

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN LETRAS HISPANOAMERICANAS

Carnaval y Sátira en Sergio Pitól

Tesis que para obtener el grado de
Maestría en Letras Hispanoamericanas
presenta:

Patricia Ávila Díaz

México, Distrito Federal, mayo del 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

Por su iluminación,
a Luz Fernández de Alba

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. Semblanza literaria de Sergio Pitol Deméneghi a partir de sus cuentos como antecedentes temáticos, estilísticos, estructurales de <i>Domar a la divina garza</i>	10
I.1 Los cuentos de Sergio Pitol como antecedentes temáticos, estilísticos y estructurales de <i>Domar a la divina garza</i>	11
I.2 Sergio Pitol frente a Diego Rodríguez de Silva Velásquez	40
II. El carnaval, según Mijaíl Batin, asociado a la sátira de Pitol	44
III. Análisis de <i>Domar a la divina garza</i>	58
III.1 La novela	58
III.2 Estructura	61
III.3 Personajes	75
III.4 Bustos Domecq, antecedente literario de Dante C. de la Estrella	80
III.5 El banquete y la fiesta	87
III.6 La parodia	98
III.7 Lo grotesco	108
III.8 Escatología	122
III.8.1 Escatología y parodia del ritual prehispánico	130
IV Sergio Pitol frente a Max Beckmann	147
CONCLUSIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	162
HEMEROGRAFÍA	167

INTRODUCCIÓN

Sergio Pitol Deméneghi nace en Puebla el 18 de marzo de 1933. Pasa la infancia y la adolescencia en Veracruz, donde realiza sus estudios secundarios y preparatorianos. En la Universidad Nacional Autónoma de México cursa la carrera de Derecho. A partir de 1960 vive la mayor parte del tiempo en Europa. Forma parte del Servicio Exterior Mexicano. Su primer libro, *Vittorio Ferri cuenta un cuento*, aparece en 1957. En esta publicación demuestra su capacidad de narrador. En 1966 se publica su autobiografía: *Sergio Pitol*. A partir de entonces, ofrece excelentes títulos de cuentos. Aparecen *Los climas* (1966); Traduce *No hay tal lugar y antología del cuento polaco contemporáneo* (1967). Más tarde, ofrece la novela *El tañido de una flauta*. Hace crónica: *El viaje*; también da a luz *Del encuentro nupcial*; *Nocturno de Bujara*; *Cementerio de tordos*; *El asedio del fuego*; *Iconografía, Juan Soriano, el perpetuo rebelde*; *El arte de la fuga*; *Todos los cuentos*; *Un largo viaje*; *De Jane Austen a Virginia Woolf*; *La casa de la tribu*; *Luis García Guerrero*; *Pasión por la trama*; *Soñar la realidad*; *Antología personal*; *Adicción a la novela inglesa*; *Los territorios del viajero*; *El tañido de una flauta*; *Juegos florales*, *El desfile del amor*; *Domar a la divina garza*; *La vida conyugal*; *Tríptico del carnaval*.

Nidia Vicente dice de sus ensayos:

Los ensayos de Pitol se conectan en línea directa con los de los mejores ensayistas: Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos, Jorge Cuesta. Al igual que ellos, Pitol ve el ensayo como un juego literario. Le atribuye no sólo la posibilidad de transmitir, plantear y comprobar un juicio o un concepto. Sino que también le confiere, como corresponde a cualquier texto literario, el don del estilo. En sus ensayos, las ideas no son meras declaraciones explícitas sino que yacen en la forma, nos hacen guiños entre líneas, palpitan en la estructura, en las pausas y el ritmo, en pequeñas notas o aclaraciones, aparentes digresiones que no son eco de lo expuesto. Para Pitol, el ensayo no es un texto que habla de literatura. Sino que es literatura, a veces polisémica, contradictoria, sugerente, sin verdades absolutas y sí con muchas dudas.¹

A lo largo de su vida, conjuga la literatura con diferentes cargos como funcionario, diplomático y catedrático. Trabaja en la editorial Tusquets en Barcelona; fue agregado Cultural de la Embajada de México en París, Consejero Cultural en las embajadas de Varsovia, Budapest, y Moscú; subdirector de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores; director de Asuntos Internacionales del INBA, embajador de México en Checoslovaquia; Secretario Académico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la misma casa de estudios y coordinador de la revista *Utopías*.

El tiempo le ha dado para realizar diversas actividades a la vez. Ha traducido a Henry James, Witold Gombrowicz, Alexander Zeromsky, Brandys, Andrezjewski, Borowski y Schulz.

¹ Vicente, Nidia. *La Jornada Semanal*; 7 de agosto del 2003, p. 2.

También ha sido galardonado. Obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia en 1981; el Premio Latinoamericano de Narrativa Colima 1982; el Premio Latinoamericano de Novela, 1984; el Premio Anual de la Asociación Polaca de Cultura Europea en 1987, por su labor en pro de la popularización de la cultura polaca en el extranjero; el Premio Nacional de Literatura y Lingüística de 1993; el premio Mazatlán de Literatura de 1966; el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1999. Por todo esto es un autor digno de ser estudiado y:

Sergio Pitol se ha convertido en uno de los autores más representativos de la llamada "renovación" de la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, al ser un buscador incesante de nuevos temas y formas. "Mi obra es diferente al canon, ya que no es una copia de nada ni sigue las modas europeas o estadounidenses", señaló el escritor mexicano, cuya obra fue objeto en días pasados de análisis y debate en la "semana de autor" de la Casa de América de Madrid.²

A mi parecer, dentro de su originalidad, su mejor novela es *Domar a la divina garza*. Para obtener el grado de maestría en letras mexicanas, con base en el análisis de esta obra, redacto este estudio de cuatro capítulos.

Pretendo estudiarla a partir del planteamiento que Mijaíl Bajtín esgrime en torno al carnaval. La novela en cuestión, resulta tan paródica de la realidad y connotadora del caos humano, como la sátira medieval, reportada por Mijaíl Bajtín.

² Armando G. Tejeda. *La Jornada, Cultura*, 28 de diciembre del 2004 p. 4.

Las fiestas de la Pascua eran una medida desesperada para soportar el ostracismo social. Sergio Pitol utiliza el recurso del esperpento y del mundo al revés para hacer una crítica profunda a la ausencia de valores y la mediocridad humanas. De tal modo, busco establecer una interpretación de los nexos del relato con elementos de otras disciplinas artísticas y culturales, básicamente el carnaval, desde la propuesta bajtiniana. A lo largo del trabajo pretendo comparar dos obras pictóricas, una clásica y otra contemporánea; y hacer un registro de la manera en que presenta el ritual prehispánico mexicana en forma fársica.

En primer término se repasarán los cuentos publicados con anterioridad a la elaboración de la *Domar a la divina garza*, donde se buscarán antecedentes esclarecedores y coadyuvantes para el estudio de la novela.

Asimismo, se asociará el juego estructural de la cuentística de Pitol –también crítico de arte–, en un paralelismo con *Las Meninas* de Diego Rodríguez de Silva Velásquez. De esta forma me acercaré a la poética pitoliana, al comparar el cuadro, rico en diferentes dimensiones y planos, ángulos, aspectos y miradas, en un reto de inteligencia y al orden trabajado pictóricamente en forma parecida a la riqueza narrativa de Pitol. Se intentará conjugar el ámbito de las letras y el de la plástica.

Sergio Pitol domina el clasicismo y asombra en sus malabares. Velásquez ejerce una prestidigitación "tenebrosa". En ambos hay una expresión artística basada en la razón y el intelecto. Me atrevo a decir que poco de lo producido por ellos es espontáneo. Cada pincelada en uno, cada palabra en el otro están calculadamente preconcebidas. Ambos presentan sus obras desde varios planos, situaciones y miradas que chocan al igual que si lo hicieran contra espejos. Se reflejan, se regresan o se dirigen hacia otro punto. La propuesta es que desde su lugar, cada hecho afecta al todo y recibe influencia de la totalidad.

El capítulo II encierra la hipótesis expresada por Bajtín en el ensayo *La cultura popular en La Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de **Rabelais**.³

Me apoyo en esta obra para desentrañar los porqués de la risa, el esperpento, la parodia, la escatología y el espíritu grotesco en la novela. Estos aspectos son analizados en el capítulo III. Ahí reviso la estructura; los personajes; el antecedente literario del protagonista –creado por Pitol a partir de la influencia que el relato "El hijo de un amigo"– para localizar la influencia ejercida sobre él y delinear su propio ejemplar de la picaresca. Este texto se inscribe en *Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

³ Alianza Editorial, 1989.

Esta parte también contiene una revisión del banquete y la fiesta bajtinianos que coinciden en la novela. Asimismo, está la parodia de los intelectuales; de las peripecias turísticas; del arribismo de clase; del cortejo amoroso y de lo grotesco. En el inciso dedicado a la parodia, se hace referencia a los personajes de sus otras dos novelas: *El desfile del amor* y *El amor conyugal*. Con ambas se completa una trilogía crítica, fársica, grotesca y desde luego paródica. La escatología vista como referencia a la abundancia agrícola y como recurso para mostrar la pobreza espiritual denostada; y además, la burleta al sacro ritual mesoamericano. Ahí se apuntará el énfasis que pone Pitol en estilizar el ridículo y se cotejará con una descripción de la ceremonia tradicional antigua, tomada de las páginas de Fray Bernardino de Sahagún.

Por último, en el capítulo IV estableceré otra comparación interdisciplinaria. Se analizará la temática del cuadro de Max Beckmann, tríptico exhibido en el Museo de Arte Moderno de New York, intitulado *La Partida*. Esta obra inmensa, parodia la mitología, lo antiguo, y vuelve la cara hacia el futuro para ofrecer a todos los hombres una esperanza de felicidad.

CAPÍTULO I

SEMBLANZA LITERARIA DE SERGIO PITOL DEMÉNEGHI, A PARTIR DE SUS CUENTOS, VISTOS COMO ANTECEDENTES TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS DE *DOMAR A LA DIVINA GARZA*

La modernidad literaria del siglo XX donde la propuesta ha consistido en romper la linealidad del relato, se ve en la obra de Pitol. También están la presentación de los materiales en diferentes planos, los monólogos interiores, los finales abiertos, la diversidad de posibilidades de estructura, el valor para innovar formas, estereotipos, y la convencionalidad (porque los vericuetos de su historia brincan de un sentir a otra idea distinta en el tiempo y al espacio de Praga, Budapest, Moscú, París, al mundo entero, para regresar siempre a nutrirse de sí mismo en la ciudad de Córdoba, Veracruz,) representan algunos de los hechizos incluidos en su narrativa.

En términos lingüísticos, su estilo registra las hablas del México de hoy, desde la culta hasta la procaz. La lectura de sus páginas engloba diferentes disciplinas artísticas como el cine, la pintura y la música, con ellas el autor establece diálogos, interpretaciones y equivalencias. Desde distintos niveles de profundidad, y a partir de muchos ángulos, varias miradas recorren las situaciones vividas por sus personajes, siempre vistos de adentro y de afuera.

I.1 Los cuentos de Sergio Pitol como antecedentes temáticos, estilísticos y estructurales de *Domar a la divina garza*

En sus cuentos, Pitol se ocupa de la historia de muchas familias burguesas enriquecidas antes de la Revolución, dibuja a europeos interesados en hacer la América, como es el caso de "*Los Ferri*" o "*Amelia Otero*" donde detalla la caída económica familiar de "...los que un día fueron algo y hoy viven de milagro, sin un centavo en la bolsa, sin un mendrugo que llevarse a la boca".

Derivados de la descomposición social en la literatura se dan personajes anémicos de valores...Pero no creáis que de lo expuesto intentaré sacar una deducción pesimista afirmando que esta descomposición social ha de traer días de anemia y de muerte para el arte narrativo. Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo caracteres genéricos, tipos de la sociedad misma nos daba bosquejados cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística...pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un arte supremo y durable.⁴

El cuentista despierta la curiosidad del lector. Poco a poco, lo envuelve en un suspenso. La intriga se maneja de una manera soterrada. Jala hacia el deseo de descubrir lo oculto, atrás de aquello aparentemente obvio. Riega incógnitas a lo largo de su prosa para invitar a seguirlo en ese recorrido de relatos llenos de pasión y hondura psicológica. Inventa ambientes enigmáticos.

A veces narra una voz femenina. "*Amelia Otero*" es la historia donde lúdicamente describe los gustos femeniles. San Rafael se llama el lugar de este ambiente, referencia segura al pueblo veracruzano de fuerte olor a café. Igual que Comala, el espacio posee personalidad propia. No sólo se ve como el ambiente físico, sino el manto envolvente de la situación emocional mimetizada con el ámbito circundante.

⁴ Benito Pérez Galdós, *La sociedad presente como materia novelable*, pp21-28, Benito; en Germán Gullón y Agnes Gullón, *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, ;1974.

La heroína representa a un maravilloso personaje con claras ideas de justicia. Se trata de una dama vital, llena de amor a los ideales benéficos para todos en la sociedad. El recurso máspreciado de este texto es un juego del artista, quien seduce a su lector. El cuento se desarrolla de una manera original: Amalia Otero entra en la narración como una vecina criticada por la colectividad. Al principio parece una antiheroína porque, desde la versión de los reaccionarios, al describirla, Pitol suelta el pensamiento de quienes la rodean. Al final, sorprende al voltear lo que se cree que era a lo que no era y echa el cerrojo del gran cuentista cuando la eleva a la categoría de luchadora al lado de las causas nobles, aunque éstas traicionen a su propia clase de origen social. "...era un ángel, un sol, una profundidad, un demonio...". Con misterio, el autor crea a un ser pasional capaz de pasar por todos los sentimientos, del primero al último. Va del salvajismo a la ternura, de la ferocidad al corazón dulce y suave.

"En familia" describe un asesinato. El nivel narrativo se amplía. Pitol presenta el suceso desde los diferentes puntos de vista de cada personaje. El autor estructura el argumento en el discurso interior de los diferentes protagonistas.

...el estado social con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela...tal vez la misma confusión y desconcierto han favorecido el desarrollo de tan hermoso arte.⁵

⁵ Idem, p27.

“Semejante a los dioses” es una muestra del dominio de Pitol, quien esta vez, redacta párrafos muy extensos para comunicar la insidia de todo el pueblo de San Rafael sobre un personaje que recuerda al Macario de Juan Rulfo. Pitol cuenta la historia de la persecución religiosa. El protagonista, un esquizofrénico, causa el torrente de fanatismo cristiano vivido por la comunidad. En un paroxismo, la situación alcanza el incendio, la violencia bélica, el asesinato.

