risa, precisamente?³

¹ Federico Patán, *op. cit.*, p. 13

² Roberto Vallarino, “El mundo de los libros”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, pp. 11-15.

³ Pedro Salinas, “Significación del esperpento o Valle Inclán hijo pródigo del 98”, *Cuadernos Americanos*, p. 220 y 228.

Es pues, dentro de la novela **El tañido de una flauta**, en la que podemos encontrar un buen número de registros esperpénticos. La realidad en la que se mueven los personajes de ésta los dilapida y los vuelve unos guiñapos cuya descomposición parte de ellos mismos. Conforme la novela se desarrolla se puede advertir que va surgiendo un número muy limitado pero complejo de éstos. Si pensamos que el esperpento conlleva una infinidad de situaciones, en la novela aparecen algunas que entran en la caracterización esperpéntica. Precizando, quiero mostrar lo que a mi parecer puede quedar inserto como registro de esperpento dentro de la novela **El tañido de una flauta**.

Una de las bases sobre la cual la novela se sostiene es la de presentarnos un cuadro minimalista de un grupo de intelectuales, recreados durante un festival cinematográfico; todos ellos en circunstancias diferentes. A cuatro de ellos los podemos considerar como personajes principales y a los demás como personajes secundarios. El tratamiento que el autor da a unos y a otros parece no ir parejo; a los segundos los remite a pequeñas actuaciones y a los primeros los desarrolla exhaustivamente. Al iniciarse la novela, se advierte de qué manera Sergio Pitol quiere tratar a sus personajes. El primero en aparecer es el narrador protagonista, a quien y de acuerdo con algunas características del esperpento, lo podemos situar dentro de aquellos personajes que se hacen llamar guiñolescos.

Habla como un muñeco de ventrílocuo, como una figura de madera con un disco en su interior que funcionase mecánicamente ante ciertos estímulos, bla bla bla delegación como hembra bla bla bla oscuro amor punto Norma bla bla bla otro whisky como prego bla bla bla fiesta imposible, etcétera, etcétera, punto esta noche. Las palabras salen de su boca sin exigirle poner el menor interés, independientemente de su voluntad, de sus preocupaciones en las que en esos momentos, por desdicha, no había bla bla bla ni comas ni puntos ni etcéteras.¹

El autor de la novela toma una altura para ver a sus personajes y por lo tanto nos los evidencia en diferentes actitudes; a otros, cuya presencia física es grotesca, los sugiere así:

[...] un movimiento insignificante basta para indicarle que está en una cama, su cama; que lo que vislumbra en el fondo de la habitación es el cuerpo de un armario, la luna del espejo, un cuadro y no la temida puerta por donde instantes atrás podía haber surgido el espeso torrente de formas que en tales momentos lo asalta con frecuencia: muecas liberadas del

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 12

rostro, rasgos inarticulados, ojos y bocas confundidos, orejas dentadas, fosas nasales abiertas como caños de desagüe, risas y bostezos semejantes a los gatos de Chesire, puños que avanzan a toda velocidad, se detienen, retroceden despaciosamente para, un instante más tarde, volver a arrancar de improviso y frenar a unos cuantos milímetros de sus amedrentados ojos.¹

Además de la transformación de la realidad constituida de una manera diferente, también se puede agregar que los cambios que los personajes pueden llegar a presentar suelen ser de tipo físico y espiritual, de lenguaje y acciones. Como ejemplo de destrucción física y espiritual podemos considerar al personaje de Carlos Ibarra; éste, una vez llegado a la memoria del narrador-protagonista, se nos muestra en una infinidad de situaciones esperpénticas:

Carlos emitía una estupidez tras otra. Insistía en hablar de Brock, sin saber bien lo que decía. Le enfureció que no advirtieran su cólera, su voluntaria marginación, que prescindieran de él con tanta facilidad. De pronto Dragan se volvió hacia él. Lo que su sonrisa tuvo de sinuoso, de ambiguo y a la vez de profundamente masculino, le produjo repulsión. Carlos —dijo el joven— trata siempre de hacerme leer novelas que le interesan con el señuelo de que en ellas voy a encontrar la verdadera esencia de la filosofía existencial. Carlos se ha acostumbrado —respondió con sorna— a creer que puede hacerle tragar a los demás todo lo que le viene en gana.²

En esta búsqueda esperpéntica asoma un personaje cuya feminidad asume la forma grotesca; señalando que: “cuando se acumulan los detalles deshumanizadores y absurdos, cuando la atmósfera se enrarece o llega a ser asfixiante, entramos en el reino de lo grotesco”.³ Al momento de aparecer en escena la Falsa Tortuga, se advierte su grotescidad intelectual, su carácter absurdo y su manera de transformarse en un objeto que produce hilaridad y a la vez cierto terror:

La vio acercarse. Su figura, aun de lejos, resultaba vagamente grotesca. No sólo por la desproporción entre el vestido de noche de encaje negro y la capa de pieles y la sala donde se celebraba el homenaje, sino por el modo peculiar con que sus movimientos se articulaban y desarticulaban. La vio zangolotear acompasadamente el obeso cuerpecito, mientras con una mano se levantaba la falda y la hacía moverse al ritmo de su andar, abriéndose paso en medio del gentío que en ese momento colmaba la acera. Luego, al aproximarse, se acentuó el carácter de marioneta bufa. Todo en ella parecía suspendido de hilos invisibles, ajustados

¹ Sergio Pitó, *ibid.*, p. 39

² *Ibid.*, p. 205

³ Manuel Durán, “Valle Inclán y el sentido de lo grotesco”, *Papeles de Son Armadans*, p. 117.

a las muñecas, los coños, los párpados las comisuras de la boca [...] Cada pausa, cada carcajada, cada interjección ponía en movimiento los hilos que sujetaban al pequeño animal rechoncho y aleteante.¹

La novela de Pitol sugiere una infinidad de personajes esperpénticos, principalmente aquellos creados a la manera de intelectuales. Pitol elabora un cuadro donde muestra la vida miserable de estos grupos. Así, de entre los personajes a los que el autor da vida, surge de manera grotesca el personaje de Ángel Rodríguez, el pintor, cuya obra que nunca llega a ser reconocida por la mayoría de los críticos, lo abruma y de paso refleja su propia destrucción. Ángel Rodríguez traza y bosqueja pinturas, en las cuales él es uno de los temas. Y esta destrucción la traslada en los momentos en que da cuenta de que lo que hace es pintar los rasgos de su tía, cuya vida siempre ha debido arrastrar sobre las espaldas.

Cuando vio por última vez a su tía Amelia era una bella anciana, totalmente dueña de sí; entre ambos había existido siempre una cálida amistad, y, sin embargo, en Londres, se descubrió varias veces dibujando figuras monstruosas, caprichos canallescros en los que involuntaria y subrepticamente se filtraban sus rasgos.²

Del personaje de Ángel Rodríguez puede decirse que es un ser que llegó al mundo de la cultura conforme retrata la fealdad, principalmente la que refleja la realidad y como ya he dicho, la que muestra su tía. Ella es uno de los personajes cuya descomposición es superior a la de los demás en cuanto a autodestrucción.

Si Carlos Ibarra logra destruirse durante toda una vida, la tía de Ángel se deja llevar de un momento a otro; ésta se encuentra retratada en todos los cuadros de Ángel y es el principal tema de éste. Una vez enferma, Ángel la encuentra completamente degradada, como un animal esperpéntico:

Entró por fin. Sobre una cama yacía un cuerpo inmenso cuya magnitud lo anonadó, impidiéndole fijar en el primer instante la atención en cualquier otra cosa que no fuera esa montaña de apariencia intensamente animal, tendida en un lecho metálico y blanco, de hospital. Luego fue reparando en los detalles; la cabeza cubierta por una especie de turbante violeta, sujeto con un enorme broche rojo; la cara, que lejana, furtivamente, recordaba los antiguos rasgos cuya perfección la emparentó a ciertos retratos de Ingres. El rostro actual estaba formado por una acumulación y hacinamiento de lonjas de carne rosácea y

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 95

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 61

granulada, de costras oscuras que se yuxtaponían, que pugnaban por aplastar a las de abajo y desplazar a las de arriba, y en medio de ese combate los ojos azules, grotescos precisamente por su hermosura, ojos de muñeca bufa, de marioneta vieja. A su lado, en la cama, revistas, libros, una tabla delgada con papel de cartas, lápices de colores, un cenicero atestado de colillas, toallas, cojines. El desorden se esparcía de la cama a toda la habitación.¹

La escena es una de tantas dentro de la novela que nos muestra la manera esperpéntica en un claro ejemplo de deformación física. Volviendo a subrayar que la tía Amalia sugiere los temas a Ángel Rodríguez, existe un momento en la escena citada en la que es la propia tía quien le inspira la temática para su obra artística. Ángel encuentra a su tía y a la nieta de ésta justo en los momentos en que pintan sobre unos cuadernos de dibujo. La tía de Ángel le sugiere lo siguiente: “¿Ves?, te hacemos competencia. También nos hemos convertido en pintoras. Con toda seguridad te parecemos torpes para esta profesión; en cambio podríamos ser tus modelos perfectos”.²

Con toda seguridad me atrevería a decir que en esta escena encontramos un rasgo nuevo de lo que hemos venido mencionando respecto al esperpento; la ironía también es propia de éste, la tía de Ángel no sólo se sugiere como tema, sino que además declara, irónicamente, la falta de capacidad de su sobrino para crear artísticamente y por lo tanto dar origen a su obra.

Ángel Rodríguez es el que más sugiere lo esperpéntico dentro de la novela **El tañido de una flauta**; la constante referencia a su obra es la de señalar que él es el encargado de pintar en sus telas un mundo completamente distanciado de la realidad, grotesco e infame.

Te debo agradecer —le espetó su tía en una ocasión— que no me hayas querido mostrar tus cuadros; lo considero como una señal de respeto. Estoy casi segura de que no me gustarían [...] la verdad es que no encuentro el menor sentido en que se pinte un mundo poblado sólo por seres grotescos.³

De este personaje, Federico Patán logra un buen y acertado comentario:

¹ *Ibid.*, p. 68

² *Ibid.*, p.69

³ *Ibid.*, p. 130

Un aspecto adicional: es personaje importante un pintor, Ángel Rodríguez, cuyos cuadros merecen del público opiniones muy distintas. Mediante él Sergio Pitól explora otro ángulo de la creación artística, y refuerza un elemento determinante para la interpretación del texto: la fealdad en sus diversas formas. Sergio Pitól coloca ese elemento en momentos clave de la novela; y lo hace con insistencia tal, que resulta imposible no tomarlo como decisivo en nuestra apreciación de lo narrado.¹

Paz Naranjo es otro de los personajes que sin duda encaja en el mundo esperpéntico pitoliano, su actuación consiste en arrastrar hacia los infiernos a Carlos Ibarra, cuya característica más importante es la de dejarse llevar. Paz Naranjo surge de una manera en la que podemos observar tanto su belleza como su fealdad; ésta, pues, acarrea una fuerza destructora desde el momento en que se nos presenta y después conforme su participación se vuelve más consistente hacia el final de la novela donde la encontramos deshecha al lado de Ibarra. Existe un momento durante la narración en la que se dan alternadamente las escenas de la película y los recuerdos del narrador. Paz Naranjo es trasladada del mundo cinematográfico a la realidad y presentada gracias al artificio del paralelismo de imágenes:

Paz era japonesa y su falda larga de organdí, era un modo de andar entre brocados y dragones, y era una piel a punto de estallar sobre los pómulos. ¿Cómo, cómo era Paz? Cuando se abrió la puerta de aquel inmundo cuarto de hotel, una mancha de terciopelo verde se replegó sobre la enorme cama color rata. Paz fue una araña de terciopelo crispada, moribunda, bajo una descarga química. Una gota del Veronés caía en una superficie innoble.²

Para la novela de Pitól es viable sugerir el tema del esperpento, pues éste aparece de manera amplia. Lo he intentado explicar más en cuanto a las características físicas de los personajes, quizás olvidándome del aspecto intelectual. Lo he hecho así porque considero que en el apartado siguiente plantearé los esfuerzos intelectuales de cada uno de los personajes, su manera de actuar en el pequeño mundo en el que se mueven y su consecuente caída.

¹ Federico Patán, *op. cit.*, p. 13

² Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 70

1.2 Las bestezuelas letradas

A mi juicio, la forma absurda como se comportan los personajes puede entrar también dentro de lo esperpéntico. Sergio Pitó crea un estilo de personajes cuyo desenvolvimiento se da en el medio cultural. José Luis Ontiveros haciendo alusión a *El tañido de una flauta*, nos da su sentir en cuanto a lo que él encuentra como principal eje motor de la novela una vez que ésta ha avanzado y hemos encontrado varias proposiciones: “[...] el cuadro que dibujaría exhaustivamente era el de la propia clase intelectual, el de los mandarines despotrillados con su gruesa secreción sepia de ideologemas e ismos”.¹

El tañido de una flauta muestra personajes esnobistas, que se creen la crema y nata intelectual, y que son retratados al intentar serlo, que creen saber pero que sólo consiguen medio entender. El narrador protagonista se encuentra por las calles de Venecia, camina sin un rumbo fijo y advierte cómo se desarrolla la vida; su interés por saber lo que ocurre mientras algunos hombres platican lo lleva a intentar comprender lo que éstos hablan, pretende hacer gala de su conocimiento del idioma italiano y al darse cuenta de que no ha entendido nada, sólo atina a quedar ante nosotros como un mediocre que no sabe lo que parece hacernos creer:

A su lado, unos obreros en camiseta juegan a las cartas; en otra mesa unos jóvenes se treznan en una bulliciosa disputa sobre un artículo estampado en un periódico que uno de ellos sacude, con indignación, casi sobre la cara de sus compañeros. Por los ademanes, por uno que otro vocablo que le parece inteligible, cree adivinar que discuten sobre un partido de fútbol, pero luego se convence que el altercado gira alrededor de una crisis política y al final se queda sin saber de qué hablan, tan intrincado y confuso le resulta el idioma.²

Paz Naranjo es otro de los personajes de la novela, de cuyo desenvolvimiento esnobista nosotros damos cuenta; desde el momento que aparece como personaje clave en la segura desintegración de Ibarra se nos advierte como un guiñapo intelectual; es, pues, Paz Naranjo otra más que no encaja dentro del medio cultural que ahí se reseña y está planteada a la manera del intelectual inserto en el grupo pero sin los medios necesarios para

¹ José Luis Ontiveros. “*El tañido de una flauta*, de Sergio Pitó. El Intelectual como esperpento”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, p. 7.

² Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 20

moverse dentro de él. Paz Naranjo tiene dos características principales al ser un personaje novelesco; es ciertamente un esperpento andando:

Ella asentía, convencida. Le parecía evidente, después de escuchar los argumentos de Wielke, que el color, la materia, todos los otros elementos que intervenían en un cuadro, se estructuraban, sobre todo en el arte moderno, como incidentes del dibujo, y para visualizar la tesis citó a varios pintores: Malevich, Mondrian, desde luego, Ucello, Ingres, Boticelli, Cezanne, Klee, y, finalmente, a Albers; llegó a sostener que en los cuadros del último todo se convertía, todo era, dibujo. Pero en ese momento sintió que la argumentación se derrumbaba. Tuvo la impresión, y fue como si de pronto se asomara al vacío, de que no entendía nada, de estar hundida en la ignorancia más despreciable, de ser un castillo de arena abandonado sin defensas, sin piedad, ¡Paz, Paz!; a la carcoma del viento y la marisma.¹

Ángel Rodríguez se caracteriza por llevar más o menos una obra pictórica uniforme; es él el único cuya obra tiende a parecer interesante; sin embargo, debido al tratamiento de que es objeto por el autor, no logra convencernos de ello. Para sí mismo, su obra no llega a ser verdaderamente tan interesante como él quisiera:

Pero lo que más le perturba es que, a pesar de la pasión depositada en esos cuadros, debe realizarlos casi en la clandestinidad, sintiéndose a momentos desamparado, vencido por las telas, por la paleta, los tubos de color, la espátula, los lápices, sobre todo al principio, cuando no lograba evitar la reproducción más o menos fiel de los modelos originales, aterrorizado ante la posibilidad de que su labor fuera a perderse en el vacío, que no tuviera valor para terminar, porque si bien había decidido no exponer esas obras, guardarlas tal vez, o enviarlas directamente a su agente en Londres, no por ello se libraba del agobio cuando una vez saciada la necesidad de pintar se revolvía en plena confusión.²

Sergio Pitól expresa en su novela una crítica burda y justa del mundo de los letrados, de los que por todos los poros inspiran cultura, y esto lo llevó a que en el momento en que apareció su novela, tuviera una respuesta crítica no muy favorable; a esto que menciono, José Luis Ontiveros lo ha calificado de injusto, además de que considera la novela como un acierto estilístico; en sus palabras podemos advertir lo anterior:

Cuando Sergio Pitól publicó por 1972 *El tañido de una flauta*, la crítica se mostró renuente a reconocer en la obra del escritor veracruzano una forma distinta de tratar el mundo de la 'cultura nacional'; quizá el compendio de actitudes paródicas que fijaba Pitól

¹ Sergio Pitól, *ibid.*, p. 118

² *Ibid.*, p. 43

en lo que pudiera ser la novela de la decadencia de los intelectuales produjo un rechazo a admitir que ese reflejo era el límite que cerraba la frontera del *ghetto* intelectualista, huero y declamatorio en que se encuentra empantanado el 'intelectual' y el 'hombre de letras' mexicano.¹

La novela muestra, mediante el trato que se da a los participantes, un amplio sentido de lo que es ser perdedor, culturalmente hablando sus personajes presumen de conocimientos que no tienen. Pitól goza con sorna y se burla de éstos conforme los va dejando desenvolverse y concebirse ellos mismos como valuarques de la cultura, que creen estar volviéndose cosmopolitas.

[...] entrarán en San Marcos, recorrerán dos o tres naves a paso veloz, verán luego, con igual prisa, el palacio de los Dux, harán los comentarios obligados en las salas, corredores, mazmorras, si aún no lo han hecho, un paseo en góndola [...], comprarán bibelots de Murano para la sala y para hacer algunos regalitos de buen tono, y así, tranquilizada la conciencia, habrán dado por cumplidas las exigencias culturales.²

De la gama de personajes letrados que presenta Pitól en su novela, dos son los que conllevan en su estructura la forma más perfecta de la bestezuela culta. Carlos Ibarra, revivido desde el principio por uno de los asistentes al festival, es el prototipo del joven artista mexicano que viaja a Europa para conquistar el mundo de la alta cultura, ambientarse y dar paso a su creación literaria; empero, es el que, debido a su falta de fuerza creadora, fracasa ante la fuerza devastadora de la que Paz Naranjo está dotada. Carlos es la representación misma del fracasado, del que ha viajado tan lejos para seguir siendo el mismo, cerrado ante la posibilidad del triunfo. Carlos Ibarra cree que con el hecho de llegar a un sitio en el que se respira cultura, cumplirá su propósito, sin plantearse la dificultad que conlleva lograr entrar en un mundo cultural marcado y privilegiado:

Las circunstancias imperantes facilitaban *todos* los contactos. Los muros protectores de ciertos círculos considerados como inaccesibles dejaban vislumbrar atractivas fisuras [...] Circundado por el panorama que ofrecía la ciudad se sentía masticar cultura, transpirar cultura, orinarla, beberla, padecerla.³

¹ José Luis Ontiveros, *op. cit.*, p. 7.

² Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 19

³ Sergio Pitól, *ibid.*, p. 71

Pitol sabe su oficio, crea caricaturas de la realidad y algunos seres estrafalariamente extraños, burdos, vacíos, esnobistas y bestiales. El personaje que sin duda está retacado con todas las características que he venido mencionando respecto al esperpento y el esnobismo cultural se llama La Falsa Tortuga. Su desenvolvimiento raya en lo informal, en lo absurdo, en lo hilarante, en lo sucio y hasta en lo estúpido. La Falsa Tortuga representa a un sinnúmero de personas cuya estadía fuera de su país de origen, en este caso México, ha sido logrado gracias a sus buenas relaciones; es un agregado cultural cuyos conocimientos culturales son mínimos. De este personaje, el que más logra abundar en su comportamiento es Roberto Vallarino, quien se expresa de la Falsa Tortuga así: “entonces la Falsa Tortuga es eso: la ignorancia revestida con un caparazón de cultura, el ser que ha conseguido un puesto burocrático de mediana importancia en Europa, sin saber nada”.¹

Respecto al mismo personaje la crítica ha coincidido en darle características de las que yo ya he hecho mención: lo grotesco, principalmente en lo que se refiere a la animalización. Laura Cázares nos habla de esto: “Tiene entonces el personaje ‘más característico del grotesco, o sea la mezcla del 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”.²

La Falsa Tortuga también representa el tortuguismo burócrata, la falsedad de la actuación. Su aparición en tan sólo un capítulo de la novela basta para representar ese medio cultural pobre que describe Pitol:

Comenzó la película. Al principio La Falsa Tortuga pareció aburrirse por no entender el idioma (por desdicha la versión estaba doblada al francés) Pero, a pesar de la presencia del joven, podía vislumbrar las reacciones de viejo Mártir de Francia. Cuando aquél soltó una carcajada, Muck Turtle decidió hacer lo mismo, convencida de que jamás había visto nada cómico.³

¹ Roberto Vallarino, *op. cit.*, p. 11-15

² Laura Cázares. “Ironía, parodia y grotesco en Aparición de la Falsa Tortuga de Sergio Pitol”, **Tiempo Cerrado, Tiempo Abierto, Sergio Pitol ante la Crítica**, *Op. cit.*, 1994.

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 98

Respecto a la ironía usada para caracterizar a los burócratas, que más que la voz de la periodista que entrevista a la Falsa Tortuga:

La periodista le puso enfrente un minúsculo micrófono portátil y comenzó: Los servicios en español de la Radio y la Televisión Francesa se complacen en presentar a ustedes la señora Falsa Tortuga, destacada funcionaria del nuevo departamento cinematográfico del Ministerio de Educación de México.¹

Roberto Vallarino califica a La Falsa Tortuga como significado “de la frivolidad, el engaño: una mitómana”. Además señala que “en ella Pitol conjuga el análisis psicológico exhaustivo, el dato irónico, el toque lúdico y encarna en ella el prototipo de los funcionarios mexicanos en el extranjero a través de los cuales los artistas tienen que establecer contacto con la nueva sociedad a la que acceden”.²

Otra de las características que la Falsa Tortuga lleva implícita es la del discurso demagógico que todos los funcionarios como ella emplean. Al momento en que la periodista francesa le hace una entrevista, la Falsa Tortuga contesta con una retahíla de bestialidades, sin ton ni son, sin ninguna importancia, y mostrando su desconocimiento del tema sobre el cual se está tratando la conversación

¿Ah? ¡Sumamente interesante! Me es grato aseverar que los franceses son maestros para organizar y darle el relieve necesario a este tipo de celebraciones. Una larga y cultivada tradición cultural no puede sino producir frutos de esta categoría; se lo puedo decir con absoluta convicción [...] La influencia del cine francés, y, también, para decirlo de una buena vez, sin que esto signifique más de lo que las palabras expresan de la cultura francesa en general, ha sido en México desde hace algunos siglos.³

La burla que Pitol hace de las bestezuelas letradas no termina en ciertos personajes; es tal la eficacia para crear varios, que insertos en la novela vuelven a surgir otros nuevos. Así, pues, encontramos un caso aislado; durante la rememorización de anécdotas, el narrador recuerda a una furtiva amante con la que tuvo algunas relaciones que finalizaron en la cama, el caso se da en una reunión en la que su amante intenta adular y celebrar a un estúpido pasante de derecho:

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 98

² Roberto Vallarino, *op. cit.*, p. 11-15.

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 100

La vecina insistía en conversar con él; le contó que su padre era dueño de hoteles y estaba casi siempre fuera de México, en Acapulco, en Zihuatanejo o en Cuernavaca. Le encantaba ir a las reuniones de Elsa, decía, y conocer a los locos deliciosos que tenía por amigos. Le gustaba verlos sentirse tan cultos, hablar de todo y descubrir que en realidad no sabían nada de nada.¹

1.3 *El artista mexicano en Europa*

Una vez establecidos en Europa, los mexicanos intentan buscar otra identidad, el ambiente dentro del cual se desenvuelven se les vuelve hostil.

Así, iniciada la reconstrucción del pasado, la narración nos vincula con nuevas expectativas, nos abre nuevos campos de estudio y nuestro interés crece debido a la estructuración de la novela. **El tañido de una flauta** revela otro problema: la búsqueda de identidad de los artistas mexicanos que buscan en el continente europeo la fuente que saciará su constante interés por la cultura. Roberto Vallarino señala que: “**El tañido de una flauta** es la historia de dos artistas mexicanos radicados en Europa, a donde han huido para definirse, profundizar en la cultura occidental, vivirla, poder crear después de asimilarla, y terminar sus obras iniciadas en México, esto es de alguna manera, ir al paraíso aparente de la *high culture* (Europa) que es una especie de infierno, para después regresar, observar el mundo con los ojos de la inocencia perdida y encontrarse o aniquilarse en la búsqueda”.²

El transcurso de la novela y la constante digresión en el tiempo nos remiten a lo que nuestros personajes realizan o realizaban mientras permanecían en Europa. La constante en sus ideas no es otra que la búsqueda de Europa como madre adoptiva, como seno materno del que ya no quieren alejarse pues creen que les ha aportado más que si hubieran permanecido en su propio país. Una manera de querer olvidar el seno primero que los acogió es negando todo lo que tenga que ver con sus raíces, un ejemplo de ello aparece casi al inicio de la novela. El festival se está desarrollando, los mexicanos se encuentran reunidos en torno a una plática, ha sido presentado un film mexicano, cuya principal característica es la de ser un bodrio, una mala película, alguien sugiere: “No queda otro

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p.64

² Roberto Vallarino, *op. cit.*, pp. 11-15.

recurso; debían evitar toda forma de atraer la atención, disimular su existencia, la existencia de ‘Oscuro amor’, la existencia de esa calamidad llamada México”.¹

Los mexicanos que han logrado estar presentes en el Festival crean el clan, están alejados de su patria, de la cual reniegan y, sin embargo, no pueden abstraerse de saber que llevan en la ropa el olor a mexicanos, a piel morena y a tercermundista cultural. El film “Oscuro amor” ha sido llevado para representarnos en el Festival cinematográfico de Venecia; los mexicanos, como vimos en el ejemplo, intentan evitar que se les asocie con él. La voz del narrador surge y nos presenta a los mexicanos, al grupito, reunidos, imposibilitados de identidad, unidos en un clan, pues sin quererlo, logran más entendimiento en cuanto a que hablan el mismo idioma.

Los ve moverse en tropel, sin atreverse a correr el riesgo de la segregación, igual que los mexicanos que en derredor de una mesa, beben y discuten y conversan y repiten los mismos argumentos con las mismas frases que nada les significan, las mismas que emplean cuando se reúnen, amedrentados en el fondo de que pueda reventarse el cordón que los une y sujeta al clan, a la cueva protectora familiar.²

Uno de los personajes que más produce interés durante el transcurso de toda la novela es Carlos Ibarra; el tratamiento que el autor le da es el mejor logrado. Carlos Ibarra, cuya primera necesidad fue la de abandonar el barco para lanzarse en busca de otro, una vez establecido en Europa, debe convivir con un grupo de latinoamericanos, otro grupo de autoexiliados que también van en busca de éxito, debe abrirse paso gracias a las relaciones que los otros hayan establecido. El mexicano convive con los de un mismo grupo, después se abre paso, y en el momento en que comienza a compartir con otro, se olvida del lugar de donde proviene, hasta de los que le sirvieron de contactos en busca de nuevos panoramas culturales. Carlos Ibarra comienza a desplazarse y después se le cierra todo panorama, su inseguridad y falta de preparación lo conllevan al fracaso:

En aquellos años de desplazamiento perpetuo Carlos se había movido entre los grupos más heterogéneos. En la primera etapa de su estancia europea, cuando lo empezó a tratar, frecuentaba, sobre todo a sudamericanos opulentos de alguna manera relacionados con el arte, coleccionistas de pintura, cultas damas, jóvenes herederos, gente de la que más tarde se

¹ Sergio Pitol. *op. cit.*, p. 12

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 15

desligó casi por completo para situarse en ambientes más afines: poetas, cineastas, estudiantes, artistas, vagabundos; la nacionalidad no importaba, podían ser franceses, irlandeses, búlgaros, mauritanos.¹

Simbólica también es la presencia del narrador, como simbólica es también una de tantas caracterizaciones de éste. Su permanencia en el festival se le ha vuelto angustiante, su cercanía con Ibarra, el conocimiento que tiene de la vida de él, le vuelven tortuosa la estadia. Confirma su inasistencia a una fiesta debido a que debe hacer una llamada a su novia Emily, que, sobre todo, tiene la característica de representar a esa tierra lejana, cuyo recuerdo se le aparece a él. Emily simboliza al México del que los personajes no se pueden olvidar. El narrador se encuentra lejos, pero, sabe que sus raíces están en México y sabe que es el lugar al que debe volver, país del que quisiera olvidarse y no puede “[...] y sabe que su llamada a Emily ha tenido el carácter de un grito de auxilio. Es un naufrago amedrentado que implora auxilio a la tierra firme”.²

Los que se van, los que se quedan, es una frase implícita, fundamental de la novela de Sergio Pitol. Respecto a esto, quisiera considerar que existe un gran problema en el mexicano. El mexicano pretende un mundo en el que jamás logrará penetrar; es tan escaso su nivel cultural, que siempre quedará excluido, separado, calificado como el que no sabe nada, creyendo que aprenderá en Europa lo que anhela conocer, eso es lo que se obtiene de la lectura. Sin embargo, es un ser ya caracterizado; el amplio conocimiento que Pitol tiene del mundo europeo y lo que los mexicanos desean obtener de éste hace eficaz su trato novelesco así como la forma como evolucionan y deja evolucionar a sus personajes: “los que se iban y los que se quedaban: las aristotélicas hormigas y su afán de permanencia, y las platónicas cigarras a quienes ineludiblemente se las cargaba la chingada”.³

Al hecho de desligarse, Elena Urrutia, una de las críticas de **El tañido de una flauta**, le ha llamado acertadamente negarse a sí mismo; alejarse del país, no es más que una cierta falta de identidad de la que ya he hecho mención. Para ser más específico, transcribo las palabras de la reseñadora:

¹ *Ibid.*, p. 27

² *Ibid.*, p. 26

³ *Ibid.*, p. 139

El desarraigado remueve todas las ansias de ruptura, todas las ansias de aventura, todos los espejismos de libertad; poder romper con aquello que conforma, que da una identidad, que ata y coarta puede ser una tentación frecuente y generalizada aunque no siempre aceptada de buen grado para sí. Y si es otro el que lo logra suscita, a la vez de nuestra admiración, un inconfesado sentimiento de rechazo, de marginamiento. El que se destierra por propia decisión de alguna manera reniega de todo lo que deja atrás y uno forma parte de ese todo: uno está siendo negado.¹

Paraíso y ruptura, los mexicanos buscan esto desde el momento en que se autoexilian, huyen de la calamidad del que creen puede ser el fracaso, de México, donde, sin saberlo, podrían triunfar y no lo hacen. Su impedimento para realizarse en la vida es permanecer, pasar toda su vida sedentariamente. El único personaje que adquiere tal dimensión sedentaria es la tía de Ángel Rodríguez, Amelia, de quien Elena Urrutia comenta: “Los personajes de **El tañido de una flauta** son todos mexicanos que libremente han decidido radicar en el extranjero aunque regresan, en ocasiones, al país, pero siempre para volver a salir. Sólo uno de ellos, la tía enferma y recluida en una casona de provincia, que hizo mucho tiempo atrás el recorrido a la inversa de venir desde Europa para establecerse en México, parece presumir en su personaje el destartalamiento del sedentario”.²

Nunca conocerás, tal es tu fortuna, el dolor de descubrir el despilfarro de una vida; años y años. Setenta o casi, hazme el favor, que examinados parecen uno solo, banal, larguísimo, tonto, consumido en hacer y recibir visitas, desperdiciado en nada. De vez en cuando me encerraba a leer, pero era sólo a manera de fuga, como hoy dicen. Yo misma no advertía hasta qué grado me reducía el ambiente. Es una lata darse cuenta de un mal cuando ya no hay posibilidad de remerdiarlo.³

Si continuamos buscando dentro del entramado de la novela, podemos advertir que surgen nuevos simbolismos; uno más del que la crítica ha reparado, es la aparición de la Falsa Tortuga como lápida de los prospectos mexicanos quienes buscan Europa como salvación de la condena que se les ha vuelto la existencia de la calamidad llamada México. Laura Cázares retoma a la Falsa Tortuga, y apoyada en fuentes críticas señala lo siguiente:

¹ Elena Urrutia, “**El tañido de una flauta**”, *Tiempo Cerrado, Tiempo Abierto*, Sergio Pitó ante la Crítica, *op. cit.*, p. 150.

² Elena Urrutia, *ibid.*, p. 150.

³ Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 89.

“Carlos Monsiváis considera a la Falsa Tortuga una presencia ubicua, emblema de la tontería, el oportunismo y la necedad diabólica. En tanto que para Vallarino: La falsa Tortuga es el fantasma de México que persigue a nuestros artistas en Europa. México los persigue, México los asedia, México los atraparé. La Falsa Tortuga es esa presencia aberrante del país del que se ha salido, con toda su carga de ignominia, ignorancia y frivolidad”.¹

Es La Falsa Tortuga uno de los ejemplos más vivos dentro de la novela de Pitol que caracteriza al típico burócrata, cuya descomposición se basa en su falsa actuación, en su tortuguismo para llevar a cabo lo que se le ha puesto como tarea. Como bien lo señala Vallarino, La Falsa Tortuga representa al México caracterizado por su tortuguismo, por su lentitud para resolver problemas agudos; México también está representado como símbolo de la ignorancia.

Bastaba con que obtuviera un empleo para que a los pocos días La Falsa Tortuga de mierda apareciera por allí como secretaria del director, coordinadora del departamento, o, al menos, como una persona muy influyente con los jefes. A partir de ese momento, en Bellas Artes, en el periódico, en la Universidad, en cualquier oficina pública o privada, donde fuera, sabía que sus jornadas se iban a convertir en una ominosa cadena de atropellos.²

Carlos Ibarra es, sin duda, el personaje que representa con más fidelidad al mexicano que huye del país y se refugia en Europa donde cree que gracias a su cultura y a la ayuda de la gente que lo inserte dentro del mundo al que ansía entrar, logrará triunfar; siente que Europa es el continente donde su consagración se hará por fin realidad. El primer lugar en el que Ibarra se establece es Londres, allí comienza su trabajo, y cree que el ambiente le será propicio para realizar su labor, sin embargo, no logra crear y su obra no se queda más que en bosquejos, su capacidad se cierra de tal manera que no logra avanzar. Tal característica de no poder crear será la que al final lo lleve al fracaso. Carlos sólo hace planteamientos que nunca llevará a la editorial. Su constante ambición por estar en la mayor parte de lugares posibles y llenarse de cultura, su movilidad por el continente no lo calma, y por lo tanto, no tiene la tranquilidad necesaria para sentarse frente a un escritorio

¹ Laura Cázares, *op. cit.*, p.246.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 93

y finalmente terminar su tan añorada tarea. José Luis Ontiveros comenta respecto a lo que se ha venido tratando, el que exista esa calamidad llamada México, el que los mexicanos huyan del país hacia Europa en busca de la consagración, de la autonegación y por lo tanto de la no creencia en sí mismos. José Luis Ontiveros sugiere esto: “En la novela de Sergio Pitol el nihilismo surge como un trabajo de maquillaje. En realidad, la traición a la raíz espiritual o la experiencia de negación límite en que se asienta místicamente el nihilismo como ‘necesidad de los mejores’ es suplantada por un nihilismo edulcorado y postizo, único al que puede acceder el ‘meteco’ que huyendo de ‘esa calamidad llamada México’ retorna en cada uno de sus actos al ombligo que enterró en algún patio clasemediero mexicano”.¹

Sí, en Londres. Volver a Londres. Vivir en Londres. Eso es lo que he estado diciéndote. Lo pasaste muy bien en Inglaterra. Siempre has hablado de los estímulos de Londres, fuera de aquel tiempo en que Paz y Roma te produjeron un mareo intolerable. Además, allá te movías como pez en el agua; debes tener aún amigos. En Londres te dedicaste a escribir la novela. De haberte quedado estoy seguro de que la habrías terminado. Lo que la arruinó fue ese peregrinaje en que luego te perdiste.²

1.4 Venecia: el símbolo de la decadencia

Sergio Pitol logra crearnos interés mediante el manejo de la obra artística como punto de partida de la novela **El tañido de una flauta**; concibe una serie de personajes complejos con diferentes características, nos da su punto de vista respecto al abandono del seno materno para partir en busca de éxito en otras latitudes, de las actitudes de los mexicanos una vez que éstos se han establecido en Europa, sus andanzas, sus desencuentros; nos hace cómplices de la decadencia de sus personajes, nos revela el desencanto que el nuevo continente ha dejado en los artistas que huyen del México aniquilador, y crea diferentes símbolos para dejarnos entrar al mundo que quiere tratar dentro de su novela.

No sólo logra toda esa gama de diversos tópicos, gusta además de un variado número de espacios geográficos donde coloca a sus títeres. En la novela **El tañido de una flauta** puede encontrarse una infinidad de espacios por donde los personajes se desenvuelven. Gracias a esta característica, se puede advertir que cada uno de los

¹ José Luis Ontiveros, *op. cit.*, p. 7

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 187

personajes que se nos presenta suele ser fundido con un diferente lugar geográfico. Pitol hace uso de ese artificio literario para colocar a cada uno de ellos dentro de un ambiente que lo defina.

En el momento en que se inicia la novela, el narrador protagonista se encuentra en un Festival cinematográfico en Venecia, la narración fluye inserta en cuestiones de arte y una vez que el narrador ha visto un film: “El tañido de una flauta”, una vez que ha comenzado a extraer sus recuerdos, la novela pasará por un buen número de ciudades y países por donde el pasado revivido también se ha movido. Así, una vez que el protagonista accede a la película, los recuerdos surgen, como dice Roberto Vallarino: “Ver la película le remueve los recuerdos, el mundo, desencadena la reacción mental, su poder de reconstrucción y en esa noche, entre su salida del cine y el momento de dormir, reconstruye su relación con Carlos, la obra de Ángel Rodríguez y su tía, la participación de la Falsa Tortuga en su contacto con Europa, los recuerdos de México, Cuernavaca, Nueva York o Londres, Dubrovnik o Venecia, sitios fantasmales e ideales”.¹

México aparece como el país del que hay que huir, caracterizado siempre como la Falsa Tortuga:

[...] la culpa había sido toda de él, comentaría más tarde, al volver y relatar el incidente en una versión casi épica, en la que resplandecería como una especie de heroína que en pleno corazón de Francia había tenido el valor de poner como camote a una impertinente radiolocutora francesa que pretendió humillar a México.²

Londres es el lugar donde comienza Carlos Ibarra a hacer esbozos de lo que nunca será su obra: “en la isla esbocé el borrador de un pequeño relato sobre el tema del retorno. Un pintor volvía a sus orígenes. Orfeo, conocidas las tinieblas, se incorpora a la tierra. No ansía conocer ningún más allá”.³

La novela no sólo transcurre en esos espacios europeos; cuando nosotros hablamos de la dificultad para olvidar el seno materno, advertimos que también podemos encontrar

¹ Roberto Vallarino, *op. cit.*, pp. 11-15.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 102

³ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 66

registros donde se hace mención de ciertas provincias mexicanas tales como Colima, Cuernavaca, Xalapa, etc.

La oyó comentar que había estado en México en dos ocasiones, aunque era como si conociera el país de oídas: estuvo apenas unos cuantos días en la capital, que no le había gustado demasiado, y el resto del tiempo en Xalapa y sus alrededores, en casas preciosas arruinadas por el mal gusto de los familiares del marido. ¿Qué había visto de los mayas, de los aztecas, qué de las otras viejas culturas?.¹

También encontramos momentos hilarantes cuando hablamos de los espacios geográficos. Una de las voces que también rememora ciertos pasajes, junto a Carlos Ibarra, narra una anécdota sucedida en Liverpool en un bar de mala muerte. Reunidos alrededor de una mesa, Carlos, Ratazuki y una tal Lucy tienen un altercado con dos marineros holandeses. A uno de ellos, Ratazuki lo reta a pulsear y lo derrota, ante esto, el marinero no lo puede creer y lo vuelve a retar; pierde dos veces más hasta que sella un pacto con Ratazuki, éste lo besa en la boca y le mete la lengua en señal de triunfo.

Carlos le dijo a su amigo, excitado, en español: Si te besa en la boca, métele la lengua, Rat. Cuando el muchacho aproximó la cara para representar un beso simbólico, Ratazuki le pasó la mano por el cuello, lo haló hacia sí y lo besó prolongadamente. ¡La lengua, Rat, métele la lengua!.²

Sin duda, en la novela existen dos espacios geográficos claves: Nueva York y Venecia. La importancia del primero consiste en ser el lugar donde Carlos Ibarra y Paz Naranjo se deterioran a sí mismos, Carlos es derrotado por él mismo y por Paz Naranjo. Es, pues, Nueva York donde Ibarra y Paz son mostrados como dos animales lastimeros, desarraigados, derrotados, absorbidos completamente por su autonegación y por su autodestrucción. En un cuarto de hotel de dudosa calidad, los dos ven terminada su relación y dan cuenta de su inútil existencia.

En cierto momento, en los días de Nueva York, hechizado por Paz Naranjo, llegó a creer que ambos estaban formados con la misma pasta. Pero no era así. Mentira que aquel breve

¹ *Ibid.*, p. 117

² *Ibid.*, p. 174

encuentro, que la ruptura con ella, lo hubiera transformado, empequeñecido. No puede seguir rumiando esa bazofia.¹

Respecto al segundo espacio geográfico, puedo decir que conlleva más que una simple importancia. Venecia es la sede del festival y por lo tanto el lugar donde se rememora un desastre; desde el principio se avizora como el punto de partida de la novela y como el punto de aterrizaje. Después de que el narrador ha visto la película, comienza a hacer un recorrido por el lugar en el que se está realizando el festival. Hasta antes de haberse encontrado con la proyección Venecia era otra:

Y en los últimos días, quizá por haber descubierto que está de verdad enamorado, ha logrado disfrutar plenamente la estadia. ¡Venecia nunca dejaría de ser Venecia! Los días se deslizaban sobre ruedas hasta el momento en que esa tarde asistió a la exhibición. A partir de entonces ni siquiera logra encontrar el tono de voz adecuado para conversar con sus compañeros.²

La caracterización de Venecia como un punto importante para la creación de la obra de Pitol equivale, o lo que es lo mismo, simboliza varias cosas, una de ellas, es la que consiste en sacar a la luz a los personajes que van al Festival con la convicción de llenar una parte de su vacío cultural. Son de los que piensan que hasta que no vean las cosas no creen lo que les han contado. Es tal su ignorancia que al estar en la Venecia tan anhelada por todos, piensan que lo demás vale madre. En sí, el festival es Venecia, gracias a que han asistido a éste logran precisar o dar fe de que Venecia existe: “Para ellos el festival tiene una validez definitiva; en él se cumple y se agota la razón de que Venecia exista”.³

Venecia está en decadencia y la belleza cuyo mito nos envuelve se hace polvo y dentro de la novela de Pitol se nos presenta tal y como es: maltrecha, como maltrechos son los que van a ella, a intentar mostrar capacidades que no tienen y que nunca podrán tener:

Camina por callejones estrechos, de losas desiguales; atraviesa pequeños puentes poco transitados. Sin advertirlo, abandona el circuito turístico, se pierde en un vericuetto de pequeños canales de aguas pútridas y callejones de muros carcomidos y musgosos, hasta que decide detenerse en una pequeña plazoleta, en cuyo extremo una fuente de media luna

¹ *Ibid.*, p. 140

² *Ibid.*, p. 16

³ *Ibid.*, p. 18

parece creada especialmente para calmar la sed del afanado individuo que esa tarde bochornosa de agosto camina por la ciudad en busca de un alivio impreciso.¹

Conforme nuestro protagonista se pasea, surgen nuevas facetas de una ciudad en decadencia, desanda sus pasos hasta llegar al hotel donde se aloja y al llegar allí no se puede abstraer de mirar el encabezado de un periódico:

No puede reprimir la curiosidad y al pasar junto a uno de sus vecinos se detiene a leer el titular del periódico. Una noticia sensacionalista: En unos cuantos años más Venecia desaparecería tragada por las aguas. ¿Venecia sumergida? ¡Era difícil imaginarse algo más absurdo!²

Advirtamos pues, cierta ironía en el hecho de no poder creer que algo pueda hundirse, conforme nosotros avanzamos en la lectura y se nos van apareciendo nuevos caracteres, la decadencia de éstos se nos hace más palpable. Es, pues, Venecia el símbolo de la decadencia, Pitol la ha escogido para transportar sus personajes a tal lugar, allí jugará con ellos, ayudándose de las distintas voces que aparecen dentro de la narración.