La inolvidable personalidad de Julio Antonio Mella, figura excelsa del joven ilustre del siglo anterior en América Latina, recibe un homenaje en “*Tiempo cercado*”. El texto ejemplifica la interdisciplinariedad de las diferentes artes mezcladas o aludidas en la obra completa de Sergio Pitol. En su poética relaciona varias expresiones artísticas como el cine, la pintura y la música y las incluye en su literatura. Este relato desarrolla un entorno político donde se describe la militancia juvenil de la época. Perfectamente, narra el terror sentido por jóvenes acosados, momentos antes de ser detenidos a causa de sus actos clandestinos. Con maestría, maneja el sentir de las emociones elevadas al rango de miedos y paranoias. Envuelve la trama en el tiempo exacto del hecho histórico. Aprovecha los murales de Chapingo de Diego Rivera para hacer crítica pictórica.

Pitol explica también en este relato que el motivo social impreso en los dibujos queda rebasado por la magnificencia de los desnudos, no los mayores que, por su dimensión, no dejan posibilidad de pensar sobre ellos cuando la mirada los descubre, sino por ejemplo, Pitol pone su atención en el detalle. Y señala que en el muro del frente, la figura de una mujer oscura "...que parecía recoger la generosidad y firmeza de la raza, tan pura, tan apasionadamente cantada por el artista que la recreara".

Más adelante se ocupa de la crítica literaria. Se pregunta por qué las obras literarias de tema político (y no sólo las nuestras o cubanas, sino las de Latinoamérica completa) nunca, ni remotamente, alcanzan la altura del muralismo. "...se quedaba tan a la zaga, constreñida a unas cuantas fórmulas raquíticas que daba hasta pavor establecer comparaciones con aquel ardiente movimiento pictórico". Y Pitol se pregunta ¿si la novela tocara niveles semejantes, entonces se vencería el localismo, para construir un arte que, en sí mismo, fuera propio de la Revolución? Tanto escritores como artistas plásticos se ocupan del tema:

Las primeras novelas de la Revolución Mexicana... son narraciones escritas por actores o testigos de la Revolución misma. La visión del ambiente en que han vivido y la visión de los acontecimientos que narran, son, naturalmente, distintas en cada uno de ellos, como sucede con la naturaleza de los cuadros de un grupo de pintores que copian el mismo paisaje. Esas diferencias se deben, en primer lugar, a la diversa participación de cada autor en las luchas revolucionarias y, después, a su distinta personalidad, psicología y situación en la vida.⁶

Y también hace notar su conocimiento de la cultura antigua. "La calavera de azúcar enmascaraba secretas, profundas agonías. No era necesario escudriñar demasiado tras la graciosa alegría de Xochipilli para advertir el perfil de Huixilopochtli abominable".⁷

Sin duda, el cuento transmite sentimientos terribles, adecuadamente descritos. La angustia llega al extremo. La ansiedad se delinea y la desesperación de verse frente a la muerte presenta la soledad con todo su peso.

"*Tiempo cercado*" es un gran relato. Ahí se denuncia la paranoia de la persecución política en el cerco más peligroso y desesperado. En realidad –dice Pitol– encubre el sentimiento más triste de las tragedias humanas: la muerte del amor.

⁶ Antonio Castro Leal; Prólogo. *La novela de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, Tomo II, 1960.

⁷ Pitol, Sergio. *Todos los cuentos*. Alfaguara, México, 1998. p731999.

Una vez más, "*En familia*" describe los puntos más cercanos al huracán de los dolores. Pitol traspasa los hechos de la vida normal. Sus cuentos tocan tópicos de hechos extraordinarios como pueden ser el suicidio, las persecuciones, el historial de las grandes relaciones de pareja para toda la vida y la eternidad. Por otro lado, tomar a la pantera como recurso literario resulta un capricho onírico para volver la vista al clasicismo y decir que la vida es un sueño.

La descripción del ambiente cordobés, veracruzano, se reitera. En los cuentos, aparece en diferentes formas y los une con referencias de hilo conductor que hacen pensar en una construcción parecida a la de la novela.

En "*Un hilo entre hombres*" se perciben rasgos autobiográficos de sus estudios juveniles cuando informa "...lo intolerable que cada día más le resultaba asistir a la anodina Facultad de Derecho". Describe origen social en el México burgués y pequeño burgués de mediados del siglo pasado y sin duda, de su familia. Rodea a los personajes de pinturas de calidad, antigüedades, colecciones de plata y porcelanas y al mencionar la lista infinita de libros, nos confiesa sus manías íntimas de lector obsesivo. *Fausto*, *La antología de Cuesta*, *Pléiade*, *Merral*, *Baudelaire*, el teatro de *Claudel*, el *Journal* de *Gide*, *La Comédie Humaine*, etcétera. "... al primer golpe de vista sabía qué libro era nuevo en los aparadores".

Con compromiso férreo devora las últimas novelas inglesas, italianas y estadounidenses contemporáneas.

Antes de los veinte años conocía el monólogo interior de la señora Bloom, son algunas de las informaciones que nos dan sus héroes. Podría pensarse que entrega su propia historia cuando relata que para el personaje, la carrera de leyes le resultaba contingente, pues intuyó que, en el futuro muchos esfuerzos le serían evitados en su verdadera vocación, la literaria. Sergio Pitol se desnuda y comparte el acierto de su compromiso como artista. Desde joven aseguraba "lo que escribiese, una vez que él, sólo él, tuviera la certidumbre de haber logrado cierta calidad, no encontraría trabas ni tropiezos para publicar.

Gracias a este texto sabemos que desde muy jovencito, Sergio Pitol discutía encrespadamente. Si *Sur* podía considerarse o no una buena revista de cultura, si la *Mistral* había en verdad merecido el *Nobel*; si *El laberinto de la soledad*, que acababa de publicarse era un libro 'definitivo'; si el socialismo disminuía al escritor y al artista. Y cuenta el sufrimiento de un adolescente frente al encono y a la incomprensión generacional de las familias. Describe las minucias del significado hondo en las rupturas de las relaciones afectivas. Narra cómo se llena de rencor el trato entre el protagonista y su abuelo. Ya nada entre ellos vuelve a ser fácil después de la desilusión y la soledad.

Un antecedente del fantástico, fuerte y divertido personaje llamado Dante C. De la Estrella, que Pitol trabaja con esmero en *Domar a la divina garza*, aparece en *Cuerpo presente*. Es la historia de un arribista. Su conducta es la de un pícaro. Se trata de un granuja. Dibuja a un hombre sin principios, lleno de ambiciones y asiduo al chantaje. Delata como traidor. Trafica con lo que sea.

Cuando cree haber llegado, alcanzado el sitio al que se aspiró durante tantos años y por el que libró tantas batallas, es para advertir que no ha valido la pena; que hágase lo que se haga, algo hay que permanece definitivamente roto, un trocillo de vida extraviado en vaya uno a saber qué vericuetos y en el que tal vez residía la clave, el santo y seña que le librara a uno de ser un granuja.⁸

A Pitol se le conoce internacionalmente como narrador, ensayista y traductor. Ha viajado sin parar y radicado en muchas ciudades del mundo. Trabajó como editor de la Editorial Tusquets de Barcelona y ha desempeñado cargos como Agregado Cultural de la Embajada de México en París. También ha sido Consejero Cultural en las embajadas de Varsovia, Budapest y Moscú; así como subdirector de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

⁸Pitol, Sergio. *Todos los cuentos*. Alfaguara, México, 1998, p1361999.

A lo largo de su obra sabemos de la combinación de sus tareas de representante mexicano en el extranjero con las de escritor. "Los poetas del cuerpo diplomático, trató de balbucir son nuestros predilectos, porque aúnan al talento las normas de una buena educación".⁹

En "*Hacia Varsovia*" habla de la cultura eslava. Describe la crudeza y encanto de los inviernos nevados. Ahí hay una historia pasional quemada por las llamas de un fuego, con cenizas de recuerdo. Toca la desesperación de los celos. Cruza por el huracán destructivo del triángulo que bota a los personajes en la obsesión amorosa.

Y es que todo hombre humano lleva dentro de sí las siete virtudes y sus siete opuestos vicios capitales: es orgulloso y humilde, glotón y sobrio, rijoso y casto, envidioso y caritativo, avaro y liberal, perezoso y diligente, iracundo y sufrido. Y saca de sí mismo al tirano que al esclavo, al criminal que al santo, a Caín que a Abel.¹⁰

Un relato sobre la memoria se presenta en "*Los nombres no olvidados*". Pitol trabaja el caso de un hombre que arrastra la vida imbuido en sus recuerdos, todos ellos a la distancia en tiempo y espacio, pero a flor de piel en su alma. La incapacidad de un hombre de disfrutar su bienestar está reflejada en *La noche*. Ese personaje no añora lo inexistente, ni sueña. En cambio, su enfermedad emocional consiste en inventar que lo no obtenido es lo único que sirve y al conseguirlo, el personaje se encara con el vacío interior.

⁹ Pitol,,*Idem*; solapa del libro,1996..

¹⁰ Gullon, Miguel de Unamuno, Prólogo; 1974.

El alcoholismo se hace patente. Con ternura comprensiva en *"Vía Milán"* se ahonda en la tragedia del púber hijo de una adicta a la bebida.

"Una mano en la nuca" sirve a Sergio para sacar la morriña por su tierra. La distancia física de su pueblo lo mueve a recuerdos y cariño por el terruño.

Recibimos más información sobre sus lecturas, Webern, Schulz, Musil, Manrique, Góngora, Grotowski son mencionados a partir de sus confesiones y angustias de escritor:

...después de las fracturas, después de esa lenta, subterránea derrota (no estrepitosa, más súbita explosión sino apagado y clandestino desgaste que lo ha llevado a la situación en que ahora se encuentra un absoluto escepticismo de lo alguna vez sabido le parece obsoleto. ...Todo eso se le traduce en el no saber qué escribir, en el desprecio por la anécdota, la desconfianza en la expresión... Lo que más admiraban era su capacidad para introducirlos en campos de imaginación que ni siquiera habían sospechado¹¹

En conclusión, este fragmento literario descubre miedos interiores, fantasmas y una fuerte presencia de Córdoba en el corazón del viajero, del asesor cultural, del embajador en países muy distantes y fríos durante los inviernos. Tiene el tono de novela policíaca. Se llena de misterio y transmite la experiencia con una identidad fantasmal, en un ambiente de tren, tan conocido para él. Infiero que en estos renglones aparece un reflejo autobiográfico.

¹¹ Pitol, *Todos los cuentos*, 1998, p 176

En algunos textos de Pitol se ve la violencia sentimental. "*La pareja*" cuenta sobre la lucha de fuerza emocional bravía. Aquí el autor escribe acerca del exceso que lleva a la muerte, con el deseo de desaparecer al otro en aras de la gran pasión.

Excelente texto de complicación estructural. Hay una variante de ideas en rompecabezas y polarización. El amor, cuyo sufrimiento tan intenso mata al otro, es visto a través de la muerte de uno, en el amado aborrecido.

A semeja paralelismos, Pitol complica la verdad en interpretaciones muy intelectuales. En "*El regreso*", por ejemplo, el personaje no vuelve porque se enferma. Y en el hecho de no regresar se establece un juego simbólico del suicidio.

Además de introducir ideas en fuerzas binarias opuestas para equilibrar el cosmos de su literatura, en "*Ícaro*", maneja dos ambientes físicos: un hotel y una película. Ambos se participan en la narración dentro del hilo conductor del argumento. Entretanto, el mexicano de clima templado, el veracruzano de temperatura cálida, se queja del frío padecido en otros países. "El sol, las pocas veces que aparece, es como su triste parodia..." "De repente, una helazón bestial comenzó a bajar de la montaña a la hora del crepúsculo"¹²

¹² Pitol, idem, 1998, p220. *Idem*.

Y estas añoranzas circundan las miserias humanas; las fiebres de frecuentes gripes, los insomnios de un alma sensible y, de manera exacta, atenta a captar el mundo que la rodea; los estados oníricos hacen brotar la angustia, el miedo, la inseguridad, el infierno de cada quien.

"*Del encuentro nupcial*" muestra su forma de escribir. El compromiso con la buena prosa está siempre presente. Su preocupación por saber contar, su manía de estilista, su insistencia en hacerlo, su temática, su alma de creador se hilan con el relato al hacer confesiones.

En aquel entonces, obsesionado por las dos marcas que contempló en un pecho, trató de establecer una construcción literaria que no sólo lo librara de esa imagen, sino que se planteó por mera curiosidad intelectual, ciertos problemas de técnica literaria: Hacer estallar la coherencia de los personajes, el ritmo, el desarrollo del tema, por ejemplo. Se le ocurría que los diablos, los dientes sobretodo, la risa del marinero eran elementos básicos en los que debía morosamente detenerse, hasta crear una gravedad que pesara en el resto de la historia.¹³

El dominio de la palabra y la forma tallada esmeradamente caracterizan la prosa de Sergio Pitol. En éste construye camarotes de barcos y de trenes.

Desborda su vivencia del hombre y lo traslada de un punto a otro. Con barroquismo mete la caja dentro de la otra caja. La situación de la historia se alarga hacia la ficción, dentro del mismo relato. Hay dos planos. Uno es el cuento en sí que contiene el relato del personaje escritor; y el otro lo conforma la redacción del protagonista.

¹³ *Idem*, 1998, p. 228..

La reflexión sobre el trato entrañable entre dos hombres se explica en "*Los oficios de tía Clara*". Inventa un personaje sagaz, imposible de ser engañado porque, como la Celestina reconoce en los otros los caminos que llevan a su propia intuición. Las rutas espían el alma. Como la grabadora que registra las palabras, la verdad es identificada en el instante, con mucha facilidad, a secas.

"*Cuatro horas perdidas*" sugiere cómo el sueño es un recurso recurrente para atestiguar la profundidad de las verdades. De la manera como Córdoba en el espacio equivale al punto eterno; el sueño retrata el punto inasible donde se hallan las esencias de los móviles más importantes. Existe un terror paranoide en el que la vaguedad del tiempo es la preocupación de la ansiedad. Pitol expresa que en los sueños no hay tiempos, sólo espacios y verdades.

Sergio Pitol se ocupa de temas cotidianos convertidos en hechos extraordinarios gracias a su arte, debido a la profundidad psicológica esgrimida. En el prólogo de *Todos los cuentos* en editorial Alfaguara, Juan Villoro afirma:

Como Conrad, ...Sergio Pitol se ha enfrentado a un material tanto exuberante como insólito. Una aldea veracruzana, hundida en un eterno estilo, condenada a la depredación moral de sus caciques, una sala de conciertos que igual puede estar en Viena o Barcelona; una remota historia china que cobra vida en un tren que se dirige a Occidente; el bosque de Sródborow, cuya vegetación de *taiga* sirve de impulso para recordar una mugrosa fonda de Orizaba; una anciana que en el invierno polaco establece un mágico contacto con el tiempo mexicano.¹⁴

¹⁴ *Idem*, 1998, p. 9

El autor no usa la experiencia de sus viajes para las narraciones en escenarios desconocidos. No hace crónica ni se aprovecha de lo raro para distraer al lector. Da la impresión del viajero: pero su trabajo resulta intenso y real. No le importa el sensacionalismo del argumento, ni describe situaciones ajenas al contexto de sus orígenes. Su éxito está en la complejidad atmosférica, en el discurso interior y en la recreación de la existencia que se enjuicia a sí misma.

En el ya citado prólogo Villoro agrega:

Casi siempre, la escena se inicia después de que ocurrió un acto. Los cuentos de Pitol extraen su marca de fuego de una reminiscencia del pasado, por lo general una traición (al hijo, a los ideales de juventud, a un viejo amor que se mantenía immaculado en la memoria) o una pérdida (de la familia, del país, de una voz privilegiada). De ese modo, los relatos son el espacio donde los personajes se debaten por conseguir la redención que los libre de su infierno personal. Las apretadas páginas de Pitol, que no conocen los sobresaltos del diálogo ni las pausas de la narración en episodios, conducen a una región límite, una encrucijada conradiana: Lord Jim en su segunda oportunidad de convertirse en héroe; Nostromo ante la opción de restablecer su intachable reputación.¹⁵

El cuentista elige villanos, quienes en el momento de optar por la salvación, por la posibilidad de recuperar el amor, la ternura, los ideales perdidos son arrebatados de la fuga por sus propias incapacidades morales y amorosas. Continúa Juan Villoro:

¹⁵ *Idem*, p10

En medio del naufragio, algunos personajes encuentran un exiguo escape en la locura ("Los oficios de tía Clara") o en la pérdida de la conciencia (el desmayo en "Hacia Varsovia", el sueño en "Hacia Occidente") otros, los menos, tienen el valor de vivir en un careo permanente con sus actos reprochables.¹⁶

"*El relato veneciano de Billie Upward*" da una clave para desentrañar su virtuosismo:

La lectura de aquella Cercanía y Fuga le resulta ahora muy nítida, no por el hecho de que los años lo hubieran acostumbrado a las dificultades que proponía el estilo de Billie, sino porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín.¹⁷

El doble subrayado lleva el intento de agradecer a Pitol esta confesión autoral. En este texto hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo, de la fusión o choque de esos géneros se desprende el *pathos*, que durante el relato, continuamente se interrumpe y se reitera.

Los personajes buscan desesperadamente una salida, pero al mismo tiempo permanecen atrapados en sus propios terrores. En ese cuento suponemos que un hecho biográfico es que el escritor veracruzano padezca recurrentes resfríos.

En este relato aparecen claros antecedentes grotescos, esperpénticos de su gran novela *Domar a la divina garza*:

¹⁶ *Idem*, Juan Villoro, en prólogo,p11.

¹⁷ *Idem.*,1998

Uno de ellos es una mujer inmensa con rostro de mandril, a quien un vestido de brocado negro señala todas y cada una de las capas de grasa que sin medida le surcan el vientre, escucha el concierto con la partitura en la mano. El pelo cortado al estilo militar, el color sanguíneo de las mejillas y la nariz, las grandes bolsas bajo los ojos acentúan lo rudo de esa cara, una mariposa de esmeraldas y brillantes atada con poca gracia sobre sus blancos cabellos cortados a ras son el único detalle de coquetería que se permite. Describe a la otra, muy flaca, significa desbarrancarse en un vestuario y maquillaje del todo estafalarios. Su cara de mandíbulas trabadas y boca muy arrugada que implica la ausencia de dentadura está decorada con los colores más vivos; viste a la turca, es decir, con pantalones bombachos, y de sus hombros caen torrentes de gasas nebulosas.¹⁸

Otro ejemplo:

Es un hombre extraordinariamente alto, cuya silueta sólo afea la presencia de un vientre en forma de pera, que otorga un aspecto ridículo a su chaleco gris.¹⁹

También en ese texto la estética de lo horrible abarca al lenguaje:

Con voz de carretonero comienza a insultar al intruso con los términos más soeces, más inauditamente procaces que pueda permitirse un idioma.²⁰

Asimismo confiesa:

Un escritor navega siempre al borde de un naufragio cuando trata de recorrer todos los tiempos que han compuesto no sólo a Venecia sino a la más polvosa y deslucida ranchería.²¹

¹⁸ *Idem, 1998.*

¹⁹ *Idem., 1998*

²⁰ *Idem., 1998*

²¹ *Idem., 1998*

En "*Asimetría*" ofrece un tratado de teoría artística donde tanto tiene lugar el juego de formas, el análisis visual, la grandeza de la plástica con el estupor de las sensaciones. En la estructura literaria igual intercala una acotación que un diálogo:

Desde luego, en la ópera, en la literatura, en el arte en general, por tratarse de la expresa creación de una forma, esa referencia a la simetría era más visible que en los otros órdenes de la existencia. Pero ¿era artista en sí una asimetría de la Naturaleza igual que el orate, el criminal o el místico, o era simplemente otro punto de mira que permitía establecer una nueva relación simétrica con el todo?²²

Hace crítica de ópera sobre la conducta del personaje:

–¿Sabe usted, Ricardo, por qué *Don Giovanni* resulta siempre en escena una obra tan poco convincente? ¿Acaso no ha advertido que cada representación desprende un regusto a cenizas, ahonda en vez de llenar un vacío? La razón es muy simple: Mozart concibe el personaje desde el punto de vista musical, como a un don nadie, mientras que directores, cantantes y empresarios se empeñan en convertirlo en un superhombre. Don Juan es el único personaje de la ópera que no tiene melodía propia, repite sólo las de los demás, adopta tonos, simula, carece de voz personal. Cuando don Juan canta, lo único que hace es robar, hacer suya la melodía de sus antagonistas.²³

Exotismo, encanto frente a lo lejano, fascinación por la novedad de otras latitudes mueven al *Nocturno de Bujara*. Hay mención a crímenes espeluznantes. En este plano recuerdo a Pío Baroja:

²² *Idem*, 1998..

²³ *Idem*, 1998

En Dostoievsky, lo inconsciente domina... es más instintivo, más fatal y más lógico que lo racional. Así llegaríamos a una solución, a primera vista absurda, pero que no lo es y que consistirá en afirmar que los personajes de psicología más clara y mejor determinada son los inconscientes y los locos. Los héroes antiguos clásicos, Aquiles, Ulises o Eneas, eran indudablemente limitados y mediocres; los héroes modernos en cambio, desde Don Quijote y Hamlet hasta Raskolnikoff son inspirados y locos. Toda la gran estructura está hecha a base de perturbaciones mentales.²⁴

Se habla acerca de cadáveres descuartizados de modo complicadísimo. Muestra un tratado de la crueldad. La carroña apesta y Pitol atrae la presencia de los cuervos. Su disfrute por esos lugares invita al deseo de pasear por el Cáucaso, Bizancio, Bagdad, Damasco:

...y hablar de príncipes yakutios y samoyedos, de ritos bárbaros y refinamientos atroces...²⁵

Tampoco deja de lado la premonición y el misterio junto a la presentación de lo desconocido:

Los niños se asomaban a las puertas, gordos y cabezones emitían sonidos extraños en su idioma como advirtiéndole que debía regresar, que aún estaba a tiempo de volver a la estación y tomar el primer tren que lo alejara de Samarcanda.²⁶

Y repite su insistencia en la descripción de mujeres estrafalarias:

La vieja princesa se cubría con finos brocados pero estaba descalza y el tufo que desprendía su cuerpo era inenarrable: una mezcla de sudor, de pies sucios, de ropa jamás lavada, de aceites rancios y perfumes vulgares.

²⁴ Gullón, 1974.

²⁵ Pitol, 1998 *Idem*.

²⁶ *Idem*.

...lo trataba con arrogancia pero a la segunda o tercera copa comenzó a sonreírle, a decirle frases incomprensibles, a pasarle dulces con sus dedos regordetes de uñas de un negror evidentemente perpetuo.²⁷

El esperpento se impone en este cuento. Poco a poco se habla de descuartizamientos de animales, de cuervos ambientados en la idea del horror y la violencia:

...los antepasados de aquellos intrusos desgarraban con los dientes los ciervos que abrigaban sus bosques...

A la hora de la caída de los cuervos no es raro que una turista portuguesa se arroje de un balcón del octavo piso del hotel Tamerlan, o que un diplomático escandinavo de excursión por la ciudad comience también él a graznar, a mover los brazos y a aletear, a dar saltos en un intento de remontar el vuelo, hasta que llegue un enfermero y lo conduzca al sitio donde le aplicarán la imprescindible inyección sedante.²⁸

En el ensayo *Sobre los personajes literarios*, Ernesto Sábato considera que no hay lógica entre los atributos centrales de la narrativa:

En este mundo nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica al explorar y describir esos abismos, el novelista de hoy se ve obligado así a abandonar el viejo instrumental de la razón y de las ciencias naturales, tan caro al espíritu del siglo XIX. Y debe perder los atributos de coherencia y claridad que aquella mentalidad considera como supremos.²⁹

El estilo del narrador implica el tema y el tono de la violencia, del suspenso, del exotismo, del exceso, del denunciante carnavalesco:

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ Gullón, 1974, p269..

...la espuma degradada y maravillosamente banalizada de los ritos...³⁰

Y el toque carnavalesco se impone:

Cuando recomenzaban a tocar las inmensas trompetas la multitud emitía una especie de rugido extraño, algo bestialmente primario, un eco desprendido de la etapa iniciática del hombre, y entonces todo el mundo avanzaba a la carrera sin perder jamás el ritmo de danza, para volver a detenerse, a escuchar los tambores y en fin a repetir una y otra vez todo el ritual. Sólo los solistas, bailarines y acróbatas, que abrían el cortejo, danzaban sin cesar tanto en los momentos de tregua como en los de avance.³¹

En la cuentística de Pitol encontramos precedentes del manejo de una estética de la desproporción por crear personajes antiheróicos, hábiles en el ridículo, horrendos en las formas de trato humano, psicóticos insoportables que hostilizan al mundo. Según Ernesto Sábato:

Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas que no se mide en horas ni minutos, sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis.³²

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² Gullón; p269p108.

En "*Breve tratado del erotismo de Jan Kott*" vemos ya trazos de esper-pento. Por ejemplo de Issa, dice que es una pintora fastidiosa, prepo-tente y ridícula de quien todo el mundo huye como de la peste. Escribe un relato donde el narrador, como personaje dentro de la trama, decide escribir y tomar como modelo para su literatura a los otros personajes del cuento. Ernesto Sábato también aclara este recurso:

En la novela actual, o al menos en sus manifestaciones más representativas, la escena va surgiendo desde el sujeto, junto con sus estados de alma, con sus visiones, con sus sentimientos e ideas.³³

También esboza al extraordinario Dante Cirilo de la Estrella, el protagonista de *Domar a la divina garza*. Nos cuenta de un hombre ya entrado en años cuya enorme cabeza calva no guarda ninguna proporción con su cuerpo insignificante. Y su pluma ronda el ámbito macabro cuando nos narra cómo se sienta a la mesa, no deja hablar a nadie. Lo adjetiva de "tipejo" y describe que relata anécdotas de vulgaridad escalofriante. Dice una sarta de estupideces sobre todo tema posible. Se mofa sin cesar de lo que considera pretensiones intelectuales de la otra protagonista, pues de las pocas palabras que ella logra insertar en la conversación, él las recibe con comentarios y risotadas groseras. Es un energúmeno cuya calva descomunal enrojece por momentos y se baña en un sudor espeso.

³³ Gullón, Alejo Carpentier, *Papel social del novelista*, p287. *Idem*.

O presenta imágenes fuertes donde la protagonista aparece envuelta en una sábana y con el cuerpo totalmente destrozado como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido para ponerla como una criba.

La angustia del escritor y la dinámica de su trabajo son explicadas en "*El oscuro hermano gemelo*" donde, afirma, que si se escribe la vida, la historia parece una experiencia ya pasada. Y cuando el autor más se acerca a los tópicos para explicarlas bien, para traducirlas mejor a su propia lengua, cuanto más se junta a las cosas parece que se aleja más de las mismas, más se le escapan. Entonces el artista se agarra de lo más próximo, habla de su verdad interna, conforme se acerca a sí mismo. Explica que ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero. De los vocablos nos informa que a veces el cuentista oye hablar, sin poner atención a un solo vocablo. Eduardo Mallea en el texto *Importancia del punto de vista en la vida y en las letras (o de la justa distancia)* dice que:

...el tono es ese misterioso ritmo que no tiene nada que ver con cosa auditiva alguna, sino con el fondo mismo de la estructura del libro.³⁴

³⁴ Gullón: p142

Otras ocasiones, éstas atrapan a Pitol. A veces – expresa– unas cuantas palabras lo remiten a tal o cual personaje imaginario. Y nos dice que cuando al fin, quien redacta emprende su relato en tal vez, Funchal y sus alrededores, Madeira entera, y sus personajes desaparecen por completo.

Él vuela al portal del hotel Cevallos, frente al zócalo de Córdoba, Veracruz. En el ensayo intitulado *En torno a la nueva novela latinoamericana*, Mario Vargas Llosa explica la importancia del lenguaje en la literatura actual:

La adulez de la narrativa latinoamericana significa en última instancia, que ella ha alcanzado su independencia formal. El novelista latinoamericano explora ahora no sólo zonas vírgenes de lo real para transformarlas en mito literario; explora también el lenguaje; no sólo se inventa personajes o situaciones; asimismo inventa maneras de narrar.³⁵

Ha comenzado a traducirse a sí mismo. Manifiesta que escribir es hacerse pasar por otro.