En el canal se arremolina la basura, cajas vacías, desperdicios, latas, un trozo de remo, una bota de minero. Una góndola con el mascarón roto, un cisne negro degollado, mece sus ataduras frente a las gradas de un portón carcomido. La costra de basura se estrella rítmicamente contra su costado.³

Aún así, nosotros podemos advertir un dejo de lástima que se siente por nuestros artistas, simbolizado también gracias a Venecia: “¡Ah, la tristeza que podía inspirar Venecia cuando se lo proponía!”⁴

Sergio Pitol hace un comentario crítico acertado respecto al planteamiento simbólico de su novela, principalmente en lo que se refiere a la caracterización de Venecia como la cultura que sucumbe ante la naturaleza: “En mi novela **El tañido de una flauta** las escenas finales recrean el espectáculo de una Venecia victimada por sus aguas, es decir, el mundo de la cultura sucumbiendo ante la naturaleza”.⁵

¹ *Ibid.*, pp. 19-20

² *Ibid.*, p. 21

³ *Ibid.*, p. 31

⁴ *Ibid.*, p. 31

⁵ *Ibid.*, p. 141

Es, pues, Venecia la que simboliza la destrucción, la que en sus aguas arrastra a los pobres de cultura, es Venecia a donde van a sucumbir nuestros artistas mexicanos, a donde van a dar cuenta de su incapacidad intelectual, a donde van a mostrar su esnobismo. Donde sacan a flote su falta de capacidad cultural. Venecia es incluso el México que traiciona y que aprisiona por el cuello sin dejar escapar al que se atreve a permanecer dentro de sus límites.

1.5 La firme determinación de perder

El tema principal de la novela *El tañido de una flauta* es, sin duda, el fracaso. Como hemos visto, los personajes que van apareciendo, avanzan inevitablemente hacia el abismo que les depara su propia existencia. Así, podemos extraer de los párrafos de la novela un extenso número de ejemplos que nos remiten al tema recurrente del que he hecho mención.

Recordemos. La novela se inicia después de que nuestro narrador fantasma ha visto el film japonés “El tañido de una flauta”; su memoria se abre y retrocediendo en el pasado comienza a buscar al personaje en cuya vida él piensa se ha basado la película: “El tema debe ser recurrente en el Japón: la caída, la voluntad de desastre, la realización consciente del fracaso”.¹

Si un personaje de la novela camina directamente hacia el fracaso, éste es Carlos Ibarra. Una vez recordado por el narrador, advertimos el grado destructivo que arrastra. Su principal característica consiste en ser presentado infinidad de veces como un ser detestable, cada vez que el narrador se refiere a él, no es para alabarlo, sino para mostrarnos el lado oscuro y vulgar de Ibarra; para el que narra, recordarlo es entrar en detalles de la vida de su 'amigo'. Si se refiere a él, únicamente señala lo criticable.

Pero él esa noche deseaba hundirlo; contó algunas anécdotas con eficaz crueldad, habló del eterno *work in progress* que había terminado por disolverse en el vacío, de sus fracasos de todo tipo, de la chatarra de sus crónicas.²

¹ *Ibid.*, p. 13

² *Ibid.*, p. 182

Con la aparición de Ibarra, surge también el personaje cuya trascendencia tendrá mucho que ver con el lento avance hacia la destrucción del narrador. Paz Naranjo es la antagonista de Carlos, y lo arrastra hacia el ineludible abismo del fracaso. Tal personaje se encuentra sugerido como la causa del despilfarro de la vida de Carlos. Es ella su camino hacia la destrucción. De tal personaje y de su importancia dentro de la obra Gerardo Ochoa Sandy señala lo siguiente: “En *El tañido de una flauta*, Pitol deslinda la imposibilidad del acceso al sentido del pasado desde el presente y el imperativo vital de la búsqueda de ese sentido, en la historia de Carlos Ibarra, quien apostó por la arcadía y encontró el infierno de la mano de Paz Naranjo en el cuartucho de un hotel de quinta”.¹

Se busca además recrear la infructuosa vida de Ibarra, y a su lado Paz Naranjo, artífice de su desmoronamiento.

Había tratado de reproducir aquella temporada en su película. La historia de Paz y Carlos hundidos en un hotel de mala muerte, combatiéndose sin tregua, asediándose, repasando sus vidas, compartiendo un lecho sin hacer el amor.²

Al lado de la aparición de Ibarra, surgen otros personajes que también están concebidos para ser arrastrados hacia el fracaso. Ángel Rodríguez se dirige también hacia la destrucción, quizás un poco menos consciente, pero con la misma actitud, con la misma determinación de perder. Sus cuadros reflejan la destrucción, la grotescidad, y en ellos él mismo se ve retratado.

Pero lo que más le perturba es que a pesar de la pasión depositada en esos cuadros, debe realizarlos casi en la clandestinidad, sintiéndose a momentos desamparado, vencido por las telas, por la paleta, los tubos de color, la espátula, los lápices, sobre todo al principio, cuando no lograba evitar la reproducción más o menos fiel de los modelos originales, aterrizado de que su labor fuera a perderse en el vacío, que no tuviera valor para terminar [...] A momentos ha llegado a sentir deseos de destruir sus telas. ¡Sus escombros personales! ¡Era para dar risa! Le complace revolcarse en medio de sus detritus íntimos.³

Una de las principales características con las que están hechos los personajes de Pitol, es la que corresponde a la autodeterminación de perder; lo que equivale a esta

¹ Gerardo Ochoa Sandy, “Domar a la Literatura”, en *La Jornada Semanal*, p. 11.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 148

³ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 43.

elección dentro de la novela, se observa en el momento en el que cada uno de ellos tiene todo para triunfar y no lo hace.

Si atendemos a la primera suposición, podemos advertir que Carlos Ibarra se presenta deteriorado, más adelante damos cuenta que Ibarra termina siendo el guiñapo del que se habla. Una vez que ha avanzado de la mano de Paz Naranjo, su caída será dolorosamente rápida.

La segunda posibilidad la concibe el narrador como la posible casualidad en la que un escritor haya novelado la vida de Ibarra, y que Hayashi hubiese tomado de allí un capítulo para hacer su película:

Cabe una tercera posibilidad, más fácilmente desdeñable: Carlos podía haber publicado con seudónimo una novela autobiográfica. ¿Y si bajo un nombre falso fuera un autor famoso, traducido a otras lenguas? De ese modo ni el director ni el guionista podrían tener la menor noción de la existencia del personaje real. Eso aclararía la bonanza económica de algunas épocas, pero dejaría sin explicar muchas otras cosas, no sólo el final sino la esencia misma de la cinta. Si escudado en un seudónimo Carlos era un autor famoso, ¿cómo podía ser entonces el personaje del film que encarnaba todos los fracasos y carencias posibles?¹

Como podemos ver, estas tres posibilidades resumen en sí la problemática que encierra la novela. Como Carlos es un fracasado no puede ser un autor con amplio reconocimiento, su determinismo hacia la perdición le impiden el triunfo. Ibarra es el antiéxito, así quiero llamarle. Y de éste Carlos Monsiváis señala lo siguiente: “Ibarra se rehusa al éxito que lo esperaba, porque él halla su plenitud en el incumplimiento, y su coherencia es lo que los demás juzgan incoherencia. Ibarra es el eje de la novela porque su caída hasta el fondo impregna o colorea la situación de los demás personajes y subraya una de las lecturas de *El tañido*”.²

Los recuerdos del narrador corren paralelos rumbo a la destrucción tanto del personaje del film como de la vida de Carlos Ibarra, que está perfectamente llevada a la pantalla, e inclusive, éste mismo descubre incidentes que no conocía de Ibarra, la película se los revela, la angustia lo invade, Ibarra retratado perfectamente en un film.

¹ *Ibid.*, p. 30.

² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, p. 23-29.

Le duele, le duele en esos momentos de un modo intolerable recordar la escena: el bar, la conversación, el humo también intolerable que los envolvía, el río de palabras que no desembocó en ninguna parte, y enterarse que lo que de importante ocurrió en su vida lo había tenido que descubrir esa tarde a través de una película japonesa.¹

Sobresale además el perfecto paralelismo entre la vida de Ibarra y la del personaje del film. Los dos corren hacia la destrucción total y al final se funden en uno solo, en una interminable caída a hacia la destrucción:

En la película, la escena era magistral. Hayashi planteaba todo lo que de ambiguo había en aquel retorno y en su consecuente fuga. No se trata de que el mundo organizado rechace a Carlos, sino a la inversa, él se exilia por propia voluntad, aunque, por supuesto tampoco eso era del todo claro. Carlos rechaza el mundo, sí, pero cuando ya ha sido colocado en un sitio ínfimo dentro de la escala humana. Su única opción, de no marcharse, es convertirse en elemento de desecho. El reencuentro con Tokio, la ciudad donde transcurrió su juventud, la escena de la estación del metro, lo arrojarán al pueblo de pescadores en busca de una forma de vida inencontrable.²

Si hay un personaje con absoluta importancia dentro de la novela de Pitol, ese es Carlos Ibarra. José Luis Ontiveros ha visto muy bien el desarrollo de éste en la novela y habla de la siguiente manera acerca de él:

Carlos Ibarra es el artista que dilapida su talento en un extrañamiento del país y de la lógica productiva pero fundamentalmente es el símbolo de las falsas perspectivas del intelectual nacional. En *El tañido de una flauta* el infierno no son los otros sino que es uno mismo, el veneno que intoxica es la propia sangre ocre de sapo intelectual.³

Podemos concluir con una cuestión más ¿es acaso *El tañido de una flauta* la tragedia de un hombre empujado por ciertas circunstancias y por él mismo hacia el fracaso? Si consideramos que Ibarra tiende hacia la destrucción y finalmente muere solo, destruido, olvidado y negado, quizás se puede afirmar que no se trata de una tragedia, pues la tragedia se nulifica en cuanto que Ibarra elige su propia destrucción, nunca puede abstenerse de llevar en la mente una sola idea, un sólo camino: *la firme determinación de perder*.

¹ Sergio Pitol. *op. cit.*, p. 191

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 192.

³ José Luis Ontiveros, *op. cit.*, p.7.

2. Juegos florales. *Los mecanismos de la memoria*

Sin duda, después de haber aparecido **El tañido de una flauta**, la novela más estilizada en la obra de Sergio Pitól es **Juegos florales**. Una de las principales características de su obra es el perfecto manejo que hace del uso de la memoria como constructora del discurso narrativo. Si observamos bien, podemos dar cuenta que literariamente Pitól hace uso de la ida hacia atrás en el tiempo dentro de la construcción de sus **Juegos florales** para, y mediante el uso de ese artificio, presentarnos otro número amplio del mundo de personajes a los que sólo él ha podido dar vida. Es una infinidad de registros archivados en los recuerdos de los personajes lo que mueve la aparente trama de cada una de sus novelas. Si en **El tañido de una flauta** se recuerda la angustiante vida de un hombre cuya principal característica es la de optar por el fracaso, en **Juegos florales**, la constante será la de revivir el pasado conforme se pretende construir la obra que le dará al personaje principal el triunfo que siempre ha anhelado. Pitól busca, con la ayuda de uno de sus personajes, que la memoria sirva para revivir aquello que nunca jamás volverá a ser igual, lo que podemos decir que en un tiempo pasado fue mejor, o, por qué no decirlo, peor: “—¡Roma jamás volvería a ser la misma! ¡Nadie nunca, podría volver a tener veintidós años!”¹

Así, anegado el pasado de recuerdos gratos e ingratos, el narrador de **Juegos florales** se interna en diferentes momentos de su propia vida y de la de otros; presenta un cuadro de derrotados y fracasados alrededor del cual se desenvuelven en busca del medio al que no pertenecen, como Carlos Ibarra en **El tañido de una flauta**. Pitól se vuelve a aferrar de sus consanguíneos y de los latinoamericanos para crear sus **Juegos florales**, para dar vida a un nuevo grupo de pseudointelectuales.

En **Juegos florales**, encontramos a un narrador que nos aporta desde su perspectiva a un personaje principal, y el constante rememoramiento de éste cuya vida siempre será un misterio para nosotros, una vez que ha comenzado la novela, pero no así al final de ésta.

Billie Upward es el personaje principal, la rememorada, es ella quien será revivida por el narrador. Conforme el deseo del aparente narrador se vuelve más fuerte respecto a elaborar una biografía de Billie Upward, más difícil es para él llevarla a cabo: “El

¹ Sergio Pitól, **Juegos florales**, p. 12.

nacimiento de ese relato surgió de un acontecimiento que lo dejó muy perturbado, y de su asombro ante ciertos imprevisibles mecanismos de la memoria”.¹

En esta novela de Pitol, como en la mayor parte de su obra, la constante será la de mostrar la incapacidad del creador cuya obra nunca consigue elaborar. Billie Upward es parte principal del tejido de la narración de **Juegos florales** así como de la obra que el narrador intenta elaborar. Es ella el motivo por el cual los mecanismos de la memoria se avizoran.

Una pareja de mexicanos, un profesor de Universidad, ensayista, escritor de dos libritos; su esposa, una mujer mediocre, están de visita en Roma, donde encuentran a unos amigos a los que el narrador conoció años atrás en su primer viaje; veinte años han pasado, él era un entusiasta joven de veintidós años. Es éste el discurso primero a través del cual la narración se abre, una vez que la pareja, de visita en Roma, se ha instalado en la casa de los amigos de él, es el momento en el que el proyecto Orión comienza a ser revisitado; veinte años han pasado para el narrador y para la pareja con la cual conviven, el fatal rememorar comienza ahí, con la aparición de Billie.

La memoria revisitada del narrador no sólo nos conducirá por las excéntricas actuaciones de su personaje principal, sino que también nos revelará algunas de las circunstancias de su propia vida, de su primer viaje a Roma y de lo que ahí le aconteció.

Se superpone una buena cantidad de diversos intentos de creación o como lo señala Sergio González Rodríguez:

Insistiendo en la proclividad hacia el tráfico complejo de los elementos narrativos, hacia el acopio de historias como espejo de otras historias y simetrías accidentales y la novela como microscopía que se encierra en las pulsaciones de círculos concéntricos, donde el espacio entre ellos es el pasadizo a las perplejidades y el asombro del lector.²

Pitol nos desencadena una obra cuya única y principal razón es la de devolvernos mediante el juego con el tiempo la descristalización de los sueños de varios jóvenes creadores.

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 47.

² Sergio González Rodríguez, “La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas”, **Tiempo abierto, tiempo cerrado, Sergio Pitol ante la crítica**, *op. cit.*, p. 157.

Si atendemos a que dentro de la literatura los autores se ayudan del artificio de la ida al pasado para dar vida a su obra, no pocos casos lo hacen de la manera como Pitol; quien se vale, dentro de la novela, del uso de un sueño que el narrador ha tenido para de allí creamos el ambiente del recuerdo; y a partir de dicho sueño, dejar abiertas las puertas para que la memoria construya, ella sola, el camino que sigue la narración:

Un sueño fue decisivo para echar a andar los mecanismos de la creación. Debe haberlo padecido una noche no demasiado posterior a la muerte de su padre, cuando intentaba olvidar que no había acompañado a su madre en aquellos días luctuosos, y los sueños lo agobiaban sin cesar.¹

Abierta en primer término la memoria de nuestro narrador, y una vez presentada la principal protagonista de una de las primeras anécdotas (quizás la principal) de la novela, surge uno de los personajes cuya importancia en la revivificación de las posteriores historias tendrá mucho que ver; debido al papel que desempeña en la editorial que conformó hace tiempo un pequeño grupo de entusiastas. Teresa Requenes, la venezolana, es la que aportó todo lo necesario para que *Orión*, la editorial, pudiera caminar; por lo tanto, tuvo mucho que ver en la salvación o en el deterioro intelectual de los que la rodeaban. *Los cuadernos de Orión* revividos, dan lugar al recuerdo de tal personaje, al cual se le recuerda así:

No fue sino bien entrada la noche, ya de regreso en casa de Gianni y Eugenia, mientras tomaban unas copas de grappa que decían tener guardada especialmente para ellos, cuando sacó de unos estantes los vejos, hermosos, empolvados *Cuadernos* y recordaron con entusiasmo a Teresa, la excéntrica venezolana que de repente aparecía en ese mismo piso para invitarlos a acompañarla [...] a cenar en algún sitio espléndido de los alrededores de Roma.²

Uno a uno los personajes son devueltos por la memoria a nuestro narrador, así, surge Raúl, personaje cuya actitud tendrá que ver mucho con el desenlace de la vida de Billie Upward, con el avance de ésta hacia la destrucción. Raúl, como Carlos Ibarra en *El tañido de una flauta*, también tiene su antagonista, y se trata, en su caso, de Billie Upward.

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 68

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 18.

Durante esa temporada no sólo se acordó muchas veces de Billie sino también, como ha señalado, empezó a vislumbrar a un Raúl a quien con los años tenía por completo desdibujado, vencido por las absurdas imágenes posteriores; un Raúl feliz, desconocido [...]¹

Así, no sólo encontramos como eje primordial el hecho de recordar un determinado número de personajes con los que se vaya tejiendo la narración; existe, además, el gusto por parte del autor por rememorar ciertos espacios geográficos con los cuales también logra dar fluidez a la narración. Nuevamente, como en *El tañido de una flauta*, Pitol nos lleva de Venecia a Jalapa, de Londres a Roma y nos coloca hacia el final de la novela que también intenta ser el final de otra nunca escrita, en Papantla, lugar donde se desarrollarán los juegos florales y donde finalmente veremos desaparecer entre una nube de misterio a la inglesa Billie.

A veces ese espeso tejido de callejuelas podía, después de prometer el Paraíso, desvanecerse en una avenida que por anónima haciales recordar con aprensión que su tiempo —como todos los tiempos— sufría la obsesión de emparejarlo todo: Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Samarcanda, Monterrey, Venecia.²

Elena Urrutia coincide en señalar acerca de los espacios geográficos, que su importancia radica al hacerlos coincidir como uno solo, además de que menciona que éstos son de vital importancia ya que en determinado momento llegan a adquirir la característica de personajes: “**Juegos Florales** tiene ahora, no sólo como marco geográfico en el que se desarrolla la acción sino, incluso, como personajes de la narración misma, a Roma, Venecia, a Jalapa, a un ingenio en el estado de Veracruz y a Papantla”.³

Es pues, la continua rememoración de hechos lo que funciona como hilo configurador de la narración; el narrador, cuyo nombre nunca conocemos, intenta traer todo lo que su pasado le ha guardado; sin embargo, le es difícil revivir los motivos de cada una de sus actuaciones y de lo que necesita para continuar en la elaboración de su obra durante

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Elena Urrutia, “El tejido espeso de la narración”, en *Uno más uno*, p.15.

tanto tiempo soñada. Inútil es, pues, cada uno de los ensayos que hace en el momento en el que decidí volver a hacer su nunca acabada novela.

[...] deberá explicar por qué fue a Roma, su estado de ánimo cuando busco a Raúl, su trato con la mil veces mencionada Billie Upward. Debe volver a esa época, sencillamente para comprender un punto que nunca le ha quedado claro: las razones del viaje a Europa en 1960.¹

Juegos florales es una de las tentativas de Pitol por dar a conocer la inutilidad que tiene el hecho de revivir el pasado. Conforme nuestro narrador avanza en busca del tiempo perdido, nosotros advertimos dicho inútil esfuerzo. Podemos decir que se cumplen en la novela de Pitol dos búsquedas inútiles que se concatenan, la búsqueda del pasado que conlleva al reintento, también inútil, de la realización de la obra que le dará al personaje principal y a los demás que poco a poco van apareciendo conforme transcurre la narración, el éxito que mucho tiempo han buscado. Nos propone una infinidad de búsquedas que van más allá de lo simplemente literario, con una infinidad de artificios de los que se vale el autor para construirla. Como bien lo señala Sergio González Rodríguez: “**Juegos florales** es un breviario de la descomposición y el fracaso, del pasado cancelado y de la inutilidad de la nostalgia”.²

Los mecanismos de la memoria siguen abriéndose conforme transcurre la novela, ésta nos propone el uso del pasado nostálgico, el uso de ese artificio metaliterario y resume algunos tópicos característicos de la obra de Sergio Pitol, además, como bien lo señala Juan Antonio Masoliver Ródenas: “En **Juegos florales** [...] reaparecen temas obsesivos en la narrativa de Pitol: México y Europa, pasado y presente (infancia, juventud, madurez), el bien y el mal, la realidad convencional y la locura”.³

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 36.

² Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 157.

³ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Sergio Pitol en los espacios del recuerdo”, **Tiempo abierto, tiempo cerrado, Sergio Pitol ante la crítica**, *Op. cit.*, p. 157.

2.1 *Billie Upward y el pasado irrecuperable*

La novela *Juegos florales* es un conjunto de bellas historias que son producto de la imaginación de los personajes inmersos dentro de ésta, en la que una trama conlleva a otras, lo que va esmerilando el ambicioso trabajo que Pitol nos ha preparado. La trama principal de la novela comienza una vez que el narrador se ha establecido junto con su esposa Leonor en la casa de Gianni y Eugenia (en Roma). El primer personaje en aparecer en voz del narrador es Billie Upward. Avizoramos, pues, un actante nuevo cuya primer referencia a él nos da la pauta que ligará la novela conforme ésta transcurre.

Debemos considerar que la trama principal de *Juegos florales* es sin duda la de narrar la vida de Billie Upward. La imposibilidad ante la que se encuentra el narrador para crear la biografía de Billie nos abre el camino para conocer la historia de su vida; es ella la figura central, como lo señala Juan Antonio Masoliver Ródenas: “La figura central es Billie Upward, una persona que ha obsesionado al narrador desde que la conoció en Roma, por la que se sintió extrañamente dominado y sobre la que más tarde quiso escribir una novela en cuya empresa salió derrotado”.¹ El personaje central, que en este caso se trata de Billie Upward, está dotado de características propias, las que sólo Pitol en voz de su narrador puede darles. Billie como Paz Naranjo en *El tañido de una flauta* es la causa del fracaso y está caracterizada de la siguiente manera:

Como habría dicho Billie la insoportable, quien en tales circunstancias se revestía de un aire de ave sapiens, un pajarraco de pescuezo largo y mirada penetrante dispuesto siempre a graznar frases lapidarias y a repartir picotazos a diestra y siniestra.²

Iniciada la primera narración y mostrada la figura central, obsesión del narrador, la novela se vuelve más abundante, la nostalgia del narrador se plantea desde el hecho mismo de mostrar sus recuerdos y traer con ellos a Billie Upward, a quien desde este momento quiero llamarle: *La irrecuperable*.

¹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *op. cit.*, p. 168.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 7.

El tiempo pasado se convierte en tema, Sergio Pitol comienza —y su narrador— a reivindicar y a sacudir su memoria, su fruto cae, Billie Upward: “La presencia de Billie se le impuso con vehemencia extraordinaria desde esa primera noche”.¹

Poco a poco, nuevos archivos se abren, el narrador comienza a disponer de su memoria, donde, y con ayuda genial del uso de la geografía contenida o alternada al intento de recuperar a Billie, surgen nuevos personajes, con nuevas perspectivas para observar a Billie.

A Raúl lo recuperó ulteriormente, si vislumbrarlo en sus recuerdos equivale a una recuperación; su imagen surgía lenta y precisa, a medida que día con día la Billie de aquel entonces le resultaba más indeciblemente repulsiva, al grado que le resulta difícil creer en la admiración que decía haberle profesado.²

Si bien existen divergencias entre la vida del narrador y la de Billie, su prolongada agonía comienza a alternarse. Mientras Billie corre sin suerte hacia la desaparición, el narrador va falto de carácter hacia el camino que la misma Billie le ha trazado.

Lo había esclavizado por medio de terror. Temía que un día expusiera ante los demás la amplitud y la profundidad de su ignorancia, que revelará por ejemplo su incapacidad para definir lo específico de un cuadro de Sassetta o su desconocimiento en materia de vinos, que declarase que su cultura, casi meramente literaria, no lo facultaba para frecuentar el medio en que ella se movía por infinidad de méritos.³

Roma, Venecia, Jalapa son una vez más testigos del tránsito de uno y otro hacia lo infausto, hacia el deterioro personal y social. Así bien, la novela, el esmerilado producto o trabajo de Pitol, es un nuevo desconuelo de dos seres humanos tan cercanos y a la vez alejados y desolados.

Recuperar, recuperar. Esta es la obsesión del narrador; en principio no sólo se vuelve labor, trabajo literario; del trabajo literario se pasa a la vida misma, y al narrador le basta un motivo (Billie) para traer antiguos, buenos y malos momentos, pero finalmente pasados.

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 16-17.

Es Billie el motivo que el narrador encuentra para hacernos partícipes de días venerados por él, de los que nos hace sus cómplices y al mismo tiempo sus confesores.

Surge de entre los escombros de la memoria del narrador una relación venerador-fetichista (narrador-Billie), de tal suerte que el intento de recuperar a Billie se vuelve enfermizo. Se da paso a un círculo vicioso en el que se advierte la veneración del recuperador (narrador) hacia el personaje que se busca recuperar (Billie).

Billie era ya entonces una reverenda imbécil, pero él no lo sabía y la admiraba con fervor [...] él la escuchaba con tal atención que parecía que de la boca de aquella mujer pedante, angulosa y estridente emanaba la sabiduría más decantada.¹

Nuevamente asistimos a una infinidad de retahílas, de triunfos y caídas. Sergio Pitol pretende confundirnos; la lectura, aparentemente transparente, encierra en la dinámica del recuerdo lo imposible que es recordar detalles pasados. En cuanto Billie Upward comienza a ser recuperada, nosotros advertimos gracias al giro que Pitol da a los hechos narrados que surge un elemento (ya aparecido en **El tañido de una flauta**): el fracaso. "Así, **Juegos florales**, novela principalmente del pasado remoto y cerrado, también lleva implícito uno de los grandes temas obsesivos de Pitol".²

En ese departamento se reunía noche tras noche un inquieto, ruidoso y a momentos bastante divertido grupo de jóvenes [...] a casi todos les esperaba un futuro bastante mediocre [...] jóvenes gregarios por naturaleza, ávidos de aprender algo, de hablar, a veces sólo por el placer de oír sus palabras, de política, cine, literatura, de su vida, de su pasado y sus nebulosos proyectos, entre quienes destacaban los cinco o seis responsables activos en la preparación de los hermosos Cuadernos de Orión: Raúl, Billie, Gianni, Emilio y él mismo [...] Cuadernos que una venezolana caída del cielo, Teresa Requenes, había hecho posible.³

Para el narrador el intento de recuperar se vuelve agónico y doloroso. No sólo se nos presentan los momentos en que pudo haberse salvado de su inminente destino, sino que también lo advertimos abatido e imposibilitado para recrear el pasado detalladamente. El hecho de recordar se vuelve tortuoso para el narrador. Margarita Pinto atina nuevamente al señalar:

¹ *Ibid.*, p. 16.

² Margarita Pinto, "Recuperar la magia de la juventud", en **Sábado, Uno más uno**, p. 15-16.

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 14.

Humillada, abatida y obligada a exhibir sus más íntimas vergüenzas; la memoria del protagonista recorre el libro página tras página, para reinventar la vida de Billie cuya personalidad le atrae desmesuradamente.¹

Muchas son las razones por las que la memoria retrocede; sin embargo, cada recodo, cada pasadizo de ésta se haya borroneado.

Tachando y volviendo a escribir, tal parece que son las formas como el narrador nos presenta no sólo a Billie, sino también a nuevos personajes tales como Raúl:

Le extraña la inexistencia de Raúl en su memoria, ya que el inicio de su amistad se perdía en los sueños de la infancia: habían hecho juntos la primaria, compartido una atmósfera familiar semejante; un día comenzaron a intercambiar los consabidos libros, Verne, Twain, Stevenson, Dickens, que estrecharon aún más la amistad, para saltar después, al comenzar el bachillerato, a las largas y afiebradas discusiones sobre literatura, música, cine y algo muy rudimentario y confuso que suponían era filosofía.²

El narrador le deja también el trabajo a sus personajes para que éstos hablen acerca de otros de la misma forma, rememorando, como es el caso de Gianni.

Tal vez el desagrado de Gianni ante el relato de las tribulaciones mexicanas de Billie Upward lo hace volver, poco antes del fin de vacaciones, a tomar el librito que había muy por encima hojeado a los pocos días de haber llegado a Roma sin que entonces le produjera mayor deseo de meterse en él, dedicar parte de la noche a su lectura y hasta reivindicar a Billie de algunos de los cargos que han venido haciéndole desde hace años.³

Juegos florales se sucede veinte años atrás desde el momento en que nuestro narrador encuentra los archivos de Orión, nombre de la editorial en la que trabajó junto a varios compañeros; y de ahí, la evolución de la novela caminará hacia el presente desde un pasado remoto amado y a la vez deleznable, completamente en búsqueda de la verdad guardada y con el temor de recuperar la nostalgia.

El texto se resume con el hecho de la revisión por parte del autor de lo que ha hecho éste en el transcurso de los veinte años anteriores.

¹ Margarita Pinto, *op. cit.*, p. 15-16.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 16.

³ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 131.

2.2 *La imposibilidad de la creación*

Juegos florales, como ya lo he mencionado, es una novela que sobrepasa los límites literarios; gracias al manejo que Pitol hace de su texto nos inmiscuye en una nueva visión en lo que respecta al momento mismo en que el autor emprende su gran tarea: la *escritura* misma.

Si bien es cierto que **Juegos florales** no es un texto de una sola lectura, no por ello se debe temer acercarse a ella con el fin de descubrirla, y descubrirla equivale a encontrar en ella un buen número de valiosas y originales aportaciones literarias.

La novela nos remite una vez más al tema del fracaso; si en el **Tañido de una flauta** yo lo he querido ver como un fracaso más humano, en **Juegos florales** quiero pensar que se trata de una caída en el plano literario. Aquí se aborda el hecho en el que el autor mismo se topa con *La imposibilidad de la creación*.

Russell M. Cluff señala acerca de la narrativa de Pitol: “Sus obras siempre se valen de un protagonista-escritor que está a punto de comenzar su gran obra literaria que, en última instancia, está destinada a dejarlo total —aunque paradójicamente— frustrado”.¹

Y este estudioso de la obra de Pitol ha logrado no sólo encontrar visos de este tema, sino también y acertadamente una cierta forma de oralidad en los momentos en los que, dentro de la novela, los varios escritores que conforman **Juegos florales**, se presentan y nos presentan su historia. Cluff se apoya en un libro donde encuentra lo siguiente:

La novela aún no existe, los personajes, que [...] son autores ficticios, ponen la cimentación para lo que se convertirá en la obra escrita. Su discurso, por tanto, se hace aparecer como oral. Cuando y si logran transformar este discurso oral en escritura, habrán creado una obra de ficción.²

Esta visión de la historia dentro de la historia, o lo que bien podemos llegar a llamar el artificio de “las cajas chinas”, la oralidad y la imposibilidad de la creación, bien podrían resumirse con otro nuevo título: *El trabajo en proceso*.

¹ Russell M. Cluff, “Sergio Pitol: proceso y mensaje en **Juegos Florales**”, *Tiempo abierto, tiempo cerrado, Sergio Pitol ante la crítica*, *op. cit.*, p. 182.

² Robert C. Spires, *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984.

Son tres los puntos importantes a tratar en este apartado cuya única finalidad es intentar desvestir a los **Juegos florales**.

La estructura de los **Juegos florales**, a la par de la de **El tañido de una flauta**, está construida de manera que implique dificultad al lector. Es una novela que contiene seis textos intercalados, de los cuales dos han sido ya publicados y han visto luz en sendas antologías de nuestro autor. Los capítulos IV y VI aparecen con los títulos de **Cementerio de Tordos** y **El relato veneciano de Billie Upward**, respectivamente.

Así, podemos rastrear y encontrar algunos pasajes que correspondan con los textos ya citados. En el capítulo IV encontramos el siguiente ejemplo:

En cambio el sueño al que parcialmente atribuye el nacimiento del relato estuvo colmado de movimiento y de contrastes. Soñó que era un niño y que vivía en el campo en una casa de amplios tejados, una serie de espaciosas habitaciones alineadas en torno a un patio interior, y soleados corredores con macetas de helechos y geranios. Hay mucho de abandono y descuido en aquella casona, donde vive acompañado de sirvientes y trabajadores del rancho. De vez en cuando aparece por allí su abuelo. A partir de cierto momento comienza a presentarse estrambótica y caricaturescamente disfrazado de millonario. Ostenta una levita, sombrero de copa gris perla, polainas, fistol en la corbata y guantes grises, atuendo que por fuerza contrasta con el sobrio y natural deterioro que reina en la casa. El nieto observa regocijado las apariciones y transformaciones de su abuelo y la opulencia cada vez más notoria en su atavío. De pronto la acción sufre un vuelco. Desaparece la casa y en su lugar aparece un hermoso palacete situado en la zona residencial de una capital europea, posiblemente París.¹

Y en el VI esto:

Al llegar los padres de Alice a hacerse cargo del cadáver, cuando con la ayuda de la tía Ann hacen las maletas, recogen los vestidos y objetos particulares de aquella muchacha un poco descuidada, pero quizás más retraída que las demás, la profesora piensa que sería mejor suprimir en el futuro la excursión a Venecia, cuyo clima es fatal en esa época del año y sustituirla en cambio por el viaje a Florencia y Roma que ha venido proponiendo durante años, desde la vez en que otra alumna, pesa en esa ocasión, sufrió un grave accidente y el colegio tuvo mil dificultades con el padre, y este viaje le ha proporcionado el argumento de peso que necesitaba para convencer a la directora. El último día escucha melancólicamente con las chicas la función de La Fenice con que culmina la excursión. Cantan Wagner a quien ella siempre ha detestado.

Con esta escena operística termina el relato de Billie Upward.²

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 69.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 150.

El principal motivo con el que comienza a formarse este rompecabezas pitoliano, se halla, dentro de la novela, como primer argumento y como sostén para avanzar hacia los otros relatos cortos. Es, pues, nuestro principal escritor-protagonista, quien tiene como oficio dar vida nuevamente a Billie Upward, a quien debe rescatar de su memoria para volverla ficción mientras novela su vida; respecto a lo que acabo de señalar, Juan Antonio Masoliver Ródenas acierta en señalar que:

En Juegos florales hay un narrador omnisciente que habla de un narrador en el proceso de recuperar el pasado para transformarlo en literatura. Éste permite crear una dinámica narrativa que va de la novela como proyecto (nivel pretextual) a la novela como acto de creación [...]¹

El relato enmarcador y jamás terminado es la historia de Billie Upward, no el relato que se atribuye a ella, sino su vida; el avance que el texto ofrece se ve detenido ante otro nuevo: el intento que nuestro escritor-protagonista hace por revivir a Billie, da lugar a otro en el que nuestro narrador nos novela su propia vida. Entendamos que el segundo texto es consecuencia del primero y en adelante se seguirá una secuencia en la que los relatos siguientes encajan con otro hasta volver a encontrarse con el primero, volviéndose así la novela un extraordinario círculo vicioso.

Héctor Zarauz López ha atinado al referirse a **Juegos florales** señalando que:

Pitol muestra gran capacidad para encontrar varias historias partiendo de una sola trama, o bien busca la solución del texto central mediante una serie de historias aleatorias que pueden ser ajenas o complementarias al eje narrativo. Las narraciones de Pitol son laberínticas por presentar distintos pasajes, alternativas y salidas a la lectura; parecen ser círculos concéntricos que van desarrollando una historia desde el exterior hacia el centro y que en el camino incluyen otra u otras historias [...]²

Las otras historias del conjunto que hace a **Juegos florales** son: la de la esposa de un presidente mexicano del siglo XIX y su hija enana secuestrada por un apache y un cuento escrito para **Orión**, en el cual el narrador nos cuenta hacia el final de la novela su viaje a Papantla en el que advertimos el desenlace de ésta.

¹ Juan Antonio Masoliver Ródenas, *op. cit.*, p. 170.

² Héctor Zarauz López, "Las cajas chinas de Pitol", en *Lectura, El Nacional*, p. 12

Finalmente cada una de ellas tiene su principio y su final, y al parecer cada texto es autónomo del otro, sin ser realmente verdad esta premisa.

Conforme los personajes aparecen, les es dado a cada uno de ellos (los principales) la oportunidad de mostrarnos su trabajo. La tarea de las personas que trabajan para los **Cuadernos de Orión** es descubrir nuevos talentos literarios que ante la expectativa del triunfo proponen su trabajo. Es, pues, la novela, un borrador que los personajes construyen y no.

Jamás podría ser un escritor de viajes en el sentido clásico de la palabra. Tarda años en aprender la configuración y entender las coordenadas de una ciudad; las más simples relaciones entre un edificio y una plaza cercana, entre un monumento y su propia casa situada a unas cuantas cuadras, le son inaccesibles. Describir eso le resulta punto menos que imposible, es una labor para la que no ha nacido.¹

Juegos florales, sin duda, puede abrirse en cualquier capítulo y desde ahí comenzar a leerse, puede leerse en fragmentos o completa, sin perder nunca su interés.

La oralidad está implícita y debe encontrarse dentro de la novela **Juegos florales**. Debe pensarse desde el punto de vista de que la novela es un trabajo no terminado, pero ésta, al ser ficción, cumple con el objetivo de parecer una obra incompleta.

Con la suficiente atención, podemos ver que la oralidad consiste en el hecho de que los seis relatos cortos que hacen **Juegos florales** se quedan flotando en el aire, nosotros damos con que nos los cuentan únicamente, imaginamos escucharlos; no están escritos si pensamos en la ficción que se usa para dar vida a la novela, pero Pitol sí ha logrado escribir una novela sólo que a sus personajes los restringe y los hace fracasar.

Lo mejor sería fijar algunas fechas. Sin ellas, le resulta imposible ver los **Juegos florales** en conjunto. Si alguna vez llega a escribir la novela, el inicio debería situarse en Roma y no en Jalapa como había ocurrido con los varios intentos frustrados. Es necesario formular un amplio repertorio de datos: el reencuentro con Raúl en Italia, el trato con Billie, las labores de la pequeña editorial, las razones de su viaje a Europa. Es más, tal vez por haber desdeñado ese período, el proyecto ha resultado siempre cojo.²

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 78.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 32.

De esta manera es como podemos acercarnos a los diferentes planos de **Juegos florales**; en primer lugar, la correlación de seis historias paralelas entre sí, y la oralidad, cuyo trabajo se puede encontrar gracias al uso que Pitol hace del narrador. Puedo afirmar que lo que yo he intentado ver como oralidad es asimilable o puede asimilarse a lo que concibo en llamar en este apartado *La imposibilidad de la creación*.

Esta forma de oralidad asimilada a mi punto de vista de la imposibilidad de la creación tiene su constante gracias a la ayuda del narrador, cuya función primaria es la de introducir a nuestro autor ficticio y lo hace de la siguiente manera:

Nunca había pensado en ese recurso. Escribir la novela empleando a una mujer, a su esposa, como narrador. Aprovecharía la oportunidad para pintar, vistas por sus ojos, todas las pequeñeces del medio. Crearía tres o cuatro personajes que redimiran a quienes le habían hecho sino insoportable la existencia, sí al menos muy desagradables ciertos momentos; pensó en componer a un personaje equivalente al Valverde que trató en su juventud y a quien ya había aprovechado para crear al villano de su cuento sobre el ingenio azucarero y los Gallardo, o alguien que tuviera la misma pequeñez espiritual de Rosas, ese periodista rampión incrustado por obra de quien sabe qué razones en el engranaje universitario. No, eso podía resultar divertido durante unos cuantos minutos, como un desfogue a la irritación que le producían las mezquinas maniobras de esos cabrones, pero acabaría por desnivelar el libro, le añadiría un tono de rencor gratuito, ajeno al tema central, lo desviaría de las peripecias de Billie, y, a fin de cuentas, no haría sino alimentar sus malos humores.¹

La omnisciencia del narrador prolifera con el fin de no dejar que los posibles escritores desarrollen su obra; les impide el libre acceso a su memoria y les descubre cierto dejo de amnesia. El artificio con el que el narrador —sea Sergio Pitol— avanza dentro de la novela, la constante voz de éste y con su aparición, restringen al protagonista-escritor. La función del narrador es la de introducir la voz del que está a punto de dar lugar a su historia, en todo momento restringiéndolo.

Y no finaliza ahí su trabajo. El restringir para el narrador se vuelve una atadura, algo enfermizo. No sólo no deja llevar a término la tan anhelada obra por parte de su personaje principal, sino que, una vez que éste intenta abrir los archivos de su memoria, se ve imposibilitado y el narrador se vuelve su más acérrimo enemigo; después es su memoria la que lo deja inútil, falto de creatividad.

¹ *Ibid.*, p. 154.

Se vuelve imposible crear, llevar a cabo la consagración, y no sólo eso, lugares, seres, sueños, todo lo que comienza a transcurrir en la memoria de nuestro protagonista, no es más que simples sombras.

Billie, la irrecuperable, se vuelve trabajo infructuoso, se vuelve una imposibilidad de creación; es ella todo lo que conlleva a que los demás no logren crear, a que todo se quede en trabajo en proceso o simplemente en historia que irá de boca en boca volviéndose oralidad, burda y angustiosa oralidad.

2.3 *Lo sobrenatural, elemento fundamental*

En **Juegos florales** se adhiere a su compleja estructura un tema cuya valoración, incluso para Sergio Pitol, es fundamental, como él mismo lo señala:

Juegos florales es una novela, por ejemplo, donde lo sobrenatural es un elemento fundamental, constitutivo. En ese mismo elemento, las llamadas brujas de Papantla y Jalapa son como una emanación de la tierra como parte del paisaje, frente a un elemento esotérico de *mediums* europeas que se integran más bien al mundo de la *cultura* [...]¹

Una vez que se ha dado fin a la lectura de la novela **Juegos florales** y se han abierto muchas puertas de acceso para tratar de restarle complejidad a su estructura, podemos dar cuenta que dicha obra se encuentra, en algunos motivos, lo suficientemente alejada de la novela anterior de Pitol y con más razón de las posteriores.

Considerados ya como temas la recreación de la memoria, la imposibilidad en que se encuentra el escritor en los momentos en los que decide escribir su gran obra —novela— y la oralidad, aparece en **Juegos florales** otro motivo alejado quizás de lo que en verdad representa Pitol literariamente; nuestro autor, gracias al uso de sus historias intercaladas, recrea en una de éstas, si no es que en toda la novela, un relato en el que la magia y, por qué no decirlo, lo sobrenatural hacen acto de presencia; se vuelven fundamentales.

Como sabemos, el fin último de nuestro escritor protagonista es el de novelar la vida de Billie Upward —la inglesa—, sumándole todo lo que tenga que ver con ésta; se recrean

¹ Javier Molina, “Yo quería escribir dramas pero me salían cuentos; de modo involuntario me convertí en narrador”, en *Uno más uno*, p. 15.

así los ambientes en los que la protagonista aparecerá con la finalidad de arreglar el terreno que conlleva a su desaparición y a su ridiculización.