Añade que un novelista se sorprende ante la repentina aparición de un “personaje no invitado”, confunde a menudo las fuentes, la migración de los personajes, “la transmutación de los karmas” para citar a Thomas Mann que “mucho entendía de esas sorpresas”. De sus mismas lecturas toma ejemplos:

³⁵ *Idem*; p 142

La última novela de José Donoso, *Donde van a morir los elefantes*, lleva un epígrafe de William Faulkner que ilumina la relación de un novelista con su obra en proceso: *A novel is a writers secret life, the dark twin of a man*. (Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro lado gemelo de un hombre).³⁶

El literato (en este caso específico), tiene que empezar a traducirse a sí mismo.

Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro.³⁷

Hace su propia semblanza de creador y continuamente ofrece crítica literaria. Aclara que Mann recoge los ideales de la época. Concibe la ética como una estética. Por entero, aleja el espíritu de toda vulgaridad terrenal. Y confiesa:

El narrador hurga más y más en su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico: novelar a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para realizar una prótesis múltiple en el interior del relato.³⁸

Una característica inmersa en su prosa deriva de sus cargos diplomáticos. Describe muchos ambientes, un sinnúmero de personajes, mesas impecablemente elegantes, diversidad de atuendos, de personalidades distintas, procedentes de otras naciones y hasta de otras gastronomías:

...bocadillos de pan oscuro con una capa de mantequilla y rebanadas de pepino como era lo verdadero chic en el siglo pasado...³⁹

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem.*

En sus cuentos, Pitol se da a sí mismo. Sabemos de sus ansias porque comparte con nosotros sus hábitos. Por ejemplo, dice que un novelista es alguien que oye voces a través de las mismas. Se mete en la cama y de pronto esos llamados lo obligan a levantarse, a buscar una hoja de papel y escribir tres o cuatro líneas o tan sólo un par de adjetivos o el nombre de una planta. Esas características –nos hace saber– y unas cuantas más hacen que su vida mantenga una notable semejanza con la de los

...dementes, la que para nada lo angustia. Agradece, por el contrario a las Musas, el haberle transmitido esas voces sin las cuales se sentiría perdido. Con ellas va trazando el mapa de su vida. Sabe que cuando ya no pueda hacerlo, le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, en silencio, la hibernación, la parálisis, la que es infinitamente peor.⁴⁰

Aquí, Pitol comparte su pasión creativa. Aprovecha el recipiente de la hoja en blanco para depositar su desesperación. De esta forma se construye a sí mismo. Comunica su manera de hacer personajes, de asociarlos. Nos cuenta que lo más difícil consiste en el encuentro con el resorte para llegar a la manera imprevista de cómo las historias se tejen con base en asociaciones sorprendidas. En él irrumpe el creador y se sorprende a sí mismo de los inesperados hechos brotados para hilar un relato, cuyo principio pareciera no tener sentido con el momento vivencial del escribano que le da a luz semejante explicación.

⁴⁰ Pitol, 1998. *Idem*.

Pitol ofrece complejidad de miradas, sorpresas, personas, personajes que se mezclan para darnos un todo ajeno a cada una de sus partes, pero con la esencia de cada uno de sus componentes.

El "*Vals de Mefisto*", uno de los mejores cuentos de la narrativa mexicana del siglo XX, demuestra la mirada artística puesta en la interdisciplinarietà. A lo largo de su historia, Pitol establece vínculos y equivalencias de un género a otro. En este relato conforma un encadenamiento entre la música y la literatura. Regala un sin fin de posibilidades dentro de una gota de agua. En la interpretación pianística de un vals. Pitol vislumbra varios sucesos vaguedades de compromisos de vida y muerte. Como el dios de su propio cosmos, el creador testimonia el desarrollo de muchos mundos y casos, dentro de su universo. Hace la "revivificación de un instante a través de la música". Todo el tiempo ofrece los apuntes de su retórica y da pautas de su manera de hacer arte. Involucra al lector con el motivo y desarrollo de su creación.

Fausto y Mefistófeles entran en una taberna y el violón de Mefistófeles precipita a los aldeanos en una especie de paroxismo amoroso.⁴¹

⁴¹Sergio Pitol,; *Vals de Mefisto*; Barcelona:Editorial Anagrama; 1984.

En este mundo ficticio hay infiernos sin salida, delirios de posesión y laberintos de trampas y mentiras abyectas. Aquí Sergio Pitol opina que "... la realidad, por lo visto, se dice, es rica en golpes bajos, no en grandes hazañas". Es una auténtica pieza literaria en la que los personajes viven varias vidas paralelas. Pitol no disminuye el peso del lenguaje ni de la atmósfera. Los personajes se vuelven independientes

Durante 1980 crea "*El relato veneciano de Billie Upward*". Ubicado, como el título indica, en Venecia. Alcanza efectos magistrales. En la narración bailan los excesos del carnaval. Hay en esta poética un sentir de que en la fiesta paródica, donde la burla, el exceso, el desorden y la ruptura con lo establecido son el espejo al revés de la realidad. Porque el caos invade las líneas, sabemos que los valores humanos, la bondad, la belleza y la armonía competen a todos gracias a que se nos brindan en fuerzas binarias opuestas donde sin lo uno, lo otro no tendría peso.

Estos fenómenos aparecen también en la novela. En *El tañido de una flauta*. El relato empieza con un misterio: lo ocurrido después de la proyección de la película. Desata la atención por conocer la trama. ¿Qué cosa pasa? Todo parece irreal.

En esta obra, los humanos se aprehenden menos que los propios fantasmas. El personaje retrata a un hombre realista, quien busca la felicidad en lo que la vida le da, sin aspirar a sueños frustradores.

Desde muy joven a Sergio Pitol le interesa el cine. En el pasado, lucha para que sus padres le permitan seguir estudios de dirección en Nueva York, y lo consigue. Si resulta un buen director, eso estaría bien, de no serlo, no pasaba nada. Lo importante es lograr el objetivo y lo que está puesto en marcha. En realidad, lo que más cuenta es la marcha. Habla de "proyectos asequibles son resultados felices". Por este motivo, su esfuerzo ha sido recompensado con creces, en gracia, tal vez a la modestia y a la honestidad de sus intenciones.

También hay descripciones poéticas donde el personaje se hace etéreo. De pronto, el autor lo integra y envuelve en una nube de vapor donde levanta la mirada hacia el enrejado del techo, cuando vuelve a bajarla, la nube desaparece junto con su amigo.

Y dado que en el estilo de Sergio Pitol prevalece su tendencia a un énfasis en hacer descripciones femeninas extremas vemos que:

...Tenía los dientes muy separados unos de otros. Cuando sonreía, cuando hablaba, al suspirar, aquellas hendiduras le daban a la boca una expresión infantil y a la vez extrañamente procaz. El día que conoció a la tía Gita descubrió los mismos dientecillos, las mismas fisuras, la misma sonrisa incrustada en su rostro ajado y amarillento., el efecto era diferente. En la tía la sonrisa se volvía rapaz y maligna.⁴²

Dentro de la modernidad, Sergio Pitol debe su solidez estética a su dominio de los clásicos. Siento que su importancia literaria se funda en la complejidad formal y en la manera señorial de trabajar el lenguaje. Por ello, hago una referencia a su labor cuentística con *Las Meninas* de Velásquez.

I.2 Sergio Pitol frente a Diego Rodríguez de Silva Velásquez

Diego Velásquez (1599-1660) marca el siglo XVII con su estilo naturalista, con su diestra diversidad de técnicas, con su empleo de la luz y sutiles armonías de color. Son muchos quienes lo han considerado el mejor pintor ibérico en la historia, y es quizás por ello relevante que hubiera nacido y florecido en el siglo de oro español. Su influencia es inmensa y prolongada. Todos los grandes pintores después de él encuentran en sus obras una pauta que estudiar.

⁴² *Idem.*

Nació Diego Rodríguez de Silva y Velásquez en Sevilla, en la Andalucía pródiga en lo espiritual y pobre en lo material, durante 1599. ...Buscaba Diego a la sazón abandonar las cadenas del pasado renacentista –si bien desde sus primeras obras demostró gran conocimiento y admiración por las pinturas de Tiziano y Caravaggio– y se adentró en lo que se ha dado en llamar el “tenebrismo”. Retrataba la realidad por humilde que ésta fuera...continuó con su exploración de tipos populares...demostró también su habilidad para tratar otros temas.⁴³

Los cuentos de Pitol son de estructura abierta. Los lectores están invitados a interpretar y completar los hechos. Pareciera que el autor en su apertura hacia el público, complica la narración presentándola desde diferentes ángulos siempre con la mención subliminal de su opuesto. Pitol trata una idea siempre dejando la puerta abierta, sin mencionar, de su posibilidad disímbola. El hecho de que presente su material desde distintas facetas, incluya al lector, imbrique las formas dentro del mundo al revés del carnaval, me dan la clave para equiparar estos recursos con el clasicismo y barroquismo de *Las Meninas*. Sin duda, hay la posibilidad de relacionar la obra Sergio Pitol con otra magnífica pieza de las artes plásticas, *Las Meninas* de Velásquez el genio del barroco español. Carlos Fuentes compara la pintura con la obra de Miguel de Cervantes, pero veremos que los mismos motivos pueden aplicarse a Sergio Pitol en sus cuentos:

⁴³Martín de Lara Fernández; Doce mil grandes. Enciclopedia biográfica Universal; México; Promexa 1982 pp 192.

...sorprendemos al pintor, Diego de Silva y Velásquez cumpliendo su cometido, que es pintar. Pero ¿a quién está pintando? ¿A la infanta, sus dueñas, la enana o a un caballero vestido de negro que está a punto de entrar a través de un umbral brillantemente iluminado? ¿O está en realidad pintando a dos figuras que apenas se reflejan en un espejo enterrado en el muro más hondo y sombrío del estudio del artista: el padre y la madre de la Infanta, el rey y la reina de España?

Podemos imaginar, en todo caso, que Velásquez está ahí, pincel en una mano, paleta en la otra, pintando la tela que realmente estamos viendo, *Las Meninas*. Podemos imaginarlo hasta que nos damos cuenta de que la mayoría de las figuras, exceptuando desde luego al perro adormilado, o a la dueña excesivamente solícita, nos estamos mirando a nosotros. Nos miran a ti y a mí. ¿Es posible que seamos nosotros los verdaderos protagonistas de *Las Meninas*, esto es, de la tela que Velásquez está pintando en este momento?⁴⁴⁴⁵

Lo que miramos es que Velásquez y la corte entera nos invitan a entrar en la obra de arte. El pintor nos fija los ojos a nosotros y al verlo con su pincel en la mano, imaginamos que es a nosotros a quien pinta. El artista y los personajes nos miran. El trabajo no está terminado, pues se abre a la posibilidad de que seamos nosotros quienes demos el último brochazo. Además, la impresión que da el cuadro es que la labor se está haciendo. Es inconclusa.

Al igual que esta pieza plástica, en sus cuentos, Sergio Pitol nos dice que somos seres incompletos, humanos que no podemos decir que estamos "acabados", y que conocemos nuestras metas, nuestras rutas y que llegamos a los puertos deseados, sin contratiempos.

⁴⁴ Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, Fondo de cultura Económica, 1992,

Tanto la narrativa de Pitol como este retrato de la Infanta doña Margarita, nos recuerdan que aun si muriéramos, seríamos incompletos y que depende del lugar y del ángulo desde donde se juzguen las vivencias. Lo que Pitol imagina es tanto posible como real.

CAPÍTULO II

EL CARNAVAL SEGÚN MIJAÍL BAJTÍN, ASOCIADO A LA SÁTIRA DE PITOL

Pensar en el carnaval necesariamente es un acto que exige asociar la fiesta con la expresión cultural de pueblos antiguos. Sin embargo, es Mijaíl **Bajtín** con su libro ***La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*** quien define con bastante exactitud el fenómeno social.¹

Bajtín propone que la literatura realista del Renacimiento parte de una ideología donde el mundo se analiza a través de las expresiones carnavalescas que tienen lugar en la Antigüedad y permean hasta la Edad Media. El festejo engloba por completo las actividades vitales y sociales. Se deriva de la expresión cómica popular y se entrecruza con el pensamiento de la clase poderosa, quien marca las formas de conducta y tradición.

¹ Mijaíl Bajtín, Bajtín; *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*; México, Alianza: Alianza Editorial mexicana, Mexicana; 1990.

Sostiene que una manera no se da sin la otra. Las dos se conjugan y complementan. De un lado, la vida en sí tiene lugar en la libertad, la naturaleza, es abundante, indestructible y mantiene un ímpetu de alegría, risa, escándalo y movimiento renovador del entorno y del mismo fluir de la existencia. En la clase dominante, se establece la sociedad clasista con unas costumbres de rutina y falsedad.

Durante la Edad Media, el carnaval sirve como válvula de escape al exceso de trabajo y pobreza de los siervos. El carnaval es alegre y burlón. Se ríe de lo serio, de lo institucional (la iglesia, el estado, el monarca) y de todo aquello estático, sin movimiento y siempre identificable en su estado primario.

Aún en la actualidad, en México tenemos el caso de los *chineros* (del náhuatl, los que *mueven* el cuerpo) en el estado de Morelos. Es un baile de reminiscencias coloniales donde se ridiculiza al patrón. Se hace el mundo al revés. Bajo un disfraz, el indígena burla y desacredita al encomendero. El traje se compone de un camisón para dormir, como el usado por la terrateniente (en términos machistas se rebaja al explotador haciendo alusión al hecho de imitarlo vestido de su mujer, en la manera más informal en la que puede presentarse); se usan guantes femeninos elegantes; una capa de hombre; máscara con aspecto de gachupín barbado, tez blanquísima y ojos claros; y se porta un sombrero cónico alto. El traje bordado con figuras de la Virgen de Guadalupe, personajes indígenas en abundancia de lentejuelas se orla con peluche a semejanza de piel fina. El atuendo debe pesar alrededor de quince kilos. Bajo el anonimato de la vestimenta, los indios esclavizados insultan al terrateniente y este día de regocijo y venganza inocua e ingenua sirve para relajar la opresión de las cadenas del maltrato.

El carnaval medieval posee un alegre relativismo, se ríe de lo serio, de lo oficial, de lo institucional (como el clero) y, en suma, "de todas las pretensiones de eternidad o certeza", de modo que la risa popular irrumpe en la cultura oficial. Así, la seriedad y la locura entablan un diálogo que "transforma a ambas partes" como hace todo diálogo.²

² Helena Beristáin, 1987, p80

Un aspecto propio del carnaval es la presencia de lo grotesco (constante en los trabajos pitolianos), visto de varias maneras y cumplidor de diferentes objetivos. En siglos pasados, el XVII y el XVIII, todavía se contemplaba una distorsión positiva de las cosas y de los cuerpos.

Entonces el carnaval recrea la vida de los pobres y los compensa de sus carencias y sufrimientos. Se acompaña de carcajadas felices y de payasadas. La comicidad renueva, porque critica y festina. Se asocia y aprovecha de las funciones corporales e insinúa tanto el nacimiento como la muerte. Se parte de la idea de que lo que finaliza, vuelve a empezar, de la misma manera como sucede con el ciclo agrícola. La latencia de la semilla recuerda la muerte: ahí están todas las fiestas de campesinos en todo el mundo durante el fin de octubre y principios de noviembre como Halloween o el Día de Muertos.

La alegoría del cuento de *La bella durmiente* guarda la metáfora del granito dispuesto a germinar a la entrada de la primavera, simbolizada por el beso del príncipe. Aun Cristo resucita como emblema del reciclamiento de los campos a la entrada de la estación cuando se abren los brotes floridos, heraldos de los frutos.

Si lo muerto renace, podría pensarse que la muerte está embarazada. Esta idea es dialógica pues une lo cercano y lejano con lo opuesto y raro. Surge el atrevimiento a romper los órdenes establecidos surge, pues se explaya en la posibilidad de la abundancia vital, donde no hay freno para la biofilia. Los convencionalismos, lo repetido por el ritual, dan cabida a la creación y al rechazo de los actos fatuos y huecos ya, por desgastados frente al impulso definitivo de la naturaleza. Todo puede cambiar. El movimiento, la ruptura de la rigidez debida a lo grotesco permite ver al cosmos de una manera nueva y más fácil.

Mijaíl Bajtín aclara y engrandece la existencia del carnaval durante la Edad Media y el Renacimiento:

...cumplen una función: a) las artes plásticas cómicas (d:34); b) las formas y los rituales de los espectáculos que son festejos carnavalescos (como la antigua comedia ática, el drama satírico, los mimos, la imagen grotesca arcaica) (:34), c) las formas cómicas verbales que son parodias (imitaciones burlescas de cualquier cosa seria), basadas en la concepción grotesca del cuerpo, en mitos de gigantes, fábulas y epopeyas de animales; así como en leyendas de ultratumba, en farsas y en cencerradas (d:31). La literatura paródica de la Edad Media paródica era abundante, recreativa y estaba asociada a la risa festiva. La risa es el centro de tales creaciones, y da lugar a un remedo de liturgia sagrada u oficial en torno suyo. Los autores de estos textos eran jóvenes clérigos y escolares que utilizaban libremente su argot, pero también a veces los producían altas y austeras autoridades eclesiásticas.³

³ Tomado de Beristáin, 1987, p. 141.

Se hacía parodia de trabajos sobre liturgia, religión, sistema legal, donde los magistrados no quedaban bien vistos. Estas obras eran de carácter oral, se escribían en latín o en los distintos idiomas de los países europeos. Entraban de manera acuciosa temas sobre la borrachera, el sexo, la francachela en tonos divertidos. Sobresalen el régimen feudal y los ideales de la caballería andante, observados desde la comedia, los personajes son bufones, payasos, animales, los tontos del pueblo, los enanos, los feos y ante todo, los tramposos y estúpidos. La presencia del atarantado resulta muy chistosa en la plaza pública.

Todo el sentir oficialista y regido por la clase en el poder, se convierte en parodia. Nada de lo serio y respetable se salva de pasar por la transformación generadora de la mofa del pueblo.

...los bufones realizaban simulacros burlescos de textos sacros: la *Biblia*, de los *Evangelios*, de himnos, sermones, decretos, bandos, bulas conciliares o papales; de plegarias, letanías, liturgias, testamentos, epitafios, diálogos y debates oficiales; e igualmente sobre disciplinas _había una gramática jocosa(:81)- que muchas eran representados por gangarillas o pequeñas compañías de cómicos entre los cuales solía haber un muchacho que hacía el papel de dama. Las farsas son uno de tantos ejemplos de la aparición de géneros a partir de la penetración de la comicidad popular en la literatura (:91)⁴

⁴ Bajtín, 1990 *Idem.*, p. 141.

Dominantemente, en el Medioevo la oralidad rige la literatura. Tienen lugar imprecaciones, juramentos, groserías, palabrotas, insultos que se quedan en los diálogos de todos los días y terminan por dejar una influencia en las formas de hablar. Tienen lugar alburas, se escarnece lo respetable y se blasfema y profana. Perviven el alcohol y el disfrute sexual. Todas estas cosas se mezclan entre sí para hacer un relato del mundo en su otra posibilidad: la parte cómica.

El carnaval medieval no era, en rigor, una forma de arte, porque participaba todo el mundo; *el carnaval no acepta escenario* y no permite puntos privilegiados externos de observación. Por lo tanto, no se parece a la sátira moderna en la que, por lo general, el satírico se excluye a sí mismo de la risa. La sátira moderna es una *risa reducida*, una *risa que no ríe*. El carnaval traviste, corona, desc corona invierte los rasgos e intercambia los roles, da sentido al sin sentido y convierte los *roles* y convierte en un sin sentido el sentido.. Su lógica es la lógica de dar la vuelta al revés. Es la parodia sistemática de los sistemas y apunta a la arbitrariedad de todas las normas y reglas.⁵

Las ferias, los danzantes, los bailables de corte histórico en el carnaval, son la realidad a la inversa, otra vida de las clases oprimidas. Todo el tiempo se renuevan en diferentes formas de inventar la risa. Este es el motivo por el que se asocia con el ciclo agrícola, que ante todo, tiene lugar en el tiempo.

⁵ *Idem.*

En estas circunstancias, el pueblo representa y vive como propias la abundancia, la libertad, la felicidad, la riqueza, el poder. La humilde labriega se viste de reina y empuña el cetro como su realidad que se le queda en el alma para siempre, inolvidable.

Los disfraces en el carnaval mexicano son una farsa, pero recuerdan que cuando un guerrero de Mesoamérica se ponía un traje de caballero águila o de caballero ocelote, adquiría las ventajas, capacidades, habilidades infalibles de estos animales.

Mientras se usa del disfraz, se entra en el ámbito del teatro. Se adquieren las situaciones o cualidades. Esto se realiza con desenfreno y permite compensar el daño de la prohibición y represión (sobre todo en la Edad Media donde la sexualidad era pecaminosa y la verdadera felicidad, se dice en el lenguaje oficial, estaba en la muerte, en la vida eterna, en la corte celestial, junto a Dios).

Aunque sea por un momento, el propósito del carnaval busca crear una manera diferente de sentir. El desdichado, quien lo es por cargar con los represores preceptos religiosos y padecer la pobreza, prueba, disfruta la felicidad aunque sea debajo de la máscara. Esta situación tiene lugar dentro de un tono libertario y por ende, se casa con los ideales más puros. En este punto, la verdad priva sin ambages hipócritas y se recuerda que el cuerpo se muere y lo aparentemente escatológico en el fondo, canta la vitalidad. En las partes bajas del cuerpo están los orificios por donde se defeca, pero también se encuentran los que realizan la procreación. La semilla cae en latencia. Los frutos se secan. El invierno parece matar los vergeles, pero las primaveras cubren los campos de verdor y perfumes florales.

Igualmente se relaciona con el tiempo cósmico, biológico e histórico y con objetivos superiores, que trascienden los límites de la vida personal y superan aspectos esenciales de la existencia humana individual (el nacimiento y la muerte), para orientarse hacia la sucesión, la renovación, la resurrección del pueblo, mediante la sustitución de cada ser humano ya gastado, por otro que lo supera debido a su fuerza, su belleza y su porvenir prometedor como todo lo naciente, lo joven, lo mejor, lo más justo (Ibidem:78). El disfraz simboliza precisamente la permutación de jerarquías y la reversión de las categorías sociales.⁶

⁶ *Idem.*

Los hombres del medioevo conocen dos contingencias. El mundo se entiende de dos maneras a la vez, padecidas y gozadas. El carnaval da la oportunidad de ser patrón o rey; de sacar la rabia y el sufrimiento a través de un escarnio inofensivo.

Se desacraliza la imposición de los más fuertes. Por naturaleza, el planeta (podemos hoy usar esta palabra, desconocida en la Edad Media) propone la felicidad, la paz, la prosperidad, el amor. Son los hombres ambiciosos quienes descomponen este orden.

La vida medieval es difícil gracias al orden jerárquico, al fanatismo religioso, al miedo permeado en todas las capas sociales, a la sujeción de los pobres bajo el cruel dominio de los poderosos. Pero aún así, entonces el hombre intuye que la madre Tierra es generosa con todos sus hijos y es a través del carnaval que expresa esta clarividencia.

Los ritos, la etiqueta, el protocolo de los fuertes son prefabricados, represores y demandantes. Las normas de los privilegiados ahogan el alma y exigen el pecunio. Los oprimidos sufren, se someten y adulan como medio de sobrevivencia. Sin embargo, el carnaval rechaza lo previsto y consagrado como oficial, perfecto y definitivo.

Este rechazo sirve para abolir la estratificación social. Rompe la jerarquía e iguala a los seres aunque sea temporalmente. Las parodias carnavalescas, no apegadas de antemano a un parlamento preestablecido, distantes de la dramaturgia, son espontáneas y reales y plenas de libertad en el momento vivido. También son pasajeras y utópicas. La situación va envuelta de carcajadas. La risa denuncia, imbuída de un sentimiento revolucionario en contra de la injusticia feudal. Por un momento cambia la cotidianidad.

Si buscamos los orígenes del carnaval, recordamos que el 19 de diciembre en Roma, se festejan Las Saturnales. En estas fiestas dedicadas a Saturno, los amos toman el lugar de los esclavos, los sirven y ellos juegan el papel de los señores. Este sueño, hecho realidad, este "reina por un día" permite el sostén de la iniquidad.

Por tanto, esta risa no es subjetiva, ni de un individuo, sino de todos y del pueblo. Su cometido se opone al miedo impuesto por la seriedad de las instituciones y de las autoridades.

La presencia del carnaval en el mundo no es fútil, ni vana, ni dramática porque parte de la dicha de la relatividad y del movimiento, del cambio. Se levanta en contra de la ceñuda seriedad dogmática.

Durante el carnaval, la risa vence al miedo que producen la violencia, el poder, los castigos terrenales y los infernales, extraterrenales y eternos. La risa neutraliza los sentimientos de terror, docilidad y resignación, vuelve inofensivo el recuerdo del suplicio y de la misma muerte. Los mexicanos tenemos presente esa tradición en las calaveras de Posada, los festejos del uno y dos de noviembre con desfiles bailados de esqueletos, y las mojigangas, acompañadas de peregrinaciones, con que en muchos pueblos de la República son celebradas las fiestas de los santos patronos.⁷

El carnaval se sitúa en el límite entre vida y muerte. En forma de locura se imita la seriedad de los cuerdos. Este regocijo permite la intrusión de los espectadores al terreno de la actuación. Los mendigos se visten de príncipes, la pachanga bufonesca se contagia a los verdaderos papeles solemnes. La acción no se desarrolla en el proscenio sino en las calles.

Precisamente este aspecto de carnaval se revela, según Bajtín, en la *novela* polifónica de Dostoievski de modo que todo en ella se da en la frontera con su contrario: amor/odio; fe/ateísmo; nobleza/felonía; en un punto espacio/temporal del mundo se encuentran todos los extremos y empiezan a hablar en el gran diálogo. Ello es parte de la irrepetible peculiaridad de la poética de este creador.

⁷ *Idem.*

También, otro recurso efectista es la máscara. Este elemento da el carácter de lo grotesco. Transforma la identidad del usuario, ofrece diversión en la contingencia de convertirse en otro y a pesar de cubrir, desnuda acciones caricaturescas: melindres, muecas, monerías, extravagancias y remilgos acompañantes de la alegría.

Sin embargo, los testimonios de los diversos aspectos culturales implicados en el carnaval, aun debilitados, siguen siendo muy importantes, por ejemplo su influjo en épocas y géneros subsecuentes, pero fundamentalmente en lo que atañe a su relación con la risa, ya que el significado de esta varía. Para Rabelais y sus contemporáneos todavía la risa era positiva y desempeñaba un papel consolador. Pero un gran cambio en su función se da precisamente en la época de Rabelais (1494-1553), Cervantes (1547-1616) y Shakespeare (1564-1616).

“Mil años de risa popular se incorporan a la literatura renacentista”, dice Bajtín. Las formas inferiores de la cultura popular cómica invaden la gran literatura y, en general, la cultura, pues traspasan los límites de la fiesta. En el siglo XVI, dice Bajtín, desarrollando una idea de Reich, se da una “Antigüedad carnavalizada” en una tradición que conserva la mímica, el diálogo, el sainete, la anécdota, la farsa, la comedia, la sátira, la fábula, la novela (:96), géneros no canónicos, burlescos y vistos como inferiores, etc. Pero la filosofía de la risa renacentista, por basarse en fuentes antiguas, no reflejaba las tendencias históricas de la comicidad propia del Renacimiento, pues en esa época se acelera la transformación de las formas heredadas, se amplía el campo donde reina la risa, y se despide lo que muere con la misma alegría con que se acoge lo que nace. A la vez, ocurren otros cambios: ciertos teólogos protestantes son apologistas de la risa y escriben con abundantes dosis de comicidad obras de literatura religiosa para ganar adeptos, por lo que el siglo XVI es el del apogeo de la risa (y precisamente en la obra de RABELAIS). Pero a partir de “*La Pléiade*” la risa entra en una rápida decadencia en el siglo XVII “pierde su vínculo esencial con la cosmovisión” y en cambio se identifica con la “denigración dogmática”, mientras su alianza con lo material y corporal queda relegada a lo inferior cotidiano, debido a que en el siglo XVII se estableció el régimen de monarquía absoluta, en correspondencia con el racionalismo de Descartes y el regreso a la

estética clasicista. La cultura oficial se distancia de la iglesia y del poder feudal, pero posee un tono autoritario aunque no sea dogmático.⁸

Durante el Renacimiento, reír a carcajadas implica una concepción del mundo, de los cánones establecidos frente a la libertad y de los acontecimientos históricos. La risa es milenaria y aparece en los clásicos desde Aristóteles, Plauto y Terencio. Está en Homero respecto de la risa eterna de los dioses y en Hipócrates reflexiona sobre sus propiedades curativas. Aparecen las tesis de Luciano, quien establece una relación entre risa, muerte, palabra y libertad de espíritu. Se conocen en el Renacimiento fuentes propositoras del papel positivo de la risa en la cultura romana y son voces de Atenea, Macrobio, Aulo Gelio, Ovidio y Marcial.⁹

Sergio Pitól levanta un carnaval. Al describir el horror, en realidad, hace un código de equivalencias para lo bello. Cuando habla de lo escatológico, en realidad, pone el dedo en el renglón de lo sublime con base en referencias a la idea opuesta.