Para nuestro protagonista, la tarea consiste, como se puede ver dentro de la narración, en traer a su memoria a Billie Upward a como dé lugar, sus faenas, sus errores, y hacia el final del relato su desaparición.

Su trabajo, aún con todos los problemas que conlleva, se debe resolver en el momento en el que Billie se ve ante la angustiante caída. Billie se le presenta difícil, y aquí hay una llamada de atención. "Siempre te dejaste dominar por Billie, por eso la novela nunca ha resultado. Haz que ella no sea sino un personaje más en el conjunto".¹

La tarea que emprende nuestro protagonista consiste ante todo en trivializar a nuestra querida y dulce Billie, y lo hará gracias al fin que le ha preparado, Billie desaparecerá mágicamente.

Sí, Billie sucumbirá ante los poderes de lo desconocido y nuestro escritor se quedará con un palmo de nariz, y eso también contribuirá a que se halle ante la imposibilidad de la creación:

—Sí, —repitió—, una novela donde lo sobrenatural tenía una importancia decisiva; donde la protagonista, una europea, tal vez alemana (le parece ofensivo ofrecer señas de identidad, aunque ya nadie podía resentirse, pues, salvo un grupo minúsculo de personas que recordaba quienes fueron Billie Upward y Raúl Bermúdez, nadie advertiría que se trataba de personas que realmente existieron. Una alemana estaría bien; la conciencia de una diferencia racial, por más que la protagonista pretendiera llamarla cultural, era muy importante), horrorizada desde el momento de llegar a México, terminaba sucumbiendo a los poderes de lo desconocido. Alguien que en sus pocos momentos de relativa claridad definía sus descalabros como problemas de transculturación, cuando en realidad, según él pretendía comprobar, aunque sólo se tratara de una sospecha, detrás de su sentimiento de superioridad racial, yacía algo más profundo y embrollado, un deseo subterráneo de sucumbir ante lo abominable.²

Al hablar de magia nos podemos topar ante un mundo de posibilidades inesperadas y misteriosas, lo oculto y lo sobrenatural comienzan por hacérsenos presentes. México es un país donde se funden una infinidad de creencias relativas a lo mágico. Sergio Pitó, cuya infancia transcurre en Veracruz, se nutre, supongo, de la infinidad de creencias de ese tipo;

¹ Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 33.

² Sergio Pitó, *ibid.*, p. 22.

lo superpone conforme va dando lugar a sus **Juegos florales** y logra una inigualable belleza narrativa.

La magia suele dar lugar en nosotros a una infinidad de sentimientos, la credulidad e incredulidad logran fundirse dentro de nuestro cuerpo y en ocasiones nos puede vencer la credulidad.

Bronislaw Malinowski nos dice lo anterior de la siguiente manera: "[...] la magia parece despertar en cada uno de nosotros fuerzas mentales escondidas, rescoldos de esperanza en lo milagroso, creencias adormecidas en las misteriosas posibilidades del hombre".¹ Así, entre todos nosotros, ¿quién no ha oído hablar alguna vez sobre los brujos de Catemaco? Sergio Pitol rescata y detalla dentro del texto las formas tradicionales sobre el arte de la magia; encontramos, por lo tanto, hacia el final de la novela la inminente desaparición de Billie junto a la Madame, la pajarera.

Sergio Pitol nos presenta dos mundos, uno en el que Venecia, Roma y lo europeo tienen como única característica primordial el hecho de representar lo cultural, y otro representado por el país de donde proviene nuestro autor, en el que lo mágico, lo real maravilloso hace acto de presencia (sobre todo cuando se trata de nuestro país).

Nuestro autor asimila el principio de la magia y lo desarrolla con el fin de llevar hacia la destrucción a la mujer inglesa. Si bien es cierto que nuestro narrador protagonista no logra vencer a Billie en el mundo del que ella proviene, le prepara un final muy a su manera; la hechiza, usa la magia, algo tan incomprensible para la occidental, pero que al final la logra destruir.

Magia: el mismo nombre parece revelar un mundo de posibilidades inesperadas y misteriosas. Incluso para los que no comparten el anhelo por lo oculto y por los breves visos de las "verdades esotéricas", este mórbido interés, que en nuestros días está tan liberalmente administrado por el rancio resurgimiento de cultos y credos antiguos a medio entender, y servido, además, por los nombres de "teosofía", "espiritismo" o "espiritualismo" y varias pseudo-"ciencias"-ologías e ismos, incluso para el intelecto puramente científico el tema de la magia comporta una especial atención [...]²

¹ Bronislaw Malinowski, *Magia, ciencia y religión*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 48.

Varios son los personajes en **Juegos florales** que nos remiten a tal motivo. Hay una lucha entre lo irreal y lo real, para que al final ninguno de los dos venza, pero logren trascender dentro de la estructura de la novela.

Advertimos la ira y el odio que nuestro narrador tiene para con Billie; nunca hay un conjuro, ni se menciona algún hechizo; nosotros lo vemos implícito pues la desaparición de Billie sólo se logrará por ese conducto: el mágico.

La magia es inherente al pensamiento mexicano; Pitol logra maravillosamente ligar este motivo al del tema del fracaso. Billie es embrujada y se le hace fracasar. De los adjetivos de pajarraco, Billie pasa a serlo verdaderamente; ella y la Madame se transforman mágicamente, y no sabemos si lo hacen en cuervos, salamandras o urracas.

La desgracia —una de tantas— de Billie comienza en el momento en el que se vuelve una transculturizada, conforme intenta, pero nunca lo logra, adaptarse al medio nuevo en el que debe moverse: Jalapa representa la magia y es ahí donde Billie comienza a ser motivo de burla. Raúl la ha llevado a ese lugar, desconocido para ella, donde lo perderá a él, a su hijo, todo ello envuelto en un rito mágico.

La magia, como se piensa, le confiere al hombre el poder sobre ciertas cosas; a Pitol le ha conferido el poder sobre la narrativa y a la Madame el poder de adueñarse de la vida de tres personajes de **Juegos florales**, se apodera de Raúl, de Billie y del hijo de ambos; y de paso, ayuda a nuestro narrador protagonista cuya meta será, o es, destronar a Billie y a los demás.

Así, la magia, cuyos actos y observancias se asocian siempre con creencias en fuerzas sobrenaturales, o con ideas sobre seres, espíritus, fantasmas, antepasados muertos o dioses y es en la mayoría de las veces atribuida a gente aborigen, es tan inherente a ellos, y por lo tanto a nuestra cultura. En **Juegos florales**, lo mágico sobrenatural se vuelve absolutamente indispensable para hacer funcionar uno de los tantos engranes de los que se conforma. Dentro de la novela, no sólo se manifiestan hechos tales como la desaparición de las personas o la transformación de éstas en animales u otras cosas, sino que aparece del mismo modo la muerte, cuya visión se hace a través de "las cartas", un elemento más de entre varios con los que se practica, dentro de nuestras creencias, la magia o se da lugar al poder de la adivinación:

Rápidamente comenzaron a aparecer las virtudes de la occisa, su pulcritud, su inteligencia, su exactitud en el hablar; claro, era un poco excéntrica, tenía manías, como la de pasarse el día entero echando la baraja. Por cierto, había algo que resultaba muy extraño, ciertos objetos de su bolsa de mano habían quedado desparramados a un lado del puente; un peine, unas monedas, algunas cartas de la baraja, ¿se trataría sólo de un rumor o de un hecho verídico? Era difícil saberlo con precisión.

Recordó el comentario de su madre cuando se habló de aquello.

— Allí debió haber quedado, en el suelo, el siete de espadas, que significa muerte— dijo, llevada por su afición a los efectos melodramáticos.

Todo resultaba muy confuso. ¿Un accidente? ¿Qué hacían esos objetos bajo el puente? ¿Se le había caído el bolso y luego al tratar de recogerlo se había desbarrancado, dejando en el suelo algunas cosas? Don Rafael decía no haber visto nada de eso cuando llegó con el ingeniero hasta el barranco.

— Entre esos objetos estaba la carta que le anunciaba la muerte— insistió su madre.¹

Nuestro narrador protagonista va preparando el final de la antagonista: Billie. Una vez que ha logrado darnos todos los antecedentes de ésta, nos ha sugerido lo inútil de su vida, busca el motivo y el ambiente durante el cual la desaparecerá de la faz de la Tierra.

Y aquí entra ya el porqué nuestra novela se va a llamar **Juegos florales**.

Una vez que el narrador comienza a dar con el fin de los recuerdos que le ayudarán a retomar su tan anhelada obra, se nos sugiere un viaje a Papantla de un buen número de nuevos personajes, todos ellos en plan de asistir a un encuentro en el que se premiará a un poeta. Se da lugar a unos juegos florales.

Su relato se iniciaría el día mismo del viaje a Papantla para asistir a la celebración de los Juegos florales. Viajaría un grupo de profesores y alumnos ya que el poeta premiado en los juegos era un profesor de la escuela de letras.²

Después de un viaje por toda la zona del Golfo que le corresponde a Veracruz, nuestros personajes arriban a Papantla y es allí donde lo sobrenatural comienza a dar visos de manera más amplia.

Billie se vuelve un objeto fantasmal, y también aquí, lo sobrenatural se funde junto con lo confusa que comienza a ser la memoria de nuestro protagonista. Billie, en sus últimas apariciones, entre lo que bien podríamos mencionar como antecedentes del carnaval

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 95-96.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 151-152.

en Sergio Pitol, en los momentos en que se da paso a la ceremonia, se perfila a ser la atracción de lo mágico y mientras en la memoria del narrador aparece así:

La poesía se había convertido en su única compañera. Escribía hasta muy tarde. A veces comenzaba por la mañana y no se detenía sino hasta la mañana siguiente. Sentía a su lado apoyándola, impulsándola, impidiendo que el estrépito del mundo la tocara, el esfuerzo de treinta y tantas mentes superiores que muy lejos de allí, desde lo alto de su montaña inaccesible, meditaban y oraban por ella.¹

Es en un cine donde se muestra el colmo de lo mágico: aparece la Madame —cuya desaparición había tenido lugar luego de la muerte del hijo de Billie— y en una escena matizada con un cierto grado de locura, Billie es atraída hacia la Madame.

Ismaela Pozas es la encargada de desaparecer a Billie, de trivializarla; todo esto envuelto en un velo de magia, en medio de los juegos florales.

Gracias al trabajo del narrador, de la ayuda del toque mágico, Pitol origina un tema donde las brujas, lo sobrenatural y lo mágico, se asimilan al fracaso, a la imposibilidad de la creación.

Finalmente, nuestro narrador protagonista deja su pasado abierto frente a nosotros y una infinidad de recuerdos que permanecen tal y como se nos han mostrado, como desechos jamás novelables.

Dos son los personajes que provocan la fascinación en lo que corresponde al ritual mágico. Al personaje de la Madame, de quien conocemos el nombre y cuya función principal es la de simbolizar y dar curso a dicho motivo, Sergio Pitol le ha conferido tal fuerza que por sí sola podría abarcar todas las líneas del apartado, pero no olvidemos que este personaje sirve como uno de tantos mecanismos para crear todo el ambiente mágico tras el cual logremos llegar hasta el momento culminante de la obra, durante el cual la inglesa Billie Upward desaparece inexplicablemente ante el asombro de los habitantes de Papantla y, por supuesto, del lector:

La mujer conocida con el nombre de Madame resultó llamarse Ismaela Pozas. Poseía un tendajón en las afueras de Papantla en la planta baja de un mesón de arrieros. Vivía allí mismo, en la trastienda de su changarro, y allí criaba sus pájaros. Los vecinos atestiguaron que había llegado acompañada de una forastera a eso de las diez pasadas y que en el

¹ *Ibid.*, p. 166.

tendajón la luz estuvo prendida hasta muy entrada la noche. Algunos transeúntes, de regreso de la feria, declararon que las oyeron hablar en voz muy alta, pero nadie entendió qué decían. Otros comentaron que oyeron a las dos mujeres graznar en un momento como pájaros y luego echarse a reír como locas. Todo indica que el encuentro no pudo haber sido más feliz.¹

Billie Upward aparece mágicamente ante la admiración del lector y desaparece después asombrosamente.

Debemos recordar también al líder del proyecto editorial **Orión**, a la venezolana, cuya aparición también se halla ridiculizada, no sólo debido a que su proyecto editorial nunca se lleva a cabo; sino también, debido a sus fanáticas y aferradas creencias en las cosas del más allá.

Teresa Requenes es partícipe tanto dentro de lo mágico como dentro del grupo de los fracasados, puesto que su material literario es rechazado y aun cuando intenta que no se le tome como suyo, se lo adjudican a ella y por lo tanto la ridiculizan cuando se enteran de sus absurdas y tontas creencias. Teresa presenta una historia en la que una de sus amigas narra sus experiencias ultrasensoriales y es por ello que la consideran una reverenda tonta.

—El relato que entregó a la editorial —dijo Eugenia— y que provocó la desaparición de la misma era en cierto modo autobiográfico. Trataba de una mujer cuyo objetivo fundamental en la vida era vengarse de un muerto.²

Dentro de lo sobrenatural, por supuesto, se deja ver en cierto sentido "el mal", este mal ayuda a que nuestros personajes sucumban y por lo tanto a que sus impulsos creadores se vean mermados. Todos los personajes de la novela se hayan revestidos del mal, y en ocasiones de un mal hasta cierto punto risible; lo sobrenatural se vuelve en ciertas ocasiones trivial, absurdo, como en el caso de la venezolana que anda en busca de médiums a través de las cuales pretende insultar a su marido muerto:

Llegamos al fin al cuarto de la médium. Era una gorda prieta con ojos de cerdo; una figura de utilería como para una película neorrealista que a los pocos minutos se sumió en un trance. De pronto de boca de esa gorda surgió una voz muy rara, como apagada, como si pasara por un filtro de lana; al principio parecía un mero gemido, hablaba entre sollozos, luego tomo poco a poco cuerpo, se volvió ronca, pastosa, engolada. Me sentía tan

¹ *Ibid.*, p. 170.

² *Ibid.*, p. 104.

aterrorizada que nunca he podido recordar lo que la voz decía sino hasta el momento en que Teresa se puso de pie, dijo un nombre, y preguntó si ese nombre le decía algo a su interlocutor. Cuando la voz, después de un breve titubeo, dijo que sí, Teresa, cuyo cuerpo temblaba de furia, comenzó a insultar a quien hablaba. Dijo que sólo lo había llamado para hacerle saber que en vida lo engañó una y otra vez, con quien pudo, hasta con su chofer, con el viejo jardinero, que lo despreció siempre como hombre, que estuviera donde estuviera le quería hacer saber que lo había engañado desde el mismo día de la boda; y así siguió, a gritos, hasta que la pobre médium entre espasmos y convulsiones recuperó su propia voz. Cuando volvió en sí parecía una loca, comenzó a llamar a gritos a sus familiares; entraron unos tipos con aire de matones, unas viejas siniestras que vociferaban en napolitano, y a punta de empujones logramos salir de aquel cuchitril.¹

2.4 La autobiografía en camuflaje

Como se ha visto, **Juegos florales** es una novela cuya estructura compleja encierra una infinidad de caminos temáticos; si bien lo mágico termina definiendo una de las historias con las que se arma el tejido de la narración, existe otra puerta tras la que se encierra un nuevo motivo igual de importante que los anteriores.

Descubrir que en las líneas de la novela pueden velarse no sólo la infancia y los viajes de Pitol, sino también su obra y, por qué no decirlo, visos de lo que sería su próxima novela, es para mí, una buena inquietud. La libertad del escritor para llevarlo a cabo y de paso saberlo enmascarar en cierta forma, son algunos de los valores para que la novela cumpla con su escritura.

Sergio Pitol, sin duda, es protagonista de su propia obra, no sólo intenta detallar cada uno de los momentos importantes de su vida, sino que ficciona con ésta misma, convirtiendo, una vez más, a lo nostálgico en algo de cuya permanencia nos es vedada una parte, aquella que con el paso del tiempo se ha perdido, si no completamente, sí la mayoría de los recuerdos que en ella se encuentren.

Juegos florales es un entramado de experiencias vitales, cultura, sueño, tradiciones, fanatismo y pasado en pleno vagabundeo de los sentidos [...] es un breviario de la descomposición y el fracaso del pasado anhelado y de la inutilidad de la nostalgia.²

¹ *Ibid.*, p. 105.

² Sergio González Rodríguez, *op. cit.*, p. 157.

Este texto se nutre de una infinidad de ambientes, de sucesos, de momentos vividos y de un sin fin de anécdotas cuyas apariciones van marcando el ritmo de la narración hasta llegar al momento de encontrar que pertenecen al intrincado transcurrir de lo que ha sido la vida misma de Sergio Pitol.

Pitol nació en Puebla en el año de 1933, en el seno de una familia de italianos asentados en la colonia Manuel González (cerca de Huatusco), en la ciudad de Córdoba, Veracruz; a donde después se trasladaría para vivir su infancia en ese lugar del semitrópico veracruzano, como él mismo lo señala: "Viví toda la infancia en aquellos rumbos, en Córdoba hice los estudios, es un poco la metrópoli de la región".¹

Ante esto, **Juegos florales** se encuentra atestada de descripciones de la región como lo afirma Pitol: "Casi toda mi narrativa tiene mucho que ver con este mundo de ranchos italianos perdidos en la tierra caliente de Veracruz".²

Si atendemos cronológicamente a la vida de Sergio Pitol, podemos saber que durante su infancia perdió a sus dos progenitores; y si lo buscamos dentro de la obra de **Juegos florales**, difícilmente podríamos encontrar rastro de este momento de su vida. No obstante, puedo creer que Pitol traslada el sentimiento de la pérdida y se lo adjudica a su narrador-protagonista. Es quizás la muerte de su madre —para Pitol— lo que lo lleva a trasladarle tal sentimiento a su personaje. Como bien lo deja ver Sergio Pitol por sus propias palabras.

La parte familiar quiéralo uno o no, se proponga uno hacer el relato menos autobiográfico del mundo de alguna forma está presente. En mí me doy cuenta ahora que existen en mis relatos o en mis novelas una gran cantidad de niños huérfanos que casi siempre tienen una relación con ancianos con una señora mayor, porque yo me crié con mi abuela. Uno cree estar trabajando elementos puramente fantástico ideales y en esos relatos que parecen tan lejanos de repente se establecen las relaciones que uno vivió de niño, adolescente o de hombre maduro, todo ello transformado en otra sustancia.³

Nuestro narrador, de viaje por Europa, se entera de la muerte de su padre y se ve ante la dificultad de asistir al entierro, revela sus sentimientos y por lo tanto, creo yo, los de Pitol mismo:

¹ Javier Molina, *p. cit.*, p. 15.

² Javier Molina, *ibid.*, p. 15

³ Adriana Padilla A, en "La forma y el contenido es un todo en la obra de arte", p. 1 y 6.

Permaneció en el bar hasta la hora de cerrar. Lo normal hubiera sido llamar a Raúl, sin embargo no lo hizo. Prefería hablar esa noche con alguien a quien conociera poco, aun con un desconocido; contarle lo que para él habían significado sus padres, su casa, su niñez sobre todo, porque a cada momento la certeza de la muerte de su padre se le manifestaba con la repetición de dos imágenes que lo retrotraían a la niñez y a la adolescencia.¹

Considero necesario revisar la parte que corresponde a sus padecimientos (enfermedades) y los lugares infantiles a los que constantemente acudía, como él mismo lo deja ver:

Viví en una zona terriblemente insalubre. El paludismo me duró muchos años y eso limitó todas mis posibilidades físicas. Salía poco de casa, donde mi abuela era el jefe de la familia. No podía ir a la escuela, los deportes eran una tortura por mi debilidad. Así que crecí oyendo los relatos de mi abuela, de sus amigos y de mis tías sobre el mundo que habían perdido. Era como si estuviéramos en un barco fantasma, en una embarcación sin timonel.²

Si bien es cierto que esto tampoco se encuentra en *Juegos florales*, yo he querido pensar que Pitol le traslada a nuestro narrador-protagonista su dolencia. En el capítulo dos, nuestro narrador comienza a sufrir de una dolencia cerca de la oreja. Pitol transmite con la ayuda de dicha dolencia los sufrimientos y lo decepcionante de verse privado de una infinidad de actividades, como le sucedió durante su niñez, cuando se veía incapacitado para realizar sus actividades infantiles debido a las fiebres causadas por el paludismo.

Un día, al bañarse descubrió una pequeña inflamación detrás del lóbulo izquierdo, un granito duro, insignificante, que permaneció varios días en estado estacionario; supuso que en cualquier momento su organismo lo absorbería. De pronto, aquella excrecencia comenzó a abultarse, a endurecerse, a dificultarle los movimientos del cuello y aun los faciales. Reír podía convertirse en una tortura.³

Añadamos que existe una diferencia respecto a las edades entre nuestro narrador que pudiera ser Sergio Pitol y nuestro narrador protagonista. Pitol padeció paludismo (la

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 49

² Jorge Luis Espinosa, "La literatura fue siempre mi asidero y guía: Sergio Pitol", en *Uno más uno*, p. 24.

³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 34.

enfermedad tampoco tiene nada que ver) y la edad de nuestro personaje es más avanzada. No obstante, consideremos que la literatura es un poco de realidad más un bastante de ficción y que el título de este apartado es *la autobiografía en camuflaje* y, por lo tanto, de lo que se trata es de camuflajear las etapas de la vida de nuestro autor estudiado.

Respecto a los ambientes del trópico veracruzano, creo que es aceptado citar la parte del libro en la que nuestro personaje narra su infancia, y esto puede estar más cercano a la vida misma de Pitol, mientras paseaba por los lugares cercanos a donde se asentaba un ingenio azucarero. A la par de esto, también podemos encontrar el mundo del que Pitol constantemente hace alusión; ese mundo colmado por recuerdos de infancia donde aparecen diversos lenguajes tan ajenos para él, personas de otras nacionalidades y lleno de una infinidad de anécdotas.

El protagonista se inclina a creer que si revisitara el ingenio descubriría que todo era mucho más modesto de como lo veía en sus ojos infantiles. Está seguro de que el jardín era menos espectacularmente hermoso que la visión conservada en su memoria, que las casas no eran tan amplias, ni tan modernas como una serie de artefactos entonces casi desconocidos se lo indicaban: las estufas y los calentadores de baño eléctricos, por ejemplo. Los idiomas extranjeros, en especial el inglés que oía constantemente, le imprimían al lugar otra nota de extrañeza, pues buena parte de los técnicos eran norteamericanos.¹

Después de lo aventurados que hubiesen podido ser mis comentarios, quisiera ahora remarcar lo que encuentro de verídico en *Juegos florales* respecto a la vida de Sergio Pitol.

Al terminar la infancia tan problemática de Pitol en lo que concierne a sus enfermedades y de paso su largo encierro durante el cual solía pasar el tiempo sumido en una infinidad de lecturas, de haber terminado sus primeros estudios en la ciudad de Córdoba, nuestro autor se traslada a la ciudad de México para entrar a la Facultad de Leyes. Al mismo tiempo que cursa tal carrera, asiste con frecuencia a la antigua Facultad de Letras que se encontraba en Mascarones:

Allí aprendió, al redactar notas y discutir las con sus compañeros, más que en cualquiera de los cursos de literatura que siguió más tarde, cuando alternaba los estudios de leyes con algunas clases en Filosofía y Letras.²

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 54.

Comienza a tener lazos de amistad con Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero y Víctor Flores Olea, entre otros, y una vez que éstos se encuentran unidos por tal lazo, se les empieza a conocer como el Grupo Orión.

Una vez que he dado tal información, considero preciso remarcar, ya dentro del texto, lo que considero coincidente con esta parte de la vida de Sergio Pitól. Al abrir nuestro narrador-personaje los registros de su memoria, y con la finalidad de llevar a cabo su novela siempre anhelada, encontramos que uno de los pasajes, que él mismo encuentra básico para la construcción de aquélla, se refiere al grupo que lideraba Teresa Requenes y que como el grupo de Pitól lleva el mismo nombre: Orión. Orión es un grupo de desaliñados que pretenden crear un grupo editorial al que le escogen tal nombre, pero que nunca logran llevar a buen fin.

Dicha información, la podemos conocer por sus propias palabras:

—Ese fue un tiempo edénico. Sólo vivía para leer, recuerdo que únicamente sabía quién era el presidente y el secretario de Educación. El grupo Orión era un conjunto de muchachos que nos reuníamos en torno a un maestro prodigioso que era Manuel Pedrozo, un republicano español excepcional, a quien escuchábamos con deleite y fervor.¹

Sin duda, el nombre del grupo de latinoamericanos de la novela es el mismo que el del grupo de amigos que frecuentaba Pitól, sólo que la anécdota no es la misma. En **Juegos florales** nuestro autor da lugar a tal grupo añadiéndoles una característica que, por supuesto, el grupo con el que él se reunía no pudo haber llevado: la característica de ser adjetivados como un grupo sin pies ni cabeza además de fracasados en busca de la obra que los acerque a los nimbos de la cultura.

La publicación de un Cuaderno al mes le daba a Teresa la oportunidad de dar empleos a varias personas que le eran simpáticas. Las ediciones eran bilingües; a veces la traducción se hacía al español, otras al italiano, Emilio Borda, un filósofo colombiano, se encargaba del trabajo tipográfico y de las traducciones al español; Gianni vertía los textos al italiano. La primera crisis de la editorial surgió con la salida de Emilio. Había sido él quien propuso la idea de crear los Cuadernos. Cuando Emilio se marchó, él pudo advertir por la reacción de los demás colaboradores y amigos la intensa antipatía que todo el mundo sentía por Billie. Nadie hacía responsable a Raúl de la ruptura sino a ella. Cuando Emilio rompió con

¹ Jorge Luis Espinosa, *op. cit.*, p. 24

Orión, ya él llevaba más de un año de vivir en Roma. A partir de ese momento se dejó sentir una marcada desgana y una falta de convicción en todos los trabajos. Cuando el cierre final se produjo, él ya se había marchado, pero supo que a nadie le sorprendió demasiado; la comunidad se había destruido desde hacía bastante tiempo.¹

Otro de los momentos importantes en la vida de Pitol, es sin duda el viaje que éste hace a Europa. En la novela podemos encontrar cada uno de los detalles referentes a dicha anécdota: el 24 de junio de 1961 y después de largo tiempo de meditarlo, Sergio Pitol decide vender todo cuanto tenía y emprende el viaje que terminaría siendo de gran importancia tanto para su vida misma como para su obra. Se embarca después de haber renunciado a viajar a los Estados Unidos o a Venezuela. Aborda el *Marburg* que lo conduciría a una especie de autoexilio que duraría aproximadamente treinta años de movilidad por el continente europeo, que le daría una infinidad de conocimiento de mundo, de nuevas idiosincrasias y sobre todo de una cultura excepcionalmente amplia, una aproximación a nuevas fuentes literarias, a nuevas lenguas, así como también a algunas carencias.

Sergio Pitol decide iniciar el viaje puesto que su generación consideraba como indispensable conocer los centros más importantes y donde se estaban gestando nuevos avances culturales. Parte dejando atrás familia y algunos compañeros con los que había compartido varias experiencias:

Pero luego este tiempo edénico terminaría, comenzaría a trabajar, a escribir y a sentir el cosquilleo de la partida, primero a Sudamérica y Estados Unidos, hasta que saturado de frustraciones personales y profesionales decidiría vender *todo* y partir por unos meses a Europa, cuando el Muro de Berlín ya se asomaba en el horizonte, sin saber que regresaría a su país treinta años después, cuando este muro que dividía a Alemania se derrumbaba.²

Estos acontecimientos se repiten una buena cantidad de veces dentro de la novela, lo que me hace pensar que para Pitol, sin duda, son de vital importancia. Así, dentro de la novela damos cuenta de ello de la siguiente manera asimilado además a su narrador personaje, a quien ha creado muy a su estilo además de que al parecer le ha adjudicado su existencia real, lo que da vitalidad al texto, volviéndolo más real, más humano:

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 58.

² Jorge Luis Espinosa, *op. cit.*, p. 24

¿Por qué no conocer Europa? La avaricia de su padre se lo había impedido hasta entonces. Recorrería el continente, mientras aún pudiera moverse [...] Casi sin darse cuenta de lo que hacía, sacó sus fondos, desmontó el apartamento vendió muebles y cuadros. Tan seguro estaba de que emprendería el viaje final que remato su biblioteca a un precio irrisorio. Volvería sólo a morir. Tres o cuatro libros eran más que suficientes. Compró un pasaje en el *Marburg*, un carguero alemán que aceptaba pasajeros, y que lo depositaría en Bremen; con la prisa de un condenado a muerte arreglo todos sus asuntos. A fin de cuentas no conocería La Habana, Camagüey, Santiago, ni su fervor revolucionario, se dijo con cierto pesar, pero tal vez prolongara el viaje a alguna capital socialista; sabía que valía la pena conocer Budapest y Praga.¹

Nuestro texto es un esmerilado intento de recuperar el pasado, en el que nuestro autor elabora una hermosa proyección de su propia vida y de sus aventuras dentro del mundo universal de la cultura; da lugar a una manera de crear literatura alejada de los patrones llamados normales de nuestra literatura mexicana, y de paso incluye algunos problemas de teoría literaria, los que lleva al hecho mismo de la escritura creando nuevos personajes y al mismo tiempo desapareciéndolos, todo esto ante la visión de que **Juegos florales** es ya una obra cuya esencia es la de mostrar la dificultad del escritor que está a punto de iniciar lo que podría ser la gran obra que lo lleve a la consagración.

Juegos florales es una empresa delicada a tratar, esconde tal cantidad de acertijos que unas cuantas líneas no alcanzan para desenvolver el regalito que sin duda es. Sergio Pitol ha dado lugar a la obra que resume sus inquietudes artísticas y literarias además de que clausura su intrincado estilo de escritura para dar inicio a un nuevo tema: **El carnaval**.

3. El desfile del amor. *El inicio del tríptico*

Creador de un sinnúmero de caracteres, de rigurosos escritos y de asombrosas historias, Sergio Pitol da lugar a otra novela donde surgen nuevos temas y con la que se origina una nueva fase de su escritura. De esta manera, **El tañido de una flauta** y **Juegos florales** se quedan atrás cada una difiriendo de **El desfile del amor** sobre todo en lo que toca al estilo.

Si bien el asunto de las pretensiones culturales en dichas novelas era el principal, éste continúa en **El desfile del amor**, pero tan sólo porque para Sergio Pitol la carga

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 43.

¿Por qué no conocer Europa? La avaricia de su padre se lo había impedido hasta entonces. Recorrería el continente, mientras aún pudiera moverse [...] Casi sin darse cuenta de lo que hacía, sacó sus fondos, desmontó el apartamento vendió muebles y cuadros. Tan seguro estaba de que emprendería el viaje final que remato su biblioteca a un precio irrisorio. Volería sólo a morir. Tres o cuatro libros eran más que suficientes. Compró un pasaje en el *Marburg*, un carguero alemán que aceptaba pasajeros, y que lo depositaría en Bremen; con la prisa de un condenado a muerte arreglo todos sus asuntos. A fin de cuentas no conocería La Habana, Camagüey, Santiago, ni su fervor revolucionario, se dijo con cierto pesar, pero tal vez prolongara el viaje a alguna capital socialista; sabía que valía la pena conocer Budapest y Praga.¹

Nuestro texto es un esmerilado intento de recuperar el pasado, en el que nuestro autor elabora una hermosa proyección de su propia vida y de sus aventuras dentro del mundo universal de la cultura; da lugar a una manera de crear literatura alejada de los patrones llamados normales de nuestra literatura mexicana, y de paso incluye algunos problemas de teoría literaria, los que lleva al hecho mismo de la escritura creando nuevos personajes y al mismo tiempo desapareciéndolos, todo esto ante la visión de que **Juegos florales** es ya una obra cuya esencia es la de mostrar la dificultad del escritor que está a punto de iniciar lo que podría ser la gran obra que lo lleve a la consagración.

Juegos florales es una empresa delicada a tratar, esconde tal cantidad de acertijos que unas cuantas líneas no alcanzan para desenvolver el regalito que sin duda es. Sergio Pitol ha dado lugar a la obra que resume sus inquietudes artísticas y literarias además de que clausura su intrincado estilo de escritura para dar inicio a un nuevo tema: **El carnaval**.

3. El desfile del amor. *El inicio del tríptico*

Creador de un sinnúmero de caracteres, de rigurosos escritos y de asombrosas historias, Sergio Pitol da lugar a otra novela donde surgen nuevos temas y con la que se origina una nueva fase de su escritura. De esta manera, **El tañido de una flauta** y **Juegos florales** se quedan atrás cada una difiriendo de **El desfile del amor** sobre todo en lo que toca al estilo.

Si bien el asunto de las pretensiones culturales en dichas novelas era el principal, éste continúa en **El desfile del amor**, pero tan sólo porque para Sergio Pitol la carga

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 43.

cultural es sumamente importante. La asociación o relación que en esta nueva obra hace de los motivos por tratar la vuelve más rica y sobre todo literariamente más abundante. Incluye además el tema de la imposibilidad de la creación, siempre aunado a la utilización de la memoria como impulso del discurso narrativo y de la misma manera inexpugnable: “Sí, era cuestión de hurgar en la memoria. Ya él había cumplido diez años cuando mataron al alemán. A esa edad se recuerda todo, había dicho; pero sucedía que en su caso no era verdad”.¹

El intento de esclarecer el asesinato de un joven alemán vecindado en la ciudad de México, un edificio en ruinas al igual que sus habitantes, la presentación de un momento histórico no sólo para México sino para el mundo entero y un historiador empeñado en resolver el caso concerniente a dicha muerte, son sólo algunos de los motivos que van encauzando el análisis de la novela **El desfile del amor**.

Ambientada principalmente en dos momentos diferentes de la historia mexicana, la novela despierta interés ante lo sugerente de los títulos con los que se nombra a cada uno de los capítulos por los que está compuesta, y a la vez por el asombroso acumular del autor en una sola novela, al igual que en las dos anteriores, de un buen número de pequeñas historias que se van alternando al mismo tiempo que también lo hace una buena cantidad de personajes dotados de características propias: “el esclarecimiento de cierto hecho es el motor de la reconstrucción de una época y también de una atmósfera vital. Lo puramente histórico va quedando relegado en el curso de la narración”.²

Es Miguel del Solar nuestro primer personaje, un historiador de la Universidad de Bristol, quien pretende desentrañar, mucho tiempo después de que tal hecho hubo ocurrido, el misterio que rodea la muerte del joven Erich María Pistauer, del hijo de Delfina Uribe y, por lo tanto, sanar las heridas que aquella balacera, durante la cual ocurrió el asesinato, ha dejado en la memoria de otros personajes que van apareciendo conforme transcurre la narración.

No sólo aparecen personajes animados en dicha novela, sino que también surge un inanimado cuya importancia trasciende los planos de ello. Es el edificio Minerva quien

¹ Sergio Pitó. **El desfile del amor**, p. 17.

² Juan José Reyes, “Sergio Pitó: **El desfile del amor**. De mujeres y espejismos”, en **El Semanario Cultural de Novedades**, p. 8.

también vive momentos de gloria y a la vez de ruinas; es el Minerva quien alberga a todos los personajes y quien vive igualmente dos y hasta tres épocas diferentes: su construcción, su esplendor y su caída; su deterioro y por lo tanto el de los personajes. El edificio se convierte en un símbolo dentro de la novela, que resume en sí mismo un país en vísperas de un profundo arranque cultural debido a que es el lugar donde todos los personajes se mueven unos en relación con los otros y porque, sin duda, es el ejemplo de un modelo arquitectónico típico del momento en el que fue construido.

El hombre empujó la puerta de metal, caminó hasta el patio central, levanto la mirada y recorrió con ella el espectáculo escuálido que ofrecía el interior de aquella construcción al borde de la ruina. Así como el edificio no correspondía al barrio, y, bien mirado ni siquiera a la ciudad, su parte interna tampoco era coherente con el gótico falso de la fachada, con las mansardas, las ventanas en ojo de buey y los cuatro torreones.¹

En **El desfile del amor**, Miguel del Solar se propone resolver un caso, por lo que ha de acudir a todas las instancias que le sean necesarias para resolver el intrincado asunto, y de paso, para dar también lugar a la rememoración de hechos pasados. Y qué mejor que un historiador para recabar un sinnúmero de informaciones que puedan llegar a serle útiles. Nuestro narrador recoge oralmente algunas versiones de los hechos sucedidos la noche de la muerte del joven y en un tono detectivesco asume su tarea y comienza a llevarla a cabo.

El desfile del amor se convierte en un fresco histórico donde se pasa de comedia de enredos a novela policiaca, en el que nuevamente se hace uso de temas de las anteriores novelas de Pitol, tales como la imposibilidad de la creación, además de presentar un pequeño pero bien nutrido grupo de intelectuales a quienes las cosas nunca les resultan bien, invaluable como personajes, chuscos, ridículos y grotescos.

Hombres, mujeres envejecidas, verborreicas, incontrolables, pero al mismo tiempo evanescentes, seres que no dan nada, que no enriquecen, que almacenan celosamente, con avaricia de estreñidos, un conocimiento mutilado y aterrador que se ha diluido para solapar una existencia social y política ambigua a la cual es difícil escaparse en esa franja desteñida de lo transitorio y lo circunstancial.²

¹ Sergio Pitol. *op. cit.*, p. 9.

² Margo Glantz, "El desfile de Pitol. Sergio Pitol, el mismo que canta y baila", en **La Jornada Libros**, p. 1, 3 y 4.

Tal fresco histórico se llena de excentricidades y de entradas y salidas de tiempos y de planos narrativos, ahora se está en 1942, después en 1973 y luego en 1914. Hay en la novela una infinidad de salidas y entradas a los diferentes textos, y en sí, cada pequeño apartado, con lo sugerente de su título y con lo magistral de la escritura de Pitol, se vuelve valioso por la cantidad de información que se maneja y por la habilidad con la que se concatenan tales apartados.

En esta novela se contraponen la labor del historiador como ordenador de los hechos y la densidad caótica de éstos, sólo manifiestos, no explicados, por recursos novelescos. Se trata de resaltar el carácter elusivo de la "realidad".¹

La novela se vuelve un amplio detallar de épocas, de personajes, de lugares y de historias. Uno se tropieza con detalles y se vuelve a levantar con ellos, porque cada uno de estos es vital para dar acertadamente con la recreación. Se observa un desfile en el que — redundante— desfilan seres perversos, ridículos, enigmáticos, fríos y como ya he dicho, la mayoría, grotescos; además de cierto personaje de quien sólo tenemos mención pero que nunca se aparece físicamente. **El desfile del amor** es un carnaval poblado de seres extravagantes —casi todos con pretensiones intelectuales— que interpretan una farsa continua.

La novela pasa de un cuadro de costumbres a una historia de misterio que nunca se resuelve aun cuando se conozca una infinidad de pormenores referentes a la noche del asesinato. El enredo va inmiscuido en esa información y lo policial aparece en la manera como se reúnen los datos o como afirma Carlos Monsiváis:

En **El desfile del amor** la obsesión se transparenta: aplicar esquemas de la literatura policial a las relaciones frenéticas de un grupo que representa, entre otras cosas, la imposibilidad de guiarse por símbolos en un mundo donde todo es simbólico.²

¹ Noé Cárdenas, "Espejejo tras espejejo (dos novelas de Sergio Pitol)", en **El Semanario Cultural de Novedades**, p. 4

² Carlos Monsiváis, "Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor", en **La Jornada Semanal**, p. 23-29.

Si bien es cierto que lo policial trasciende por encima de los temas que se vuelven a tocar, la novelística de Pitol, a partir de esta obra, comienza a sugerirnos uno nuevo: el del Carnaval, que, aun cuando pudiésemos haber encontrado ciertos rasgos de éste en las dos novelas anteriores, en ésta se vuelve más notorio debido al tratamiento que el autor le da. Así, el tema del carnaval comienza a convivir con el de lo grotesco, con lo detectivesco, con lo histórico y con lo manipulado que se vuelven los hechos que cada uno de los personajes aporta a la narración

En el **Tañido** y en **Juegos florales**, aparecen, en menor grado, elementos carnavalescos pero no en estado puro como en las tres últimas novelas, sino opuestos a elementos trágicos que les sirven de contrapeso.¹

Doce capítulos bastan para encontrar tales temas sugeridos y a los personajes que simbolizan o que representan cada tema; Miguel del Solar se vuelve el detective, Emma Werfel y Delfina Uribe representan la clase cultivada y originan lo carnavalesco; Pedro Balmorán nos remite a lo grotesco, el famoso castrado mexicano simboliza todo lo anterior y, de paso, al México de 1942 que comenzaba a mostrar ciertas tendencias hacia lo cultural, ya que tanto el año como el personaje parecen dirigirse hacia el mismo camino y en busca de un mismo afán. Los restantes personajes son el marco donde se desenvuelven los ya mencionados.

Es pues la novela, un difícil rompecabezas que continuamente se está armando y desarmando; Miguel del Solar hace su investigación y los demás personajes lo ayudan en su inconstruible empresa, como lo señala Braulio Peralta, otro de los críticos con los que cuenta la obra de Sergio Pitol:

La estructura de la novela es sencilla: sigue la forma de un reloj “doce capítulos”; en cada uno de ellos el investigador entrevista a un personaje que aporta nuevos datos y a la vez desdibuja otros ofrecidos por los demás testigos [...] La novela se va armando y desarmando.²

¹ Luz Fernández de Alba, “Sergio Pitol: Las parodias de la vida Conyugal”, en **Dominical**, suplemento cultural de **El Nacional**, p.20-22.

² Braulio Peralta, “Mis personajes son absolutamente fantásticos: Sergio Pitol. **El desfile del Amor**, mi repuesta a un fenómeno de desdén por la Historia”, en **La Jornada**, p. 25.

3.1 Una comedia de enredos

Un crimen común y corriente es el escenario del que Sergio Pitól se vale para, de una manera cómica, ofrecernos una comedia de enredos. Si bien es aventurado trasladar tales características netamente teatrales a una novela, es también interesante rastrear éstas dentro de **El desfile del amor**.

Si buscamos antecedentes de tal subgénero, podemos citar en primer término a Aristóteles quien en su **Poética** señala que: “la comedia procura imitar los peores”¹ quienes en determinado momento dan origen a un singular número de seres risibles. Así, la novela se vuelve un escenario donde desfilan tipos estafalarios y en cuya función encontramos una caricatura encaminada a la diversión. De esta manera, podemos partir del hecho de que Pitól hace uso de los personajes estafalarios y no sólo eso, sino que, además de crearlos así, los condena a fracasar.

Como hemos visto, Sergio Pitól recurre en esta novela a lo risible, volviéndola una comedia donde hallamos a ciertos personajes cuyo destino es trágico. Miguel del Solar aparece primero —como personaje— dentro del grupo de los peores y por lo tanto de los trágicos. Su afán por esclarecer el caso y de nunca llevarlo a cabo es lo que lo hace ridículo y a la vez perdedor.

Una comedia puede tratar también de parodiar ya sea un momento histórico, una sociedad, y la vida en sí misma. Miguel del Solar es la parodia del clásico escritor de segunda que intenta deshilar un caso y a la vez una circunstancia histórica que lo toca de muy cerca para llevarla a la escritura de una novela. El escenario tiene también cierta importancia, en él aparece el edificio Minerva como tal en tres circunstancias y en las que no encaja. La comedia se arma gracias al contacto de los personajes y de los espacios entre sí. Miguel es la representación del populacho, grupo de donde, por más esfuerzos que haga, nunca logrará salir. Estos dos “personajes” son quienes forman la base para que **El desfile del amor** se convierta en una divertida comedia, donde los enredos se vuelven mayúsculos.

¹ Aristóteles. *El arte poética*, p. 27.

Una vez presentado el asunto y el espacio, Pitol deja ser mínimamente a sus personajes. Miguel del Solar entabla relaciones con los vecinos del edificio Minerva y así aparece el primer personaje que empieza a comediarse con éste.