Al crear antihéroes en realidad exalta los valores y la honorabilidad del hombre.

⁸ *Idem.*

⁹ Bajtin, 1987.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE *DOMAR A LA DIVINA GARZA*

III.1 La novela

La novela es una narración, un relato, una fábula, una historia, una leyenda.

León Livingstone en el texto *Duplicación interior y el problema de la forma en la novela* dice que:

La novela no puede definirse de una manera categórica, porque es siempre creación personal del artista y por esta razón el género ha de variar de novelista en novelista...La medida de la novela es la proporción de otros géneros que la componen...El arte no es reproducción sino creación, para cuya realización ni el realismo ni el idealismo bastan por sí solos; no es ni copia de la realidad ni un triunfo imaginativo sobre ella y no obstante es lo uno como lo otro, y en el grado de la mutua adaptación de estas dos actitudes en donde se encuentra la clave de la identidad de los diferentes géneros que la componen. ¹

²

¹ Gullón; p 122, 1974.

² Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, 1988,p25

Se trata de un tejido de ficciones y verdades donde el autor se desdobra en cada uno de sus personajes. Hay ambientes varios y distintas clases sociales. Presenta copia de la realidad e invento de la mentira. Sostiene ideas y critica hechos. Da los mundos integradores del mundo completo de quien la escribe. Hace gala de la lengua porque cada personaje tiene su propia palabra. El narrador mantiene un tono objetivo y titula cada capítulo a la manera antigua, de la novela clásica. Relata en tercera persona. Usa acotaciones para crear emoción o burla. Estas pueden ser muy grandes:

–Son diez famosos monumentos artísticos –le explicó Juan Ramón, quien no advertía la alteración que sufría aquel extraño visitante–. El Taj Mahal, Notre Dame, la iglesia de San Basilio en Moscú, el Duomo de Milán...³

–A Marietta Karapetiz, si es que ése era su verdadero nombre, lo que me resulta inverosímil, a quien en mis sueños y en mis ensueños acostumbro llamar Pelagra Pelandrujovna. Su hermano, y algunos caballeros de grandes familias, pero sabrá Dios de qué costumbres, acostumbraban llamarla Manitas de Seda –dijo de un solo tirón el licenciado, secándose con un pañuelo sucio la enorme frente bañada de sudor, olvidado por lo visto de sus agravios inmediatos. Hablaba como si representara un papel aprendido a la perfección pero desempeñado con notoria torpeza. Se levantaba para volver de inmediato a sentarse, accionaba aparatosamente brazos y manos, gesticulaba. Lo único inmóvil era la mirada fija y la inclinación de la cara hacia el costado derecho–. Sí, amigos míos...⁴

³ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p25

⁴ Idem p 26

Extrema en riqueza las psicologías y las maneras de los protagonistas con diferentes tipos y las representaciones hechas de sus distintas clases sociales de origen. Por ello recrea a la sociedad toda. Junto con el ensayo se extiende en amplitud prosística. Si el cuento parece piedra preciosa –se ha dicho–, la novela semeja un collar de ellas. Está hecha de la biografía del artista que la concibe, del pasado histórico, de muchas lecturas y de una propuesta intelectual. Su estructura varía y desde James Joyce y Virginia Woolf la libertad del manejo de la estructura de caprichos y virtuosismos de los escritores.

De acuerdo con Bajtín, Helena Beristáin dice:

...“la novela es una forma composicional de organización de masas verbales”, pues en el objeto estético se materializa “la forma arquitectónica del acabado artístico de un hecho histórico o social” y por lo mismo resulta una variante de la forma del acabado épico”. La prosa artística en que se desarrolla el texto de la narración novelesca vista como una unidad, en su conjunto, “ es un fenómeno multiestético, discordante y polifónico...merced a su *plurilingüismo* que es el *elemento orquestador* de la novela...”esta es la particularidad del género de la novela”, y a ella se debe que en su interior podamos hallar: 1) la narración artística autoral; 2) la estilización de otras formas de la narración oral corriente; 3) la estilización de otras formas escritas (semiliterarias de narración también corriente,, (como las cartas, los partes de guerra y los diarios); 4) otras formas de escritura autoral no artística (como razonamientos morales, filosóficos, científicos; como la declamación retórica, la descripción etnográfica, la información protocolaria, etc.), y 5) y además, el habla estilísticamente individualizada de los *héroes*, dentro de la cual se incluyen todos los *registros* lingüísticos sintonizados con lugares, épocas, situaciones, y teñidos por ellos; es decir, todos los *dialectos sociales o lenguajes sociales*...

La novela es la unidad donde se combinan tales *lenguajes*; y el aspecto tan heterogéneo de éste *género* se debe a la variedad social de su procedencia ya que tienen diversos orígenes y distintos empleos que corresponden a corrientes, géneros, épocas, grupos, profesiones, oficios, estamentos sociales, situaciones, etc. En la novela, el plurilingüismo "es una enciclopedia de los estratos y las formas de la lengua literaria". Dice este teórico.⁵

En *Domar a la divina garza*, Sergio Pitol descuella y sobresale como creador. De entrada nos enfrentamos a una obra cómica. Ejemplifica un trabajo de madurez donde el dominio del lenguaje, del juego estructural, del acercamiento y distancia de planos psicológicos, de la descripción y de la censura a la bajeza espiritual agrandan al autor veracruzano que viaja por un sin número de lugares, pero es México y, concretamente, Córdoba, de donde parte y adónde regresa siempre con cariño y nostalgia.

III.2 Estructura

En un nivel de inicio, a modo de confesión autoral, sin que en estas opiniones haya todo de cierto, Pitol asegura que toma como personaje el recuerdo de un antiguo compañero estudiantil, un tal Pepe Brozas, con fuertes muestras no de mal educado, porque en realidad sobrepasa el término, sino de rusticidad, avaricia, rapacidad, egoísmo sin límite. Hay derroche de actitudes bajas de un mercachifle inescrupuloso quien abunda en majaderías y amenazas.

⁵ Helena Beristáin; *Diccionario de retórica y poética*; México: Editorial Porrúa; 1997.p 143.

De hecho, el escritor nos presenta a un psicótico al que pone de recipiente de los vicios antes mencionados, para presentarlo a los lectores con deformidades emocionales. Lo sitúa en la técnica de la comedia donde las conductas criticables resultan tan desmedidamente exageradas que imposibilitan la identificación del lector con el personaje. Por otro lado, semejante personalidad sirve al creador para ejercer una crítica extrema sobre defectos de conducta y pobreza de espíritu. En un mundo al revés, Pitol loa la moral, las virtudes y los principios éticos de caballeridad. Su propuesta es que el mundo debe ser honesto y gentil.

Sergio Pitol precisa las imágenes y da las pautas temáticas. Hace un escenario en Estambul. Delinea a una mujer culta y estrambótica junto a un hombre mezquino e inventa la parodia de un rito prehispánico que él hace escatológico hasta la exageración inverosímil, capaz de producir una antiestética rechazable, porque rompe con los cánones de la devoción idealista. Rompe las ilusiones sublimes y lo poético tradicional para construir un esperpento a nivel orgánico y físico primario.

Pitol, el eterno confeso, el redactor que inequívocamente comparte con sus lectores sus ansias artísticas, da claves para guiarnos sobre la estructura y concepción de su novela: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*⁶ de Mijaíl Bajtín con una interpretación de este género literario que coincide con las reflexiones de Pitol sobre su obra; Nicolai Wasieliewich Gogol; y la presencia de un antihéroe de la más vulgar estirpe.

El autor se engarza con Bajtín porque escribe una novela polifónica en la que la fiesta es vista como una importante y eterna fase de las sociedades. En la fiesta se precisa el espacio mágico donde se intercambian y anulan las diferencias entre los hombres.

De Gogol, recuerda en este trabajo, el género cómico. No olvidemos que en sus novelas:

⁶ *Opus cit.*

...hace un análisis detenido de la sociedad rusa, sobretodo de la burocracia, le convierten en promotor de un movimiento novelístico y definitivo del *realismo*...Pinta la sociedad que le rodea con extravagancia cómica y satírico empuje... resume su pesimismo desesperado. Gracias a su inclinación al humorismo, la visión de...l mundo deja de ser apocalíptica... Gogol había querido construir en *Las almas muertas* una grotesca fantasía. En este momento comprendió su realismo y la importancia que tenía para su novela reflejar la verdad...Su obra maestra *Las almas muertas* llena de su característica comicidad grotesca (primera parte), posee un trasfondo satírico y social (segunda y tercera partes); moldea personajes positivos y realistas con notas de auténtica tragedia, pero don una serie de proyectos de mejora recogidos de la idea religiosa del arrepentimiento y la redención...(es) la imaginación cómico-grotesca de mogol, que se venga de un mundo detestable...Los héroes de *Las almas muertas* nos parecen sombras que asaltan en la soledad la loca imaginación de mogol, espectros que espantan al hombre...El autor, horrorizado, no entra en el socavón de sus figuras, se queda fuera para contemplarlas a lo lejos horrorizado. Igual que Chychykow, grotesco mercader...La extraordinaria comedia de Gogol, *El inspector*, la mejor del teatro ruso, es como una obra piloto en el teatro universal, sátira implacable sobre la corrupción política y la estupidez burocrática. El se reía con una carcajada algo histérica de su creación⁷

El autor de *Domar a la divina garza* dialoga desde su obra con el ruso de *Las almas muertas*. El eslavo hace un análisis de los personajes y explica por qué cae la sociedad feudal:

El pecado de Afanasi Ivanovich y de Puljeria Ivanovna estriba para mí en su prodigalidad absurda, y dispendiosa, en una incapacidad visceral para prever la sanidad económica, el ahorro. Mentas tan irresponsables como esas hacen imposible defender la esencia de la propiedad, interrumpen en el progreso. Su vida constituye una metáfora del desperdicio.⁸

⁷ Martín Alonso; *Historia de la Literatura Universal*; Madrid: tomo II; E.D.A.F. 1966.

⁸Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, 1989.

También usa la forma del teatro. Pone al personaje a recitar un soliloquio. Este es un recurso narrativo que le permite ofrecer su material a los lectores. El autor construye los elementos de la novela en boca del personaje quien cuenta, cuenta, incansablemente cuenta. La concurrencia deja de tomarlo en serio y lo abandona a los ojos de quien se interesa por la narración de la novela de Sergio Pitol. Relata a partir de Dante C. De la Estrella, bebe, sufre, desprecia, presume de sí mismo, y al hablar mal de los otros perfila su personalidad vagamente descrita, pero en cambio expuesta y dibujada a partir de una perorata. Lo que dice de los otros es siempre el espejo de su baja autoestima. De pronto, el novelista sorprende al lector cuando en su discurso el personaje desconcierta a su auditorio. El actor domina la escena. Hay una mención al teatro y el género dramático asociado a esta obra, es la comedia:

Sentí algo raro que me era difícil definir, pero no me imaginé que se tratara de una comedia preparada con tal perfección. ¡Comedia del arte le llaman los italianos a ese género! Sin darme cuenta al seguir la pauta que me marcaban, yo mismo representaba ya un papel.⁹

⁹ Pitol, 1988.

Sergio Pitol acostumbra descubrir el principio del análisis de su obra. En *El desfile del amor* hace una referencia a *Las almas muertas* de Gogol. Y en *Domar a la divina garza* claramente explica que parte del libro de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El mismo propone destacar algunos elementos y toma como principal motivo, el fenómeno de la fiesta. La ve como una categoría primaria e indestructible de la civilización humana. Nos informa que la noción de fiesta puede empobrecerse, degenerarse, pero nunca dejará de existir. Otro elemento estructural en el desarrollo de esta novela es Gogol.

B) ¡Gogol! Bajtín percibe el aliento carnavalesco como un sostén fundamental del complejo organismo verbal gogoliano. Lectura en los últimos tiempos, podría decirse casi exacerbada, de la obra de este ruso y de la de sus exégetas. Pocos escritores han contado en este siglo con comentaristas de tan excepcional calidad: Boris Eijenbaum, V.V. Gippius, Andrei Viely, Vladimir Nábokov, Andrei Siniavsky, etc. Simbolistas, formalistas, disidentes de todas las ortodoxias convergen en él. Tentación de intentar un buen texto sobre *Las almas muertas*.¹⁰

¹⁰ Pitol, 1988.

Por este motivo es indispensable ver, después de lo estudiado, de qué manera confluyen Gogol y Pitol además de la cacofonía de sus apellidos. De acuerdo con los apuntes de Bajtín en el libro multicitado, la solemnidad del símbolo institucional petrifica la representación de la vida. Por ende, la palabra autoritaria es la única que puede transmitirse. Su inercia, su perfección semántica, su afectado aislamiento externo y el hecho de que no acepte ningún tipo de desarrollo metafórico, (es sólo directa) excluyen la posibilidad de una representación artística de la voz establecedora del orden social.

En la contraparte, el ambiente popular es de donde surge el hecho de hacer una recreación de la vida en el género novelesco, que representa la pluralidad de los lenguajes de la época.

Y la novela pasa a ser un microcosmos de plurilingüismo. Lo autoritario, la oficialidad y el universalismo pesan culturalmente pero no tienen flujo vital. En cambio, en la novela –que se construye de lo coloquial– los vocablos se forman en una continua interacción con la palabra de la vida. Además, dentro de la autenticidad emanada del folklore y de la tradición popular, uno de los elementos más fuertes para digerir y trascender el autoritarismo estático es la risa.

En el libro citado y en el capítulo, *Rabelais y Gogol (el arte de la palabra y la cultura de la risa)*, Bajtín expone que la creación de Rabelais parte de la cultura popular, en todas las etapas de su evolución. Este enfoque sobre Rabelais nos presenta un elaborado punto de vista propio acerca del mundo y de sus formas especiales para reflejarlo en el ámbito estético y en contrapartida de la propuesta oficial

Rabelais es el heredero de la risa popular milenaria y el que la lleva a su culminación. Su creación es la clave imprescindible de toda la cultura cómica europea en sus manifestaciones más vigorosas, profundas y originales.¹¹

La temática de la fiesta misma y la atmósfera de libertad y alegría determinan los argumentos, las imágenes y el tono en estos relatos. En un porcentaje muy alto y como hemos visto en páginas anteriores, las fiestas tradicionales de todo el mundo, están ligadas a creencias populares. Bajtín explica que la temática de la fiesta misma y el ambiente bullanguero de libertad y alegría rompen la cotidianidad y el orden de los hábitos. Entonces se hace el milagro. Se posibilita lo imposible porque hasta las bodas se celebran. En estos relatos, la comida, la bebida y la vida sexual tienen un carácter jubiloso, carnavalesco, desbordado. Todo se transforma y se entremezcla. También la burla toma importancia porque se aprovecha el momento para parodiar lo establecido como orden rector de la existencia.

¹¹ Bajtín, 1990.

Según Bajtín, la risa gogoliana entraña la verdadera carcajada de la fiesta de pueblo. A pesar de tamizarse por el proceso literario, la risa de Gogol se conserva del todo pura en este sentido. Por ejemplo, el teórico muestra que el escritor en tono de charla familiar con los lectores elabora palabrotas, juramentos y maldiciones. Todo dentro de una literatura simpática oral de recreo, de jácaras, anécdotas, pequeñas parodias burlescas y gramática también paródica. Hace notar que Gogol redacta entonaciones irónicas, anuncios, alabanzas, silogismos y disparates intencionados. Tanto silogismos como desatinos verbales más complejos. Se ocupa asimismo de la representación de juicios, trámites burocráticos, intrigas y chismorreos. En otras palabras, el mundo de *Las almas muertas* es el mundo de un infierno alegre. Retrata la chusma y la algarabía de carnaval, así como una retahíla amplia de imágenes diversas que plasman metáforas injuriosas. En otras palabras, ahí están todos los elementos de la cultura popular festiva. Aquí Sergio Pitol se acerca a Gogol.

También podemos encontrar en Gogol un sistema muy lógico de transformación de nombres de apodos. (La Garrapata, Manitas de Seda, Rabona, Ratona, La Divina Garza es en sí un apodo completito). Una gran claridad casi teórica que revela la esencia de sobrenombres ambivalentes, laudatorios injuriosos, propios de Gogol y también de Pitol.

Son notables las muestras precisas, de gran acierto y sobresalientes de una combinación familiar del elogio y la injuria. Por ejemplo, la blasfemia admirativa y ensalzadora de Gogol:

¡Que el diablo os lleve por ser tan hermosas estepas!

Esta expresión demuestra que Gogol tenía conciencia plena de la visión del mundo de la risa, que para él guardaba un carácter popular, universal, totalmente abarcador. En este ensayo Bajtín opina que:

Según la definición de Gogol, precisamente la significación inferior, baja, popular da a esta risa un carácter noble, pero pudiera haber añadido un carácter divino, pues así se ríen los dioses en el momento cómico de la antigua comedia popular. En las condiciones de la época, esa risa, (el hecho mismo de ser un personaje) era inexplicable...Gogol siente con agudeza la necesidad de que haya lucha entre los elementos del habla popular y los estratos muertos de la lengua que lo cercan.¹²

En otras palabras, Gogol se angustiaba por la ausencia de una lengua viva, de autoridad incontestable para la recreación de la vida en el campo de la literatura y que era descendiente de la conciencia renacentista.

Entre las diversas esferas, Gogol trabaja a través de una interacción cómica de la lengua. Pisa el terreno de lo olvidado o de lo prohibido.

¹² Mijail Bajtín; *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*; Madrid: Alianza Editorial; 1990.

Las inquietudes psicológicas y religiosas de Gogol supondrían que él se hubiera ocupado de la literatura grave, trágica y moral. Sin embargo, “los derechos pisoteados de las risas encuentran en él a su defensor y exponente”.¹³

Se le ha reconocido por su patetismo: mezcla una gran seriedad sólo equiparable a su inmensa capacidad de ser jocoso. Así encontramos en su obra un equilibrio de dos mundos: uno autoritario, en el que deambulan burócratas corruptos, abogados, rangos y uniformes de la cotidianidad citadina; y el otro donde todo es ridículo y poco serio, en el que sólo la risa tiene validez e impera.¹⁴

El énfasis de la denuncia del mundo tieso y por lo tanto, también inhumano, se sustentaba en los disparates y el absurdo que no era otra cosa que el elemento interno unificador del otro mundo exterior. De acuerdo con Mijaíl Bajtín, éste es el feliz absurdo de las fuentes populares, que tiene multitud de correspondencias verbales plasmadas con exactitud por Gogol. En estas circunstancias, la única palabra y las ideas principales descansan sobre la risa. Ningún punto de vista se le opone. La risa es el único personaje positivo.

¹³ Bajtín, *idem*.

¹⁴ *Ibidem*.

Otro aspecto muy interesante de Gogol que sirve como pauta clásica del trabajo de Sergio Pitol, es su manejo de lo grotesco. Para él, lo grotesco no es un arma con la que se pueda atacar la norma, sino la negación de todas las normas abstractas, inmóviles con pretensiones a lo absoluto y a lo eterno. Está del lado del amor, de la dicha, de la inteligencia, de la bondad, de la entrega generosa. Con el uso de lo grotesco hace saltar la verdad inesperada en un ámbito de convencionalismos sociales hipócritas. "Es como si se dijera – afirma Bajtín- que no hay que esperar lo bueno de lo que es estable y corriente, sino de un milagro: en ese milagro reside la idea popular regeneradora y optimista".¹⁵.

Por otro lado, la expresión de las "almas muertas", no significa, como podría suponerse, almas extraviadas, destruidas aunque los personajes pertenecen a esta triste categoría. Tampoco implica un significado religioso como ridículamente sospechó la censura rusa, celosa paladina del dogma –en este caso, la inmortalidad del alma: sino que era la fórmula correcta para designar a los siervos de la gleba que morían después de cada uno de los censos decenales y aparecían como vivos en los registros.

¹⁵ *Ibidem.*

Un bajo embaucador, el repugnante Chichikov urde una estafa colosal: compra a ciertos propietarios, gente de su ralea, determinado número de dichas almas muertas y haciéndolas pasar como vivas, declara que las transporta como colonos a una región del sur donde el gobierno concede facilidades al desarrollo de proyectos agrícolas: de esta manera obtiene terrenos gratuitos, préstamos bancarios y logra el fin que se propuso: pasarla bien. El tema es genial.

En la *Historia de la literatura mundial*, Martín Alonso afirma:

Se cuenta que Pushkin, al oír la lectura del primer capítulo (de *Las almas muertas*, claro) exclamó amargamente: Dios cuan triste es Rusia; en realidad, el panorama es de una desolación moral tan grande, un panteón de miserias, de fealdades y de angustias tan vastos que, no obstante los caprichos del humorista, los trozos líricos (poema en prosa lo llamó su autor) y ciertas intenciones caricaturescas, la obra trasciende del realismo al naturalismo más despiadado y simultáneamente es una violenta requisitoria contra la corrupción y la inmoralidad de la vida social rusa.¹⁶

Al igual que Pitol, el estilo de Gogol se distingue de una manera inconfundible. Todo el tiempo marca un hito en la historia de la relación autor/lector. Pitol marca que escribe una historia de ficción.

Gogol constantemente le recuerda al lector que el trabajo que le presenta es un relato inventado. Se comporta como un testigo ajeno a la obra. A menudo se sale del texto para verlo desde el espacio del otro:

¹⁶ Martín Alonso; *Historia de la literatura mundial*; Madrid: EDAF; 1979.

Todo lo demás que os meten en la cabeza en la Academia, los libros, los abecedarios y las filosofías...¡Todo es!...¡Escupo encima!...Aquí Bulba dijo una palabra que no es posible incluir en un libro.¹⁷

Otro ejemplo:

Pero el lector se ha de enterar de todos ellos paulatinamente y a su debido tiempo, si tiene la paciencia de leer este relato, muy largo y que aún se extenderá a más, conforme se vaya acercando al desenlace que ha de coronar la obra.¹⁸

Y otro más:

Aunque el tiempo que tardaron en recorrer el vestíbulo, la antesala y el comedor es breve, trataremos de aprovecharlo para ver si podemos decir algo acerca del dueño de la casa. Pero el autor se ve obligado a confesar que es una historia muy difícil.¹⁹

El rasgo fundamental en el que Pitol empata con Gogol y que con tanta insistencia podemos ver es el afán de la ironía, la risa y la parodia. Gogol ridiculiza el trato cortés que se brindan los personajes de la nobleza y de la burocracia. Exagera el comportamiento de los protagonistas hasta ridiculizarlos. Su empeño humorístico ofrece deliciosas escenas cómicas. Al igual que el autor de *La vida conyugal*, el ruso se burla de todos los personajes y logra efectos simpatiquísimos al comparar rasgos humanos con vulgares verduras o plantas. Pitol insiste en las comparaciones con animales. Vemos en Gogol:

¹⁷ Nicolai Gogol; *Las almas muertas*; Madrid: Aguilar; En la Colección Crisol; No. 158

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ *Idem.*

...dos cabezas... una femenina, un rostro estrecho y alargado como un pepino, y tocada con un gorro, y la otra, de hombre de semblante ancho como una calabaza.²⁰

III.3 Personajes

Los personajes secundarios son cuatro seres, concebidos a manera de auditorio, Salvador Millares, Amelia, su hermana, los niños Juan Ramón y Elena, quienes hacen acotaciones y dan pie al desarrollo del soliloquio del personaje central: el gran nefasto Dante Ciríaco De la Estrella. A lo largo de la obra, éste no soporta el "Ciríaco" y lo esconde atrás de una "C.". Su autodesprecio no tiene límites y por ende ve a todos rasados desde su propia estatura. De su hermana Blanca dice que sólo hablaba de sus trapacerías.

Se caracteriza por ser un "gorrón" y no perder la oportunidad de dar puñaladas traicioneras. Neurótico de inmensos complejos, le duele ser poca cosa y critica la bajeza en forma de proyección de sus propios sentimientos. Se siente eternamente maltratado. Es el retrato del pobre diablo que vive con la sensación de que el mundo porque en realidad él tiene tan poco. La sátira de Pitol radica en presentar aun mediocre carente de valores morales y también económicos.

²⁰ Gogol; *Idem*

Había intentado elevarlos a otro mundo y contemplaba su fracaso. Su atención sólo despertaba ante la posibilidad de la querrela, de los amoríos banales, de los vientres rajados y de las heridas no del todo cerradas.²¹

Parece móvil de la picaresca, en búsqueda de sacar ventaja del dinero del otro. No puede hacerlo de otra manera. Pitol lo describe descarnadamente. La brutalidad abrumba. Se trata de seres sin ética, capaces de cualquier crimen. Lleno de envidia, habla mal de todos. De la misma manera como se siente consigo pues en realidad carece de respeto por él mismo:

Se esperaba mucho de él y acabó como un burócrata mediocre, sí, uno de tantos del montón, grisáceo, indeciso, desprovisto, ya no digo de proyectos excelsos, sino tan siquiera de un mediano interés en algo.²²

Dante C. de la Estrella abusa del dinero ajeno. Jamás saca un quinto de su bolsillo:

Bajé de un salto. Con la mayor cortesía le anuncié a Ramona que mientras ajustaba cuentas con el chofer yo me adelantaría a localizar a nuestra invitada y a presentarle las excusas de rigor.²³

Pitol, el gentil diplomático de trato exquisito, disfruta cuando critica la incapacidad de generosidad de quienes exageran en la tacañería:

²¹ Sergio Pitol,,; *Domar a la divina garza*,; 1988.

²² *Idem* p20.

²³ *Idem* p32.

Poco antes de llegar al hotel hice un último esfuerzo por restablecer los puentes, exponiéndole con la mayor calma posible por qué, en términos de la más estricta justicia, le correspondía a Sacha pagar la cuenta. Me respondió con un comentario tan desabrido que prefiero no repetirlo. Al llegar al hotel me bajé del coche y entré sin despedirme siquiera. ¡Que se las entendiera con el chofer como pudiera ya que tan disparadora se sentía!²⁴

Su avaricia extrema, cómica, descomunal, la conducta del patán, la postura de "codo" para no pagar las cuentas, entrañan la forma drástica de presentar a un ser deleznable. ¿Si no puede soltar un céntimo, de donde va a esgrimir una idea positiva? La tacañería excesiva es enfermiza y odiosa. Con giros lingüísticos sorprendidos, con remates inesperados de las situaciones, Pitol dibuja la neurosis:

¡Sí, Chucha!, ¿de dónde voy a sacar yo ese dinero?²⁵

Para reforzar la psicología del personaje, le permite vislumbrar su mediocridad, a fin de situarlo en la postura de hombre y no de muñeco con el jugara como divertimento de un manejo cómico. Tiene un juicio confesional inconsciente de autoproyección:

La gente más bien tendía a considerar mi intelecto con desprecio, a tratarme como un perdulario que se iba abriendo paso en el mundo con malos recursos y un poco de suerte.²⁶

²⁴ *Idem.*

²⁵ Pitol, 1988, p135.

²⁶ Pitol, 1988, p142.