Amparo inicia el juego de comedia en una llamada telefónica; Miguel del Solar intenta entrar en relación con la gente del edificio, por lo que decide buscar a su tía Eduvigis. La llamada es claramente una secuencia en la que lo risible se manifiesta gracias al rompimiento que se hace del diálogo entre Amparo y Miguel, durante el cual la voz que está del otro lado de la bocina impide la conversación haciendo conjeturas inútiles que llevan a Miguel a impacientarse dentro de este juego de malentendido que se plantea. Es tal la intención del autor para que nosotros advirtamos en nuestra faz una mueca de risa, que impide que la conversación se realice e igual que del Solar no cuelgue ante la actitud de quien o quienes están del otro lado y se pasan el teléfono uno al otro, hasta que finalmente uno de ellos contesta, con la consigna de haber confundido las cosas:

Había sido una prueba de paciencia localizar a su tía. Cuando la llamó, una voz de mujer preguntó quién era. Dijo su nombre. ¿Qué deseaba decirle a la señora? quisieron saber. Insistió: era su sobrino; quería sólo saludarla. Un silencio y luego otra pregunta. ¿Qué sobrino? ¿Cómo había dicho que se llamaba? Debía esperar un momento; verían si por casualidad se encontraba aún en casa la señora Briones de Díaz Zepeda. Unos minutos después se oyó en el auricular una voz masculina. Un tono más bien bronco. Quería saber proponía saludar a su tía. De nuevo: que esperara por favor un poco; al parecer la señora había salido [...] Pasaron dos o tres minutos y volvió a contestar otra voz. En falsete. Era difícil saber si pertenecía a una niña o a una anciana. Una voz desagradable, en extremo artificiosa. Todo parecía ya una broma. Volvieron a hacerle las mismas preguntas. Estaba más que impaciente, pero no decidió colgar.

—¡Del Solar! ¡Miguel del Solar —gritó.

—¡Por el amor de Dios! ¿Por qué no lo habías dicho? —le respondieron—. ¿Por qué tantos misterios? — la voz era estridente, antipática, pero de alguna manera más normal— ¿Estás en México? Hablas con Amparo. Mamáno puede venir. No puede moverse ahora.¹

Es éste uno de los tonos que se desprenden de la lectura de la novela. Se sugiere, pues, la risa, risa ante lo estafalarario de cada uno de los personajes emparentados con la tía Amparo. Pitol mezcla en esta comedia el mismo tono sarcástico y paródico de sus dos anteriores novelas; el tema del fracaso ante la sociedad y un medio cultural artificial

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p.25.

vuelven a ser recurrentes al tratarse nuevamente de seres intrascendentes dentro de éste. La risa que provocan y su constante facha de perdedores, los hace entrar en esta clasificación de comedia que, como he señalado —con base en Aristóteles—, intenta recrear un medio donde los peores aparecen como el payaso en la cajita de sorpresas, con un inimaginable número de muecas que sin duda nos hacen reír.

Sergio Pitó logra el tono paródico y risible en los momentos en los que describe a sus personajes haciendo sorna de ellos. La tía de Miguel del Solar es una comedianta y por lo tanto el traslado de un personaje netamente dramático a la novela. Veamos pues, la descripción que se hace de este personaje:

Una montaña en incesante movimiento envuelta en lana. Mantenía su manera anacrónica y enteramente personal de vestir, cosa que le gustó. La misma ropa con que la había visto de niño[...] El tipo de vestuario anunciado en las revistas y periódicos de 1914, que acababa de revisar. Como si su tía se hubiera prendado en la infancia de la ropa de sus mayores y decidido mantenerse fiel a esa moda. Sus lentes, igual que treinta años atrás, se ataban al cuello con una gruesa cinta de terciopelo negro. Le sorprendió el aspecto acentuado de desorden, la falta de pulcritud de su persona: el maquillaje mal puesto, las uñas descuidadas, el pelo desmadrado, al parecer tan sucio como el de la marta que llevaba al rededor del cuello. Parecía haber dormido varias noches con ese mismo vestido, sin pasar siquiera al baño.¹

El tiempo no ha pasado por ella; como les ocurre a varios de los personajes de Pitó, su actuación es vivificante. Su vestuario y su maquillaje no hacen más que una marioneta de todo lo que representa la sociedad de la época. Simboliza lo peor mientras actúa la parte de comedia que le corresponde. Asistimos a la representación del farsante que nos hace reír mientras tropieza debido a la forma de su cuerpo y a que pretende pasar por despistada, siéndolo finalmente y sin ningún reparo de su cuenta.

Miguel del Solar nos pasa de una escena cómica a otra, malintencionando siempre sus halagos, intentando ser quien hace la comedia y no participa. Sin duda, es él el primer comedianta que al parecer pretende estar al margen de ella. No obstante, sin su participación, la comedia no se haría tan evidente, puesto que es él quien arrastra a todos los demás para desembocarlos en ella. Los enredos se inician una vez que Miguel del Solar comienza sus indagaciones para finalmente cerrar como punto culminante en la fecha de la

¹ Sergio Pitó, *ibid.*, p. 28.

fiesta; mientras tanto asistimos al conocimiento de nuestros personajes. He asimilado el constante asunto del fracaso, del que frecuentemente hace referencia Pitol, con el tema de la comedia. Algunos personajes están situados dentro del medio cultural al que no corresponden y ello les hace jugar un rol en el que no están más que para frustrarse y para originar nuestra risa. Pensemos que esto implica hablar del momento histórico en el que se sitúa la novela, sólo que eso es asunto de otro apartado.

La novela llega a su punto culminante como comedia en el momento en que se sugieren los hechos del asunto principal —que es desentrañar el asesinato— y las versiones juegan a ser y no ser ciertas, los acontecimientos son disparatados y los personajes comienzan también a ser intercambiados de anécdota.

Ahora se toma cierta participación en la narración después en otra, y este cambio, en sí, hace que los personajes se tiñan de un color y de otro, que su rol cambie conforme los acontecimientos van siendo más y más disfrazados a cada momento, como lo señala Héctor Orestes Aguilar.

El desfile del amor: una historia relatada sucesivamente por diferentes personajes y las versiones son tan dispares que la identidad de cada uno se disuelve y, sin perder su lugar en la ronda de la vida, pueden permutar sus roles.¹

Esta forma del yo no soy quien digo ser se encuentra muy ejemplificada dentro del tema del fracaso —desde el punto de vista intelectual—, Delfina Uribe juega a ser la culta que, rozándose con la pura nata de artistas, termina revuelta en un micromundo donde se mezcla con delincuentes, prevaricadores, esnobistas al igual que ella, hipócritas y seres falsos que hacen del desfile del amor un rompecabezas de desórdenes y de hechos disparatados.

Es tal la fuerza del yo no soy el que digo ser, que surge entonces la historia del castrado mexicano, quien cumple el mejor papel de la comedia, lo más completo de la risa. Está lleno de sarcasmo y sobre todo de una profunda crítica a la clase media culta del momento en que está ambientada la novela.

¹ Héctor Orestes Aguilar, “Cinco ventanas del edificio Minerva”, en **El Semanario Cultural de Novedades**, p. 2.

Es un joven indígena de las sierras del Norte, despojado en la niñez de sus atributos viriles. Sólo tres o cuatro personas, además de la monja que lo ha criado y enseñado música, conocen su secreto [...] Es una historia complicada y más bien larga de contar. Algo me había dicho en México la querida madame Arteaga. Pero no imaginé que tendría la fortuna de tropezar tan pronto con este prodigio. Y siguió explicándole el gran negocio que tenían por delante: administrar en Europa al ruiseñor mexicano. A sus dotes musicales se añadiría su exotismo.¹

Pitol elabora una comedia donde el lenguaje popular está bien retratado, donde la burla al México de aquellos años se vuelve sofisticada. La mezcolanza que hace de los asistentes a la fiesta vuelve más palpable la comedia que se escenifica en México: hervidero de seres que nunca llegan a ser lo que aparentan en este mundo de suplantaciones. Así pues, los personajes de la novela actúan una infinidad de roles en los momentos en que los hechos comienzan a ser desordenadamente referidos. Aparecen sus vicios, tales como: la avaricia, la mentira, los amores, la intriga, etc. En el transcurso de la novela, los vicios y las obras de los personajes van siendo descubiertos por la gente de su alrededor, en sí, por la sociedad con la que conviven.

El tema de la novela, como ya lo he mencionado, es la resolución del caso de la muerte del alemán avecindado en México, seguido por las situaciones y enredos del protagonista y de los demás caracteres, quienes al final terminan ridiculizados, en vergüenza, y en el caso de Miguel del Solar a punto de ser golpeado y atropellado, lo que nos hace sentir lástima no sólo a nosotros, sino principalmente al autor, que lo deja seguir con vida para no impedir lo que una comedia también nos puede provocar: las lágrimas de lástima (compasión) por nuestro principal personaje.

Los personajes actúan dicha comedia y es del Solar quien termina señalando el juego al que él mismo ha dado lugar intentando explicárselo de la siguiente manera:

Leyó durante varias horas un libro de Dickens, **Nuestro amigo común**, que tomó de una estantería de la sala. Pensó en Ida Werfel, en los comentarios que le oyó repetir a Emma, su hija, sobre **La huerta de Juan Fernández**, una obra de Tirso de Molina donde nadie era quien decía ser, donde los personajes se desdoblaban sin cesar y adoptaban las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás. Lo mismo ocurría en la novela de Dickens. La misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p 189.

biografías ficticias. Recuerda la primera vez que comió en casa de Delfina; habló ella de su libro en torno a la escisión de personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien no era?¹

La ayuda de los libros consultados por del Solar nos proporciona un dato para que comprendamos mejor lo que hemos leído, una comedia de enredos, donde nadie es quien dice ser, donde los personajes se inventan nuevas fisonomías siempre con el fin de salir bien librados lo que finalmente no logran y que por lo tanto los vuelve perdedores, como bien lo sostiene en su reseña Sergio Rodríguez González:

Cada capítulo de la novela enfrenta una versión distinta y a veces contradictoria de los hechos a través de las palabras de los personajes, testigos sobrevivientes de aquel episodio que comenzó trivialmente con una fiesta para celebrar la inauguración de una galería de arte, a través por el reino de la confusión, el equívoco y la comedia de las suplantaciones y terminó con el asesinato de un joven alemán y dos hombres gravemente heridos.²

3.2 Una novela policiaca

Otra de las particularidades es que pudiera tratarse de una novela policiaca donde no sólo se encierra un caso misterioso, sino que también las vidas de cada uno de los personajes se vuelven enigmáticas en determinado momento

El desfile del amor es, sin duda, una comedia de enredos. Tales enredos, como hemos visto, se dan en cuanto a que los personajes ligan sus vidas y sus relaciones y hacen de éstas una maraña de emociones que se conjuntan para hacernos reír. Los personajes se aumentan características chuscas entre sí por lo que sus relaciones se estrechan y se alejan a cada momento; sus actuaciones se van tocando demasiado cerca conforme la narración transcurre. Al encontrar esta relación entre todos, sus aportaciones orales y sobre todo lo raro de sus apariciones, podemos advertir que también se vuelve una investigación policiaca. El lfo de los enredos y de las investigaciones surge ante la necesidad de Miguel del Solar de aclarar un asunto que ha ocurrido treinta años atrás en el Edificio Minerva, e

¹ Sergio Pitol, *ibíd.*, p. 136.

² Sergio González Rodríguez, "Del regreso: La extrema memoria", en *La Jornada Libros*, p. 1-3.

intentar trasladarlo al plano de la escritura. Miguel del Solar toma el hecho como pretexto en vistas de escribir su próxima novela.

Nuestro recaudador de historias es quien se encarga de dar curso al tema de lo policiaco y de lo misterioso dentro de nuestro relato, es él quien parte de conocer algunas circunstancias en torno al asesinato del alemán, así como ciertos acontecimientos que vivía el país para de allí originar dicha temática. Son los hechos insignificantes los que del Solar revive o hace que revivan en la memoria de los habitantes del Minerva, encajados en el año de 1942. Junto a cierto tono político que sirve de trasfondo, retoma tales antecedentes y los revalora para el regocijo de nuestra lectura.

Así, **El desfile del amor** en voz de del Solar nos plantea un problema que al parecer es consecuencia de otros; y es en este momento en el que el relato comienza a insertarse dentro de cierto ambiente policial y oscuro, en el que todos los personajes son sospechosos del asesinato que se plantea.

Podemos añadir lo que señala Ricardo Pohlenz después de que hemos caracterizado nuestra narración como novela de tinte policiaco:

Una de las características más sobresalientes del género es la de evidenciar una situación social. El crimen no es algo que se manifieste ajeno a su entorno, sino que se forma en la médula del mismo. La novela negra es analista del mal y descubre la culpabilidad de todos sus protagonistas, aunque sólo uno haya tirado del gatillo.¹

No sólo asistimos al desentrañamiento de un caso de asesinato, sino que también, como lo veremos en otro apartado, asistimos a la investigación que al mismo tiempo hace del Solar sobre el año 1942 en virtud de situarnos históricamente para ayudar a los acontecimientos que han ocurrido en torno a todos los personajes que van apareciendo.

“La novela policial es indudablemente una investigación, que tiene por objeto aclarar un misterio aparentemente incomprensible; inexplicable para la razón”.² Partiendo de este concepto, creo que del misterio ya me he excedido en marcar su existencia, de lo incomprensible y lo inexplicable, como partes características del hecho misterioso, intentaré hablar a partir de este momento.

¹ Ricardo Pohlenz, *El desfile de Pitol*, en *Excelsior*, sección cultural, p. 2.

² Boileau- Narcejac, *La novela policial*, p. 14.

Miguel del Solar, de quien Juan Villoro se expresa en los siguientes términos: “del Solar es un testigo plano e insaciable, y su función, ser un espejo que se pasea a lo largo del camino”. “Héroe sin señas particulares, se comporta como emisario del lector, es un azorado indagador de la trama”,¹ se ve beneficiado con la entrega de un legajo de copias referente a las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes activos en México durante el año 1942; y es en ese momento en el que nuestro ahora convertido en investigador comienza a sentirse atraído por el contenido informativo y sobre todo por la aparición en los dos últimos renglones finales del motivo que lo inicia en sus pesquisas:

La otra sorpresa, y ésa sí le produjo un sobresalto, una indefinible excitación, estaba contenida en los dos renglones finales del expediente. Se indicaba que los asesinatos del edificio Minerva, el mismo en cuyo patio se encontraba en ese momento, estaban posiblemente ligados a un drástico ajuste de cuentas entre agentes alemanes y sus secuaces locales. ¡Él había vivido en esta casa en el momento de ocurrir tales hechos!. Tendría entonces diez años. Una edad en que es posible entender todo, o casi todo [...] Y, por supuesto, recordaba muchas cosas [...] ¡Pero de qué absurda, desmadrada e incoherente manera! Posiblemente los hechos que tenía en mente no fuesen los aludidos al legajo. ¿En dónde se había producido la balacera? Por ejemplo [...] ¿En el patio frente al cual estaba? ¿En las escaleras? ¿En la calle? ¿Dónde en realidad habían tenido lugar los disparos? Alguna vez, al recordar, al recordar su infancia, había sentido un aleteo, el eco de recuerdos perdidos, que lo relacionaba con los disparos y la gran perturbación producida en la vida de sus familiares. Lo que le llegó fue un eco muy vago, a pesar de la significación que aquella noche tuvo en su vida. Tan importante, que le impidió concluir el año escolar y permanecer en la Ciudad de México.²

Mercedes Ríos, un personaje que nunca vuelve a aparecer después de haberle entregado los papeles a Miguel del Solar, toma cierta importancia, ya que gracias a su efímero paso por la novela, es como nuestro personaje principal se hace de un motivo no sólo para iniciar su investigación, sino también para intentar escribir una nueva novela que complementa la anterior, la llamada *El año 14* también de su autoría. Los hechos comienzan a sucederse y uno tras otro los personajes se vuelven cronistas de los sucesos que pasan a ser revividos por los entrevistados de Miguel del Solar. Una vez que conocemos el motivo impulsor del relato, podemos dar cuenta que lo misterioso del asesinato se gesta y crece a partir de las investigaciones; Mercedes Ríos abre el caso con la

¹ Juan Villoro, “La ciudadela Asaltada”, en *Tiempo abierto, tiempo cerrado, Sergio Pitól ante la crítica*, *op. cit.*, p. 201.

² Sergio Pitól. *op. cit.*, p.15.

aportación que hace de los documentos, mientras que uno a uno los demás personajes moldean nuestra novela de investigación policial.

Tras Eduvigis, nuevos personajes van apareciendo y delineando la trama policial de la novela. Así, surgen Delfina Uribe, Briones, Balmorán, Ida Werfel, su hija y Martínez, al igual que el pintor Escobedo y su esposa que, como los anteriores, aportan su propia versión de los hechos. Las circunstancias de cada uno son diferentes y en cada versión, todos los personajes mencionados se ven afectados.

José Felipe Coria señala lo siguiente “[...] existen diversas versiones, según cada testigo de la época, que nunca coinciden, que nunca embonan para armar a todo el rompecabezas. Del Solar investiga con la misma tenacidad del mejor detective”.¹ Y sí, del Solar sigue las pistas y le surgen muchas preguntas sobre el caso cada vez que se encuentra con que cada versión omite o aumenta ciertos datos en beneficio siempre de quien la cuenta. Del Solar se vuelve un perro de caza en su investigación; al inicio de ésta acude a la nota roja de los periódicos y a la de sociales, donde se encuentra con nuevas versiones que más adelante lo terminan confundiendo atrozmente; llegando a la conclusión de que debido a la actitud de los personajes, el caso se le vuelve incomprensible e inexplicable.

Atinadamente, Omar González señala también lo siguiente:

Cada capítulo, los sucesos embrollados vertidos a medias y poco a poco, los diferentes testimonios, los datos omitidos que lentamente se van acumulando buscan que el lector quede en *suspense*, que se sorprenda y desconcierte, que participe en el enredo, que suponga las posibles asociaciones que se pudieron haber dado para que los diferentes personajes participaran o propiciaran los asesinatos, empujados por distintas y contradictorias circunstancias.²

La novela se suspende y, como lo señala Omar González, nos deja en suspenso gracias a la forma en doce capítulos, como Sergio Pitol la ha estructurado. Finalmente, el caso no se resuelve y seguimos quedando en suspenso.

El asesinato, en determinado momento, pasa a segundo plano y al parecer nuestro investigador resalta más la vida de cada uno de los habitantes del Minerva, principalmente

¹ José Felipe Coria, *El desfile del amor*, “de Sergio Pitol. La experiencia del pasado”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, p 15

² Omar González, “*El desfile del amor*, de Sergio Pitol / I. La Intriga de las máscaras absurdas”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, p. 13.

en los casos de Balmorán y de Arnulfo Briones que, junto con Martínez, son los tres personajes más misteriosos. En lo que respecta a Balmorán y gracias a las indagaciones que hace del Solar, lo llegamos a conocer perfectamente puesto que mientras es entrevistado suelta, por decirlo así, “toda la sopa”, se desnuda de secretos; además de que conocemos también su versión del asesinato y los papeles que conserva, con los que pretende encauzar una nueva novela —jamás escrita—. Balmorán acude a nosotros por sí mismo, casi sin necesidad de que se le cuestione; basta una pregunta para abrir el diálogo y él, por sí solo, nos entrega su corregida y aumentada versión de los hechos en torno a la muerte de Erich María Pistauer. Conocemos la historia del castrado mexicano, historia que Balmorán pretende mantener escondida. Sin embargo, este personaje es el menos sospechoso, su participación durante el asesinato lo liga al caso únicamente por el hecho de haber quedado herido en el momento del tiroteo.

Arnulfo Briones es el primer personaje que aparece en boca de Eduviges, incomprendible y por lo tanto misterioso. No sólo es sospechoso de ser partidario de los alemanes que fraguan algo en contra de nuestro territorio, sino que también lo es del asesinato de su hijastro. Nunca llegamos a ver su propia aparición, el hecho de estar presente en varias de las bocas de los demás personajes le da el tono indescifrable del que goza cada vez que alguien lo menciona. Briones anda de boca en boca y de escenario en escenario; los otros participantes lo vuelven enigmático al contarnos sus particularidades, sus constantes entradas y salidas del país, sus matrimonios por conveniencia, por lo que lo hacen ser uno de los personajes mejor logrados dentro del plano ya mencionado.

Comentó, con toda la discreción y suavidad posible, que del crimen ocurrido en el edificio Minerva, es decir, el del hijastro de Arnulfo Briones, un organismo gubernamental había deducido ciertos movimientos de agentes alemanes. Comentó que aquello le parecía estrafalario, pues las simpatías de Arnulfo debieron estar, dado sus antecedentes, su modo de pensar, del lado alemán.¹

El mal aparece también como parte de la novela. Briones es tan misterioso como su propia muerte. Liga en su vida algunos enigmas, y es tan problemático que advertimos el peligro que se cierne sobre su cabeza, hasta que envuelto en un misterio ocurre su asesinato

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 169.

¿Quizás planeado por los propios alemanes?, ¿Quizás planeado por su propia esposa Adele quien cobrará una herencia después de su muerte?

Martínez, otro personaje, termina siendo del que sospechamos ha sido el encargado de asesinar tanto a Briones —a quien sin duda se le parece— como a Erich María Pistauer y de quien Omar González señala lo siguiente:

Si perentoriamente hallamos a Martínez (una especie de guarura vulgar que se las da de galán y diplomático) como el bastonero de oro de este desfile de ardides y trapisonadas y, como al que le podemos adjudicar la muerte de Arnulfo Briones e incluso (aunque con menos seguridad) la de Pistauer y por lo consiguiente, las deformaciones de Balmorán y el posterior deceso del hijo de Delfina Uribe, nos damos cuenta que la aclaración inducida de las muertes es dudosa.¹

Es colaborador de Briones y aparece en las ocasiones más inesperadas dentro de la narración. En boca de los demás protagonistas, es el personaje más oscuro y eso lo vuelve el sospechoso número uno, aun cuando todos intenten desconocer o hagan como que no recuerdan su nombre, además de que representa al culpable en potencia; sin embargo, es tal el enredo de la investigación, que del Solar, hacia el final de la novela, acepta que sus investigaciones han resultado una pérdida de tiempo y que el caso se cierra sin llegar a resolverse, puesto que al parecer ni siquiera logra saber si en realidad existió o no Martínez

Había que olvidarse del divertimento de nota roja con que se había estado entreteniéndose y de los crímenes confusos del Minerva que, debía confesar, lo perturbaban más de lo deseable. Anular por el momento las tramas secundarias. Todo el mundo le había hablado con repugnancia, con temor, con sorna, de Martínez, el bastonero de oro. Todos, asimismo, parecían haberse conjurado para no mencionar su fin.²

Finalmente, lo que parece ser sólo una investigación respecto a las actividades de agentes extranjeros en México durante el periodo bélico de 1942, termina siendo una minuciosa novela policiaca o, más bien, la parodia de ésta ya que del Solar lo acepta así:

¹ Omar González, “El desfile del amor, de Sergio Pitól / II. La Intriga de las máscaras absurdas”, en *Sábado*, suplemento cultural de *Uno más uno*, p. 12.

² Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 230.

“Me doy muy bien cuenta del elemento grotesco en esta parodia de investigación policiaca que realizo”.¹

3.3 *Una recreación histórica*

La novela **El desfile del amor** es un caso inacabado policialmente pero, al contrario, la obra toma un excelente giro para convertirse en una investigación histórica sobre el año 1942, momento que además se convierte en espacio y tiempo de los acontecimientos policiales de los que ya se ha hablado.

Miguel del Solar es visitado por el azar y gracias a éste se encuentra ante la realidad de un nuevo proyecto en el que intentará sacar a luz un caso de asesinato, además de plasmar junto a la investigación un cuadro sociohistórico de un año tan agitado como lo fue 1942. Desde el principio, dentro de la novela se plantea la meta que se buscará conseguir, y que se trata de hacer la revisión exhaustiva de dicho año a la par del caso en el que un austríaco —o alemán quizás— es asesinado a la salida de un fiesta organizada por Delfina Uribe, la coleccionista de arte, que en ese momento inaugura una sala de exposiciones.

Antes de remitirnos directamente al año 1942, el narrador, que es quien nos presenta a Miguel del Solar, intenta darnos un antecedente del año en el que posteriormente nos sitúa. Sabemos que Miguel del Solar tiene en sus manos un texto, que él mismo ha escrito, una obra que está a punto de ser publicada y que se llama **El año 14**. Sin duda, es interesante conocer que 1914 es antecedente —así lo veo yo— de los hechos que se suscitarán en 1942, debido a que el edificio donde ocurre la mayoría de los sucesos, se dice fue construido en dicho año. El Minerva, como lo he mencionado, transita por tres épocas y su florecimiento es simbólico, es construido en los momentos en que aún se gestan dentro del país sucesos revolucionarios y por lo tanto se ve ante ciertas transformaciones de carácter revolucionario; su máximo esplendor es en 1942.

Es bueno mencionar que las dos épocas nos comunican de una a otra, desembocan en el año del presente real del texto (1973), durante el cual Del Solar planea iniciar la escritura del suyo y en el que también el edificio Minerva está a punto de derrumbarse.

¹ Sergio Pitó, *ibid.*, p. 127.

Además del antecedente sobre la publicación, viene después el marco histórico de 1942, que vamos a encontrarlo resumido —para luego desglosarlo dentro del texto— en los papeles que Mercedes Ríos se encarga de proporcionar a nuestro historiador. Antonio Saborit señala atinadamente lo siguiente respecto a la participación de los dos documentos, **El año 14** y lo que le proporciona Mercedes:

Así doblemente convocado por el legajo, la futura investigación de Miguel del Solar contempla, paulatina y no exclusivamente, su primer escarceo en la microhistoria, un estudio riguroso de las relaciones exteriores de México en el primer año de la guerra, una crónica del año 1942 para la cual el Minerva puede "constituir el punto de partida, ya que en él se habían alojado refugiados de distintas nacionalidades, corrientes y matices... familiares de revolucionarios mexicanos con gente ligada a la reacción más extrema".¹

Las tres épocas, 1914, 1942 y 1973, se entretajan y se vuelven simbólicas para el contenido de la novela, en la cual sobresale el microcosmos que se hace de cada una de ellas. Primero se detalla el de 1914; el hecho importante (el asesinato), que es el eje de la novela, se desarrolla en 1942 y la crisis de los personajes transcurre en 1973, momento en el que del Solar se plantea la problemática.

A partir de que del Solar traza su nuevo proyecto, los elementos por rescatar, su investigación en torno al asesinato, la información histórica, se vuelven más abundantes, y es por eso por lo que acude a su memoria, y a la de los informantes a quienes incita a recordar su pasado. De esta manera, con la instigación a los habitantes del Minerva, del Solar aglutina la información para su inacabado caso y para rescatar el año 1942, que a la vez que se le vuelve más cercano, también se le escapa de las manos debido a la manipulación que los instigados manifiestan con su verborrea de malversación histórica y de cómo ocurrieron los acontecimientos de dicho año.

Omar González evidencia también la problemática cuando señala lo siguiente:

El desfile del amor con una carga irónica pinta personajes ubicados en dos tiempos emanados de la revolución mexicana 1942 y 1972, que aluden y se alimentan de las costumbres, vicios, poses, corruptelas y arribismos abigarrados de una sociedad autodenominada burguesa, política e intelectual. No dibuja a dos Méxicos que conformen el

¹ Antonio Saborit, "La comedia de la ignorancia jamás imaginada", en **Tiempo abierto, tiempo cerrado**, *op. cit.*, p. 175.

pasado y el presente de uno solo, sino que parte de ambos para sustentar la urdidumbre. No es la ciudad ni el país; son grandes brochazos que dan un segmento de un rostro.¹

El desfile del amor, como su nombre lo indica, hace desfilar tres épocas y una infinidad de personajes ligados con éstas. El trazado perfecto que hace, sirve para entender a nuestro país en tan agitados momentos, además de ser el soporte de 1973, año en que del Solar hace su cuadro de costumbres. Los detalles del asesinato se vuelven precisiones históricas, y cada personaje representa uno de los sucesos históricos que Pitol puntualiza en su libro. Recupera el año 1942 de la memoria de los investigados, poniendo como intermediario a del Solar, y dejando que ellos mismos construyan tan revoltoso acontecer.

Del Solar se vale de registros hemerográficos para descubrir la relación histórica a la que va dando lugar, para hallar en la época los posibles antecedentes que originan el asesinato y que se vuelven las causas del deterioro de la vida de los habitantes del Minerva. Treinta años transcurren desde los acontecimientos, por lo tanto, las pesquisas históricas muestran que la noche del 14 de noviembre de 1942 fue tan importante para que las relaciones que cultivaban los habitantes del edificio se fueran a pique y para explicarnos los triunfos y fracasos del grupo que aquella noche se reunió en casa de Delfina Uribe para representar a México simbólicamente.

Sergio Pitol reduce el México de los años cuarenta en unos cuantos personajes y un espacio limitado: el Minerva. Así, éste representa al país geográficamente, donde convergen, un sector de la burguesía mexicana culta, políticos fracasados y exitosos, extranjeros de confusas relaciones así como bibliófilos amargados y Miguel del Solar quien se proyecta a la edad de 10 años, y otros más, como lo observa Juan Domingo Argüelles:

Con **El desfile del amor**, Sergio Pitol hace un ajuste de cuentas con el año 1942 mexicano (en pleno régimen de Ávila Camacho) y teje una trama divertida, lúcida, y en muchos momentos, humorística en torno de un sector de la burguesía mexicana culta.²

El hecho de la realización de la fiesta en casa de Delfina Uribe es simbólico, pues es en el transcurso de ésta cuando advertimos y asistimos a la representación más completa de

¹ Omar González, *op. cit.*, p. 12.

² Juan Domingo Argüelles, "Sergio Pitol y Balmorán el empecinado", en **El universal y la cultura**, p.2.

lo que en esos momentos se cocinaba en el país. Es así como llegamos a conocer en medio de tal acto, que se vuelve una revuelta, varias de las circunstancias que se vivían en ese año de controversias mundiales. Tenemos que, por sus acciones más o menos clandestinas, Arnulfo Briones es sospechoso de espionaje, Martínez es un juguete de los espías alemanes; Ida Werfel y Delfina Uribe representan las pretensiones culturales de la época al igual que Pedro Balmorán. La fiesta es, pues, México, y sus invitados toda la gama de personajes y sucesos que ocurrían en ese año en que la guerra en Europa arroja a nuestro continente extranjeros de todas las nacionalidades e ideologías posibles.

Sergio González Rodríguez sostiene lo anterior de la siguiente manera:

Pitol recrea el clima de efervescencia política y cultural de 1942, de tensiones internacionales, guerra con los países del Eje, *new deal* rooseveltiano, petróleo, inmigración europea, republicanos españoles, judíos alemanes, nobles arruinados, porfirianos y cristeros tardíos, etc.¹

Sergio Pitol vuelve significativo el año 1942 en voz de del Solar, conocemos en boca de éste sucesos tales como los simulacros de ataques, las presiones ejercidas sobre México en vísperas de la guerra mundial, de la declaración de guerra a los países del eje, y finalmente el cosmopolitismo que comienza a observarse principalmente en la capital.

1942: los grandes almacenes anuncian sus ofertas en moda llegada desde todos los lugares del mundo, existe vigilancia especial contra los extranjeros, es un año de resistencia para los aliados en la guerra, varias empresas de las que los dueños eran de nacionalidades relativas a los países que conformaban el Eje son intervenidas por el gobierno mexicano, son arrestadas mujeres hermosas acusadas de espionaje y es también el año en el que Erich María Pistauer es asesinado sin que se sepa la verdadera causa; además, los habitantes del Minerva comienzan a trazar sus propios destinos influidos por tan trágicos acontecimientos. Es esta la época que Pitol ha escogido para ambientar **El desfile del amor**, un desfile de desaforados. Tiempo en el que la inauguración de una galería de Arte da lugar a lo que Carlos Monsiváis señala como una "cocina fáustica": donde el repertorio de personajes evidencia excelentemente la época y de la que, en cuanto a lo histórico y lo policiaco, el autor mencionado concluye lo siguiente:

¹ Sergio González Rodríguez, "Del regreso: La extrema memoria", en **La Jornada Libros**, p. 1-3.

Pero sí es dable un retrato del 42 en la capital, donde desfila el amor que no deja de decir su nombre: el amor a uno mismo. Y el narcisismo atropellado y la vanidad que es todo lo que les queda a estos seres (casi literalmente drenados, ya sólo hilvanados por el recuerdo indiferenciado entre que fueron y lo que desearían no haber sido), es la dualidad psicológica, tan apropiada en los escenarios del *who dunnit* policiaco, del hallazgo del culpable a través de lo que nos revelan huellas imperceptibles. En la fiesta del 14 de noviembre de 1942, se congregan, como en las mansiones decadentes sólo aptas para Agatha Christie y Dorothy L. Sayers, los sospechosos, las víctimas y los valores ideológicos que representan. Una señora de familia venida a menos, un general enamorado de una estrella del espectáculo, un pintor de moda, un agente del tercer Reich, un matón miserable, una pensadora europea que no entiende por que se le golpea, una dama de sociedad que promueve artistas, un joven austriaco al que nadie conoció de cerca, un aspirante a escritor extraviado en sus gestos de "poeta maldito" [...]

El caos se instala gozosamente, si los años cuarenta en la ciudad de México serán siempre mitología, los personajes de *El desfile del amor* son ya literatura de primer orden.¹

3.4 *El carnaval del Minerva*

Varias son las lecturas que se pueden hacer de la novela *El desfile del amor*, hemos visto ya que contiene rasgos de comedia, de novela policial, y se convierte además en una rigurosa reconstrucción del año 1942, al que los personajes de la obra añoran con infinita nostalgia, pues significa el eje de sus vidas futuras. No obstante tratarse de todo eso, la novela sigue también trazos —mínimos aún— de lo que conocemos, en sentido estricto, como *Carnaval*.

Si pensamos que *El desfile* contiene características carnalescas, lo primero que tenemos que deducir es que se trata de una obra donde lo cómico sobresaie y por ende la novela deberá provocarnos risas y muecas al hacer la lectura de algunos pasajes hasta cierto punto incomprensibles o faltos de seriedad.

Si bien es cierto que lo cómico o lo que nos hace reír de la novela lo he tratado ya en la parte que yo llamo *Una comedia de enredos*, considero que el punto de vista de lo que nos causa risa en una comedia difiere en el carnaval, puesto que en uno y otro tema la risa se nos causa por diferentes motivos y aspectos. En la comedia se nos provoca la risa, pero sin tener que ver nada con lo que representa la risa de la fiesta dentro del carnaval. La comedia representa a los peores y en el carnaval nunca sabemos quién es peor o quién es

¹ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 23-29.

mejor. La fiesta del carnaval se encarga tan sólo de mostrar lo concretamente popular, donde quién quiera puede participar a condición de que lo haga con una máscara y que, además, esté dispuesto a intercambiar su personalidad.

Así, la parte de la comedia, la he querido ver desde el punto de vista de la humillación, de la risa ante un cuadro de derrotados, de seres frustrados que en determinado momento nos causan lástima y por lo tanto nuestras lágrimas. Sin duda, entre la risa de la comedia y la del carnaval existe una gran diferencia; en mi planteamiento de que se trata de una comedia, la risa ocasiona rebajamiento y en el carnaval de lo que se trata es de reír, ante todo para divertirse, no para ser lúgubre como parece en la parte de la comedia. En el carnaval, el humor es manifestado no sólo por los fracasados, sino también por los que triunfan y son precisamente las características del carnaval las que los hacen triunfar. Además de que se les parodia se les vuelve risibles, siempre dentro del sentido propio del carnaval. En el carnaval no hay propiamente distinciones de rango y en la comedia se buscan éstas para mostrar una persona pública en un aspecto deplorable; no se trata de humillar a nadie sino de volver las cosas de la vida normal jocosas, inclusive nos reímos de nuestra propia Historia, no nos lamentamos como deberíamos de hacerlo, no nos lamentamos de lo que haya podido haber pasado. En el carnaval impera pues, sobre todo, la utilización de la máscara, como lo menciona Miguel García Posada:

Esencia del carnaval es la máscara, el disfraz, la abolición, aunque sea efímera, del principio de la identidad. Se es lo que no se es, y esa suplantación de rostros invierte jerarquías, desordena rangos, instaaura lúdicamente la confusión en el orden social.¹

Desde **El tañido de una flauta y Juegos florales**, primeras novelas de Pitol, hemos podido ver una evolución de las formas paródicas, ridiculizantes, y sobre todo degradantes, hasta llegar a la matización de éstas para volverlas del uso del mundo carnavalesco. Encontramos, pues, que la novela **El desfile del amor** se convierte en un carnaval donde la recreación de la fiesta típica de éste se nos va presentando en cuanto conocemos el caso del asesinato del alemán o austríaco avecindado en México.

¹ Miguel García Posada, **El desfile del amor**, sin ficha.

Es el Minerva donde se va a dar lugar al desfile carnavalesco; un crimen y los subsecuentes resultados se vuelven los hechos motores para que se inicie la fiesta. Una de las principales características del estilo carnavalesco es la de engendrar la fiesta y con ella representar la cultura cómica popular. Si bien es cierto que la concepción de la fiesta carnavalesca ha evolucionado desde hace ya varios siglos hasta nuestros días, Sergio Pitol hace todo lo posible porque su **desfile** evoque aquellos momentos en los que en la plaza pública se reunía una infinidad de personajes para dar lugar al carnaval.

Sergio Pitol sustituye la plaza pública evocándola y recreándola en el Minerva; es en el edificio donde da origen a su festejo y donde encontramos a los personajes que participan en la fiesta en la que las formas y manifestaciones de la risa comienzan, como es necesario en el mundo del carnaval, a divertirnos para hacernos olvidar el tono serio de las cosas.

En aquel desvencijado edificio de ladrillo rojo se hallaba el germen de un hecho histórico, el único que lo había rozado en la vida: el asesinato de un joven austriaco, Erich Maria Pistauer, al salir de una fiesta. A ese crimen aludía un expediente reservado de la Secretaría de Gobernación. No fue testigo presencial, pues a la hora de los hechos dormía, pero sí, más modestamente, de la perturbación producida durante los días sucesivos en todo el edificio y de modo particular en el apartamento de sus tíos. Agentes, gendarmes, fotógrafos, periodistas, bandadas de curiosos, sirvientas detenidas, estallidos de histeria, etcétera. Era imposible que no se supiera con mayor precisión qué había ocurrido. Valía la pena intentar siquiera poseer los datos necesarios para formarse una idea objetiva de los hechos, y luego deducir de ellos lo que hubiera que deducir.¹

Los actos comienzan a sucederse una vez que del Solar inicia sus investigaciones y se entera del hecho de la fiesta que tuvo lugar aquel 14 de noviembre de 1942 en aquel — en ese momento antiguo— edificio, y ante él se avizora *el carnaval del Minerva*. Delfina Uribe, al inaugurar una galería de arte, es quien realiza la fiesta donde se originó el caos.

Es necesario señalar que el carnaval tiene como otra de sus características ignorar toda distinción entre actores y espectadores, un alcance del carnaval, de los sentidos primeros de éste, también es, sin duda, aquel que sostiene la idea de la muerte y la renovación; del Solar revive los acontecimientos una vez que éstos parecían estar completamente en el olvido; y no sólo revive un momento histórico, sino que también

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p.59.

revive un buen número de conciencias que, advertimos, viven de un pasado que nunca ha sido tan remoto para sus conciencias. Así, lo engendrador del carnaval aparece aquí tan específico para nosotros los lectores. La muerte del alemán —o austriaco— logra que los habitantes del Minerva asesinen un pasado tranquilizador y comiencen una nueva vida, pues a partir del asesinato las secuelas de éste estarán presentes en sus memorias, y que será lo que del Solar llegue a descubrir. Y aquí también se cumple otra visión carnavalesca, la manifestación concreta y cómica de la vida misma, siempre con la utilización del pueblo; en este caso con la participación no sólo del pueblo mexicano, sino también con todos aquellos a quienes la guerra ha arrojado a nuestro país y que complementan el carnaval, un carnaval universal, puesto que el carnaval también demuestra universalidad en todos los sentidos. **El desfile del amor** se transforma en un carnaval donde no sólo asisten individuos concretamente mexicanos, sino que al asistir este grupo de extranjeros que pueblan la cotidianidad del Minerva lo hacen universal:

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.¹

En el carnaval se trata de que cada persona viva como mejor le guste, a su modo, la libertad es lo esencial en éste, si no se vive plenamente no se disfruta por lo tanto de la fiesta, y es por eso que además quien participa de él, debe usar una máscara que lo haga pasar inadvertido en un mundo en el que los roles se van cambiando y se actúa con todas las personalidades posibles, como en **El desfile del amor** lo hacen Balmorán, Martínez y Arnulfo Briones quienes gracias a lo enigmático de sus personalidades, logran actuar una infinidad de roles que hacen que nunca nos acostumbremos a sus constantes cambios de actitudes.

Se conjugan, pues, en **El desfile del amor**, diversas manifestaciones que hacen de la novela un carnaval, la fiesta, lo universal que se vuelve, lo bufonesco y otras de las que seguiré hablando

¹ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, p. 13.

La cultura cómica popular que participa en el carnaval, en su esencia más profunda, incluye a los payasos y a los bufones. La fiesta de Delfina Uribe no es más que el motivo para que se reúnan en ella los personajes que hacen de ésta un carnaval. En determinado momento, las circunstancias que se le dan a la anfitriona para hacer sorna de Eduviges Briones se le voltean y quien resulta ser el bufón de la fiesta es ella junto con la participación de todos los demás. Si se pretende pasar por bufón a Eduviges, lo que se logra es que en esa fiesta, todos tomen actitudes bufonescas y trabajen, ya sea por parejas o si es posible cada uno por sí mismo:

Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte.¹

El carnaval es, además, un triunfo de los seres humanos ante la negación de su libertad; en **El desfile del amor** existe por lo tanto este triunfo, los personajes juegan el rol donde se liberan en todas sus manifestaciones de un extraño poder que los coarta. Así, del Solar busca en su investigación, liberar a los habitantes del Minerva de un pasado oscuro y cruento; sin embargo, aquéllos prefieren continuar como están, resucitados para vivir de acuerdo a como se les han manifestado las circunstancias provocadas por el pasado del que aún guardan dolor. La fiesta es el motivo que los libera, y es en ese momento en el que nosotros podemos advertir que los participantes pierden, si es que acaso lo tienen, cualquier rango jerárquico. Así, la Hispanista Ida Werfel, eminente intelectual se transforma de ello en un "simple mortal" a quien todos los demás participantes no reconocen por lo que es, sino por el aspecto bufonesco que adquiere una vez que asiste a la fiesta, en compañía de su hija, con un parche en el ojo que le da esa apariencia de la que he hablado.

¡La noche de la gran confusión!: así titulé esa entrada en mi cuaderno. Mi madre sufría un problema de conjuntivitis muy agudo. Era tal la irritación del izquierdo que casi no podía abrirlo. A última hora improvisamos una especie de parche de terciopelo negro: "Diremos que se trata de un homenaje personal a la dama de Eboli", dijo con el humor que siempre la caracterizó. Insistió en que también yo debía cubrirme un ojo. Había en ella cierta dosis de excentricidad, un elemento lúdico que nunca perdí. Yo no lo poseo; muchas de sus virtudes no me fueron otorgadas. Le sugerí que en vez del parche se pusiera un sombrero de

¹ Mijail Bajtin, *ibid.*, p. 17.

velo espeso que le cubriera la cara, y en un principio la idea pareció entusiasmarla. Luego la desechó. Tendría que levantarse el velo para comer, y todos verían el ojo tumefacto; de manera que nos presentamos en calidad de turtas, ella haciendo todo el tiempo bromas ingeniosas, y yo, en fin, mortificada de vergüenza.¹

La noche de la gran confusión es el convite en el que los extraños malentendidos comienzan a formar parte del carnaval. Ida Werfel es atacada por Martínez quien le propina una paliza que nos vuelve a remitir a otra característica del carnaval, en la que entendemos que la golpiza rebaja pero a la vez redime; o ¿acaso en nuestros días no se puede considerar que una buena tunda hace que cambiemos? Encontramos aquí el principio renovador en el que la golpiza sirve para que entendamos o cambiemos nuestra manera de comportarnos. Y aquí entra ese punto de vista del carnaval en el que la muerte no es más que un pretexto para concebir algo nuevo, otro nuevo nacimiento. Es, pues, como yo encuentro ese principio renovador dentro de la novela, y que está encerrado muy en los cimientos de la cultura cómica popular de hace ya mucho tiempo, del que yo afirmo que aún tiene vigencia, sólo que no con toda la carga del carnaval medieval. Lo que Martínez origina con esa golpiza, aparte de lo ya señalado, es otra característica carnavalesca inmersa dentro de su participación, y que es, sin duda, además de ya mencionado, un derrocamiento bufonesco, clásico dentro del carnaval.

La reacción nos tomó a todos por sorpresa. El orate se puso de un salto frente a ella y comenzó a sacudirla, a golpearla, a darle cabezazos en el pecho, profiriendo toda clase de insultos. El plato de Ida Werfel cayó al suelo. Yo comencé a gritar, muerta de terror. El orate pisoteaba la salsa de nuez sobre la alfombra, saltaba sin dejar de pegarle a mi madre. Ella trató de levantarse, pero él le dio una patada, y, de un empujón en los hombros, la hizo volver a caer. ¡Allá van manos, allá piernas! Todo sucedía en medio de la multitud, con rapidez desconcertante.²

Podemos encontrar que en el carnaval de lo que se trata es de parodiar; así, **El desfile del amor** se encarga de parodiar a la clase culta de la sociedad, Sergio Pitol es cuidadoso de dar lugar a dicha parodia mientras recrea el clima efervescente de aquellas circunstancias históricas vividas por el país. Mezcla, simbolizados por los personajes, una infinidad de acontecimientos que hacen que nuestra propia Historia nos cause hilaridad.

¹ Sergio Pitol, *Op. cit.*, p. 90.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 96.

Finalmente, la fiesta de Delfina tiene lugar y es allí donde se reúnen los personajes más extraños que uno pueda imaginar y en la que se resuelve el conflicto del que constantemente he hecho mención, donde los enredos dan origen a una nueva característica del carnaval: la manifestación del lenguaje popular adjudicado a la irreverente Ida Werfel:

En sus últimos años, su amigo más cercano era el licenciado Reyes, de la Universidad. Se morían de risa al modificar los proverbios más conocidos. Reyes tenía mucha gracia: "No Ida", le decía, "no se puede tapar el sol con un pedo", y a partir de ese momento ambos se desbarrancaban en el refranero: "No hay pedo que valga", gritaba uno; "Quien caga, otorga", la otra. "Al ojo del año engorda el caballo", ambos a la vez. Ida celebraba con fruición aquellos hallazgos, los saboreaba, y luego los repetía a la menor provocación. —¡Ahí la tiene! ¡Una niña enorme engolosinada con la mierda! —gritó Julio—. ¹

Ida Werfel es el personaje carnavalesco mejor construido por Pitol y al que atribuye una característica más, que, sin duda, es la más incomprensible para nosotros y que encarna uno de los temas más extraños incluidos dentro de la esencia del carnaval: lo escatológico, motivo que será más ampliamente desarrollado en **Domar a la divina garza**, segunda novela que se incluye en lo que Sergio Pitol llama su tríptico del **Carnaval**; tema sobre el cual Carlos Monsiváis apunta lo siguiente:

Y la presencia de la mierda como la gastronomía inconcebible y posible, exige del lector trascender los gustos habituales y el humor. A la escatología se llega por la exasperación retórica; a la conciencia del mal gusto frenético se adviene a través de episodios delirantes, con un motivo central, la identificación del excremento con la frustración, que es una manera como otras de trascender las metáforas gastadas, alojándolas en la realidad. ²

Existen incluso dos características más relativas al carnaval dentro de la novela **El desfile del amor**. Una de ellas es la que hace referencia a la aparición del banquete como punto esencial dentro de la fiesta carnavalesca, cuya función principal relativa a la idea de la renovación la encontramos, en este caso, dentro del ciclo ingestión-digestión-excreción, tan importante dentro de la concepción que se tiene del carnaval. En la fiesta que ha organizado Delfina, se ha preparado como comilona un plato muy típico mexicano: Los chiles en nogada, además de otros suculentos platillos:

¹ *Ibid.*, p. 141

² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 23-29.

Comenzó a hablar de las excelencias gastronómicas mexicanas y de los platillos que esa noche comeríamos, pues ya había merodeado por la cocina. Probaríamos la nogada, los delicados, los refinadísimos chiles en nogada. Una de las últimas oportunidades del año, porque la nuez estaba por terminarse. Deberíamos esperar hasta el siguiente agosto para volver a paladearlos. Le preguntó a mi madre si nos habíamos acostumbrado al picante. Como sabe usted, pues la ha leído, Ida Werfel era un espíritu superior. Por temperamento, por cultura, no permitía tabúes. ¿Cómo hubiera podido, de otra manera, escribir un libro sobre el cuerpo del pícaro? Y el cuerpo del pícaro era ante todo estómago, varios metros de intestinos y, usted ha de dispensarme, un culo por donde evacuar.¹

Además del banquete, la grotescidad es otra característica del carnaval que se incluye dentro de la novela y de la que, sin duda, ninguno de los personajes que Pitol ha creado está desprovisto. Los personajes, conforme los conocemos más ampliamente, más deformes se aparecen, es el caso de Amparo, prima de del Solar, de quien su tía Eduviges hace sorna y en un momento de enojo la ridiculiza:

Amparo había sido para su madre una especie de excrecencia no siempre tolerable [...] Tenía una mano ligeramente deforme, más pequeña que la otra. Sólo varios días después de vivir en casa de sus tíos descubrió esa peculiaridad, y eso debido a su tía. Ya de niña tenía un arte especial para ocultar aquel defecto, enredar le brazo en una bufanda, por ejemplo; tener la mano en actitud casual en el bolsillo. Recuerda el día que al fin vio la manita de Amparo. Su tía Eduvige, en una racha de malhumor, aludió a ese defecto, y no satisfecha le arrancó el pañuelo con que se envolvía la mano. Del Solar sintió casi vértigo, como si la deformación de la mano de su prima hubiera ocurrido en ese mismo instante ante sus ojos.²

Lo grotesco sobresale en todos los personajes, entre los que se pueden mencionar a Eduviges Briones, a Balmorán, a las Werfel (Emma e Ida), y, por qué no, al mismo Miguel del Solar.

Sin duda, la novela **El desfile del amor** tiene una infinidad de registros del tipo carnavalesco, podríamos extraer el mismo número de párrafos que ejemplificaran eso. Lo mejor, y a mi juicio, debido a que, si se debiera citar, podríamos dar noticia de toda la obra, es que, considerada la obra de Pitol como excelente, se la leyera, y así, disfrutándola, se atendieran dichos reconocimientos.

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 94.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 160.

4. Domar a la divina garza. *El carnaval apoteósico*

Una vez que hemos podido desentrañar una novela tan espléndida como lo es **El desfile del amor**, podemos ahora avanzar en busca de la siguiente obra de Sergio Pitol, en cuya escritura deberemos descubrir nuevos e inquietantes manejos de integración de historias, así como —y por segunda vez recurrente dentro de esta fase de la escritura de nuestro autor— de la aventura que nos dirigirá hacia nuevas características enriquecedoras del tema del Carnaval.

La narrativa novelesca de Pitol ha seguido un rumbo aparentemente cercano con respecto a la manera como ha venido realizando sus anteriores textos; en **Domar a la divina garza**, me atrevo a decir, existe un mejor esfuerzo en cuanto a su elaboración, además de que también sucede lo mismo si nos referimos a la temática. Es interesante descubrir que existe una nueva originalidad en los motivos con los cuales intenta nutrir la elaboración de su novela; como lo expresa Ricardo Pohlenz en su crítica periodística al sugerir lo siguiente respecto a la obra mencionada:

La elección de sus temas, verdaderos laberintos que, debido al tratamiento depurado que les da un raro atributo de sencillez, esconden tras de sí una acumulación compleja de hilos que se traman y aun se prolongan más allá del texto; la mezcla de lo cotidiano con lo insólito y lo lejano y el desdoblamiento de su obra que se abre y cierra como una caja china, encerrando historias dentro de las historias.¹

A lo largo de toda su obra, Pitol nos ha mostrado que tiene un exacerbado gusto por lo metaliterario. Si bien recordamos, en la novela **Juegos florales** nos muestra por primera vez el artificio mediante el cual un narrador pretende construir la obra que le dará el éxito tan buscado; pero éste estará viéndose ante lo que yo he llamado *la imposibilidad de la creación*. Su obra, al parecer, nunca llega a gestarse, pero en cuanto a que se nos presenta el trabajo hecho —desde luego realizado por Pitol—, caemos en la cuenta de que finalmente nuestro narrador-escritor sí ha logrado su cometido: el encauzar su novela. Así, podemos señalar que en dicha obra lo metaliterario sobresale por encima de los temas que allí mismo

¹ Ricardo Pohlenz, "La Divina Garza", en **Excélsior**, sección cultural, p. 2.

se sugieren, claro, sin que esto termine por opacar a los demás que también hallaremos a lo largo de los hechos contados.

En cuanto a **Domar a la divina garza**, vamos a poder advertir que desde el momento en el que se inicia existirá un pequeño juego con referencia al uso de los narradores, y aquí podemos hacer alusión a otro de los temas que hemos visto se alojan en ella. Este hecho ayudará, además, para que el texto parezca ser un grandioso revoltijo, puesto que en ocasiones la intervención del narrador enredará los sucesos y por lo tanto controlará su avance además de que no dejará que el futuro literato cumpla su cometido. El escritor promesa será, de esta manera, privado de llegar a serlo. El narrador que nos lo presenta es quien finalmente le estará ayudando a dar cauce a sus rememoraciones; lo que tan sólo son intenciones se convertirán en su tan anhelado texto.

Sin duda, el trabajo que se lleva a cabo en esta penúltima novela (de cinco que conforman la obra de Sergio Pitol) es semejante al de las anteriores (sin tener que mencionarlas a todas), en cuanto al hecho de que nuestro narrador se convierte en un copartícipe de los sucesos y a la vez nos menciona que un escritor está a punto de dar lugar a su creación. Semejante es, pues, la forma como se inician las obras anteriores y, como he venido señalando cada que menciono una novela anterior a la que estoy dedicando el estudio, muy diferentes en cuanto al trabajo literario por parte de Pitol.

La novela **Domar a la divina garza** plantea, al iniciarse, cuáles serán los motivos urgentes a trabajar. Nuestro narrador principal se hará cargo, con el uso de la palabra, que en determinado momento cederá para darle voz a su escritor y quien de la misma manera después la cederá también para dejar que su personaje principal tome las riendas de la narración, de adentrarnos en los primeros límites de lo que, conforme vayamos avanzando en la lectura, se vuelve una inexplicable historia donde se tejen los más inimaginables intereses por parte del que será el personaje protagonista.

La narración comienza a desarrollarse en el momento en que uno de los narradores nos da a conocer el hecho de que un escritor ya entrado en años pretende escribir una novela, cuya narración debería basarse en las relaciones que tuvo con un compañero durante sus años de facultad quien, al parecer, hacía gala de esnobismo, sin saber que de lo que presumía no llega a ser más que una apariencia —y aquí volvemos al nudo en el que

siempre nos inserta Pitol al encontramos ante la disyuntiva de que los personajes siempre serán muy inferiores a lo que intentan en todo momento representar.

Un viejo escritor se prepara para iniciar una nueva novela. Lee, al principio sin demasiado entusiasmo, después con franca desgana, dos o tres párrafos saltados de un capítulo, lo aqueja una sensación muy próxima a la angustia; cierra el volumen con deseos de no volver a abrirlo en los días de su vida.¹

Veremos que nuestra narración abarca diversos temas, el ya mencionado respecto a la rememoración del compañero de nuestra promesa de escritor y el afán por continuar con el carnaval —con referencia siempre al libro de Bajtin sobre **La cultura popular en la Edad Media y principios del Renacimiento**, también ya mencionado. Y aquí podemos hacer constancia en lo que Juan Domingo Argüelles cita respecto a lo anterior:

En ella se entrelazarían sus temas fundamentales: la fiesta, esa primera e indestructible categoría de la civilización, ese espacio mágico donde se confunden y desaparecen las diferencias entre los hombres; exorcizaría al viejo fantasma de su juventud, el aborrecible Brozas de sus años de estudiante.²

Dichos temas, en sí, serán los principales; sin embargo, se volverán más precisos debido a la manera o tratamiento que seguiré una vez que, basado en los objetivos mencionados, comience a particularizar ciertos detalles que me parece necesario subrayar; y qué mejor manera de comenzar haciendo referencia al tema que de nuestra novela en cuestión también se desprenderá: la picaresca; y que será mejor analizado en uno de los apartados —*La nueva picaresca*— de este capítulo.

En esta novela se van a entrelazar los temas menos comunes de entre los que he venido mencionando como característicos de la obra de Pitol. Así, va a aparecer el que hace referencia a que nuestra novela se pudiese encontrar en los límites de convertirse en una novela de tipo picaresco. Si bien es cierto que el sustento de la picaresca incluye ciertas tendencias ideológicas, históricas, económicas y de otros tipos, el pícaro que yo pretendo

¹ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 9.

² Juan Domingo Argüelles, "Sergio Pitol y la doma de la divina garza", en *El Universal y la Cultura*, p. 2.

descubrir dentro de nuestro texto, hará referencia tan sólo al rumbo que sigue éste en cuanto a comportamiento.

Pepe Brozas, nuestro hombre rememorado, será el primer personaje que se nos muestre, y a partir de que esto suceda podremos advertir hacia dónde se encaminará el que después escucharemos bautizado como Dante C. De la Estrella: “¡Qué tesoro, un personaje como Pepe Brozas! Al lado de la ramplonería, grosería, egoísmo, avaricia y rapacidad, se erguía heroicamente la pasión desinteresada por la obra de un escritor lejano”.¹

Una vez que ya conocemos cuales son los motivos generales, uno de los particulares y casi a uno de los protagonistas, podemos mencionar los siguientes puntos por tratar. Un nuevo objetivo nos va a inmiscuir completamente dentro del tema del carnaval, con el que se entremezclarán los demás temas que señalaré a lo largo de esta pequeña introducción. *La encarnación de la fiesta* llamo al apartado en el que más ampliamente dedicaré el estudio para tratar todo lo relacionado con el asunto del carnaval, que desde la novela pasada ha comenzado a aparecer en la narrativa de Pitol, pero que específicamente dentro de **Domar a la divina garza** se volverá más evidente y enriquecido.

En el momento en el que al parecer ya está dando lugar a su texto, y después de que nos menciona a Dante C. De la Estrella, nuestro narrador comienza por introducirnos en el microcosmos del carnaval, donde habitarán tanto Dante como Marietta Karapetiz, que estará matizada con ciertas características que la volverán sorprendente y a la vez incomprensible. Marietta Karapetiz será quien encarne la fiesta con referencia al carnaval; Pitol la crea artificiosamente y le da vida reviviendo a algunos de los personajes, tratándose de figuras femeninas, de sus anteriores escritos. Dicho héroe estará ligado a los actos que Dante vaya realizando y ante esto, nosotros podremos darnos cuenta que los dos se verán durante la mayor parte del texto batallando por dominarse uno al otro sin que finalmente ninguno logre suficiente hegemonía sobre el contrincante.

No obstante la función carnavalesca de Marietta, podremos encontrar que, muy inmersos dentro de las acciones de la novela, aparecerán otros personajes que harán de **Domar a la divina garza** una excelente recreación de varios protagonistas ridículos, malhablados y risibles. Descubriremos, pues, a algunos apenas mencionados pero que

¹ Sergio Pitol, *op cit*, p. 18.

conllevarán una abundante carga carnavalesca, tales como el hermano de Marietta; y para completar: los hermanos Rodrigo y Ramona Vives, quienes sobresaldrán por su ramplonería barata tanto como por su esnobismo, una por muy culta y el otro por timador.

De la misma manera como haremos mención de lo carnavalesco, nos ocuparemos de Dante C. de la Estrella desde un nuevo punto de vista, quien con su trastornado y empecinado accionar nos robará la risa y a la vez rayará en momentos de incompreensión respecto a sus negras intenciones de vencer a Marietta. Dante se verá ante la imposibilidad de lograrlo, además de que, conforme transcurre la historia, nos daremos por enterados de que nunca logrará llegar a cumplir su cometido. Incluso, una vez finalizada la lectura, nos será difícil entender cuál es su lucha y por qué constantemente está en busca de ella. En la novela existirá una constante disputa entre los dos personajes protagonistas, en la que, nuevamente haciendo alusión a los puntos esenciales del carnaval, veremos el intento que los dos hacen por ser los reyes de la fiesta y a la vez los bufones en constante destronamiento, en virtud de que consideran necesario sobresalir; sobre todo nuestro querido e incomprendido Dante.

Los afanes de un héroe titulo al tercer apartado de este capítulo, donde se resume lo que he dicho en el anterior párrafo y otras anécdotas más que se van sucediendo conforme avanza la narración. Al parecer, Dante decide emprender un viaje en el que no sólo batallará (pícaramente) contra su principal opositora —Marietta Karapetiz— sino que también luchará en contra de sí mismo, en contra de los Vives y en una singular ocasión con la que será su esposa; conocemos inclusive su arribismo en algunos momentos y lo oportunista que es ante algunos hechos que considera benéficos:

Ahora bien, no me arrepiento de haber ido a Estambul. Me quejo, hablo de mis traumas, de mis dolores, etc., pero en el fondo tengo que reconocer que en el combate que allí se libró sólo yo resulté victorioso. Sí, fui en aquel torneo terrible el único triunfador.¹

Hasta aquí hemos visto que los apartados se pueden ir relacionando más entre sí puesto que la acumulación de sucesos hace que esto ocurra; los personajes tienden en su mayoría a pertenecer, como hemos visto en anteriores novelas, a un grupo segmentado

¹ Sergio Pitol, *ibid*, p. 77.

donde la mayoría de sus integrantes se someten ante ciertas circunstancias que les impiden sobresalir por encima de los demás y que finalmente, aunque hagan su mayor esfuerzo por destacar, ocuparán el lugar que les ha sido asignado como fracasados sin que nada pueda ayudarlos a abandonar el sitio que se han ganado por ser improductivos. Así, cada uno de los personajes se verá ante el deseo de situarse dentro del grupo de avanzada, por decirlo de otra manera, junto a quienes en verdad logran triunfar dentro de un medio que se les presenta exitoso. Como lo menciona el crítico Juan Antonio Masoliver Rodenas al referirse a **Domar a la divina garza**, basándose en las palabras de otro crítico de la obra de Pitol:

Juan García Ponce nos ha señalado [...] sus héroes sólo han conocido dos formas de acceder a la realidad novelística: "o están de regreso de una rica experiencia vital, inexplicablemente fracturada, que los obliga a recluirse en algún pueblo de Morelos o en una pequeña ciudad veracruzana, donde, tristes, marchitos, agobiados por el resentimiento van poco a poco desangrándose," o son seres a quienes "atrapó la vida en latitudes mucho menos generosas".¹

Dedicado el tiempo a analizar a los buscadores de éxito, podemos después llegar al siguiente apartado, en el que en varias líneas destacaremos otro de los puntos que también hace alusión al ya constante tema del carnaval. Excrecencias, banquetes, celebraciones, fiestas, personajes grotescos, se verán unidos en una mezcla no muy sugerente en lo que se refiere a la temática y, como ya lo he mencionado, con posibilidades de lectura de la novela que difieren, en el momento en el que se pudiesen contraponer con las dos primeras obras de Pitol, de la anterior y de la que ahora estudiamos. El tema del carnaval aparecerá aquí con una nueva manera de desarrollarse; si en la anterior ya teníamos noticia del asunto de la escatología, en **Domar a la divina garza** nos hallamos ante un nuevo sentido con respecto a la no familiarizada cuestión en la que nos encontramos cuando escuchamos sendos comentarios por parte de los personajes sobre los baños de mierda o la manera tan especial como se documenta una celebración sagrada, donde los ritos incluyen agradecimientos de una forma no tan comprensible para ciertos entendimientos y que sin una base bajtiniana se haría difícil comprender los alcances que, sin duda, Pitol ha buscado y logra tener en esta su penúltima obra.

¹ Juan Antonio Masoliver Rodenas, "Sergio pitol, entre el esplendor y la escoria", en **La Jornada Semanal**, p. 1 y 6

En el apartado *Lo sagrado y lo excrementicio*, Pitol elabora lo que se puede llamar una doble recreación, por supuesto basado en los puntos acerca de la mierda y lo divino, donde lo sagrado, siempre relativo a actos de divinidades, es enfrentado a formas que sostienen que el mundo está en constante renovación y al hecho de que defecar implica renovación y otras cosas más, y por lo tanto a formas tradicionales de demandar beneficios a ciertos santos —referidos a la cultura católica— para todo un pueblo.

Así, conforme vamos conociendo a todos los personajes, llegamos a otro apartado que he querido llamar *Las geminaciones carnavalescas*, donde finalmente asimilaré a todos los protagonistas, a quienes veremos actuar junto con otra figura que redituará rasgos, en cuanto a caracteres se refiere, específicamente carnavalescos, además de que enriquecerá nuestro capítulo y por lo tanto la excelente recreación literaria referente a motivos del carnaval. Todos los personajes de esta novela, como lo he dicho ya, logran tener importancia debido al coadjutor junto con el que avanzan dentro de la narración. Nuestro carnaval pitoliano se verá, de esta manera, fertilizado por las parejitas que construyen cada una de las anécdotas del libro; además de que cualquiera de los dos componentes de la dupla va a tener suma importancia en los sucesos; cada uno por su parte aumentará un poco más de incompreensión a un asunto muy embrollado. Además de todo lo anterior, con la utilización de vocabulario escatológico para justificar necesidades de tales personajes y de conceptos de renovación universal que se mencionan teniendo como base la lectura del libro de Bajtin, lograremos llegar a una mejor comprensión de lo que ahí acontece.

Apenas se abrió la portezuela, casi de un salto, bajó Rodrigo Vives. Tras él, con aires de señoritinga muy prendidita, levantando con unos deditos de alfeñique una falda esponjada de color amarillo canario, se deslizaba su hermana, esa Ramoncita para quien estaba yo tan bien prevenido y que tan malos ratos me iba a obsequiar durante los próximos días.¹

Sin duda, todo lo anterior por analizar tendrá su punto culminante con el último apartado, donde uniremos a los personajes de dos en dos para encontrar por qué es así su comportamiento y por lo tanto de qué manera influye el otro en el accionar del compañero con quien le ha sido asignado participar.

¹ Sergio Pitól, *op cit.*, p. 38-39.

4.1 *La nueva picaresca*

Una de las principales características del género picaresco es, sin duda, el hecho de que suele tener como base un retrato determinado de una sociedad específica —según los que se ocupan de esta materia—, aun cuando también se sostenga que eso tan sólo es un pretexto —para algunos estudiosos de ésta— y que la picaresca pueda reflejar cualquier sociedad debido a que el ser pícaro tan sólo implica un comportamiento y no, por decirlo así, tiene que ver con carencias económicas, ausencia de creencias religiosas o de otro tipo.

Si bien es cierto que la picaresca surge debido a ciertas circunstancias que aún los estudiosos no han podido limitar exactamente y que para lograr entenderla es necesario delimitar un contexto histórico-social, coincido con quienes señalan que la picaresca no implica circunstancias económicas, sino que tan sólo lleva implícita una manera de comportarse de ciertos individuos, además de que a quien se le nombre como pícaro tendrá como principal distintivo el carecer, hasta cierto punto, de valores (morales), además de que para ser nombrado como tal es necesario que conozcamos, si no completa su vida, por lo menos una parte de ésta y todo lo que alrededor de ella acontezca o en este caso se nos narre.

Antes de que podamos decir y sostener que nuestro personaje protagonista es un pícaro, es necesario conocer cómo es que ha sido creado para la novela —¿cuándo aparece, por qué aparece?— Como ya lo he dicho, nuestra novela parte en el momento en el que un viejo escritor, mencionado por nuestro principal narrador, se propone escribir una novela donde su principal personaje va a estar basado en un ex compañero suyo de los años de facultad. Pepe Brozas va a dar origen a quien, conforme se van presentando los acontecimientos, conoceremos con el nombre de Dante C. De la Estrella, a quien seguiremos desde el inicio de sus aventuras y hasta el final de éstas, además de su constante y extraño comportamiento cercano a lo que podemos conocer como un personaje pícaro, que como menciona Ricardo Pohlenz, tendrá bien definido su futuro de acuerdo con lo que representa:

Dante de la Estrella es el resurgimiento del pícaro, del “underdog” que imagina que con su ingenio y doblez logrará reducir al mundo a su palma, sin embargo, el destino siempre le

juega una mala pasada que lo reduce a la desventura [...] es un personaje simpático y a la vez deleznable; es mezquino.¹

Los acontecimientos girarán alrededor de Dante C. de la estrella a quien conocemos al iniciar la novela con el nombre de Pepe Brozas, éstos dos se fusionan para convertirse en uno sólo y presentar las características que ya he mencionado en una cita referente al texto.

Uno de los aspectos con el que se puede afirmar que nuestra novela pudiera tener rasgos picarescos, es la manera como se nos presenta cada uno de los capítulos. A manera de introducción, el narrador resume en unas cuantas líneas, como se hacía en las novelas picarescas, lo que dentro de cada capítulo acontecerá; además de mencionar a quienes serán los principales protagonistas de éste, lo que ha sido advertido por el comentario crítico de Omar González, que señala lo siguiente: “Cada capítulo de la obra aparece precedido por una breve sinopsis elaborada con estilo y humor cervantino. Esto da la tónica de la orientación lúdica que se le adjudica”.²

Este escrito servirá además para realzarlo y para que se cumpla el primer objetivo en cuanto al hecho de que **Domar a la divina garza** se vuelve picaresca. Y es de la siguiente manera como comienza el segundo capítulo: “Donde se narran aventuras variadas de Dante C. De la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul”.³

De la voluntad de un novelista conoceremos una a una las aventuras en las que se verá mezclado Dante, digo aventuras porque otra de las principales características de un héroe picaresco será la de ser un aventurero que se abre a la vida ya sea para viajar de un lado a otro o para permanecer de manera sedentaria, con el afán principal de molestar a los demás y ante la disyuntiva de siempre carecer de buena suerte.

Dante C. De la estrella es un hombre cuyo arribismo conocemos desde el momento en que hace su aparición, y de la voz del narrador averiguamos sus antecedentes; éste escogerá la sala estudio de Salvador Millares, antiguo compañero de nuestro pícaro, para seguir presentándonos y hablando, en voz de Millares, de Dante:

¹ Ricardo Pohlenz, “La divina garza”, en *Excelsior*, sección cultural, p. 2.

² Omar González, “Sergio Pitol: **Domar a la divina garza**. Sal mojón del oscuro rincón”, en sin ficha.

³ Sergio Pitol, *op cit*, p. 20.

Podía comprender todo, menos que aceptara un trabajo que él había rechazado, y que lo hiciera para De la Estrella, a quien ambos conocían muy bien, un mercachifle inescrupuloso, una auténtica mierda, con quien sin duda entraría en conflicto a los primeros días de iniciar la obra.¹

De lo que menciono como arribismo vamos a tener varios ejemplos; una vez que Dante se encuentra en la casa de los Millares ve la oportunidad de dar a luz sus aventuras, debido a que aprovecha el hecho de que los hijos de Salvador Millares se encuentran armando un rompecabezas cuya obra artística es La Mezquita Azul de Estambul; y así, de esta manera, al parecer tan trivial, nos veremos inmersos en las bizarras historias a las que va a dar origen nuestro protagonista llamado Dante C. de la Estrella. Desde este momento, lo que comienza siendo una ligera narración sobre un ambicioso novelista, se convertirá en una excelente novela en la que Dante va a presentarse y a dar a conocer de sí mismo que es un hombre cuya honra, valentía e insuperabilidad están por encima de todo. Es tal su participación que todo lo que se propone lo logra, y consigue contar su ridícula aventura, en la que su honra se verá violentada:

¡Que es quien es! ¡Dante C. de la estrella, licenciado en derecho! Y 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. Si se lo propone podrá obligarlos a oír maravillas del notable Gogol, darles una pequeña conferencia, aturdirlos, ilustrarlos un poco, constreñirlos a reconocer su superioridad intelectual.²

Podemos continuar con las hazañas de Dante, que visitará los infiernos que ante él se hallen para que de manera deshonrosa cumpla los cometidos de vencer arbitrariamente a su gran rival Marietta Karapetiz y de paso conseguir alguno que otro beneficio mediante sus constantes transas. El tono de la novela en cuanto a lo picaresco seguirá siendo el mismo, una a una las aventuras de nuestro pícaro comenzarán a ser más detestables.

Dante es un licenciado en Derecho que busca siempre ganar uno que otro beneficio personal; se ve ante la opción de tener en sus manos una beca para realizar una maestría en Derecho y viajar gratuitamente a Europa, exactamente a Roma; y para conseguirla se vale

¹ Sergio Pitol, *ibid*, p. 22.

² *Ibid*, p. 27.

de una nueva triquiñuela. Dante, ante la perspectiva de no ser un fracasado, busca mediante una infinidad de artimañas apoderarse de la beca. Traiciona a su propia hermana y consigue su propósito de una manera tramposa e interesada:

Y luego se puso a hablar con el licenciado Iglesias, el que trabajaba en Educación, sobre la beca a Italia, y repitió aquello de la confianza que depositaba en mí y la seguridad que tenía en que respondería a ella. Añadió algo sobre el destacado papel que me reservaba el porvenir, la falta que la Nación tenía de personalidades que la honraran y prestigiaran, etc., etc., sin darme ocasión de pronunciar una sola palabra. Y un mes más tarde, sin casi darme cuenta, desembarcaba en el puerto de Génova. [...] Yo a Blanca no le había prometido nada, sino sondear al interfecto; al oírlo, aunque nunca fue santo de mi devoción y sin que él tuviera que darme mayores argumentos, recordé rasgos tan repugnantes del carácter de mi hermana que sentí no poder continuar aquella representación sin acabar vomitando.¹

Dante se convierte en una figura cuyo deber principal consigo mismo es salir adelante en todo lo que se propone. Y es deber mencionar, ya que hemos dado pormenores de su excesivamente arbitraria manera de comportarse, lo que Sergio Pitó señala de su propia obra y de la construcción narrativa de su novela, además de dar su punto de vista sobre nuestro pícaro, también sujeto de estudio: Don Ciriaco de la Estrella:

En Dante la descripción tiene que ser muy borrosa. Tiene que ser una figura del montón. Pero me detengo más en sus trampas, en sus trácalas. Dante es un pícaro, viene de la tradición picaresca. De gente que está acostumbrada a lucrar, a hacer trampa, a salir con ganancia de cada uno de los caminos que transita en la vida. Pero Dante es siempre derrotado.²

Y continuamos haciendo mención de la manera como de la Estrella avanza para completar su condición picaresca. Ya que consigue su dichosa beca y se encuentra en Génova, se dispone a realizar, junto a los hermanos Vives, un viaje por Estambul, para lo cual intentará perpetrar un nuevo plan, viajar a expensas de aquéllos, pues es tan tacaño que no es capaz de gastar un centavo en un viaje que no tiene ninguna necesidad de hacer, pero mantiene el ideal picaresco de andar siempre en constante movilidad mientras aprovecha que, a costa de otros, puede visitar un nuevo lugar que —pretensiones de él— le deje

¹ *Ibid*, p. 32.

² Juan José Giovanni, et al, "Sergio Pitó o cómo domar a la novela", en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, p. 1,6.

conocimientos de mundo y lo vuelva más cosmopolita. Los Vives, casi como su nombre lo dice, le resultan más vivos, lo invitan pero nunca le advierten que los gastos correrán por su propia cuenta (la de Dante). Dante acepta ante tales circunstancias que le parecen maravillosas, pues Rodrigo Vives le propone pagarle todo lo referente al viaje, pero más pronto de lo que nuestro héroe imagina, el sablazo le cae encima cuando, además de que no le pagan el primer itinerario dentro de Europa, le toca viajar en segunda clase del Expreso de Oriente. Las circunstancias, desde ese momento, se le presentan contradictorias, y le ocurren así hasta el final, mientras mantiene una batalla constante consigo mismo, con los Vives, con Marietta Karapetiz, con Sacha y en un momento determinado hasta con su gorda esposa. Atinadamente Tatiana Bubnova encuentra una nueva característica, y en su comentario señala lo siguiente:

Las pequeñas grandes frustraciones de Dante C. De la Estrella, sus expectativas y pretensiones puestas en evidencia y por lo mismo chasqueadas, infunden, a pesar de lo chusco, cierta inquietud: lo que no se puede reprochar al "Lic" es una falta de sinceridad o una pusilanimidad al desvestir así su alma. Y esta intensidad autoparódica en cierta forma intimida al poner al malogrado Dante Ciriaco en una misma línea con los personajes de rango quevedesco.¹

De esta manera, Dante continúa su peregrinar por el mundo, cuya elogiosa perspectiva da un giro, hasta que lo veamos, poco a poco, en constante descenso hacia el fracaso, y finalmente, como sucede a los héroes en la mayoría de las novelas picarescas, recibirá su grandioso baño de inmundicia.

Otra de las características que se acopla perfectamente a nuestro pícaro, es su inmejorable uso del lenguaje coloquial. El vocabulario del que ha dotado Sergio Pitol a su personaje, le va a completar el adjetivo que en este apartado hemos guardado para adjudicárselo a Dante. Picaresco es como le llamamos desde ahora y hasta el final de la narración. El lenguaje que va a utilizar termina por confirmar a nuestro pícaro, como lo muestra nuevamente Tatiana Bubnova en otro de sus atinados comentarios, respecto lo que mencionamos en cuanto al vocabulario de Ciriaco de la Estrella: "El licenciado habla en un

¹ Tatiana Bubnova, "Carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", en *Tiempo abierto, tiempo cerrado, Sergio Pitol ante la crítica*, p. 227.

lenguaje altamente caracterizado por su “natura creans” mediante algunos ripios, fórmulas hechas, lugares comunes o expresiones sacadas de terminologías especializadas”.¹

Dante es el resumen de lo que a continuación, y esclareciendo todo lo que hemos ya dicho, ha escrito Omar González de la narrativa de Pitól:

La concepción paródica de Dante de la Estrella —que encarna al clásico megalómano, pedante, tramposo, obsceno, arribista, oportunista, exhibicionista y orgulloso de ello—, descansa su justificación en dos cosas: primero Dante como mentiroso y obcecado puede incurrir en engaños y contradicciones y, segundo, al concluir la novela, el lector se entera de que el protagonista es un pobre loco que se caga en los calzones y al que hay que controlar y pastorear y que, por consiguiente, mucho de lo desorbitado de su relato puede ser parte de su demencia.²

Y finalmente, ya que conocemos las aventuras de nuestro pícaro y sus incomprensibles maneras de actuar, avancemos a conocer a la encarnación de la fiesta, a Marietta Karapetiz, no sin antes, ejemplificar el lenguaje del que Dante de la Estrella hace uso constantemente:

Rodrigo me dio un abrazo, me presentó a su hermana, “mi fraterna Ramona”, y me preguntó en que vagón viajaba. Me lo quedé mirando con toda la perplejidad del mundo. “¿En qué vagón?”, repetí maquinalmente, y para mis adentros dije—¿Cómo que en qué vagón, niño cagón?—. ¿Se dan ustedes cuenta? Pensaba que yo había comprado mi billete.³

4.2 La encarnación de la fiesta

En nuestro capítulo anterior, dedicado al estudio de la novela **El desfile del amor**, vimos desarrollarse un nuevo tema de entre varios que hemos podido advertir dentro de la obra de Sergio Pitól. Sin duda, el motivo del carnaval, a partir de dicha novela, le da un tono más humorístico a su obra y de paso la torna mucho más amena y divertida. En este nuevo texto vamos a ver que el asunto del carnaval va a crecer mucho más debido a que el desarrollo que Pitól logra es más completo y más exhaustivo en cuanto al perfeccionamiento de sus caracteres. Dante se convierte en un hombre cuya mezquindad, malos atributos, esnobismo,

¹ *Ibid.*, p. 232.

² Omar González, “Sergio Pitól: **Domar a la divina garza**. Sal mojón del oscuro rincón”, en sin ficha.

³ Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 39.

arbitrariedad y arribismo, simplifica los personajes masculinos de sus anteriores novelas; es la conclusión de los personajes a quienes nuestro autor ha originado. Así, nuestro héroe mezquino es una mezcla de Carlos Ibarra, de Arnulfo Briones, de Miguel del Solar, de Balmorán y de otros más de quienes ya hablamos.

Yo para entonces no puedo decir que me vestía sino que a duras penas me cubría, pero lo oía con paciencia. Me pagaba la comida y conseguía comisiones para que paseara mexicanos por Roma [...] no me había ganado aquella beca para comprometerme a tontas y a locas con nada ni con nadie. Advertí que Vives se movía y manejaba con una holgura muy superior a la de un turista normal. Cada día dejaba escapar una fortuna de sus manos en camisas, corbatas, restaurantes, librerías, espectáculos. Yo, por el contrario, ahorrraba todo lo que podía de la beca, pasaba tardes enteras en mi cuarto o en plena calle en vez de meterme en un cine o un café, y hasta había logrado hacerme de algunos ingresos extra.¹

La novela **Domar a la divina garza**, a diferencia de la llamada **El desfile del amor**, tiene un menor número de participantes en los acontecimientos que ahí se narran. Pero, sin duda, han sido estilísticamente mejor elaborados; vamos a ver que por sí solos logran encarnar varias de las características que un personaje necesita para ocupar un rol dentro del carnaval en el que se ha transformado la narrativa de Pitol.

Así, distinguiremos de entre los varios protagonistas de **Domar a la divina garza** a quien llevará, durante la mayor parte de la historia, la responsabilidad de originar el carnaval. Marietta Karapetiz, debido a su papel dentro de la obra, sobresale en mayor grado cuando la fiesta comienza. Como ya sabemos, nuestra principal narración toma un rumbo diferente de como se inicia en el momento en que Dante nos ofrece los primeros pormenores del relato de su estadía en Estambul y el porqué de dicho viaje a tan excéntrico país. Tal circunstancia le sirve además para envalentonarse y lograr su primer hazaña, venciendo a los Millares al conseguir que éstos pongan la debida atención a lo que comienza por relatarles. En el instante en el que de la Estrella principia su relación, nosotros vamos a vislumbrar por boca de este mismo, la primera cualidad de nuestra ya aludida. Marietta Karapetiz es, por la manera en que Dante la recuerda, quien va a tener mucha más vitalidad. A medida que aquél la rememora, su papel crece y será quien resulte

¹ Sergio Pitol, *ibid*, p. 35.

ganadora en la lucha que después se advierte entre los dos personajes mencionados, aun cuando Dante tenga en todo momento las peores intenciones de querer ponerla en ridículo:

Fue nada menos que en Estambul, la antigua Constantinopla como bien dices, donde conocí a una de las más grandes farsantes de la historia. Un fraude viviente que decía llamarse Marietta Karapetiz, a quien yo, si me atuviera tan sólo a sus modales, daría el nombre de Pelagra pelandrujovna, si a ustedes no les ofende.¹

La festividad que ha originado Dante toma su curso después de ser mencionada por primera vez Marietta. Cada uno de los rasgos festivos que se van agregando al perfil de ella, logran que veamos resumido el tema que nos ocupa y cada una de las particularidades del mismo. Así, uno de los objetivos iniciales que se nos imponen cuando se piensa en el carnaval es el hecho de que nuestra novela se torna plena de comicidad, y esta comicidad va a estar dada gracias a los momentos que vivimos cuando vemos elaborarse la biografía de Marietta. La construcción de este personaje va a realizarla De la Estrella mientras busca su beneficio personal, sin darse cuenta de que entre más intenta degradar a su contrincante, la va a encumbrar más, hasta que finalmente él mismo llegue a saberse vencido y a aceptar su condición de aprendiz de la que encarna dentro de esta obra el carnaval; y será en boca de los hermanos Vives que conozcamos la razón por la cual deben viajar a aquel país con el único fin de entrevistarse con tan estafalario personaje:

Pero él me puso la mano en un brazo, como para impedírmelo, y dejando de reír de golpe comenzó a hablarme del interés que lo llevaba a Estambul. Se proponía visitar a Marietta Karapetiz, viuda del célebre viajero y antropólogo Aram Karapetiz, un clásico casi por descubrir de la etnografía de nuestro siglo.²

La hilaridad comienza cuando por fin se velan una a una las formas que distinguirán a quien nos hará reír y cuya caracterización nos mantendrá estupefactos ante la construcción grotesca que se le va haciendo. La narración continúa y los trazos descriptivos de Marietta se vuelven más sutiles ante la perspectiva de la imagen grotesca que Dante nos ofrece; no obstante que sus formas vayan dando lugar a una creación estafalaria, podemos

¹ *Ibid*, p. 26.

² *Ibid*, p. 43.

decir que, acostumbrados a este tipo de personajes de la obra de Pitól, comenzamos por quererla. Como lo menciona Ricardo Pohlenz, quien da un atinado comentario en sus críticas periodísticas respecto a la actitud de ella al recrearla Dante:

Marietta Karapetiz es una mujer chocante y a la vez de una fascinación prodigiosa; su volubilidad, sus gustos excéntricos, su pasado como esposa de antropólogo, su origen escondido y su gusto por Gogol, le confieren una irrealidad y a la vez una certeza de haber existido.¹

La perspectiva que tenemos de Marietta es la de un ser perturbado, rasgo que Dante le coloca y a quien de la misma manera le es adjudicado. Así, Marietta crece dentro del carnaval gracias a las intuiciones que aquél tiene de ella y a la manera como la califica:

Aunque parezca asombroso, pero debo decir que con ella uno siempre se encontraba ante lo inusitado, allí seguía sentada la ya para este momento multicitada Marietta Karapetiz. Me es difícil describir mi primera impresión. Me asustó casi. Su cara era la de un tucán; pero esa visión se desvaneció al instante, porque fuera de la nariz no tenía ninguno de los atributos que uno atribuye a esas alegres aves tropicales. Era más bien un cuervo gigantesco con la nariz prominente, eso sí, de un tucán, y al mismo tiempo se revelaba como una maciza caja de seguridad.²

El carnaval, en otra de sus acepciones, hace mención al hecho de la relación entre el mundo de lo alto y lo bajo; ésto entendido como una renovación perpetua entre lo que habita bajo los suelos y lo que existe por encima de ellos; y aquí es necesario pensar en una correlación muerte-nacimiento, conociendo nosotros de antemano que cada vez que algo cumple su ciclo vital y muere, es innegable que, de la misma manera, otra cosa puede estar tomando vida. Esta característica la vamos a encontrar cuando notamos el gusto de Marietta por los temas en los que la mierda es un elemento fundamental con el que se cumple la relación que acabamos de advertir. Dante, quien tiene por encargo detallarnos todo acerca de Marietta, la va a equiparar tan cercanamente a las excrecencias para de esta manera hacernos entender que, sin duda, ella forma parte de esos detritos, sin saber que todo cuanto tenga que ver con la mencionada deyección, es sinónimo de una doble fuerza, ya que la mierda es considerada como un elemento renovador, cuya sola mención, por así decirlo,

¹ Ricardo Pohlenz, *op cit*, p. 2.

² Sergio Pitól, *op, cit*, p. 82.

dentro del carnaval, no degrada sino que renueva, y como lo advertimos en nuestra novela, entre más es Marietta asimilada a dicho elemento, será más beneficiada y la veremos regenerarse, y cada que se regenera, advertiremos más disminuido y denigrado a Dante, de la misma manera como él busca humillar y escarnecer, en el sentido picaresco que guarda nuestra novela con respecto a las actuaciones de Dante, a la famosa Manitas de mierda:

Aquel río de lava fluía efectivamente por las venas de la señora Karapetiz, pero muy pocas veces tenía que ver con la cultura. La conocí dos días más tarde. ¡Ay, en qué circunstancias! ¡Jamás he sufrido mayores humillaciones en la vida! ¿Humanista la famosa manitas de seda? ¿Una sensibilidad renacentista? En ocasiones se me ha llegado a aparecer en sueños. Allí se llama manitas de mierda. Despierto y aún me parece oír su voz aguardentosa, el rechinado de su poderosa dentadura, su interminable y jactanciosa verborrea, y siento escalofríos. No asocio su figura con las musas, ni sus palabras con la poesía. 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.¹

Marietta, sin querer, representa lo ambivalente del carnaval, lo bajo y lo alto, donde su personaje va a ocupar el puesto del tonto y a la vez del cómico que también suele llegar a ser un triunfador; su deber, además, como lo marca nuestro nivel de estudio, consistirá en hacernos reír y, al mismo tiempo que nos hace reír, dejar bien en claro que ella es la parte importante dentro del carnaval y la narración, y que por todo esto, por las locuras que Marietta hace dentro de la historia y por sus grandes hazañas al destronar a Dante y enviarlo a los infiernos de la misma manera como él busca degradarla, logrará ser mucho más personaje al estar siempre por encima de todo lo que truculentamente planea su adversario de la Estrella.

Dante va a considerar a Marietta como un demonio, que, como se asienta en el carnaval, invade su naturaleza, lo deja crear un mundo engañoso, además de que le roba lo único que Dante cree poseer desde el momento en el que se da cuenta —o lo inventa— de que Marietta es su contrincante: su honra. Y aquí podemos atender nuevamente lo que la crítica puede señalar con respecto a lo que anteriormente se ha dicho, más nuevos descubrimientos que Mercedes Monmany hace con tan atinado comentario:

¹ Sergio Pitol, *ibid*, p.45.

Marietta Karapetiz es el otro polo y fuente de energía principal del relato, la provocación y la agresión de lo irracional; es el don o la furia de la palabra salvaje, sin domar por las fuerzas de lo convencional y lo domesticable. Es el personaje desmedido que encarna la fiesta y está unida por las fuerzas ocultas de la naturaleza. Atrae y repele, es amada y odiada en cortos espacios de tiempo por el estupor sin amarrar del licenciado de la Estrella, que se aturde sin remisión en su propio mar de ideas y venidas violentas contra y por la maga Marietta. La incoherencia, ese desarrollo de varias tramas a la vez, embrollándolo todo, que le reprocha el hombre a esta mujer, venerada como una diosa o si no encarnando al más temible demonio, lo hereda a su vez de ella en su desordenado discurso ebrio de rencor acumulado por una sombra que lo enfrentó a lo más bajo de sí mismo.¹

Marietta Karapetiz es quien en una actuación célebre da rienda suelta a su caracterización como engendradora del carnaval, haciendo un inmejorable uso en sí misma de las imágenes de la fiesta. Esta recreación tan original dentro de la literatura a la que se ha abocado Pitol, hace emerger un nuevo punto de vista frente a un enriquecedor conjunto de sucesos que nuestra sociedad no entiende, pero que, como lo asienta la base ideológica del carnaval, es lo que le da vitalidad al existir de los pueblos, pues, como se manifiesta dentro de nuestro tema en cuestión, su liberalidad o su principio de existir se encuentra ligado con lo que, sin duda, simboliza Marietta, y entre tantas cosas que ella representa, va a estar también considerada por su hermano Sacha como la dadora de la vida en una de las descripciones que aquél hace de ella:

¡Nadie podrá imaginar lo que ha sufrido esta pobre hermana mía! ¡Mírela bien! Con ese cuerpo tan macizo y tan flexible, con la gracia que tiene y las piernas tan largas, habría podido ser una extraordinaria bailarina de vientre [...] El suyo hubiera podido ser un vientre precioso, de Querube, mi joven amigo, un vientre séráfico, si no fuera por la rajadura que lo recorre de costado a costado, una cicatriz bastante fantasiosa, no digo repugnante, porque no lo es, no vaya a malinterpretarme, nada de eso. Es una herida que hasta posee una elegancia extraña, unos bordes color de rosa se abren en su centro, donde la cicatriz se vuelve más ancha y forma una especie de minúscula vulva. ¡Ay, mi amigo, la viera, una delicia! ¡un pequeño coñito de rosa!²

Es, pues, Marietta, quien al encontrarse tan cercana a lo excrementicio, se da vitalidad y a la vez ejemplifica la libertad de acción que los seres tienen al enfrentar la vida con una carcajada dibujada en el rostro. De esta manera, podremos ver en nuestro siguiente apartado cómo Dante es un hombre que con la continua voluntad de encaminarse

¹ Mercedes Monmany, "Una obra maestra: Domar a la divina garza", en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, p. 190.

² Sergio Pitol, *op. cit.*, pp. 57-58.

seriamente, se llevará una golpiza —como sucede en el carnaval y la fiesta liberalizadora— al querer evitar que la vida se vuelva una carcajada que rejuvenezca y que de paso libere a quien disfruta de ella y no de la prisión de la seriedad que implica vivir en este mundo. Por eso lo que pretende Sergio Pitol con su novela *Domar a la divina garza* es salirse un poco de los cánones que la literatura ha venido sosteniendo, para de esta manera alejarse de lo que hasta nuestros días es la esencia de la literatura, en especial de la mexicana.

Y no acaba aquí la revelación carnavalesca de Marietta; al enfrentarnos a la recreación que se hace de ésta, un nuevo elemento constructor del carnaval surge tan detalladamente como lo han hecho los anteriores. Esta manifestación carnavalesca puede ser el uso que se hace de un lenguaje exclusivamente elaborado para esta novela. Si recordamos, en el momento en el que mencionamos la traslación de Marietta para convertirla en un diablo, ahí precisamente podemos encontrar el empleo de ciertas frases con referencia a dicho elemento unido a lo excrementicio de lo que ya hicimos referencia. Así, vamos a tener lo siguiente como ejemplo para, de paso, justificar, del texto mismo, la observación acerca de que Marietta representa la fecundidad, y origina la fiesta dentro del carnaval narrativo que nos ofrece Sergio Pitol:

Hace ya varios siglos, Constantino Porfiriogeneta reveló que sólo cuando la mierda, que al fin y al cabo es fuego, rompa su pacto con el diablo, podrá volverse nutricia, sopro fecundante [...] La mierda al liberarse de su pacto diabólico acabaría, según él, por convertirse en elemento nutricio, sopro fecundante.¹

De esta manera, podemos seguir buscando registros del tipo de lenguaje familiarizado con los principios sugeridos por el carnaval y en especial el atribuido a Marietta, ante lo cual tendríamos que citar textualmente todo el libro, y aquí cabe mencionar que lo que podemos extraer de su riqueza léxica quizás no es lo anterior citado, puesto que Dante se va a encargar de llenar esa característica en cuanto al vocabulario, lo que veremos en nuestro siguiente apartado.

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 92.

4.3 *Los afanes de un héroe*

Ya que hemos considerado a Marietta como la gestora de la fiesta y por lo tanto del carnaval, continuemos con el análisis de los personajes más importantes. Ciertamente, no es ella quien sobresale por encima de los demás actores de nuestra novela, y sugiere más sobre nuestro tema por abundar; sin embargo, volviendo a nuestro pícaro, va a ser éste quien con sus constantes fechorías va a redondear la actuación de aquélla y la suya misma.

Dante de la Estrella, de quien ya sabemos es un oportunista y todo lo que tiene que ver con esa manera de conducirse, se gana su paliza puesto que al ser parte del carnaval la merece. En este apartado llamado *los afanes de un héroe* conoceremos de qué manera se comporta Dante mientras, narrándonos su historia, advertimos sus constantes afanes al enfrentarse a Marietta, además de que encontraremos nuevas características del carnaval asimiladas a nuestro personaje.

Al seguir avanzando en su narración, nuestro principal narrador, quien introduce a Dante, nos va a situar en los momentos en los que el ya mencionado de la Estrella se encuentra en su desigual lucha intentando lograr que los Millares atiendan a su historia, y una vez que lo consigue, da rienda suelta a toda su magia carnavalesca para demostrar que es él quien, como lo señala en sus bases el carnaval, va a resultar, en esta historia de locos, por así llamarla, el rey del mismo. Al iniciar su peregrinaje por Europa, y encontrarse ya en su viaje hacia Estambul, sabemos de antemano cual va a ser su destino, caer dentro del fango, arrojado en último término por quienes considera sus enemigos.

Para que Dante comience su batalla épica en busca del derrocamiento, en primer instante de los Vives, y al final de Marietta, primero intenta desprestigiar a cada uno de los personajes de los que hace mención; a su propia hermana y después a quien se le ponga enfrente. Al empeñarse en ganar su batalla utiliza una infinidad de artimañas que, sin duda, le proporcionan algunos momentos de satisfacción que, como el mismo relata, no le durarán más de lo que piensa. Para ganarse nuestro gusto por las arbitrariedades que hace y demostrarnos que es un héroe tramposo, advirtamos de qué manera logra lo que se propone cuando rememora sus andanzas junto a Rodrigo Vives:

Le presenté a una prima de Elena, una tintorera con quien mantenía yo la más dulce relación, pero ni ella ni ninguna de mis amigas parecieron despertarle el apetito. Era un snob, ya ustedes lo habrán comprendido, un inseguro; es posible que salir con una mesera o con la empleada de una lavandería lo hicieran sentirse disminuido. ¿Ah, sí? ¡Entonces que se joda, me dije, y lo llevé a ciertos lugares que con el auxilio de un chofer de taxi tenía localizados para satisfacer a los visitantes ilustres que me tocaba guiar y así ganarme unas liras, en donde al parecer Vives se sintió muy a gusto!¹

En una constante búsqueda por eliminar el profundo fracaso en el que se encuentra sumido, su actuación se redondeará en el momento en el que damos cuenta de que en lugar de que la lucha que sostiene comience a ser ganada, a cada momento que avanza en ella la pierde, independiente de que haga todo por salir triunfante.

Es un hecho que el viaje que Dante realiza junto a sus queridísimos amigos los Vives va a terminar siendo una frustración para él, ya que, conforme más y más artimañas utiliza en busca de sus propósitos, más de ellas mismas los otros utilizarán en su contra, como lo advertimos en el momento en el que al estar a punto de partir hacia Estambul junto a los hermanos mencionados, le hacen pagar sus propios gastos, y es ahí donde nuestro héroe cae por primera vez.

Ya que conoce a Marietta y se da cuenta de su nivel intelectual, se compromete a emprender una disputa que él mismo vuelve desigual, cuando demuestra su ineptitud ante la inteligencia de su contrincante. Mercedes Monmany da un comentario de lo que hasta aquí hemos advertido de la novela de Sergio Pitól, y nuevamente de una manera excepcional:

Sergio Pitól nos plantea ejemplarmente la lucha de un personaje estúpido contra el mundo —también habría que decir contra el demonio y el cuerpo— o sino, los afanes de un héroe vergonzante contra las quimeras de la cárcel de su mente. Una moralidad obstinada en su ceguera y cuya perversión máxima es su propia carencia de luces que iluminen una existencia.²

Los tropiezos de Dante se vuelven más numerosos desde el momento en el que finalmente se halla frente a Marietta; y el coronamiento y destronamiento carnavalesco que busca sin querer al intervenir en la vida de los Vives y de los hermanos Karapetiz, tendrá lugar cuando este mismo nos narre la boda con su esposa y la batalla final que sostendrá

¹ *Ibid.*, pp. 35-36.

² Mercedes Monmany, *op. cit.* p. 189.

con Marietta por defender su participación en el carnaval que los dos han originado. Y el primer descalabro va a darse en el momento en el que Ramona Vives lo presenta ante Marietta, lo ridiculiza y le asienta el primer golpazo —justificado por las bases del carnaval— de la siguiente manera:

No, Marietta, por raro que te pueda parecer, no se trata de un seudónimo. Dante es su nombre verdadero. Y la C que con tanta razón te intriga es la inicial de Ciriaco. Ahí sí me quede petrificado. ¿Cómo podía saberlo? Por su hermano, desde luego, pero aun así, ¿cómo, dónde, cuándo se había enterado Rodrigo Vives de que mi segundo nombre era Ciriaco? El madrazo que me asentaron fue tan demoledor que por un instante paralizó la energía de todas y cada una de mis células.¹

Como lo mencioné en el anterior apartado, de la Estrella demuestra que mediante todas sus aventuras incorpora un amplio repertorio a su léxico, y, al hacer uso de él, logra, por momentos, un avance en el destronamiento de Marietta. Singular es, pues, la utilización de cierto vocabulario referente a la mierda por parte de nuestro ya mencionado personaje. El uso lingüístico que se hace dentro de la novela se enriquece con las expresiones de Marietta, lo que podemos encontrar ejemplificado instantes después de escuchar lo que Dante señala cuando se muestra desesperado dentro del restaurante ante la impresión que le ha causado su contrincante, quien no para de hablar acerca de los beneficios que su esposo, el antropólogo Aram Karapetiz, ha descubierto en el buen uso de los excrementos:

Yo ya no podía más. Hice un esfuerzo para que la voz no me temblara y a duras penas logré articular: ¿Gente bien educada? ¿Está segura de lo que dice? Quizá eso sólo se lo parezca a usted. Hay personas más elásticas que otras para juzgar al prójimo, y me parece que usted, por generosidad, o por falta de mundo, peca de tener la manga muy ancha. Le aseguro que en el poco rato que llevamos aquí he visto a una que otra dama, y en eso la intuición rara vez me falla, a quienes les gustaría que esta noche les dieran por el culo. ¡Olé, torero!, fue el grito estentóreo con que me respondió la imprevisible viuda de Karapetiz.²

En la lucha que nuestro personaje mantiene en contra de la Karapetiz, haciendo notar que Dante la inventa al no encontrarse dentro del texto justificación para encararla, advertimos que la única manera como logra vencer por momentos a su rival es ganándole en procacidad, como lo hemos visto en el párrafo antes citado. De la Estrella es un hombre

¹ Sergio Pitó, *op. cit.* p. 88.

² Sergio Pitó, *ibid.*, pp. 120-121.

demasiado interesante para Marietta cuando hace uso de esa clase de frases y la vence en ese momento gracias a esa actitud léxica que ella le alaba y le hace repetir, y que el otro repite sin darse cuenta de que está volviendo a ser vencido; y esto desde el punto de vista de que Marietta lo hace actuar de esa forma y a su antojo. Y no sólo lo vence al moldearlo a su gusto, sino que de una manera más “exquisita”, ella misma y a su manera repite las mismas palabras en un tono más extravagante:

Ella acabó por proclamar a voz de cuello: usted aseguró que casi todas estas hembras gotean como perras en brama para que alguien llegue esta noche a batirles la mantequilla en el culo. Y otra vez repitió la expresión de la que por lo visto echaba mano siempre en tales circunstancias, ¡Olé, torero!, entre accesos de risa y aplausos desenfundados. Como un eco nos llegó el grito emitido aquí y allá desde otras mesas: ¡Olé, torero! ¡Olé, torero!¹

Al avanzar en su historia, Dante finalmente cae en las redes que Marietta le ha tendido, poco a poco él se da cuenta de que ha sido derrotado y lo manifiesta al advertir, ya para ese momento, el inexplicable hechizo en el que ha caído junto con Ramona Vives, sin saber el futuro que le espera al haber osado enfrentar a la maravillosa Marietta Karapetiz:

—Conocer a aquel personaje —declaró— me pareció un golpe extraordinario de suerte, algo que no le acontecía a todo el mundo. Me entretuve repasando algunos de los méritos que advertí en ella la noche anterior. Conocimientos profundos de la historia de Bizancio, elegancia en el vestir, autoridad en el gesto, profundo amor por México. Me repetía todo aquello tratando ilusamente de convencerme a mí mismo. Una pasión por mi país tan vehemente que parecía rayar en el desvarío. No quería quitarme la venda de los ojos; me negaba a reconocer que todo aquello era un espejismo, un falso Edén, una engañosa Fata Morgana, un Olimpo elaborado con materiales de la más baja estofa. ¡No iba a tardar mucho en descubrir la impostura!²

Las circunstancias, a partir de ese momento, van a volverse contrarias a lo que él se ha planteado, y comienza a descender por él mismo, después de maravillarse con la verborrea de la Karapetiz, hasta llegar a tocar los infiernos, y, como se ejemplifica en el siguiente párrafo, terminar siendo el tonto del carnaval:

Hablaba como si representara un papel aprendido a la perfección pero desempeñado con notoria torpeza. Se levantaba para volver de inmediato a sentarse, accionaba

¹ *Ibid*, pp. 126-127.

² *Ibid*, p. 141.

aparatosamente brazos y manos, gesticulaba. Lo único inmóvil era la mirada fija y la inclinación de la cara hacia el costado derecho.¹

Marietta se encarga de alabarlo durante toda la cena, y esa forma de corresponder por su parte origina que Dante se sienta en las nubes frente a su antagonista. Es tal la manera como ella hace que el éxito le suba a la cabeza que nuestro personaje, con ese solo artificio, una vez más vuelve a ser derrotado. Desprotegido, de la Estrella es presa de sus propios errores. Asiste a la casa de Marietta donde, sin ningún remordimiento por parte de ella ni de su hermano, van a darle su bien merecido baño de mierda al quisquilloso de Dante. Y aquí asistimos al coronamiento de nuestro héroe, quien desprestigiado durante todo el transcurso de su historia, será destronado y elevado a la vez, lo bajo y lo alto, símbolos del carnaval, serán tocados por nuestra majestad el rey: Dante Ciriaco de la Estrella:

Les grité que me arrojaran mis prendas. Buscaba una palabra, la más hiriente, para lanzarla tan pronto como tuviera mis cosas en la mano. Me pareció ver en el balcón cierto brillo metálico. Algo rozó mis sienes, algo me golpeó un hombro. Levanté la mirada y vi que Marietta y Sacha sacudían sobre mí unas bacinicas. En eso ocurrió lo peor. Zuleima, Omar, y el joven adiposo vaciaron sobre mí una gran palangana colmada de inmundicias. Traté de huir y no pude. Resbalé; la mayor parte del contenido me cayó encima. Oí sus carcajadas, sus gritos indecentes, sus chillidos. Había quedado en cuatro patas como un puerco, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante.²

Y ya para finalizar, podemos decir que Dante es coronado con el baño de mierda que recibe, y es, de esta manera, elevado al rango de Rey del Carnaval junto con Marietta; en su afán por reivindicarse ante ella, es perversamente humillado, como él mismo lo señala, además de que termina cagándose en los pantalones y oliendo a porquería frente a los Millares que lo contemplan azorados al terminar éste de contarles su viaje a Estambul, lugar donde hubo de ser vejado. Dante es pues nuestro bufón y en su afán por dejar de ser fracasado, termina desmoronándose de la peor manera y con la hediondez en la parte baja de su cuerpo:

¹ *Ibid*, p. 26.

² *Ibid*, p. 201.

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. El chofer se hizo cargo de transportarlo a su automóvil. Don Antonio Millares salió con sus nietos al jardín.¹

4.4 *Lo sagrado y lo excrementicio*

Ya que hemos recorrido una infinidad de senderos dentro de la novela, a lo largo de los cuales los personajes se han ido moviendo, terminemos por analizar de qué manera, en una interrelación ambivalente, lo sagrado, entendido esto como lo divino, se contrapone a lo escatológico, y de paso se asimila a éste en una unción religiosa. Aquí veremos cómo lo considerado precisamente como un culto divino, se va a tornar, al parecer, pagano; y donde la mierda va a ser el punto principal de una ceremonia que conoceremos de labios de nuestra máxima representante de la fiesta carnavalesca: Marietta Karapetiz.

Del mismo modo como nos hemos ido situando en varios pasajes de nuestra obra en estudio, toca ahora instalarnos nuevamente en el momento en el que tres de nuestros principales personajes, en torno a la mesa de un restaurante de la ciudad turca de Estambul, y los alimentos alrededor de los mismos, se percatan del arribo del inconfundible Sacha hermano de la Karapetiz, quien al llegar y advertir la presencia de aquellos, nos prelude lo que en adelante se convierte en nuestro tema por abordar. En el momento de su llegada, Sacha realiza una especie de ritual que a los ojos de Dante y de Ramona Vives parece inexplicable; y éstos dos, una vez que lo presencian, no pueden más que quedar asombrados ante tal espectáculo; inimaginable además de sorprendente:

Llegó, apoyó las manos sobre nuestra mesa, y antes de saludar o presentarse esbozó una deslumbrante sonrisa, para luego, de inmediato, recitar con voz profunda la siguiente y sorprendente estrofa:

Cáguelo yo duro,
o lo haga blandito,
a la luz y en lo oscuro
sé mi dulce santito.²

¹ *Ibid*, pp. 202-203.

² *Ibid*, p. 132.

Es en ese momento cuando comprendemos la importancia que dicho viaje representaba para Rodrigo Vives, quien debía encontrarse con la Karapetiz en aquel excéntrico país con el fin de conocer los adelantos que su esposo había logrado en los estudios antropológicos que éste realizó en un lugar del sureste mexicano, pero debido a un contratiempo no puede acudir a tal cita, por lo que el quisquilloso, como hemos debido llamarle a Dante, va en su lugar y por lo tanto es recibido a palos. A partir de allí, encontramos un nuevo propósito de estudio para nuestro análisis.

Marietta clarifica dicho asunto a sus compañeros de mesa, para después redondearlo con su explicación final acerca de su llegada a México y su asombro ante el agrado que siente la gente veracruzana al entrar en unción con los excrementos y de paso utilizarlos para alimentar a las aves de carroña que abarrotan el puerto. La escatología se manifiesta de manera ejemplar. Lo que parece un acto embrollado, se va a poder explicar desde el punto de vista del carnaval en el momento que tenemos conocimiento de dicho ritual presenciado por Marietta.

En la narración que hace la Karapetiz, vemos a los zopilotes alimentarse de la mierda que los habitantes del lugar mencionado por ella les arrojan. Los animales se nutren de ella, después, al encontrarse con escasez de los detritos, se pelean, se dan muerte entre ellos y de paso se alimentan de los cuerpos que han quedado yacientes en las calles. Asistimos a una especie de ritual donde se busca que el pueblo quede limpio de aquellas heces fecales, pero para que eso funcione, se realiza una especie de ofrecimiento y a la vez de rito divino, donde los hombres interactúan junto con la naturaleza:

En el puerto advertí que la ciudad era suya. La gente salía a las calles a arrojarles carroña y ellos se arracimaban jubilosos para participar de aquella fiesta inesperada. No siempre tales ágapes resultaban un modelo de armonía. Recuerdo haber visto caminar a una niña de unos once o doce años; su hemanito en una mano y una bacinica en la otra. La vi vaciar el recipiente al lado de la acera, a un paso de nosotros. ¡Qué inmenso jolgorio! ¡Qué olímpico festín! Como los antiguos espartanos, aquellos animales sabían ligar los placeres de la mesa con los del combate. Con cuellos y patas sanguinolentos, alguno con un ojo de menos, todos bastante desplumados, los sobrevivientes celebraron su triunfo con una gozosa degustación de aquellos bocaditos de ambrosía. Llegaron más, y en cuestión de segundos dieron cuenta de los cadáveres de los vencidos. ¡Un mínimo montón de huesos, unas cuantas plumas que dispersó la brisa, y la ciudad recobró, como por arte de magia, su tradicional limpieza!¹

¹ *Ibid*, pp. 124-125.

Es interesante y a la vez desconcertante cómo esta clase de narraciones, sin duda, evocan otra forma carnavalesca, donde la inmundicia tiene la facultad de comportarse como divinidad y a la vez como objeto impío. Donde, inclusive, se le considera como una especie de requerimiento cuyo fin principal es el dar continuidad a la relación que se menciona dentro del párrafo anterior y que claramente se ejemplifica con el texto extraído de la novela.

Asistimos a una nueva visión carnavalesca, en la que entendemos que la materia muerta es utilizada para mantener a las nuevas generaciones. Y es en esta especie de ritual donde vemos que los animales vivos se alimentan de los muertos para que, como señala Bajtin en su libro mencionado, el pueblo siga manteniéndose vivo y sea por lo tanto universal. Es en este momento, en este ritual excrementicio, cuando evocamos el porqué de la utilización de la mierda en la renovación constante y la supervivencia del pueblo sea cual fuere este. De esta manera, comienza dicha anécdota en esta primer celebración sagrada y a la vez excrementicia.

Una vez que Marietta revela el interés por el que los Vives debían haber hecho ese viaje, nos vamos a enterar en qué consiste el tan embrollado estudio que el esposo de Marietta hubo realizado en nuestro país. La Karapetiz hace, además, una señalización acerca de lo que para ella representan esos conocimientos tan extraordinarios:

Tu hermano va a quedarse deslumbrado ante la riqueza de la transcripción, su antecedente y su interpretación. Esos papeles le revelarán la alta distinción intelectual de mi marido. Tengo la impresión de que Vives va a ser capaz de apreciarlos. Van de la materia al concepto, del movimiento a la molicie, de lo visible a lo invisible; es decir de la hez a lo sagrado.¹

Sobre esta relación entre lo sagrado y lo excrementicio, existe una nueva anécdota en la cual los estudios antropológicos de Aram Karapetiz confluirán en la relación antes mencionada. La fiesta carnavalesca en la que se va a considerar el culto al Santo Niño del Agro en una región chiapaneca, va a ser el principal asunto que nos mueve al estudio de la relación. Es nuestra novela un amplio abundar en el tema relacionado con la escatología y

¹ *Ibid*, p. 131.

la fiesta, entendida desde el punto de vista del carnaval. En **Domar a la divina garza** asistimos al cuantioso desenvolverse del carnaval y de todas las cosas que conlleva éste. Y en este momento, nos dedicamos a la profundización del tema al señalar la constante relación que tiene el ser humano con sus divinidades, y no sólo con éstas, sino también con la materia fecal, que de acuerdo con nuestra manera de pensar, encontramos difícil hablar sobre ella como se hace en nuestro texto.

Antes de continuar en el descubrimiento de dicho culto sacro y a la vez pagano, es conveniente que veamos lo que la crítica menciona acerca de lo que he dicho al respecto, y en particular con la nota periodística de Anamari Gomiz:

Sergio Pitol, en su denodada preferencia por la estética bufa y por aquella tradición quijotesca del realismo grotesco, incluye su novela **Domar a la divina garza** en una literatura en la que lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. En **Domar a la divina garza** lo sagrado y lo excrementicio se mezclan.¹

Como ella lo menciona, en nuestra novela lo social va a estar presente en el momento en el que en el rito que conoceremos participa el pueblo —elemento esencial del carnaval— además de que lo corporal, como también lo señala, es importante en la celebración que se detalla.

Dicho culto pagano, por llamarlo así, va a tener su culminación justo cuando todos los habitantes del paradisiaco lugar se reúnen para demandar ante el Santo Niño del Agro que la tierra sea fértil, pero antes es preciso dar paso a una nueva experiencia, esta vez la de **Sacha**, cuando en su participación en tal celebración, es vencido y no puede llegar a ser el rey de la fiesta debido a que no cumple las condiciones necesarias para poder representar al Santo Niño del Agro. He aquí la relación:

Todos los años, continuó la hermana, durante el festín, se elegía a un adolescente; debía llenar, claro, determinadas condiciones para representar en la siguiente fiesta al Santo Niño del Agro, a quien se festejaba. Esa vez el galante **Sacha** estuvo a punto de ser victorioso [...] Pero la votación no lo favoreció ¡Mire usted que se necesita mala suerte!²

¹ Anamari Gomiz, "Sergio Pitól en nuestra tradición", en **La Jornada Semanal**, p. 38-40.

² Sergio Pitól, *op. cit.* pp. 134-135.

Finalmente, es necesario llegar al instante en el que se da la interrelación de la que hemos hablado —el culto al Santo Niño del Agro, incluyendo el uso de la mierda en sentido ritual. Ya estando Dante en la residencia de Marietta, y después de haberla seguido hasta allá sin el consentimiento de ésta, asistimos a la primera celebración paródica que se hace del culto ya mencionado y cómo al darse ésta, nuestro héroe continúa con sus constantes burlas, por lo que las dos mujeres preparan hábilmente el escarmiento que le darán a nuestro fastidioso protagonista. Los personajes se encuentran en la casa de la susodicha y es en ese momento en el que Ramona y Dante conocen en estampita al personaje aludido. Una vez que lo conocen asisten al culto que la Karapetiz realiza ante el santito, mientras nos asombramos ante tal consagración:

Era una estampa popular, impresa en un viejo papel amarillo. La descolgó, la puso sobre la mesa y encendió una lámpara para que la luz la bañara. ¡Helo aquí!, exclamó con pasión. ¡Listo para dar servicio a todo el que lo requiera! ¡Les presento a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¿Quién sino tú me deshollina el triperío? ¡Gracias a tu bondad, Santo Niño del Agro, todas las mañanas libero mente y corazón de una porción regular de maciza e innecesaria mierda!¹

Dante también se encarga de parodiar el culto que con tanta devoción Marietta dirige al santito. Éste le muestra la imagen a Ramona y de una manera impía eleva su plegaria, nuevamente haciendo uso del lenguaje que, ya hemos visto, sólo le pertenece a él:

¡Ven a ver la estampita, muñeca! Sí, Ratona, ricura, ven a verla, que te va a encantar. Sin temores, sin precipitación, Rabona, ven y adora a este Niño Santo de tu tierra, mira que cuando sea necesario con una cucharita de plata te va a sacar la mermelada del culito.²

Uno a uno, los pasajes de este tipo se van acumulando hacia el final del texto; Dante se enfila al precipicio y conocemos por boca de Marietta el tan mentado culto al Santo Niño del Agro, donde la participación del pueblo al momento en el que cagan todos al mismo tiempo es vital y las diferencias, que nunca marca el carnaval, entre la plebe y la élite del pueblo quedan eliminadas. Todos conviven del festín casi orgiástico de una manera desquiciada y a la vez redentora, cuyo único fin es el de esperar, del mencionado Santo,

¹ Sergio Pitó, *ibid*, p. 175.

² *Ibid*, p. 176.

algunos beneficios agrícolas, además de, como lo menciona Marietta, eliminar la mierda del organismo, sustancia que entrará en contacto con la tierra y se volverá materia fértil; dando así origen a nuevas cosechas que beneficien a los adoradores del Santo Niño del Agro, que se nos describe como un niño de mirada angelical, de rasgos indígenas, con corona y báculo florido, además de un aire de perfecta devoción e inocencia, cuyo trono no es más que una bacinica.

Tal conmemoración encuentra su clímax cuando todos han terminado de arrojar los desechos; quien será ganador, quien será coronado, y quien representará al Santo Niño del Agro, será aquel que haya defecado de cierta manera, además de haber debido arrojar una buena cantidad:

Con voz lenta y cadenciosa, vocalizando con esmero cada sílaba, ambos fueron recitando la plegaria:

¡Sal mojón
del oscuro rincón!
¡Hazme el milagro,
Santo Niño del Agro!
¡Cáguelo yo duro
o lo haga blandito,
a la luz o en lo oscuro
sé mi dulce santito!
¡Ampara a tu gente
Santo Niño Incontinente!

Aquella multitud de dolientes, acomodada sobre una inmensa variedad de recipientes: bacinicas, latas de manteca o de petróleo, braseros, soperos, cubetas, palanganas, platos, cajas de zapatos, o aun modestos trozos de hoja de plátano, repetía con unción, con fe, con esperanza, la inspirada plegaria. En un momento descendió la señora y se dirigió a sus aposentos. Según decían, disponía allí de un cajón de cedro perfumado, con un hoyo que le permitía desovar directamente sobre el río. Caso de que el Niño la favoreciera, sus frutos alimentarían a peces y lagartos. Tan pronto como el retrete del poder cerró sus puertas, se inició la verdadera comunión entre Hombre y Naturaleza, el festín ecológico, el diálogo entre la cáscara humana. Durante varias horas la imploración fue repetida una y otra vez, hipnótica, machaconamente. Los suplicantes seguían el ritmo con movimientos de los hombros, golpeándose los muslos con los puños al ritmo de la plegaria y batiendo con la planta de los pies la tierra agradecida.¹

Finalmente, nuestra novela concluye con la culminación de dicho festín orgiástico, con la representación de éste dentro de la casa de los hermanos Karapetiz y con la

¹ *Ibid*, pp. 192-193.

incontinencia fecal de Dante, quien en una celebración excrementicia salda su relato con los pantalones cagados y espantosamente bañado de mierda, todo ello teniendo lugar en el carnaval organizado por Marietta y, sin duda, terminado por él; donde se da paso a un ritual excrementicio en el que “abunda la explicación del culto pagano a la fertilidad en el que el autor va de las heces fecales a lo sacro”.¹

4.5 *Las geminaciones carnavalescas*

Como hemos advertido, la constante de la novela **Domar a la divina garza** es, sin duda, dar lugar a un texto estrictamente de tipo carnavalesco, donde todo lo que conlleva éste se halla perfectamente narrado. Hemos vivido momentos excepcionales de carnaval al lado de nuestros personajes, de la misma manera como nos hemos topado con una infinidad de relatos cuya explicación se nos ha hecho difícil de comprender; sin embargo, no por ello dejamos de disfrutar de las disparatadas situaciones en las que se han encontrado los participantes dentro los hechos narrados. Aun cuando un gran número de sucesos en el texto nos hayan remitido rigurosamente al tema del carnaval, volviendo a los acontecimientos de la novela, nos quedan aún más características que pueden ser todavía descubiertas; para ello, es necesario que nuevamente atendamos a otro apartado de nuestro capítulo al que llamaremos *Las geminaciones carnavalescas*, donde nos ocuparemos finalmente de las parejitas que dan lugar al carnaval que Pitol ha preparado al crear la novela ya mencionada.

Otra característica típica del carnaval es la de presentar a sus creadores en forma de parejitas, como lo ha descubierto Bajtin en su libro de ensayo sobre **La cultura popular en la Edad Media y principios del Renacimiento**. En **Domar a la divina garza** Sergio Pitol nos ha preparado el escenario justo para que, de esa manera, los personajes interactúen en forma de parejas; así, la primera dupla en mostrarse ante nosotros, va a ser la formada por Dante y su hermana, a quien éste se encarga de darle el primer sablazo en el momento en el que como buen pícaro aprovechado, la traiciona y, por lo tanto, la hace víctima de un

¹ Patricia Avila Díaz, “Antecedente indigenista en Sergio Pitol”, en **El Búho**, suplemento cultural de **Excelsior**, p. 5.

atropello en el que se ve involucrado el marido de ella y como ya hemos dicho su propio hermano:

Llegó a decirme, y eso sí que era para morirse de risa, que no volvía porque sus amigas no tenían el mismo nivel intelectual que ella y le resultaría difícil conversar sobre los temas que le interesaban. ¿Había alguna vez hablado de otra cosa que no fueran sus trapacerías? ¹

El carnaval, indudablemente, no se ve tan retratado en esta referencia textual, sin embargo, quiero hacer hincapié en que lo principal en este apartado no es referirse estrictamente a dicho objetivo; la forma como se narra y el propósito por parte de nuestro héroe hacen que el tono picaresco, del que también participa el carnaval, nunca se pierda, además de que se vuelve más concreta la construcción del personaje que termina siendo llamado por nosotros carnavalesco.

Al avanzar en la lectura, advertimos que todas las parejas que ahí se forman, van a tener cierta semejanza con la ya nombrada, debido a que en la mayoría de ellas, cuando se forman para accionar, Dante tiene mucho que ver, no sólo en su construcción, sino además en su destrucción y, por lo tanto, en su evolución y trascendencia para que los hechos que se suceden en el texto, tengan relevancia.

La segunda pareja de la que se puede hacer mención, es la conformada por los hermanos Vives, quienes son descritos por Dante, quien, como ya lo he mencionado, se encarga de ridiculizar a cada pareja mientras la detalla. Nuestro héroe hace de ella una dupla que guarda en su construcción, en su mayoría, rasgos corporales grotescos, además de algunos mínimamente carnavalescos, calificándolos además como un par de fracasados desde su punto de vista. Veamos, pues, de qué manera Dante se encarga de detallarnos las características de nuestra segunda dupla:

Apenas se abrió la portezuela, casi de un salto, bajó Rodrigo Vives. Tras él, con aires de señorita muy prendidita, levantando con unos deditos de alfeñique una falda esponjada de color amarillo canario, se deslizaba su hermana, esa Ramoncita para quien estaba yo tan bien prevenido y que tan malos ratos me iba a obsequiar durante los próximos días [...] Un par de minutos me fueron suficientes para tomarles la medida a los famosos hermanos

¹ Sergio Pitol, *op. cit.* p. 29.

Vives. ¡Tanta fachada, tanta verba, tanta aparente elegancia, pero en los momentos precisos se manifestaban como unos verdaderos muertos de hambre!¹

Sin duda, la vestimenta de Ramona Vives hace que nunca pierda la esencia carnavalesca que le conocemos. Dante se ocupa más de ella debido a que es con quien finalmente convive, a Rodrigo Vives tan sólo lo menciona y lo califica como un fracasado, para no volverse a ocupar de él.

Poco a poco nos vamos enterando de las nuevas aventuras de Dante, y de la misma manera, otras parejas aparecen para cubrir nuestro cuadro de personajes. A este respecto, es preciso nuevamente leer lo que la crítica señala —esta vez el texto de Tatiana Bubnova— en cuanto a lo que aquí hemos estado tratando de señalar:

El mismo texto se organiza en geminaciones carnavalescas por personajes y situaciones. Hay cinco parejas hermano-hermana: Antonio y Amelia Millares, los niños gemelos Elena y Juan Ramón, Rodrigo y Ramona Vives, De la estrella y Blanca su hermana, Karapetiz y Sacha.²

Dos son las parejas de las que ya nos hemos ocupado (Rodrigo y Ramona Vives, De la Estrella y Blanca su hermana), pero aún faltan varias otras. Las mencionadas por Tatiana Bubnova, tales como la de Antonio y Amelia Millares, los niños gemelos Elena y Juan Ramón, en sí, no tienen la suficiente fuerza para sobresalir dentro de nuestro texto; sin embargo, ayudan para reforzar la idea que en estos momentos se menciona, además de que justifican la importancia que tienen los duetos para que la narración crezca y cumpla el requisito que ahora se busca.

Ya que se ha visto que son un buen número de parejas que se interrelacionan para engrandecer la obra, es conveniente abocarse desde este momento a estudiar a dos de los personajes que en un grado mayor sobresalen en los acontecimientos y de quienes ya nos hemos ocupado pero desde otro punto de vista. Dante de la Estrella y Marietta Karapetiz son dos seres nefastos en su propio accionar, quienes encumbran la narración cuando por azares del destino se encuentran frente a frente; y de aquí, nosotros extraemos sus rasgos exclusivamente grotescos, de lo que no nos habíamos ocupado en ninguno de los anteriores

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 38-39.

² Tatiana Bubnova, *op.*, cit. p. 232

apartados. De esta manera, la grotescidad de los dos se manifiesta cuando asistimos a su descripción; sin embargo, ésta va a ser más amplia en los momentos, en el caso de Dante, en que su cuerpo se transforma mientras narra a los Millares la angustiada historia que le debió haber ocurrido mientras se encontraba en Estambul. Así, pues, Dante es un personaje de facciones corporales grotescas y se nos describe de la siguiente manera:

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. Lo mismo ocurría con su discurso. Pasaba de la estridencia a un reflexivo distanciamiento que casi podía calificarse de académico; entonces, los músculos faciales se relajaban y la boca se redondeaba, formando con los labios un círculo delicado del que, por contraste, surgían palabras evocadoras de algo más putrefacto que precioso.¹

Marietta, la compañera de abismo de Dante, está detallada de la misma manera grotesca, pero su descripción, al enfrentarla a su antagonista, se enriquece más gracias a que por sí misma logra reencarnar el carnaval; en esta ocasión de manera grotesca:

Marietta es una chiquilla tan ingeniosa que ha aprendido a hacer algunos movimientos de vientre con los que logra paralizar todos los músculos del abdomen, salvo los labios perversos del centro de la herida. La boquita parece abrirse, cerrarse, bostezar... No tiene caso que se la describa, ¡tendría que verla! ¡Hay momentos en que hasta llego a creer que va a maullar, que va a decir papá y mamá!²

Otro dueto que advertimos en la novela, es el conformado por Marietta y por Ramona Vives, a quien desde casi al inicio de la narración la encontramos desprendida de su hermano, para que de una manera excelente, Sergio Pitól la asimile a la antagonista de Dante y de esa forma, lograr que ese nuevo dúo se integre a los acontecimientos y de paso al carnaval en el que se convierte poco a poco nuestra novela. Recordemos. Después de que Dante y Ramona Vives por fin se hallan frente a Marietta, dentro del restaurante en donde han sido citados, es Ramona quien mejor logra entenderse con Marietta; de ahí que a Dante le cueste trabajo socializar con las que se vuelven sus antagonistas y que al final sea ridiculizado por las dos. No basta sólo con mencionar que Dante las recrea perfectamente

¹ Sergio Pitól, *op. cit.*, pp. 138-139.

² Sergio Pitól, *ibid.*, p. 58.

mientras charla con las dos, sino que nuestro narrador se ajusta a los elementos del carnaval y sitúa a las mujeres junto a una gran comilona —pensemos en el banquete como otro de sus elementos—, que se detalla espléndidamente, mientras que nuestro héroe las atiende embelesado y a la vez estupefacto ante la manera grotesca como ingieren los alimentos:

La veía yo deglutir su pavo con ojos iracundos. La mesa se había llenado de platonos, platos y platillos colmados de delicias: purés de berenjena, de garbanzo, quesos de distintas especies, esturión, caviar de dos colores, legumbres en salsa de mostaza y de crema agria, ramos de yerbas olorosas, pistachos, piñones, almendras. Ella comía su pavo, pero picaba a la vez en todo lo demás. Se extendía sobre la mesa, olfateaba cada platillo, aun los nuestros, extendía los brazos como si quisiera abarcarlo todo. En esos momentos había dejado de ser un cuervo o un tucán o un cuervo y se había convertido en una zarigüeya [...] En un abrir y cerrar de ojos ambas mujeres sacaron los pies de debajo de la mesa y comenzaron a mostrárselos. Los zapatos de Ramona Vives parecían haber sido hechos con un material innoble, una especie de cartón recubierto de plástico, cuyo estridente color los abarataba aún más; los de Marietta Karapetiz eran de piel de serpiente, oscuros, con efectos tornasolados, y, como todo lo que llevaba, parecía de buen diseño.¹

Dos son las últimas parejas de las que finalmente nos ocuparemos y que quizá son las más sobresalientes; aunque ya para terminar, estudiaremos el comportamiento de una más, que tendrá mucho que ver con la construcción de la última novela de Sergio Pitol llamada *La vida conyugal*, de la cual el último dúo que veamos sea tal vez su antecedente.

Es pues, momento de que atendamos a la antepenúltima de nuestras parejas, la que va a estar conformada por Marietta Karapetiz, quien aparece nuevamente, y su hermano Sáchenka.

Ya que la fiesta tiene lugar entre Marietta, Ramona y Dante, va a aparecer un personaje del que ya hemos hecho mención —el hermano de Marietta— para añadir nuevos elementos grotescos y carnalescos al texto. Sáchenka, mejor conocido como Sacha, se instala junto a nuestros comensales y al unirse a ellos continúa con sus disparatadas actuaciones; el momento en el que Sacha y Marietta intervienen unidos, se encuentra hacia el final, instante en el que Dante nos narra el ceremonial ante el Santo Niño del Agro, que se vuelve culminante con la participación de los hermanos Karapetiz:

¿También los dedos de su hermana eran tan fuertes?, pregunté, ¡claro que sí!, me respondió Sacha, henchido de orgullo familiar. No sabe lo fuertes que eran los dedos de Marietta, tal

¹ *Ibid*, pp. 96-97.

vez demasiado. Eran dedos muy poderosos, pero no perdían nunca la delicadeza; sus yemas estaban llenas de imaginación. Mis clientes me llamaban Manitas de Seda, gritó feliz la interpelada. Eramos una pareja sensacional: Manitas de Seda y Tenazas de Acero.¹

La penúltima pareja y la más descollante es la conformada por Dante y Marietta, que hace de la obra literaria un carnaval mayúsculo, en el que se recrea la fiesta en su máxima expresión, y se hacen referencias constantes al tema escatológico y cuya participación en los acontecimientos de la historia aventaja a los demás participantes, sin que esto reste importancia a los otros elementos de la relación contada en el escrito de Sergio Pitol.

Son ellos dos con los que se logra el mayor disfrute del texto y quienes de principio a fin nos mantienen riéndonos de su absurdo actuar y ante el enfrentamiento que culmina al terminar Dante nadando en una buena cantidad de desechos que Marietta y sus secuaces le han arrojado con la finalidad de herir su honra y de paso renovarlo gracias al baño de mierda que recibe y que lo hace recapacitar ante su denotado fracaso y grotesco personal:

Debo recordarles que estamos aún en la noche de aquel interminable primer día. Habrán advertido ya por mi relato que Marietta Karpetz era una especialista muy fina en descolones, pero en esa ocasión se extralimitó, ¡y de qué manera! ¡Turca!, gritó, frunciendo la cara, cerrando los ojos como un mono iracundo, con espanto, con desprecio. Al abrirlos, se me quedó mirando como si fuera yo una rata, una cucaracha, un insecto repelente. Aquella mirada me puso tan nervioso que las manos me comenzaron a temblar, y apenas pude atinar a servirme un poco más de vino.²

De esta manera, llegamos por fin al encuentro de nuestra última pareja, cuya participación, si pensamos en el punto principal del texto estudiado, diríamos que no tiene nada que ver con los temas en los que nos ocupamos; sin embargo, el asunto que se desprende al profundizar en este último dueto, nos enlazará con el motivo principal de nuestra siguiente novela por estudiar, y que se trata, en esta ocasión, del matrimonio, otro elemento más que se puede desprender del carnaval.

Mientras Dante narra a los Millares su inigualable aventura en tierras turcas, nos deleitará de la misma manera con una nueva relación, en la que, como lo menciono en

¹ *Ibid*, p. 181.

² *Ibid*, p. 94.

páginas anteriores, sostendrá una lucha casi a muerte y donde una vez más será ridiculizado, sin que el objetivo del que nos ocupemos derive en otro tema, sino al contrario, donde veremos que la golpiza dentro del matrimonio viene a ocupar un sitio importante dentro del carnaval, y cuyo mejor desarrollo en cuanto a este punto, se verá en las páginas siguientes cuando nos ocupemos de la última novela de Sergio Pitól mencionada líneas atrás. Dante se ve en la necesidad de contraer matrimonio con una mujer cuyo volumen corporal carnalesco es sorprendente; sin embargo, nuestro héroe encuentra en ella una mina de oro al lado de la cual pretende vivir con holgura mientras se halla en Roma cursando su maestría. Su relación termina con el casamiento además de una golpiza propinada por su propia esposa en el instante mismo en el que se realiza la fiesta.

La fiesta vuelve a repetirse en la narración, y el banquete, además de la golpiza, asegurarán en la nueva vida de Dante el triunfo, su renovación y por lo tanto la del pueblo, ejemplificado con los invitados al ritual carnalesco:

María Inmaculada de la Concepción se sacudió a su madre de encima y se lanzó contra mí como una tromba, me abofeteó, me tiro al suelo y me pateó con saña criminal. Cubriéndome los golpes, comencé a gritarle: “¡Vuelve en ti, María Inmaculada! ¡Piensa en la criatura que llevas en tu vientre! ¡No la pierdas!”. Me dejó sangrante como un Cristo, bajo el aplauso y las nutridas carcajadas de los presentes, incluida desde luego mi hermanita, que le incitaba a no dejarme hueso sano. Ese desenfreno de la recién casada definió para siempre la tónica de nuestra vida conyugal.¹

5. La vida conyugal. *Fisiología del matrimonio*

Con *La vida conyugal*, última novela de Sergio Pitól, se puede considerar que la obra de nuestro autor lleva a término un ciclo de escritura. No hay que olvidarnos, sin embargo, de sus textos *El arte de la fuga* y *Pasión por la trama* recientemente publicados; en los cuales ha logrado, de una manera alegórica, contarnos sus vivencias personales, sus viajes y en los que además elabora una serie de ensayos en los que manifiesta su gusto por algunos escritores foráneos; además de que también podemos encontrar algunas historias, inventadas o reales quizás, en las que advertimos perfecta riqueza literaria, léxica y una excelente manera de relatar lo que en ellas acontece.

¹ *Ibid.*, p. 155.

páginas anteriores, sostendrá una lucha casi a muerte y donde una vez más será ridiculizado, sin que el objetivo del que nos ocupemos derive en otro tema, sino al contrario, donde veremos que la golpiza dentro del matrimonio viene a ocupar un sitio importante dentro del carnaval, y cuyo mejor desarrollo en cuanto a este punto, se verá en las páginas siguientes cuando nos ocupemos de la última novela de Sergio Pitól mencionada líneas atrás. Dante se ve en la necesidad de contraer matrimonio con una mujer cuyo volumen corporal carnavalesco es sorprendente; sin embargo, nuestro héroe encuentra en ella una mina de oro al lado de la cual pretende vivir con holgura mientras se halla en Roma cursando su maestría. Su relación termina con el casamiento además de una golpiza propinada por su propia esposa en el instante mismo en el que se realiza la fiesta.

La fiesta vuelve a repetirse en la narración, y el banquete, además de la golpiza, asegurarán en la nueva vida de Dante el triunfo, su renovación y por lo tanto la del pueblo, ejemplificado con los invitados al ritual carnavalesco:

María Inmaculada de la Concepción se sacudió a su madre de encima y se lanzó contra mí como una tromba, me abofeteó, me' tiro al suelo y me pateó con saña criminal. Cubriéndome los golpes, comencé a gritarle: "¡Vuelve en ti, María Inmaculada! ¡Piensa en la criatura que llevas en tu vientre! ¡No la pierdas!". Me dejó sangrante como un Cristo, bajo el aplauso y las nutridas carcajadas de los presentes, incluida desde luego mi hermanita, que le incitaba a no dejarme hueso sano. Ese desenfreno de la recién casada definió para siempre la tónica de nuestra vida conyugal.¹

5. La vida conyugal. *Fisiología del matrimonio*

Con **La vida conyugal**, última novela de Sergio Pitól, se puede considerar que la obra de nuestro autor lleva a término un ciclo de escritura. No hay que olvidarnos, sin embargo, de sus textos **El arte de la fuga** y **Pasión por la trama** recientemente publicados; en los cuales ha logrado, de una manera alegórica, contarnos sus vivencias personales, sus viajes y en los que además elabora una serie de ensayos en los que manifiesta su gusto por algunos escritores foráneos; además de que también podemos encontrar algunas historias, inventadas o reales quizás, en las que advertimos perfecta riqueza literaria, léxica y una excelente manera de relatar lo que en ellas acontece.

¹ *Ibid*, p. 155.

Así, lo que se ha dado en llamar tríptico, formado por las novelas **El desfile del amor**, **Domar a la divina garza** y **La vida conyugal**, llega a su fin con este último texto, cuyo disfrute al hacer la lectura es quizás mucho menor que en las dos que le preceden, sin que esto demerite su trabajo aun cuando sea, en comparación con las otras, mucho menos atrayente y con menor riqueza de personajes.

La vida conyugal, en esta parte de nuestro trabajo, será analizada desde otros puntos de vista, dejando en claro que el motivo que nos ha movido a estudiar las anteriores novelas y que se podría decir abarca toda la obra de Pitol (aunque las dos primeras obras no se hayan analizado desde ese punto de vista, considero que, aun así, son la base de lo que después hace que las dos novelas anteriores se carnalicen completamente), sin duda, no ha dejado de ser el carnaval, y para cuyo estudio nos hemos basado, como anteriormente he dicho, en el libro de Mijail Bajtin.

La novela, desde su inicio, se vuelve una descripción cruda y detallada de la relación matrimonial de los dos personajes principales, alrededor de los cuales todos los acontecimientos giran. Desde una visión fisiológica, aplicada tal fisiología a nuestra pareja, veremos cómo, mediante la forma de narrar los acontecimientos, el matrimonio, dueto nuevamente en el que pondremos nuestra vista, se degrada hasta que cada uno de los dos integrantes de la pareja, después de agredirse uno al otro, queda convertido en un guiñapo, que no sólo dará lugar a un personaje grotesco sino que pasará a formar parte del pequeño mundo esperpéntico que Sergio Pitol ha logrado crear a partir de **El tañido de una flauta**.

Trataremos en este capítulo de la transformación que sufren nuestros personajes principales a lo largo de su relación matrimonial y de qué manera es su comportamiento conforme el deterioro de su relación se hace más fuerte; así, en el apartado *El esperpento conyugal*, conoceremos cuál es la suerte de cada uno de ellos una vez que su unión se dirige y finalmente cae al precipicio. En este primer apartado veremos, pues, a nuestros héroes batallar uno contra el otro, así como a la protagonista luchar contra sí misma para que al final atendamos a la forma grotesca en la que termina convirtiéndose Jaqueline Cascorró una vez que ha recibido o que se ha infringido para sí una serie de ridículos castigos.

Nuestra novela, que va a insertarse nuevamente en el motivo del carnaval, incitará al lector a atender a los constantes arrebatos de nuestra heroína, quien pasará de ser una noble esposa a convertirse en dueña de las más sucias ideas en el momento en el que, cansada de

los engaños de su esposo, disponga como ardid asesinarlo sin llevar a cabo su propósito: “Jacqueline Cascorró, la protagonista de este relato, conoció durante buena parte de su vida las experiencias conyugales de rutina: arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones”.¹

La vida conyugal resume elementos que hemos trabajado anteriormente, de esta manera, el esperpento, que cuando se hizo el análisis de la novela **El tañido de una flauta** tuvo más importancia, es rescatado o más bien mantenido en un afán por no dejar de lado en esta última novela asuntos que son —según mi punto de vista— la base de toda la temática de Sergio Pitol.

Así, en un tono que más que a la seriedad, como al parecer toma nuestro personaje principal el avance de su vida de casada, se asemeja a burlesco; la heroína de este texto, al mismo tiempo que hace de su matrimonio un esperpento conyugal, termina convirtiéndose en un nuevo espectáculo carnalesco en el que, como ha sucedido con varios de los personajes de las novelas anteriores que componen el tríptico, sufre de un deterioro personal que se asemeja más al fracaso consciente que a una diferente manera de sufrir ante las dudas que la vida les plantea, o que Sergio Pitol en su maravillosa recreación del mundo carnalesco les ha ofrecido como única salida a todas sus desventuras.

De representante del esperpento nuestra protagonista va a lanzarse a recrear el nuevo carnaval en el que nos encontraremos cuando leemos este escrito, además de que de forma excelente y desde una nueva manera de acceder a él, se convertirá en la engendradora y por lo tanto en quien, a lo largo de todos los acontecimientos que competen a la obra, deberá responder por el papel en el que ha sido colocada y que inclusive ella asume con gusto.

Asistiremos de nuevo a las grandes descripciones detalladas de los personajes que van a dar origen al carnaval en **La vida conyugal**, desde su afán por sobresalir en un medio al que no corresponden como lo es el de la alta cultura y de paso en el social donde, al colocarlos Pitol, continuamente serán ridiculizados, vejados, arrojados al abismo y de paso contrariados ante lo simple de su ser y de su manifestarse en lugares en los que no

¹ Sergio Pitol, **La vida conyugal**, p. 7.

corresponden, aun cuando el esfuerzo que hacen por lograrlo sea mayor a su capacidad para adaptarse a lo que continuamente están buscando: cultura y posición social.

Nuestra obra tiene su punto culminante a partir del momento en el que conocemos los afanes de la heroína, que consisten en destruir a su cónyuge y elevar su rango social, sobre todo en los instantes en los que se nos describe que a Jacqueline le sobrevienen las más negras maquinaciones: eliminar a su esposo y adueñarse de todo lo que éste tiene para repartirlo entre sus amantes, con los que se da el lujo de compartir el lecho amoroso y decide engañarlo. Leamos el comentario crítico de Leonardo Martínez Carrizales que remarca lo dicho:

El ambiente, las situaciones, los personajes accesorios reportan una comunidad entre las novelas de la trilogía. Los registros del horror, del absurdo, los ribetes cómicos, cursis, los recursos paródicos, aparecen una vez más en esta historia de una mujer que, luego de conocer durante buena parte de su vida las experiencias conyugales de rutina, se convirtió en una mujer de muy malas ideas.¹

De esta forma advertimos la carnavalización de **La vida conyugal**, y concretamente cuando este intrépido personaje asciende en un santiamén al trono que le ha dado la vida pero que cuando mejor parece acomodarse en él, le asientan el ramalazo y termina por los suelos convertida en la destronada del carnaval aunque más viva como personaje. Jacqueline decide embestir a su pareja de la misma manera como él lo hace con ella; sin embargo, su habilidad no es la misma que con la que cuenta aquél, llega el momento en que debe arrastrarse por los suelos y así sucede, las leyes del carnaval así lo establecen y entre sus castigadas estará nuestra heroína.

A este apartado deberemos llamarlo: *el carnaval de la desolación*, debido a que se expondrán nuevas características de nuestro ya mencionado tema, y en el que advertiremos también un tono melodramático, burlesco y paródico en la manera como van sucediendo los hechos narrativos al seguir la catástrofe en la que termina convirtiéndose la vida de nuestras desafortunadas personalidades, de lo cual el crítico Horacio Ortiz acertadamente señala lo siguiente:

¹ Leonardo Martínez Carrizales, "Sergio Pitó, humor e ironía", en *Excelsior*, p. 2.

La vida conyugal se regodea en el muro de la mediocridad compartida por cada uno de los personajes; en este caso, el amor y el odio, al estilo de un cómic de “lágrimas y risas”, se erigen como los no lugares donde la vida se torna abominable y conmovedora en su inverosimilitud.¹

Una vez que sabemos que esta novela se inserta también dentro del tema del carnaval, y que en ella se busca hacer un retrato perfecto de la relación matrimonial de una pareja, es conveniente señalar cuál será otro de los temas por tratar al analizar la manera como se manifiesta el discurso en el texto. Sin duda, el trabajo que Pitol hace desde novelas anteriores respecto al manejo de personajes ha sido extraordinario; en **La vida conyugal** al parecer se comienza por disminuirlos mucho más que en la anterior. Conforme el tríptico se ha desarrollado, hemos podido encontrar que aquéllos han venido a ser menos, sin que esto implique que hayan dejado de conservar la riqueza protagónica necesaria para formar parte del mundo en el que el escritor los ha insertado.

De esta manera, después de haber detallado dos de los principales apartados de los que consistirá este último capítulo, es necesario reseñar otro nuevo. En *El círculo de Mágina Armengol* vamos a conocer a los personajes que rodean a nuestros dos principales héroes, entre los que encontramos a varios quienes, aun cuando pasen a ocupar un lugar menos importante en el desarrollo de los acontecimientos, con su presencia volverán nuestra novela un perfecto y detallado cuadro, en el que lo ridículo, el esnobismo, el fracaso serán bases perfectas para encasillar a este nuevo número de actantes.

Asimismo, deberemos hablar de otros asuntos que también encontraremos, entre los cuales estará presente un elemento conocido como “leitmotiv” —que se definirá después— que, sin duda, le dará funcionalidad y carácter propio a la novela, además de que la ayudará para distinguirse, al volverse un elemento indispensable para el desarrollo de los acontecimientos, de todas las anteriores obras a las que ha dado lugar Pitol. Y no sólo serán suficientes los anteriores puntos, también se hará énfasis en la manera como nuestra protagonista recibe sus castigos por comportarse como una ridícula; advertiremos y recalcaremos que, como en el anterior texto, nuevamente es una pareja la que, a manera también de geminación, nos recrea un mundo de fantasía en el que creen vivir, y

¹ Horacio Ortiz, “Sergio Pitol o el lenguaje del infierno”, en *Dominical*, suplemento cultural de *El Nacional*, p. 22-24.

excelentemente logran que nos divirtamos ante las ocurrencias de los dos, además de que sintamos lástima ante la perspectiva cruel y brutal en la que convierten sus vidas una vez que han decidido contraer matrimonio por conveniencia.

De este modo, José Homero resume en unas cuantas líneas la problemática de nuestro texto:

La vida conyugal a la vez que la historia de una obsesión es la historia de un doble fracaso: la suma de intentos criminales frustrados que a lo largo de treinta y tantos años perpetra Jacqueline Cascorro, y la degradación social, económica y física de ella. El odio tiene la particularidad de convertir en víctima a quien lo ejerce. La única víctima de los conjuros de Jacqueline es ella misma.¹

A todo esto debemos añadirle lo melodramático del mismo, y que, al parecer, se vuelve a convertir en otra comedia de enredos y equivocaciones, pero unas equivocaciones llevadas más a lo estúpido de los personajes y a su agrado por parecer un par loquísimo, bobo, además de atontado y reflejo de una sociedad clasemediera en aras de transformarse económica y culturalmente sin llegar nunca a conseguirlo. **La vida conyugal**, pues, es todo lo anterior y un poco más, sólo que ante su riqueza temática, lo más y mejor extraíble, en cuanto a contenido temático, es todo lo antes mencionado.

De esta manera, es ya justo que comencemos por analizar más ampliamente los contenidos que se busca sean aplicados a nuestro texto.

5.1 *El esperpento conyugal*

Cuando a principios de siglo surge en España el género del esperpento, su primera base se vuelve, sin duda, la manifestación de lo grotesco y conforme dicho fenómeno se vuelve más rico, a lo que va a llegar es a mostrar una realidad completamente caricaturizada. Si bien lo que Sergio Pitol ha intentado hacer desde su novela **El tañido de una flauta** es presentar a un grupo de personajes de los que hace sorna y con los cuales nos entretiene, la importancia que ello ha tenido ha comenzado a radicar específicamente en ese manejo excelente de la temática que a partir de ahora trabajaremos.

¹ José Homero, "Pitol, la banalidad del mal", en *El Semanario Cultural de Novedades*, p. 4-5.

Sergio Pitól crea, gracias a su clara comprensión tanto de lo grotesco que tiene que ver con lo esperpéntico como de lo sardónico y burlón, varias figuras que hasta el momento han logrado llamar nuestra atención y a quienes, sin duda, aceptamos y queremos independientemente de su actuación caricaturesca, y que como protagonistas de la novela que fuere del autor en cuestión, llenan un espacio dentro de ese mundo grotesco y esperpéntico al que éste ha originado.

Así, nuestro autor ha debido desarrollar ese mundo caricaturesco de varias maneras y en especial, desde su primer trabajo narrativo, en un grupo de personas y en un medio social que, con profundo conocimiento del mismo, retrata en su obra. En el texto que ahora nos ocupa, atenderemos ese grupo de seres que al enfrentarse a la vida, no se dan cuenta que intentan avanzar por el camino equivocado que los lleva completamente a la perdición, y asistiremos a la parodización de uno de los estatutos principales a los que atienden éstos una vez que han decidido formar una pareja y por ende un matrimonio con el que nos divertiremos y al que analizaremos en cuanto a que se convierte en una dupla grotesca y esperpéntica.

Si pensamos que cuando se habla del esperpento estamos haciendo referencia a una actitud, a un ingrediente estilístico, debemos, por lo tanto, señalar que también se trata de una manera de ver las cosas, deformándolas inclusive; todo ello para que, como en el caso de los personajes de Pitól, éstos adquieran y simbolizen la imperfección, lo absurdo, lo tragicómico, lo monstruoso. De esta manera, tanto Jacqueline como Nicolás Lobato son dignos representantes de esta forma de conducirse y qué mejor que encontrar para cada uno un ejemplo en el que manifiesten como primera característica específica ya del esperpento su imperfección tanto como seres humanos al igual que como seres sociales. Los dos, cuya única expectativa es dejar la miseria para acoplarse al nuevo mundo que les espera en el momento en que se sienten los más ricachones del pequeño grupo con el cual conviven, se ven retratados de la siguiente manera:

Sentimientos muy mezclados se apoderaron de ella, por una parte el orgullo de que aquel hombre brillante fuera su marido y la seguridad de que el éxito acompañaría siempre sus empresas; por otra, un indudable rencor por haberla marginado de su nueva y radiante vida, mientras se decía, como si tuviera que ofrecerse algo en desagravio, que se trataba de una existencia hueca, falsa, una mera fachada, de ninguna manera comparable con la intensa

vida emocional que ella llevaba en secreto, ni con los estímulos intelectuales que en el pasado le había proporcionado el círculo de Márgara Armengol.¹

Al igual que sufren de imperfección, además de que son seres que no tienen confianza en sí mismos, los dos pueden considerarse también un par absurdo, pero sobre todo Jacqueline que en los momentos en los que, quién pudiera pensarlo, escucha quebrarse la pata de un cangrejo y destaparse una botella de Champaña decide matar a su consorte y por lo tanto le llegan las más perversas ideas. Y no sólo ella es absurda, sino también aquél con quien da lugar a una pareja divertidísima que hace de las absurdecas una manera muy, pero muy peculiar de vivir. O bien podría esto resumirse con la crítica que del texto hace Juan José Giovanni:

En *La vida conyugal* se muestra un mundo esperpético en el que un matrimonio aparece, desde el principio, destinado al fracaso, se presenta un personaje principal, que tiene como una de sus características fundamentales una falta de conciencia de sí mismo, una idea equivocada de su personalidad.²

El elemento tragicómico, sin duda, como otro punto dentro de varios de los que se ocupa la novela, será el que le venga a dar completamente una revitalización extraordinaria a los hechos que lentamente acontecen. De esta manera, lo que al principio del relato se vuelve algo al parecer ridículo, será lo que enriquezca y de valor esperpético a *La vida conyugal*. La vida de Jacqueline se convierte poco a poco en una tragedia que ella misma se inventa debido a que de momento se da cuenta de que se atormenta a sí misma, lo cual le agrada; despues, conforme su tragedia se vuelve más desoladora, y decide llevar a cabo sus negras ideas, comienza por cometer diversos errores que al volverse continuos originan que nuestro texto se convierta una vez más en otra comedia de disparates, en la que la única que va a salir perdiendo es indudablemente nuestra heroína al verse derrotada por sus mismas pífias. La tragedia que ella misma inventa y que poco a poco se vuelve cómica, va a reforzar el sentido esperpético de la obra:

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 31.

² Juan José de Giovanni, "Sergio Pitol: la solemnidad desbarrancada", en *El Búho*, suplemento cultural de *Excelsior*, p. 1 y 6.

Vivía con la tristeza a cuestas. Salía de una crisis para hundirse en otra. Por momentos apenas podía mover la cabeza, tan atroz se volvía su jaqueca. Los dolores de cuello y espalda la dejaban paralizada durante varios días. Consultó con varios médicos, entre ellos algunos psiquiatras; les hablaba de todo: los traumas de la infancia, las infidelidades de Nicolás, que más de una vez, les decía, y casi se lo creía, la habían llevado al borde del suicidio; su afán de saber: el antídoto a todas sus desdichas.¹

De lo tragicómico, pasaremos ahora a hablar de lo absurdo de las caracterizaciones a las que ha dado origen Sergio Pitó. La deformidad hacia esa nueva característica mencionada va a tener su máxima expresión en los momentos en los que María Magdalena, ante el hecho de pensarse como un ingrediente nuevo de la sociedad a la que aspira y a la que en momentos logra llegar, decide cambiar su nombre por uno que realmente proyecte lo que ella se cree sentir. Su descontento ante su propio nombre y el que ella considera ridículo, la hace pensar en uno nuevo que, además de ser absurdo, decide pronunciarlo acentuando la última vocal a la manera francesa de pronunciar algunas palabras. Aquí nuevamente podemos hacer mención de lo que Noé Cárdenas señala en su crítica con respecto a la caricaturización y burla que se hace de la protagonista del matrimonio:

Con la mordaz ironía de un perfecto misógino, la voz en tercera persona que narra el relato puntualiza perversamente las flaquezas mentales y la pobreza espiritual de la protagonista, mujer originalmente llamada María Magdalena Cascorro, pero que, por considerar su nombre demasiado corriente, se hace llamar Jacqueline Cascorró. Esta consagra su vida a las rutinarias experiencias conyugales: “arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones”, hasta que, después de una epifanía, el pensamiento recurrente de deshacerse del marido la obsesiona.²

En el caso de Jacqueline y con base en otra de las características esenciales del esperpento, se logrará, como en líneas arriba lo he dejado ver, dar origen a una caricatura que debido a su perfección al volvería como tal, en ocasiones no podremos saber en qué momento pudiese dejar de ser lo más humanamente posible para convertirse en un títere o quizás en un muñeco o en un objeto de características grotescas.

Además de todo lo anterior mencionado, conforme conocemos más las circunstancias de la Cascorró, comenzamos a alternar un nuevo rasgo característico de lo

¹ Sergio Pitó. *op. cit.*, p. 57.

² Noé Cárdenas, “El carnaval novelesco de Sergio Pitó”, en *El Semanario Cultural de Novedades*, p. 12

esperpéntico, que se va a advertir en los momentos en que ella da lugar a la monstruosidad después de que fracasa en sus intentos por asesinar a su esposo, y lo único que consigue es provocarse a sí misma una serie de heridas morales y físicas que va a sufrir de por vida y que nunca le cerrarán haga lo que haga por deshacerse de ellas:

No sabía si de verdad recibía ayuda de los doctores: le prescribían pastillas que le resecan la boca y la hacían actuar como una autómatas, cuando no dormirse a toda hora. Tan pronto como se convencía de que el tratamiento no avanzaba cambiaba de médico. Creía que nunca se repondría de la vergüenza de haber sido burlada de una manera tan miserable por aquel pillastre que mientras la aletargaba con su ácido aroma corporal le juraba amor eterno.¹

Si bien es cierto que el estatuto del matrimonio es bastante importante para nuestra sociedad y en cuya realización se encuentra la formación de ésta, en **La vida conyugal** se le parodia y se intenta deformar su significado mediante diversos artificios de los que se vale nuestro autor para enriquecer el texto. Asimismo, dicha condición cuyo sentido es específico, va a dar lugar a otro demasiado alejado de lo que en sí simboliza. Lo que en rigor se debe convertir en respeto mutuo dentro de la pareja caracterizada en el texto, se deforma y sucede al contrario; la falta de respeto se vuelve cotidiana para los dos y desemboca, en el caso de Nicolás en constantes engaños para Jacqueline, quien reacciona y también busca volverse irrespetuosa al duplicar sus acciones, puesto que no sólo engaña a su pareja sino que además intenta, sin ningún éxito, asesinar al esposo.

La imagen que se tiene del matrimonio produce, en el caso ahora conocido, no sólo la falta de respeto, sino que además ocasiona un contraste cómico en el que también se advierte una ruptura de valores y tradiciones debido a la manera de actuar de la pareja. Así, los dos se convierten, inclusive, en dos muñecos, en dos caricaturas ridículas, que hacen de su vida un habitar esperpéntico e inusitadamente risible:

Se echó a llorar, apoyó la cabeza en el pecho del marido y así, abrazados, tratada con una ternura que nunca hubiera podido imaginar en semejante bárbaro, salieron del cuarto, llegaron al automóvil y una vez más se encontraron en casa. Al ser depositada en su lecho comenzó a llorar silenciosamente. Se dijo que por no hacer un escándalo innecesario en el hospital aceptaba el abrigo y el anillo, pero que nunca volvería a usarlos.²

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, pp. 57-58.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 55.

Analizaremos otra de las características que bien pueden ser asimiladas al motivo en el que ahora nos encontramos. Indudablemente, un elemento más de este mundo esperpéntico que ha originado Pitol es la caracterización que, como se hizo ya en **El tañido de una flauta** y que además ha aparecido en todas las novelas anteriores, se elabora de uno o varios personajes que pretenden aculturizarse, pero que ante el hecho de que han sido desprovistos de inteligencia para formar parte de un pretendido mundo cultural, no logran internarse adecuadamente en tal medio. Sus aspiraciones se truncan en el momento en el que, como en el caso de Jacqueline, es desprestigiada al convivir entre personas de su mismo rango, sin ninguna clase que los distinga de cualquier persona común y corriente. Sergio Pitol crea de manera esperpéntica un grupo de seres que han decidido cultivarse como nuestra protagonista, que pretende hacerlo al comprar libros de los que sólo lee las solapas creyendo estar instruyéndose, y acudiendo de paso a las reuniones de Márgara Armengol para distorsionar su propia imagen y la de aquellos que como ella creen estar ilustrándose:

Ése era, sostenía, abriendo los brazos regordetes y moviéndolos con elocuencia, el único mundo que podía considerar como verdaderamente suyo, el único, también, donde podía respirar a pleno pulmón. Márgara le rogaba siempre a alguno de sus invitados, como un favor especial, que la atendiera. De cuando en cuando, Jacqueline visitaba librerías y compraba tres o cuatro novedades. A duras penas las hojeaba, leía las solapas y se hacía ilusiones de que seguía actualizando su cultura.¹

Además de la ridiculización que se hace de un grupo de personas que pretende cultivarse tan sólo con el hecho de leer las solapas de un libro recién publicado, Sergio Pitol también se burla de alguno que otro estamento. Así, además de todo lo anterior caricaturizado y vuelto cómico, se encarga de parodiar las ideas de la Cascorró cuando ésta hace énfasis en haber sido respetada por Nicolás y de haberse conservado virgen hasta antes de casarse con él. Se advierte además un excelente divertimento con el uso de los vocablos de ella, cuando menciona con sus propias palabras lo anterior señalado:

¹ *Ibid.*, p. 20.

Reconozco también que como novio jamás ejerció sobre mí ninguna presión indebida, de manera que pude llegar virgen al altar, lo que en aquellos tiempos, se lo aseguro, todavía tenía su prestigio [...] Y a partir de ese momento ella, que había llegado virgen al matrimonio, supo que no era la única mujer en el lecho de su marido; por eso cuando Nicolás se marchaba a Cuernavaca ella asistía, como compensación, a las reuniones culturales en casa de Márgara Armengol, a oír hablar de libros, de cine, de teatro, y no sólo de negocios como a últimas fechas sucedía en su casa.¹

Como hemos visto, nuestro texto ha pasado de realizaciones grotescas, donde las descripciones de los personajes son vitales a un cuadro tragicómico que va dando a éste mismo ciertas características de lo ya mencionado, además de ofrecer una riqueza no sólo en la manera de construir a los héroes, sino que mantiene funcionando el ambiente creado específicamente para dejar que ellos se desarrollen por sí mismos, cada uno con una función clara que responda a lo característico del esperpento.

Otra de las motivaciones que nos lleva a pensar en el rasgo que ahora buscamos en **La vida conyugal** es el constante tono burlesco manifestado por el ritmo de la narración, y no sólo por ello, sino que es gracias a la distancia que el narrador pone entre él y los personajes como nosotros advertimos dicha particularidad, sobre todo cuando se menciona el hecho tras el cual Jacqueline decide deshacerse de su marido. Con respecto a lo dicho la crítica de José Eduardo Serrato señala que pitol ha logrado:

[...] crear un nuevo lenguaje y una nueva picaresca que retratan todo lo grotesco, lo decadente, lo cómico y lo burlesco de una sociedad que nació con los gobiernos postrevolucionarios y que ha aspirado no a vivir de una manera auténtica, sino de una forma basada en el mal gusto, en la gesticulación, en la hipocresía.²

Sin duda, lo esperpéntico se vuelve más palpable en la novela en el momento en el que a la protagonista todo se le vuelve en contra, como su matrimonio, del que ella esperaba felicidad, y del que finalmente nunca llega a disfrutar debido a todas las circunstancias que acarrea. Así pues, todo lo que considera mejor dentro de su vida matrimonial se le retorna y hace que su vida se convierta en una pesadilla de la que ella misma es la protagonista y en la que su condición existencial pasa de lo humano a lo

¹ *Ibid.*, pp. 13 y 19.

² Jorge Eduardo Serrato C, "Pitol, la nueva picaresca", en *Lectura*, suplemento cultural de *El Nacional*, p. 12-13

infracomun. Su subsistencia se vuelve absurda e inhumana debido a tantas acciones fallidas en contra de su esposo, escaramuzas que finalmente se le revierten y provocan que su vida se deshumanice y de esta manera se cumpla un elemento más del motivo del que ahora nos ocupamos. Lo infracomun y la deshumanización aparecen en nuestra heroína, que de pronto aparece convertida en un bicho, perdiendo, por lo tanto, ciertos rasgos humanos:

Quando la luz se hizo se encontró de nuevo en una cama del hospital de siempre. Era de día. Tenía la mano vendada. Una enfermera le decía que no tenía por qué preocuparse, había perdido dos dedos, pero dentro de unas cuantas semanas le pondrían otros aún más hermosos, la mano le quedaría lindísima, ya vería, mejor que antes.¹

Ya que se han extraído algunas características del esperpento de la obra de Sergio Pitól, *La vida conyugal*, es ahora pertinente que nos aboquemos a estudiar nuestro texto, pero desde un nuevo punto de vista, buscando y encontrando ahora las formas carnalescas que pudiesen predominar en él.

5.2 *El carnaval de la desolación*

Como hemos logrado ver, el carnaval, concretamente en el que se ha convertido la obra narrativa de Sergio Pitól a partir de la novela *El desfile del amor*, ha mostrado que en sus bases comprende una infinidad de características, cuyo desenvolvimiento notamos una vez que estudiamos completos todos los textos del autor citado. De esta manera, conforme pasamos de una a otra novela, dicho tema se ha ido enriqueciendo constantemente y de una forma por demás extraordinaria. La primer aparición de dicha temática surge en la narración arriba mencionada, y encontramos que los personajes de ésta originan la fiesta entre todos, en especial algunas mujeres cuya caracterización al insertarse en ella, lograban resumir en sí mismas casi todo lo concerniente con el tema. Así, rasgos como la escatología, el banquete, los cuerpos grotescos, el divertimento ante ellos, han logrado que las novelas vayan cumpliendo con dicha evolución y que su manifestación dentro de ellas, sea realmente excelente.

¹ Sergio Pitól, *op. cit.*, p. 81.

Nuevos temas se han ido entretejiendo junto a los de carácter carnavalesco, tales como la comedia y el esperpento, de los cuales nos hemos ocupado en apartados anteriores; sin embargo, ninguno de ellos ha logrado sobresalir mucho más que el del carnaval que (aun cuando los tres se asemejen de buena manera y compartan por lo tanto algunos rasgos), gracias a la buena comprensión de sus bases por parte de nuestro autor y por lo tanto de su manifestación en su obra, ha llegado a ser, por decirlo así, el **leitmotiv** de su obra, que nos ha llevado a disfrutar de él, tanto como de sus ocurrencias, de sus personajes estrafalarios y además de los que pretenden sobresalir en un medio cultural que nunca va a corresponderles.

La primera característica grotesca de Jacqueline Cascorró es la manera como se conduce dentro del medio cultural en el que pretende desenvolverse; comienza haciendo una infinidad de disparates, y el primero que podemos poner como ejemplo se da en el momento en el que por sí misma cuenta la historia de su vida a un invitado de una de tantas reuniones que ha hecho Márgara Armengol, a quien sorprende por lo detallado de su relato y de la misma manera logra aburrir; de pronto se da cuenta de que nadie la escucha, que es a otras personas a quien finalmente termina por referir sus locuaces desventuras, que más que tratarse de eso, se convierten en un relato con una inigualable falta de sustancia, tal y como ella es presentada. Veamos, pues, cómo se cuenta la circunstancia descrita:

[...] y luego siguió hablando de sus peripecias matrimoniales, para en cierto momento descubrir que el tipo a quien tantas intimidades le había confiado no estaba a su lado, que había seguido en cambio hablando con un par de muchachos que jugaban a poner y quitarse una peluca rubia muy maltrecha y que acabaron por colocársela a ella como si fuera un casco; le hacían las preguntas más procaces que fuera posible concebir y se reían ante su desconcierto y sus respuestas pudicas; le contaban entre carcajadas aspectos pavorosos de la vida sexual de una tal Cuquita, “la jamona con el rabo más verde que se haya visto en México” añadían cada vez que mencionaban su nombre, a quien ella no conocía ni le interesaba conocer, y celebraban con ataques de risa cada nueva leperada que soltaban, lo que en cierto momento la obligó a ponerse de pie y gritarles que eran un par de babosos, que no sabían con quien tenían el honor de conversar, que si no se habían percatado de ello se permitía anunciarles que esa noche trataban con una dama.¹

El elemento grotesco del que nos hemos ocupado en el anterior apartado y en este, es uno más de los característicos del carnaval, pero, sin duda, existen otros mucho más

¹ Sergio Pitól, *ibid.*, pp. 15-16.

importantes dentro de ese motivo que harán que se note la diferencia entre las peculiaridades del esperpento y las de este nuevo tema que se ha comenzado.

En los textos anteriores hemos dado cuenta de que una de las características que en la obra de Sergio Pitol se hace manifiesta, es aquella donde trata y desarrolla el elemento carnavalesco de la golpiza; a los personajes anteriores ésta los volvía mucho mejores como seres, en **La vida conyugal** el elemento mencionado hará que nuestra heroína sobresalga mucho más que anteriores héroes, sólo que traerá peores consecuencias en Jacqueline que para las mujeres de las anteriores novelas. Sin duda, él tríptico que ha dado en llamar Sergio Pitol a sus tres obras, incluye esta forma carnavalesca que en algunas se encuentra mucho mejor estilizada, lo que no es el caso de la que ahora se analiza, donde, al parecer, la golpiza se da debido a otras circunstancias que nunca tienen que ver con que la última heroína se vuelva quisquillosa, que se meta en lo que no le importa; esto se manifiesta debido a su accionar, pues se convierte en una caricatura que tiene aún que ver con los rasgos del carnaval. Lo que le va a suceder es que va a lograr convertirse, una vez que comienza por sentirse el rey del carnaval, en el bufón del mismo gracias a sus actitudes y a su desenfrenada carrera por lograrlo. Lo que aquí se señala, ha sido evidenciado de manera excelente por otro de los críticos de la obra del autor estudiado. Adriana Moncada señala lo siguiente:

La vida conyugal es una novela teñida, de principio a fin, de humor negro. Son personajes que se van caricaturizando poco a poco a través de su actuación. “Mis personajes parecen haber accedido al trono, son a cada momento despojados de él y los golpes se repiten con mayor profusión”.¹

Desde el momento en el que nosotros conocemos a Jacqueline, advertimos el grado festivo que en sí encierra su personaje. Recordemos, pues, el momento en el que al platicar con su primer amante descubre que éste la ha abandonado dejándola acompañada de dos personajes que entre risas escuchan sus lamentaciones, y de pronto la coronan como la reina bufona al ponerle una peluca que la hace ver además de ridícula, espantosa.

¹ Adriana Moncada, “En **La vida conyugal** lo solemne se vuelve chocarrero, burlón”, en **Uno más uno**, p. 31.

A partir de este momento ella va a crecer como reina del carnaval, que originará con nuevas acciones y nuevas actitudes. De la misma manera como se convierte en la engendradora de aquél, va a ser destronada y vuelta a entronizar conforme avance en la búsqueda por eliminar a su consorte.

La vida conyugal se vuelve una excelente ambientación del elemento carnavalesco al pugnar por la presentación de un matrimonio dentro de sus acciones. Como sabemos, entre los elementos del tema que nuevamente nos ocupa está el de presentar un matrimonio, imagen que se encuentra entre sus bases y que simboliza no sólo la fertilidad, sino que también nos hace referencia al triunfo de la virilidad, y por lo tanto al hecho de que se puede esperar un fruto de dicha unión, que de la misma manera nos lleve a pensar que ese nuevo ser, al que quizás se pueda dar origen, tome parte del pueblo con la finalidad de que éste se mantenga constante y pueda continuar realizando festividades que conlleven a celebrar un acontecimiento cualquiera.¹

El sistema de imágenes carnavalesco tendrá una nueva participación en los sucesos de la novela con respecto a las nupcias que se suscitan en ella: la manifestación de la golpiza interrelacionada con las festividades matrimoniales de los dos principales personajes. Así, como se señala en el libro de Bajtin: "las nupcias a puñetazos estaban de moda: de acuerdo con la costumbre se regalaban puñetazos por diversión. El que recibía los golpes no tenía derecho a devolverlos, porque estaban consagrados y legalizados por la costumbre".² Es obvio que lo que se manifiesta en **La vida conyugal** es lo que Bajtin señala, la protagonista va a ser golpeada de acuerdo con el papel que ocupa en la relación matrimonial. Para que se vuelva rica en contenido carnavalesco, va a ser objeto de varias tundas que a sí misma se aplica con el afán de satisfacer al público que contempla su actuación. Jacqueline sufrirá un vapuleo tras otro por lo que sin duda se revelará como la causante de la fiesta carnavalesca:

¹ La costumbre de los puñetazos nupciales se encuentra entre los ritos de tipo carnavalesco asociados a la fecundación, a la virilidad y al tiempo, en Mijaíl Bajtin, p. 181.

² Mijaíl Bajtin, *ibid.*, p. 180.

Habían pasado cuatro años desde la pérdida del pulgar y el índice de la mano izquierda. Desde la aplicación de la prótesis, Jacqueline no había dejado de sentir una extrema pesadez en la mano, cualquier movimiento le resultaba torpe.¹

Los golpes, uno a uno, se van a acumular hasta que Jacqueline quede convertida en un guiñapo; las diversas palizas van a tener ciertas significaciones como lo marcan las bases del motivo que ahora nos ocupa; las tundas en la obra de Pitol no van a tener un sentido banal; éstas van a dar una significación más amplia y ambivalente, van a ~~pasar~~ casi a la protagonista, pero de paso van a lograr que se origine una nueva vida, y esto que esos puñetazos que va a recibir podrían representar, dentro de las imágenes del carnaval, el acto sexual. Dichas tundas también darán origen, por lo tanto, a la fiesta donde, como nos hemos dado cuenta, Jacqueline llora ante sus desventuras, pero también ríe en momentos en los que junto con sus amantes se encarga de planear la manera de eliminar a su compañero.

Así, hacia el final de la novela, aparecen otras imágenes del carnaval en las que Jacqueline y Nicolás se verán acabados y destruidos por sus propias acciones, pero con la circunstancia de que al haberse vuelto dos ancianos, están más cerca de lo bajo, que en este caso es la tierra y a punto también de fertilizarla y dar lugar a nuevas vidas; ello se manifiesta en el texto, están muy cerca de la muerte y nuevas vidas se esperan con su fin.

Meses después, una pareja entró en un restaurante en Villa del Mar. El hombre empujaba una silla de ruedas donde iba sentada una mujer. Llegó hasta una mesa y con mucho cuidado ayudó a la mujer a levantarse y pasar a una silla normal. Se trataba, por supuesto, de Jacqueline y de Nicolás Lobato. Era imposible escuchar su conversación. Tanto la gesticulación como los ademanes de él recordaban a los que emplearía un padre para amonestar y a la vez tranquilizar a una niña pequeña y caprichosa. Jacqueline apenas respondía. Apenas podía abrir un ojo, el párpado caído tenía una coloración morada y sanguinolenta que hacía pensar que esa mujer no debía haber salido ese día de su casa. Los labios estaban monstruosamente hinchados. Apenas replicaba a las palabras del marido, limitándose a alzar despectivamente los hombros y a negar algo con pesados movimientos de cabeza. Celebraban un nuevo aniversario de casados.²

A todo lo antes mencionado se pueden añadir algunos otros elementos de los que ya hemos hablado en páginas anteriores. La pareja cómica que forman Jacqueline y Nicolás está basada en los contrastes que obedecen al carnaval. A diferencia de Jacqueline, a que

¹ Sergio Pitol, *op. cit.*, p.83.

² Sergio Pitol, *ibid.*, p. 134.

sin duda la adivinamos un poco desprovista de características físicas elogiadoras y fea, Nicolás Lobato muestra que no sólo goza de un cuerpo atractivo sino que además es guapo y a la vez un poco inteligente.

Esta es, pues, otra de las características de entre una gran variedad de ellas que encierra el mundo de *La vida conyugal* y que, sin duda, no termina allí. El texto se enriquece más con dos nuevos elementos ya mencionados en anteriores obras —y que serán los últimos en señalarse dentro de este apartado—. El banquete es tan importante en la construcción de las festividades carnalescas como lo han sido otros puntos, y que en el texto mencionado se encuentra elaborado para justificar algunas actuaciones festivas y de carácter carnalesco de la Cascorró. Jacqueline organiza una fiesta en su casa para celebrar uno de sus aniversarios de casada, y en los momentos en los que advierte que las cosas no son para ella lo que espera y que los demás se divierten a sus expensas, comienza a armar un escándalo que sólo le va a redituár una tunda más en su ya constante destronamiento, así como desmayos que le causarán heridas de las que nunca va sanar. De esta manera, nuestra osada protagonista va a vivir momentos de virtud interpretativa de su papel de mascarada, por lo tanto de entronamiento, además de que de la misma manera va a ser revolcada por gusto propio y después lo harán sus invitados quienes complementan la fiesta que Jacqueline ha organizado. Su maldad, como su falta de astucia le representarán la muerte y de paso le darán vida propia en esta obra, cuya principal particularidad es la de mostrar destronamientos, parodiar y crear verdaderos y grandiosos personajes diseñados por Sergio Pitol. A todo esto también podemos agregar lo que en su crítica periodística señala Arturo García Hernández con respecto al trabajo del autor mencionado:

La vida conyugal, continúa con la recreación del mundo carnalesco, en el que todo está de cabeza [...] el factor común de la trilogía es una atmósfera poblada de personajes grotescos, rencorosos, frustrados, inescrupulosos, caricaturescos. Personajes de moralidad cuya vida parece perfecta, ejemplos a seguir por la sociedad, pero cuya vida interna está llena de pus, de cieno, de detritus.¹

Al parecer, el último de los puntos que viene a cerrar la temática tratada, es descubrir el doble destronamiento que se suscita en los momentos en que los amantes de

¹ Arturo García Hernández, “La afición por la moda es el mayor sepulturero de escritores: Sergio Pitol”, en *La jornada*, p. 35.

Jacqueline son entronizados por ésta, al ocupar un papel importante en su vida y por lo tanto en sus ridículos planes de desbancar a su marido, para que uno de ellos ocupe el puesto de aquéi, y que así como aparecen en su vida desaparecen de la misma manera, se mofan de ella, son elevados al trono momentáneo, cuyo lugar mantienen ocupado hasta que Jacqueline quiere, sin ser tan deleznable, sucios y tontos como ella lo aparenta. Sus amantes son destronados por ella misma y por sus propias acciones, como es el seguir el juego que la heroína les propone y que sin duda juegan con ella, sabiendo que de antemano son perdedores por seguir los planes de una persona arruinada moral y socialmente. Este doble destronamiento puede quedar mejor ejemplificado con el texto de Luz Fernández de Alba quien señala lo siguiente:

En **La vida conyugal** se multiplican las confusiones y profanaciones, la excentricidad y la ambivalencia, pero la acción central es el encumbramiento de los sucesivos amantes de Jacqueline para dejarlos caer inmediatamente y no volver a saber de ellos en un mecanismo de dobles coronaciones y dobles destronamientos, que se distribuyen entre el marido y los amantes, y van seguidos de modernas formas de tundas que recibe Jacqueline.¹

Jacqueline sufre las consecuencias de sus ideales de grandeza y de poderío frente a Nicolás. quien resulta ser más inteligente aun cuando sea también uno de los tantos personajes fracasados a los que Pitol ha dado origen, que llenan su literatura y hacen de ella misma algo disfrutable y quienes durante el transcurso de la lectura se pueden encontrar aunados a una infinidad de registros no sólo carnavalescos, sino como ya lo hemos visto, de otro tipo, sin perder nunca la esencia de la paliza carnavalesca como la que a continuación y tomada del texto se presenta:

Una mañana llamaron a la puerta de Jacqueline. Se levantó para abrir, segura de que se trataba de Alicia Villalba. Sin embargo, quien entró fue Gianni Ferraris. Ella percibió al abrirle una repugnante fetidez en el aliento del maestro, lo que desde el primer momento le dio muy mala espina. Estaba hecho una furia. No habló, no gritó, como lo hubiera hecho en el pasado. La arrastró hasta el dormitorio, la colocó en un rincón, se retiró un poco y luego corrió hacia ella con la cabeza baja, la embistió en el pecho, la hizo perder el equilibrio y rodar al suelo. Luego la siguió golpeando brutal, maniacamente [...] Despertó muchas horas después con el cuerpo lleno de contusiones. La habitación estaba a oscuras. A duras penas pudo levantarse y buscar el interruptor de la luz. Caminó como sonámbula hacia la cama. Al

¹ Luz Fernández de Alba, "Sergio Pitol: las parodias de la vida conyugal", en **Dominical**, suplemento cultural de **El Nacional**, p. 20-22

verse en el espejo de cuerpo entero la aterrorizó su aspecto, la cara cubierta de manchas, la ropa ensangrentada y desgarrada, le faltaba un zapato. Decidió llamar a un médico, pero lo único que sus fuerzas le permitieron fue llegar a la cama en donde volvió a perder el conocimiento.¹

Ha sido, pues, de esta manera como hemos intentado y logrado extraer de la obra de Pitol la mayoría de alusiones al tema del carnaval que nos ha ocupado ya muchas líneas atrás, y que sin duda puede que no basten para explicar la riqueza que manifiesta toda su novelística.

Pero hasta aquí, todavía se pueden añadir nuevas tentativas en busca de analizar completamente la novela, y en un último apartado registraremos otras características, nuevos comentarios y generalizaremos éstos en un afán por dejar abiertas nuevas perspectivas de los textos a los que hemos hecho referencia en todas estas páginas.

5.3 *El círculo de Márgara Armengol*

En el desarrollo de las acciones, uno de los elementos importantes que sin duda origina todos los traumas y por consiguiente todas las reacciones que le conocemos a Jacqueline, es la creaci3n de un espacio en el que nuestra heroína se deba desarrollar y un grupo de caracteres que la entornen con el fin de dar vitalidad a su caracterizaci3n, además de que sirva de ayuda para que se cumpla con todas las expectativas que se busca reconocer en el texto estudiado.

El ambiente al cual me referiré desde este momento, se nutre de varios personajes, quienes serán los que generen las actuaciones de Jacqueline. Así, el apartado que ahora nos ocupa se va a ver caracterizado por un elemento de irrealidad que tendra Jacqueline debido a que aquellos por los que se rodea están creados con un mismo fin.

El medio en el que aparecen hara de *La vida conyugal* una divertida comedia, que después se convertira en un valle de lágrimas, y estara creado a la manera de los anteriores que Pitol ha elaborado. Lo que más le funciona a nuestro autor para dar rienda suelta a su temática desde su primer texto ha sido detallar un ambiente cultural por el que siempre deambulan sus personajes; *el círculo de Márgara Armengol* sera el espacio en el que deje

¹ Sergio Pitol, *op. cit.* p. 107.

desenvolverse tanto a Jacqueline como a otros actantes, con el fin de que dicho medio los albergue, los deje ser, para que finalmente terminen humillados al no adaptarse a las circunstancias que ahí se dan.

Desde el momento en el que leemos las primeras líneas de la obra, podemos advertir que lo que ahí se manifiesta es la circunstancia de encontrar a Jacqueline conviviendo con la gente que participa de una de las reuniones de Mágina, y es ese el momento en el que nos damos cuenta del fracaso que ello implica para aquélla al encontrarse allí. Como ya se hizo mención líneas arriba, Jacqueline es primeramente ridiculizada por dos jóvenes que casi se propasan con ella, y enseguida casi ultrajada por un hombre que la acompaña a su casa y a quien después conoceremos que se trata de uno de los varios amantes con los que engaña a su esposo:

En ese momento volvió a aparecer el invitado a quien le había contado los múltiples de ser la esposa de Nicolás Lobato, el cual, a petición de Mágina dijo que sí, que encantado, que con el mayor placer la acompañaría a su casa, aunque si la llevó a algún lugar fue al apartamento de un amigo suyo, pues él por ser de Guanajuato carecía de casa en México.¹

El círculo de Mágina Armengol se caracteriza principalmente por la vanalidad que ahí se detalla y que encierran los que acuden a las reuniones, además de que de ahí provendrán casi todos los problemas a los que Jacqueline se enfrenta, puesto que lo que ella espera es desarrollarse plenamente dentro de un medio cultural que inventa para sí y para los demás. Busca formarse como ser humano y pertenecer a una mejor clase social que le permita sentirse más que los individuos con los que busca cultura y relaciones sociales, ya que el hecho de haber sido pobre durante mucho tiempo le ha hecho anhelar eso.

De esta manera, a lo que va a dar origen Jacqueline con su constante deseo de pertenecer a un grupo de intelectuales, será a un profundo desconocimiento de su propia persona, además de una falta de respeto a sí misma y por lo tanto a sufrir una humillación tras otra a partir de que casi se vuelve una mujer mundana, de quien la mayoría de los que comparten sus vivencias se aprovechan, ya sea de su estupidez o de su buen corazón. Y a lo que ella llama el buen vivir se convierte en un suplicio que la llevará a fracasar tanto en su vida social como en la matrimonial.

¹ Sergio Pitol, *ibid.*, p. 17.

Si bien es cierto que el círculo en el que Jacqueline se mueve no es tan rico en personajes, será ese pequeño grupo la base donde se asiente todo lo que tiene que ver con su fracaso y con el de los que están alrededor de ella. La irrealdad que ella misma inventa se ve recreada cuando, en los momentos en los que organiza una reunión para celebrar un aniversario más de casada con Nicolás Lobato, imagina una infinidad de acontecimientos ridículos que sólo ella cree y que originan además su primer golpiza, así como nos hacen advertir el sueño en el que vive debido a que ha crecido en un ambiente cultural falso y todo ello conlleva a que se convierta, como anteriormente lo hemos dicho, en una caricatura, vacía y carente de un sentido de existencia real:

Siempre se había sentido orgullosa de la rapidez de sus reacciones, y esa tarde no fue la excepción. Entre gemidos, temblores y sollozos, comenzó a gritar: —¡Tiembra! ¡Tiembra! ¡Dios mío!, ¿Es que no se dan cuenta de que está temblando? El desconcierto fue general. Todo el mundo trató de descubrir las señales. ¿Se movía algo en la casa?, ¿Los candiles?, ¿Los cuadros?, ¿Las cortinas? ¡Nada! Todo permanecía en su sitio.¹

Este espacio al que nos hemos referido se convierte, como lo advertimos dentro del texto, en la guarida donde Jacqueline logrará ver cumplidos sus propósitos de salir adelante en su formación cultural, además de que le servirá de salida para calmar su ira de mujer engañada. El círculo pronto se convierte en un taller literario, casi en una facultad de letras, en la que se dan los mejores cursos de arte, de Literatura y de todo lo relacionado con la cultura. Se inscribe en varios cursos después de haber pasado un año fuera del país, pero tan pronto como regresa y se siente atrasada culturalmente, vuelve a las andadas en busca no sólo de volver a acoplarse al grupo dentro del cual cree cultivarse, sino que al parecer aún no se encuentra a gusto con las anteriores golpizas que sabemos ha recibido, regresa, y al regresar, su vida se volverá más vana y anhelante de la manera tan “cariñosa” como la trata la vida:

Jacqueline se inscribió de inmediato en el taller de narrativa y en el curso de hermenéutica de la novela. Los resultados no tardaron en dejarse sentir: comenzó a escribir algunos relatos sobre su niñez desdichada, enriqueció su biblioteca con un buen número de novelas y algún tratado sobre literatura contemporánea. Todos los martes y jueves asistía con algo parecido a un difuso aliento místico a la casa de Mágina. Fue un periodo feliz y apacible, por desgracia muy breve. Leía, meditaba, escribía, discutía. Logró expresarse con relativa

¹ *Ibid.*, pp. 36-37.

soltura tanto oralmente como por escrito. Trató en algunas ocasiones de compartir sus experiencias con su marido, pero Nicolás le respondía con la misma indiferencia que hubiera mostrado de haber ella asistido a una reunión de señoras para hacer crochet o punto de cruz y se empeñara luego en explicarle los métodos aprendidos ese día.¹

Los problemas de Jacqueline se complican desde ese momento, pues damos cuenta que surgen a partir de la relación que vive con su marido y la que comparte con los asistentes al nuevo taller literario del que forma parte. El punto climático de su perdición llega cuando, en el momento en el que al hacer uno de los varios viajes organizados por el Círculo, conoce a quien se convierte en otro de sus amantes, un tipo inmerso en el mundo de la política en quien encontrará lo que su cónyuge no puede proporcionarle y a quien le introducirá todo el encono que tiene contra aquél; nuevamente querrá asesinar a su marido sin pensar que se llevará otra más de las golpizas que le han sido preparadas por nuestro narrador, que hace de nuestra protagonista un ser risible, completamente fracasado y también a quienes se prestan a locas en el juego que ella logra mantener con ellos:

Jacqueline procuraba imbuirle entonces algo de su odio hacia Nicolás Lobato y hacer que fuera del acto fornicatorio no pensara sino en el crimen. Al mismo tiempo jugaba con la idea de convertirse en la esposa de un futuro gobernador, en el vestuario que iba a necesitar, en las joyas que podría comprar, y, también, faltaría más, en las obras sociales y en la labor cultural que desarrollaría.²

No obstante la infinidad de castigos que Jacqueline recibe constantemente debido a su relación con los componentes de ese taller literario que han creado, se aferra a su circunstancia para que con el paso de los años, después de haber intentado acribillar a su esposo una vez que le han venido las más horripilantes ideas al escuchar descorcharse una botella de Champaña y oír crujir la pata de un cangrejo (motivo que se convierte en el leitmotiv³ de la narración), termine convirtiéndose al lado de su esposo en un andrajo y sufriendo las heridas que le ha provocado su osadía de engañarlo, de querer convertirse en una mujer cultivada de alta sociedad, y lo que es peor, formando a su lado una pareja

¹ *Ibid.*, pp. 67-68.

² *Ibid.*, p. 78.

³ Leitmotiv: (motivo y tema, argumento, intriga, fábula, trama, tópico.) En los relatos, unidad sintáctica semántica recurrente en la tradición merced a que ofrece algo inusual y sorprendente que la hace distinta del lugar común. Helena Beristáin, **Diccionario de Retórica y Poética**, p. 352.

indisoluble, dentro de la que ella se verá más afectada por el sufrimiento que le ha causado su relación:

Daba pequeños saltos sobre su silla. Volvió la mirada hacia su marido y descubrió a un viejo pusilánime, insensible a sus deseos y a sus necesidades, el cual trataba con una risita boba de hacerse pasar por un muchacho, y se dijo que había sido la mayor imbécil del mundo al no haber tenido uno o varios amantes durante los años que permaneció enclaustrada en Cuernavaca en espera de que aquel pobre badulaque diera señales de vida. Volvió a decirse con rabia que si había existido alguna gran idiota en este mundo esa idiota se llamaba Jacqueline Cascorró, por haber aguardado durante tanto tiempo a aquel bueno para nada que un día había tenido la desfachatez de creerse un Rothschild. Volvió a mirar a los jóvenes brasileños. Pelaban sus langostinos con los dedos. Al ver las manos grasosas, los labios brillantes, los gestos ávidos, se sintió recorrida por algo parecido a una descarga eléctrica, la visitó una visión tan perfecta como la que vislumbró muchos años atrás al quebrar una pata de cangrejo y oír el descorchamiento de una botella de champaña. Supo que la única manera de acabar con Nicolás Lobato sería con veneno. Los médicos certificarían como causa del deceso una intoxicación con mariscos. Su pierna rozó la del marido; con un movimiento furtivo le puso la mano sobre el muslo; quería deslizarla hasta la ingle, pero no se atrevió. La mirada que en el mismo momento en que le acariciaba una pierna clavó en el rostro de Nicolás Lobato estaba cargada de un odio acumulado y demencial.¹

Jacqueline es, pues, el último personaje con el que Sergio Pitol cierra una fase de escritura y de creación de un número perfectamente concreto de tipos, sobre todo, y desde mi punto de vista, cierra una página dejando atrás tres temas principales que se han convertido, como ya lo he dicho anteriormente en el eje de su narrativa: el fracaso intelectual, el esperpento y el carnaval, motivos que a través de cinco novelas hemos disfrutado a la vez que hemos aprendido de ellos y de las características que nuestro autor ha logrado plasmar en su escritura. Aquí se cierra un capítulo, que no el último, de la narrativa de Pitól, puesto que como lo he referido, sus textos últimos —**El arte de la fuga y Pasión por la trama**— guardan varias constantes de narrativa, alejándose indudablemente de lo que hasta ahora nos había presentado, lejano de la temática de la que hemos gozado pero que, al parecer, con las desventuras de Jacqueline Cascorró, principal protagonista de **La vida conyugal**, ha llegado a su fin.

¹ Sergio Pitól. *op. cit.* p. 133.

Conclusiones

Una vez escrito lo anterior, es difícil ahora, de manera breve, concluir sobre dicho trabajo, pues ha sido tal la variación de los temas tales como el esperpento, el carnaval, las preocupaciones estéticas, como las culturales, y de los cuales se ha abundado, que lo que ahora pudiera decirse quizás no cumpla su objetivo.

Como se ha visto, la obra de Sergio Pitoll se inaugura de manera excelente con la novela **El tañido de una flauta**, texto en el cual aparecen tópicos específicos de la misma y con la cual se abre la narrativa de un autor que conforme lo fui conociendo, debo decirlo, en ocasiones me desconcertó no sólo por su singular escritura de difícil lectura, sino también por sus intrigantes historias, dentro de las cuales se daban los acontecimientos más extraordinarios, así como en ocasiones su literatura se convertía en fantástica gracias al uso en algunas novelas de imágenes y descripciones que la llevaban a parecer de esta manera; además de que no muy raras veces se volvía incomprensible debido al uso constante de referencias culturales, la inclusión también de un perfecto manejo de vocabulario que en una escritura por demás bien hecha y pensada sobresalía de sobremanera.

Del mismo modo, la elaboración de este trabajo, en un principio, se me dificultó por lo desconcertante que me iba pareciendo el uso literario del narrador, al ir avanzando en él debió facilitarse, para finalmente ser terminado. Conforme continuaba con la lectura de los demás textos, logré encontrar cada uno de los objetivos mencionados anteriormente, que en determinado momento se convierten en la temática principal y que suponía Pitoll utilizaba como puntos importantes dentro de sus relatos, no sin dejar de lado que la crítica hemerográfica debió también serme muy útil en la decodificación de cada una de las novelas.

Como ya he dicho, la primer obra de la que debí hablar, **El tañido de una flauta**, recoge las primeras inquietudes novelísticas del autor; así, se pueden descubrir, desde el momento en el que comienza a leerse, algunas de sus preocupaciones estéticas y literarias al advertir dentro de los acontecimientos y la elaboración de varios personajes, inclinaciones que orientan no sólo hacia la problemática literaria pitolliana, sino también hacia los motivos por los que da lugar a su compleja estructura narrativa:

Pudo haber conocido al entonces muy joven Yukio Hayashi, estudiante de cine en Londres, en unas vacaciones en Roma, o en una aldea sobre el Balaton, o en Azauira, en cualquier parte, para el caso daba lo mismo; conversarían, pasearían, discutirían, beberían, seguirían discutiendo. El joven le explicaría a grandes rasgos su proyecto de filmar, tan pronto como regresara al Japón, una versión de *Kappa*, expondría su visión del arte: hablarán de su entusiasmo por la precisión de Ben Nicholson y de la Hepworth, de la desnudez de visión de Gabo y Presner, de ciertas relaciones entre las antiguas escuelas japonesa y la abstracción contemporánea, y de la posibilidad de crear con ese tipo de elementos un ambiente cinematográfico que al oponerse totalmente a la borrasca emocional de Akutagawa condensara su dramatismo por medio del frío.¹

Sabemos, pues, que sus personajes pertenecen a un mundo cultural bastante *sui generis*, creado a propósito, en el que jamás logran verse insertos y al que en todo momento estarán intentando entrar; piénsese, por ejemplo, en el caso de Carlos Ibarra y de Ángel Rodríguez dentro de *El tañido...* El autor no sólo origina ese desacertado mundo cultural, sino que también se vale de un determinado espacio físico en el que aprisiona a sus personajes y mínimamente los deja ser, pues con la manera como los recrea, sin duda, los convierte en tipos a los que insensiblemente hace fracasar.

Pitol da origen a personajes en su mayoría de origen mexicano, que en un ambiente concretamente cultural y europeo fracasan y son cómplices de su mismo fracaso; ante la oferta de éxito, deciden no tomarlo y es allí cuando el autor los juzga y los atormenta. No sólo los hace desmoronarse de esa manera; al presentarlos con características esperpénticas, caricaturescas, guiñolescas y paródicas, también los está condenando a un estado grotesco al deformarlos en toda su construcción humana interna, externa y social.

Pitol los marca desde el momento en el que los presenta y conforme éstos se desenvuelven, los lleva hacia el desmoronamiento personal o la desaparición misteriosa, como también sucede dentro de alguna de sus novelas, además de que los vuelve conscientes de su hundimiento, aceptando lo que se convierte en una especie de tragedia edificada por sí mismos, aunada también a una necesidad por abandonar el país de origen, en casi todos los casos México, y la añoranza por éste una vez que se encuentran lejos de él.

De esta manera, los personajes hasta cierto punto parecen trastornados por la propia edificación de su destino, y los lugares o países por los que han andado son únicamente parte de sus desventuras y desmoronamiento interior

¹ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 27

El primer objetivo de Pitol, como hemos visto, es mostrar un cuadro de derrotados en un medio social culto y principalmente artístico para, de esta manera, criticar y parodiar una esfera elitista que sin duda él conoce de manera perfecta debido a su experiencia vivencial al haber pasado algunos años en el continente europeo, así como insertar en sus acontecimientos un tema especial relacionado con el esperpento y que además también es parte de esa primera obra.

La carga cultural es importante en toda su narrativa y es en lo que van a coincidir todos sus textos; no obstante, es necesario dejar en claro que aun cuando a partir de la segunda novela y hasta la última existan algunas semejanzas literarias, Sergio Pitol busca que eso no se haga tan patente. Para su siguiente obra, la posterior a **El tañido**, titulada **Juegos florales**, la coincidencia de búsquedas artísticas y estéticas por parte de los personajes es quizás la misma; si en **El tañido** un personaje o varios están en busca de la consagración artística, en la otra novela sucede lo mismo: uno de los protagonistas anhela llevar a la escritura el texto que le dé valor de artista; sin embargo, no logra su objetivo y fracasa.

Al parecer, dicha constante es lo que se puede rescatar de los dos primeros textos, sólo que hay que advertir que no se da continuación a la misma estructura narrativa ni a la misma temática. **Juegos florales** queda al otro lado de lo que el autor pretendía al escribir su primer texto; se continúa la constante mencionada líneas arriba, pero lo que se cuenta es muy diferente entre los dos trabajos literarios. Nuevos temas surgen y esta vez existe una diferencia objetiva en ello. En **El tañido** se puede decir que existen tres que son: la valoración del arte por el arte, el fracaso intelectual y el esperpento, que se ligan entre sí para obtener los resultados que seguramente Pitol buscaba al crear tal escrito.

Para el segundo, hay un giro con respecto a todo lo literario, y los siguientes son los puntos importantes que se notan en lo que parece la segunda parte de narrativa novelesca en la que profundiza el autor: la valoración de la memoria como constructora de todo el relato, la imposibilidad de la creación, lo sobrenatural y la autobiografía camuflajeada. Es obvio que no hay una constante en la continuación de su obra, y es importante mencionar que el hecho de que la novela se convierta casi en la autobiografía del autor, logra darle un enfoque diferente de análisis, ya que de ahí se parte para llegar a los demás objetivos que busca al elaborar, lo que yo considero es quizás la segunda cara literaria de Pitol.

Pero, ¿por qué considero que es su segunda cara literaria? Nada menos que debido a que su tratamiento textual en nada se identifica con lo que había hecho en **El tañido**, sus necesidades son otras y también sus intereses. En sus **Juegos florales** la literatura que él maneja es mucho más rica en cuanto a su tratamiento estilístico, que la hace convertirse en un excelente escrito literario; existen las preocupaciones, pero el trabajo es diferente, las anécdotas son más identificables y por lo tanto implica menos dificultad en su lectura. Hay más goce de lo que se cuenta y en cuanto a los temas, éstos son mucho más fáciles de advertir gracias a que la narración no sólo fluye mejor sino que es más rica. Es por ello que lo que al parecer es la continuación de una obra casi genérica, se pervierte, por decirlo así, y origina una nueva visión de hacer literatura.

Juegos florales es un divertimento literario en el que se rescata el uso de la memoria como constructora del relato, y en el que también Sergio Pitou no puede abstenerse de participar del conjunto de hacedores de literatura fantástica que formaron importantes escritores latinoamericanos, y de esta manera rescatar en su obra el movimiento generacional en el que debió haber estado inscrito, pero que nunca manifiesta como parte fundamental de su narrativa y que es el *Boom latinoamericano*. Quiero mencionar que no necesariamente yo traté el tema como tal, en *Lo sobrenatural, elemento fundamental*; el autor rescata al mismo tiempo que lo hace con su vida, toda la tradición regional en la que seguramente él debió haber estado inserto en la época en que vivió en Huatusco, Veracruz, ya que como se ha dicho, esta obra es una mezcla de ficción con realidad en la que la realidad, en determinado momento se vuelve ficción y viceversa.

Es por lo anterior, que yo señalo que la obra de Pitou claramente tiene tres fases, una primera que al parecer ayuda a la reflexión humana y muestra las circunstancias vivenciales extremas de sus personajes; construida al parecer a manera de ensayo y de acuerdo con los ideales del propio autor y representada sin duda por la novela **El tañido de una flauta**, la segunda en la que lo único que pretende es festejar la existencia de la literatura, presentando en ésta el texto **Juegos florales** y finalmente una tercera en la que el festejo se vuelve irreverencia y gozo humano, en la que se muestra claramente la libertad de espíritu de los personajes elaborados para insertarse en la festividad, en la que se convierte su tríptico compuesto por **El desfile del amor** (1984), **Domar a la divina garza** (1988) y finalmente con **La vida conyugal** (1991), y del que también podemos decir tiene un claro

apoyo teórico intencionado y bien estudiado por el autor, ya que están escritas casi al mismo tiempo, además de que su orden cronológico, referente al tiempo de la escritura de **El tañido** publicada en 1972 y **Juegos florales** realizada diez años después, así nos lo hace saber.

Así pues, al pasar de un nivel de lectura a otro, es momento de recalcar con la justificación necesaria, que la obra pitoliana vira en cuanto a la manera de elaborar, concebir y refrendar sus tres últimos textos. Finalmente, debo aclarar, de manera breve y concisa, los puntos concordantes y discordantes no sólo entre las novelas **El desfile del amor**, **Domar a la divina garza** y **La vida conyugal** —cuya significación se toca de manera clara y por lo tanto, quiero decir, se logra advertir una tercera fase de la narrativa del autor en cuestión—, sino entre éstas y las dos mencionadas anteriormente.

Al hacer la lectura de **El desfile del amor**, me encontré con la similitud de la cual he hablado líneas arriba; en esta obra se plantea un inicio semejante anecdóticamente: Miguel del solar, personaje principal, decide comenzar o más bien continuar con sus planes de escribir una novela con determinadas circunstancias, y es en ese momento, cuando nos encontramos ante la semejanza con los textos anteriores y quizás adivinamos el resultado del deseo de dicho protagonista al proponerse su trabajo: fracasar en su intento.

Aparece no sólo la intención artística y la temática del fracaso, sino también una nueva funcionalidad de la literatura de Pitol, que consiste en elaborar una novela dentro de otra novela (que también puede identificarse en **Juegos florales**). El autor se vale de dicho artificio para dar más soltura a su texto y crear mucho más interés hacia él. El primer objetivo, como hemos visto, es atraer la atención, para de allí, comenzar a sorprender al lector.

Este texto es el inicio de lo que anteriormente comencé a llamar tríptico, en el que nuevamente la estructura, la narración mucho más lineal y los intereses temáticos se transforman para hacer aún más interesante la novelística del escritor en estudio. Los temas no se vuelven más complejos, del uso de la memoria como principal plano narrativo, de la imposibilidad de la creación, así como de lo sobrenatural y autobiográfico, se pasa a la recuperación de formas clásicas literarias, tales como la comedia, que yo menciono principalmente como género teatral; la novela policiaca, la histórica y a lo que se añade un

tema que abarca las tres novelas aludidas y que se vuelve vital también en la construcción de éstas: el carnaval.

Sin duda, la valiosa utilización de estas formas, bien conocidas por el autor, le sirven a **El desfile del amor** para ser mucho más rica en mecanismos narrativos, anecdóticos y de interés general, la comedia se plantea desde el punto de vista del engaño y la mentira, de la adopción de una distinta personalidad dentro de los acontecimientos, lo que hace recordar, como se manifiesta dentro del texto mismo, obras de ese tipo como las de Tirso de Molina (**La huerta de Juan Fernández**) o Charles Dickens (**El amigo común**), mejor conocidas como comedias de enredos, en las que todos niegan su identidad y nadie es quien dice ser (Sergio Pitol, **El desfile del amor**, p.136). La forma de comedia que se advierte en **El desfile** reafirma esa múltiple equivocación en el momento en el que el mismo texto se sostiene de otro trasfondo formal, la relación histórica refuerza el género anterior, se busca ambientar la novela en un momento histórico de conflagración no sólo nacional sino internacional, y ese clima de inestabilidad ayuda a sostener el discurso anecdótico: la novela es un enredo doble, es una comedia histórica que también se convierte en policiaca debido a la manera como se concibe el caso que se investiga y que es el punto importante al iniciarse la novela.

Lo policiaco pervive con ellos dos y tiene una importante carga para la construcción de los personajes, tan oscuros e inquietos de contar su propia versión de los sucesos que del Solar investiga como interesantes de acuerdo con lo que simbolizan históricamente. **El desfile** se sostiene de esa manera, con la revalorización de Pitol de esos géneros así como del que considero, a partir de ese texto, se vuelve necesario para comprender una de sus principales preocupaciones literarias como de lo que a continuación señalaré.

El tema del carnaval, aunado a todo lo anterior, inicia otra fase más de la obra del autor, que en este trabajo se ha tratado con base en el estudio que Mijal Bajtin hace de la narrativa conocida de François Rabelais en el libro **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. Pitol vuelve a retomar una forma literaria más para esta obra, que a diferencia de las que le seguirán se convierte en un festejo y divertimento, así como una celebración en la que sus personajes llevan al colmo las bases del carnaval, y el autor, más que aclarar el tema, lo generaliza y lo aplica a partir de lo que yo he mencionado como su tercera fase a partir de **El desfile del amor**.

Como hemos visto, el trabajo narrativo de Sergio Pitól, al irse entretejiendo, no sólo se vuelve más ameno e interesante, sino que también advertimos que las preocupaciones del autor se revuelven entre sí; gozamos su literatura, la que a su vez se convierte, principalmente a partir de **El desfile**, jocosa y libertina; en ella se cometen los más agradables y desagradables acontecimientos, la más insufrible de las golpizas, así como la utilización de la máscara para corroborar el principal sentido del carnaval.

Así, en la anterior novela, el sentido del carnaval no es tan apoteósico como el que le da Pitól en la segunda novela de la última de sus fases literarias; si en **El desfile** se sugiere la golpiza y lo escatológico, en **Domar a la divina garza** las demostraciones sobre lo mismo van más allá, inclusive en su comprensión. En ésta, todo lo acontecido se torna, al parecer, irreverente; no obstante, lo que ahí sucede tiene su explicación en lo que ya he mencionado con respecto al libro de Bajtin y a otros usos literarios más. Puedo añadir que para esa obra también se retoma otro género que es la picaresca aplicada al comportamiento de un personaje llamado Dante Ciriaco de la Estrella, quien libra una ardorosa batalla por derrotar a Marietta Karapetiz, su principal antagonista dentro de ese relato.

Lo picaresco surge cuando identificamos al personaje, quien de alguna manera también se convierte en un protagonista del carnaval que, hay que añadir, se encuentra interrelacionado con otro tema que es el de lo sagrado, sugerencia que todo el tiempo se da con la finalidad de que se enfrente a lo escatológico, que es llevado a su máxima expresión literaria. La obra abusa de eso, así como también se sugieren los puntos importantes de los que se compone el sustrato del carnaval (la golpiza, el rebajamiento, el baño de mierda, así como la fertilidad y la liberación del pueblo), en lo que yo he sugerido llamar *El carnaval apoteósico*.

La obra, que surge de la valoración artística y la preocupación por salvar el fracaso, se vuelve un festín casi orgiástico en el que fluye la libertad de espíritu y de comportamiento para finalmente enfocarse en **La vida conyugal**, en uno de los puntos importantes que abarca dicha temática, que es el del triunfo de la virilidad. La novela es el detalle crudo, salvaje y artificial de un matrimonio en constante enfrentamiento, en el que los dos cónyuges buscan derrotarse uno al otro hasta terminar fracasando en todos los intentos que se proponen. Se rescata uno de los temas de **El tañido**, el esperpento, además de que el autor continúa detallando golpizas, frustraciones, desolación y ambientes

culturales, sin olvidarse del más preciso y más amplio que se trata en su obra: el carnaval, que es desarrollado de menor manera, pero que sin duda está bien logrado en su manejo y comprensión por parte de Pitol.

Concluyo, pues, con estas últimas palabras: la obra novelística de Sergio Pitol ha llegado a sobrepasar mis gustos literarios, debido principalmente no sólo a su forma de relatar los hechos de manera vertiginosa, sino por sus actitudes en torno a la propia literatura, al regocijo que he encontrado al leerla y al superar los prejuicios que tenía hasta antes de conocerla, y de la que, como ya he dicho, al principio se me hacía falta de seriedad, pero al final supe que esa falta era necesaria en bien no sólo de la literatura mexicana, sino de la universal y por consiguiente de los lectores quienes día tras día, opino yo, están en busca de algo que continúe motivándolos a la lectura y al conocimiento de una nueva visión de ésta como la que se advierte en los cinco textos que conforman su creación novelística.

Sergio Pitol, si se puede decir, no se proyecta dentro de su obra desde el punto de vista humano, no conocemos, por lo tanto, al hombre, sino que advertimos únicamente al *ser*, literato por excelencia, quien de esa forma muestra sus preocupaciones con referencia a la literatura dentro de ésta misma, señalando la alternancia de su existencia pero dejándola de lado también al ser un experto ensayista de su mundo y de cuanto ocurre y le preocupa.

O al contrario, quizás su obra refleja más de lo que en sí se advierte de humano y de autobiográfico, el semidibujo que elabora de sí mismo puede estar en equilibrio con su manera de contar y de analizar las cosas, por ello, al parecer le es preciso estar inmerso en su creación narrativa, para que de alguna manera, el lector no sólo dedique tiempo a las cuestiones que se problematizan desde el punto de vista de Pitol, sino que además, lo que para él es importante, es que aquél, una vez que ha leído sus textos, también lo conozca a él, tal y como es, en su hábitat tanto humano como de escritor.

Bibliografía y hemerografía

- Aguilar, Héctor Orestes. "Cinco ventanas del edificio Minerva", en El Semanario Cultural de Novedades, (381), agosto 6, 1989. p. 2.
- Argüelles, Juan Domingo. "Sergio Pitól y Balmorán el empecinado", en El Universal y la Cultura, 75(26,373), noviembre 17, 1989. p. 11.
- Argüelles, Juan Domingo. "Sergio Pitól y la doma de la divina garza", en El Universal y la Cultura, 73(26,164), abril 20, 1989. p. 2.
- Aristóteles. El Arte Poética, México, Espasa-Calpe, 1990. 144 p.
- Ávila Díaz, Patricia. "Antecedente Indigenista en Sergio Pitól", en El Búho, suplemento cultural de Excélsior, p. 6.
- Bajtín, Mijail. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, México, Alianza Universidad, 1990. 435 p.
- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética, México, Porrúa, 1988. 508 p.
- Bubnova, Tatiana. Sergio Pitól ante la crítica, México, UNAM/Era, 1994. pp. 227-236.
- Cárdenas, Noé. "El carnaval novelesco de Sergio Pitól", en El Semanario Cultural de Novedades, (465), marzo 17, 1991. pp. 1-2.
- Cárdenas, Noé. "Espejejo tras espejejo (dos novelas de Sergio Pitól)", en El Semanario Cultural de Novedades, (414), marzo 25, 1990. p. Sin página.
- Cázares, Laura. Sergio Pitól ante la crítica México, UNAM/Era, 1994. pp. 237-247.
- Cluff, Russell M. Sergio Pitól ante la crítica, México, UNAM/Era, 1994. pp. 180-184.
- Espinasa, José María. "El teatro de la novela", en La Jornada Semanal, nueva época, (5), julio 16, 1989. pp. 30-32.
- Espinosa Jorge Luis. "Le tengo terror a que venga un periodo en que dé por hecho que todo está terminado", en Uno más uno, (XVI, 5576), mayo 8, 1993. p. 27.
- Espinosa Jorge Luis. "Mis relatos se nutren de todo lo que un joven mexicano capta en los países que visita: Pitól", en Uno más uno, 16(5578), mayo 10, 1993. p. 26.
- Espinosa Jorge Luis. "La Literatura fue siempre mi asidero y guía: Pitól", en Uno más uno, 16(5577), mayo 9, 1993. p. 24.
- Fernández de Alba, Luz. "Sergio Pitól: Las parodias de la vida conyugal", en Dominical, suplemento de El Nacional, 2(54), junio 2, 1991. pp. 20-22.

- García Hernández, Arturo. "La afición por la moda es el mayor sepulturero de escritores: Sergio Pitól", en La Jornada, 7(2370), abril 18, 1991. p. 35.
- García-Posada, Miguel. Sergio Pitól ante la crítica, México, UNAM/Era, 1994. p. 165-167.
- Giovanni, Juan José. "Sergio Pitól: La solemnidad desbarrancada en mofa", en El Búho, suplemento de Excélsior, 75(27032). pp. 1,6.
- Giovanni, Juan José de, et al. "Sergio Pitól o cómo domar a la novela", en El Búho, suplemento cultural de Excélsior, 5(214), octubre 15, 1989. pp. 1,6.
- Glantz, Margo. "El desfile de Pitól". "Sergio Pitól, el mismo que canta y baila", en La Jornada, Libros, (13), abril 13, 1985. pp. 1,3-4.
- González Rodríguez, Sergio. Sergio Pitól ante la crítica, México, UNAM/Era, 1994. p. 156-158.
- Gomis, Anamari. "Sergio Pitól en nuestra tradición", en La Jornada Semanal, (44), abril 15, 1990. pp. 38-40.
- González, Omar. "El desfile del amor, de Sergio Pitól/I". "La intriga de las máscaras absurdas", en Sábado, suplemento de Uno más uno, (421), noviembre 9, 1985. p. 13.
- González, Omar. "El desfile del amor, de Sergio Pitól/II". "La intriga de las máscaras absurdas", en Sábado, suplemento de Uno más uno, (422), noviembre 16, 1985. p. 12.
- González, Omar. "Sergio Pitól: Domar a la divina Garza". "Sal mojón del oscuro rincón", en sin ficha.
- González Rodríguez, Sergio. "Del regreso: la extrema memoria", en La Jornada, Libros, (13), abril 13, 1985. pp. 1-3.
- Homero, José. "Pitól: la banalidad del mal", en El Semanario Cultural de Novedades, (495), octubre 13, 1991. pp. 4-5.
- Malinovski, Bronislav. Magia, Ciencia, Religión. Barcelona, Ariel, 1974. 337 p.
- Martínez Carrizales, Leonardo. "Sergio Pitól, humor e ironía", en Excélsior, 74(26,924), marzo 13, 1991. p. 2.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. Sergio Pitól ante la crítica, México, UNAM/Era, 1994. p. 168-171.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio. "Sergio Pitól, entre el esplendor y la escoria", en La Jornada Semanal, (216), noviembre 6, 1988. pp. 1-6.

- Molina, Javier. "Yo quería escribir dramas pero me salían cuentos; de modo involuntario me convertí en escritor", en Uno más uno, (6, 18881), febrero 4, 1983. p. 15.
- Moncada, Adriana. En *La vida conyugal lo solemne se vuelve chocarrero, burlón: Pitol*", en Uno más uno, 14(4836), abril 18, 1991. p. 31.
- Monmany, Mercedes. *Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM/Era, 1994. pp. 189-190.
- Monsiváis, Carlos. "Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor", en La Jornada Semanal, nueva época, (5), julio 16, 1989. pp. 23-29.
- Ochoa Sandy, Gerardo. "Domar a la Literatura", en La Jornada Semanal, nueva época, (29), diciembre 31, 1989. p. 11.
- Ontiveros, José Luis. "El tañido de una flauta, de Sergio Pitol". "El intelectual como esperpento", en Sábado, suplemento de Uno más uno, (488), febrero 7, 1987. p. 7.
- Ortiz, Horacio. "Sergio Pitol o el lenguaje del infierno", en Dominical, suplemento cultural de El Nacional, (224), septiembre 4, 1994. pp. 22-24.
- Padilla, Adriana. "Sergio Pitol: la forma y el contenido es un todo en la obra de Arte", en El Búho, suplemento de Excélsior, 76(27468), septiembre 13, 1992. pp. 1,6.
- Patán, Federico. "El tañido de una flauta, de Sergio Pitol". "De la voluntad de desastre", en Sábado, suplemento de Uno más uno, (487), enero 31, 1987. p. 13.
- Peralta, Braulio. "Mis personajes son absolutamente fantásticos: Sergio Pitol". "El desfile del amor, mi respuesta a un fenómeno de desdén por la historia", en La Jornada, (1, 203), abril 12, 1985. p. 25.
- Pinto, Margarita. "Juegos Florales. Recuperar la magia de la juventud", en Sábado, suplemento de Uno más uno, (271), enero 15, 1983. pp. 15-16.
- Pitol, Sergio. *El tañido de una flauta*, México, Grijalbo, 1986. 226 p.
- *Juegos Florales*. México, Era, 172 p.
- *El desfile del amor*. *Ibid.* 231 p.
- *Domar a la divina garza*. *Ibid.* 206 p.
- *La vida conyugal*. *Ibid.* 134 p.
- Pohlenz, Ricardo. "El desfile de Pitol" en Excélsior, sección cultural, 4(26, 337), julio 25, 1989. p. 2.

- Pohlenz, Ricardo. "La divina garza" en Excélsior, sección cultural, 5(26, 416), octubre 13, 1989. p. 2.
- Reyes, Juan José. "Sergio Pitol: El desfile del amor". "De mujeres y espejismos", en El Semanario Cultural de Novedades, (375), junio 25, 1989. p. 8.
- Saborit, Antonio. **Sergio Pitol ante la crítica**, México, UNAM/Era, 1994. pp. 172-179.
- Salinas, Pedro. "Significación del Esperpento o Valle Inclán hijo pródigo del 98", en Cuadernos Americanos, vol. 6, núm. 2, 1974. pp. 2118-244.
- Serrato, J. Eduardo. "Pitol: la nueva picaresca", en Lectura, suplemento de El Nacional, (115), junio 8, 1991. pp. 12-13.
- Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica**. México, UNAM/Era, 1994. 271 p.
- Urrutia, Elena. **Sergio Pitol ante la crítica**, México, UNAM/Era, 1994. pp. 150-151.
- Urrutia, Elena. "El tejido espeso de la narración", en Uno más uno, 6(1881), febrero 4, 1983. p. 15.
- Vallarino, Roberto. "El mundo de los libros", en Sábado, suplemento de Uno más uno, enero 6, 1979. pp. 11-15.
- Villoro, Juan. **Sergio Pitol ante la crítica**, México, UNAM/Era, 1994. pp. 201-203.
- Zarauz López, Héctor. "Las cajas chinas de Pitol", en Lectura, suplemento de El Nacional, (127), agosto 31, 1991. p. 12.