Ante todo, Dante traiciona. Nunca se vincula con nadie. Odia, ataca y desprecia a la humanidad. Miente sin reparo. Dice de Ramona, hermana de quien le paga el viaje, supuesta amiga:

Traté de decirle que me sentía muy lejos de pretender molestarla, de atormentarla, que antes, por el contrario, luchaba por demostrarle mi amistad, quería hacerle comprender que no sólo Ramona, era allí su amiga, prevenirla contra la falsedad de aquella mosca muerta, revelarles que no merecía su afecto, que intrigaba con todas sus fuerzas...²⁷

Otro rasgo de Dante C. De la Estrella se ve en su desprecio por las mujeres. Cosa que suele ocurrir en la obra de Pitol. Dante siempre termina ridiculizado por ellas, odiado por todas. Sin embargo, desde su inferioridad no pierde el gusto de comportarse como un gigoló:

Se dio la vuelta y regresó sola a su casa, y esa noche tuve yo que pagarme la cena.²⁸

Además de que Pitol crea un monstruo de enfermedad psicológica, también cumple con Bajtín como promete hacerlo al comienzo de la novela y recrea el hambre pantagruélica:

...me invitaba a cenar al Bellinghausen, o más bien, a verla cenar porque yo comía lo normal y el resto del tiempo lo ocupaba en contemplar su gula desmedida.²⁹

²⁷ *Idem.* 92.

²⁸ Pitol, 19881989, p 149.

²⁹ Pitol, 19881989, p 153.

En segundo plano están la divina garza, Marietta Karapetiz. En calidad de personajes secundarios, también en otro nivel, vemos a su hermano Sacha y a Ramona Vives. Hay mención a un hermano de Ramona, en los juegos de Pitol Ramona, Ratona, Rabona, de nombre Rodrigo.

En esta novela, Pitol hace un periplo. Nos sitúa en Tepoztlán, Morelos; nos lleva a Europa y de ahí ubica al lector en Estambul para transportarlo al estado de Tabasco y termina en la misma sala de la casa donde comienza el relato.

La pieza de arte involucra dos géneros literarios. Puede vérsese desde una perspectiva dramática donde el personaje principal recita un monólogo frente a un público compuesto de cuatro personas: dos adultos y dos niños quienes, en ocasiones, participan para establecer un primer plano. Igual que en el teatro, aparece el monólogo, al que se hace referencia en el capítulo IV:

Se hizo una pausa. No se podía decir que los miembros de la familia Millares hubieran seguido hasta ese momento con igual atención el relato de Dante De la Estrella. A cada uno de ellos le había interesado sólo alguno que otro momento aislado de la historia: en general consideraban el discurso del licenciado como un contrapunto permanente al ruido producido por la lluvia al azotar las ventanas.³⁰

³⁰ *Idem*, p 72.

III.4 Bustos Domecq, el antecedente literario de Dante C. de la Estrella

¿De dónde se le ocurre a Sergio Pitol inventar un personaje como Dante Ciríaco De la Estrella? El antecedente literario es un personaje de otra obra cuya genialidad maravilla. Sergio Pitol toma el modelo de Bustos Domecq. Me refiero a Urbistondo, el pícaro comiquísimo del relato *El hijo de un amigo*, parte del libro intitulado *Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Este curioso ser de ficción –cuya H. abrevia Honorio-- y su doble apellido entronca por un lado, con un antepasado que fuera caudillo de la provincia de Córdoba y por otro, con su imaginativo bisabuelo de origen francés, no es sin embargo, la suma de sus dos ilustres procreadores ni tampoco puede asimilársele a ninguno de ellos por separado. Bioy Casares y Borges ofrecen dos hipótesis y un seudónimo.

Pero sobre el producto de esa feliz conjunción hay varios textos ejemplares; vemos en ese libro algunas de las muestras maravillosas de humor que brinda el idioma español. Este volumen también guarda algunos de los cuentos mejor acabados del género policial.³¹ Semejantes a la esfera de un filósofo, proclaman la circunferencia pero esconden las múltiples formas del universo.³²

Como sucede con Dante Ciríaco De la Estrella o mejor dicho, éste, al igual que Urbistondo es un personaje cómico. Ambos son pícaros parleros, llenos de defectos, son detestables. El personaje de los *Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq*, sí consigue todo lo deseado.

Bustos Domecq (seudónimo de los dos grandes, Borges y Bioy Casares) hace gala del manejo del lenguaje popular argentino, alimentado del lunfardo con frases como:

Arreglado el carancho es el nido.³³

La angustia del protagonista y la fuerza de su demencia igual a la de Dante Ciríaco De la Estrella, se dejan sentir bajo el chorro a propulsión de una verborrea incontenible.

³¹ Jorge Luis Borges y Bioy Casares; *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*; Buenos Aires; Ediciones Librería de la Ciudad; 1977.

³² *Idem.*

³³ Op. Cit. Jorge Luis Borges y Bioy Casares, 1977.

El hijo de un amigo es un texto jocoso a más no poder. A lo largo del relato, el personaje principal hace un ridículo inmenso y genera gran burla a su alrededor. La historia describe a un hombre imprudentísimo, agresivo, egoísta, avaro, enloquecido, al que no le preocupa molestar y herir al prójimo de manera brutal: el chantaje realizado lleva al suicidio al hijo de su gran amigo y protector.

Dante aspira a ser intelectual. Urbistondo se atreve a escribir guiones muy malos denominados por él mismo "cinejoyas". Su grado de corrupción es ilimitado:

Lo que a usted le importa, señora, es colocar mi cinejoya en la S.O.P.A., no sea el Diablo que un pajarito le vaya con el cuento a su señor esposo.³⁴

La S.O.P.A. son las siglas del Sindicato de Operarios y Productores Argentinos y el "cuento" con el que amenaza informar al marido es la infidelidad de la mujer.

Bustos Domecq hace que su protagonista relate los hechos con una sinceridad picosa. Alardea sus pecados como si fueran logros benéficos para la sociedad y su autosuperación.

³⁴ *Idem.*

De esta manera se explica su locura. Confronta la realidad, alcanza niveles de despropósito y actúa con gestos erráticos. Lo que Urbistondo dice ser, contrasta con lo que realmente es. En su fuero interno quiere impresionar a su auditorio (el lector). La sátira estriba en que después de narrar las bajezas cometidas, o cuando sus escuchas lo ponen en su lugar, cierra las situaciones con frases perfectas como:

Suerte que soy un hombre de mundo.³⁵

En los momentos en que se presenta como el peor de los patanes o para dar cabida a la comicidad plena, dice:

Me permití una mueca mefistofélica.³⁶

Se exhibe en su deseo de presumir y de esta manera Bustos Domecq construye la sátira. En ello va la burla: en el choque brutal de mente esquizofrénica donde Urbistondo jamás conecta sus sentimientos con lo que acontece y la realidad.

Mi frase bomba se apuntó un fiasco.³⁷

O:

Recibí el impacto como un romano. Apenas si atiné a motear el sillón giratorio para no rodar inservible bajo el quillango.³⁸

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

Y después de atacar sin medida a todos los humanos que lo rodean, de la misma manera como lo hace Dante C. De la Estrella, culpa a los otros de su mala fortuna. En realidad, es él, quien se comporta de forma insoportable:

¡La manganeta que yo labrara con tanto cariño, destruida, tristemente aventada, por el eterno femenino! Como decía el dientudo de otra cuadra: con las mujeres es matarse.³⁹

Urbistondo y Dante reaccionan ante los hechos de idéntica forma. Ambos son deleznable. Se les dan de caballerosos hombres de bien, se presentan muy ofendidos porque el mundo los rechaza. En el colmo del cinismo, al conseguir lo perseguido con sus chantajes mafiosos, el hombre de Bustos Domecq dice:

-Sepa que yo pensé contentarme con que usted me apoyara para la vista; encima iba a sacarle plata. Yo soñé que en ciertas esferas los valores se respetaban. Me equivoqué. Salgo de esta casa como he entrado, con las manos limpias. No se dirá que he percibido un solo veinte.⁴⁰

Y con un derroche de lenguaje como Pitol estila, añade:

Chantado que le hube estas verdades, me encasqueté a dos manos al rancho negro hasta tocar los hombros con las alas.⁴¹

Y posteriormente, Urbistondo se autodescribe:

La gana de castigarme y el asco parecían disputarse la voluntad del pobre irresoluto.⁴²

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

Este asco es el generado por sí mismo en su entorno. Y por tales detalles, viene a ser un personaje gemelo de muchos de los participantes en el desfile carnavalesco de Sergio Pitol.

Por otro lado, como la vida, la literatura es dialéctica. El hecho de que Dante C. De la Estrella se ubique con tal rango estético en los lodazales de la pobretería espiritual, es la base y sostén de los blasones de su estirpe y nobleza literarias. Por resultar tan extraordinario, tan deslucido dentro de su ambiente, precisamente por su carácter nefasto y sobretodo por la sordidez de su avaricia, no sería difícil que pasara a formar parte de la galería de los clásicos de las letras mexicanas.

Su pureza de sangre no se discute. En sus venas corren los grandes vicios de Shylock y Harpagón. También es descendiente directo de Grandet y se emparenta con todos ellos:

Si los financieros erigiesen alguna vez un templo sagrado al horror (digo los financieros porque los avaros nunca lo erigirían), cuatro estatuas podrían levantarse sobre sus pórticos: las de Shylock, Harpagón, Grandet y el españolísimo Torquemada. Cuatro avaros, eternizados por cuatro artistas de idioma, estirpe y gustos muy diferentes: Shakespeare, Molière, Balzac y Pérez Galdós...Shylock, más que avaro es vengativo y cruel –justiciero-, dirían algunos. Harpagón obedece a un juego mecánico deliberadamente visible. Es el autómatas de la avaricia clásica. Torquemada resulta para nosotros el avaro más real. No lo necesitamos estilizar para concebirlo. Tenemos la impresión de haberlo conocido en la vida diaria. Grandet es el ser devorado por la manía que lo domina. Todo el hombre en él, ha desaparecido para dar paso al mismo símbolo del avaro. De allí sus defectos como personaje y como

persona; pero es allí también su valor de mito. Shylock es todavía humano: el rapto de su hija lo altera profundamente. Torquemada es humanísimo en sus pasiones. Harpados en el tipo geométrico y anguloso, de una deplorable esquematización del hombre, mecanizado por el ansia de poseer y retener. En Grandet, lo inhumano vence del todo. Su vicio lo ha mitridatizado para los riesgos de la ternura que, según algunos críticos, tiene para su hija. Ansioso de oro, se ha vuelto oro; compacto, amarillo, árido, pero no dúctil ni brillante como el metal. En lugar de conciencia lleva un doblón y en el impreso, un emblema frío, el poder de compra...Despojado de cuanto suele hacer vulnerable a la humanidad (la esperanza, el amor, la pena, el perdón, el consentimiento) no ve en los seres que lo rodean sino una presa posible, la ocasi'pon de un despojo lícito, la eventualidad de obtener – de no gastar – alguno de esos magníficos napoleone que son su sangre, su clima, el medio espiritual y físico de su ser.

⁴³

Esa repugnancia, esa opresión del alma, es la estética de este autor mexicano. Lo que Pitol trata precisamente de imprimirle al lector. Pretende hacer sentir la desazón de su personaje. Lo que sondea Pitol en sus monstruos sin rostro es la profundidad del abismo del mexicano.

Sergio Pitol es un gran novelista porque a través de la máscara y la burla nos da la impresión de lo real en función de un mito que, traducido en metáfora, desemboca en el gran arte literario. El escritor penetra la verdad a través de la parodia donde plasma la calidad simbólica de un conjuro.

⁴³ Pitol,1988.Op. cit .p 18.

III.5 El banquete y la fiesta

Todas las fiestas guardan un contenido simbólico importante, engloban un sentido profundo y de acuerdo con el carnaval, expresan una cosmovisión. Para que la fiesta sea tal, es necesario derivarla de los niveles superiores de la vida. Debe provenir de las alturas del espíritu y de las ideas. Desde siempre, los convivios conservan una relación profunda con el tiempo: los cumpleaños, los aniversarios, las conmemoraciones de fechas históricas, etc.

Bajtín afirma:

La fiesta se convertía en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la abundancia.⁴⁴

Desde los principios de las sociedades, se marcaba una diferencia entre la fiesta de las clases gobernantes, la iglesia y el carnaval. El acto serio buscaba consagrar el orden social. Su tendencia se inclinaba hacia la inmutabilidad o el anquilosamiento de las reglas jerárquicas, axiológicas, religiosas, políticas y morales.

En el régimen feudal contribuía a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente.⁴⁵

⁴⁴ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, México, Alianza Editorial, 1990, p. 14.

⁴⁵ *Idem*, p. 15.

En *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* Sergio Pitol trabaja ampliamente la imagen de la fiesta. En la primera novela, una reunión en casa de la corredora de obras plásticas termina en tragedia; en la segunda obra, el banquete ocurrido en un restaurant en Estambul. En *La vida conyugal* se ofrece un banquete para celebrar el aniversario de bodas de Jacqueline Cascorro y la inauguración del fraccionamiento en el que su marido invierte sus caudales en Cuernavaca. Pitol utiliza el banquete desarrollado entre actitudes chuscas de los comensales, pone en el centro la descripción cuidadosa de la gran comida. La única fuerza preciosa de la abundancia pasa lista y la universalidad está presente en cada bebida y cada bocado. Son imágenes de un hiperbolismo positivo y el tono en que se describen es triunfal y alegre. De acuerdo con Bajtín:

¿Cuál es la importancia de estas imágenes del banquete? Ya hemos explicado que están indisolublemente ligadas a las fiestas, a los actos cómicos, a la imagen grotesca del cuerpo; además y en forma esencial, están vinculadas *a la palabra, a la sabia conversación, a la festiva verdad*. Hemos notado también su tendencia inherente a la abundancia y a la universalidad.⁴⁶

Para empezar, en *El desfile del amor*, Delfina Uribe quien:

Nunca se permitía renunciar a su calidad de anfitriona perfecta.⁴⁷

⁴⁶ *Idem*, p 90.

⁴⁷ *Idem*, p15

Da reuniones a las que invita muchas celebridades del momento entre los que se cuentan políticos, artistas como pintores y escritores y tuvo lugar el 14 de noviembre de 1942, el día histórico en que México entra en los acontecimientos bélicos internacionales de la Segunda Guerra Mundial. Es un divertidísimo convite de clase alta que termina como escándalo de vecindad con golpes, patadas, alusiones vulgares al chile, asociadas con el órgano sexual masculino, y a otros movimientos del bajo vientre. En el contexto de la novela, la crónica periodística de la época, hablaba de los platillos mexicanos y franceses de la cena. En los variados escenarios se toman vasos de whisky, de cerveza, tazas de café, de té de menta y a veces el alcohol, que desatan verborreas incontenibles. Pero es en la fiesta donde se concentran todos los personajes y es el punto en que ocurre el hecho que aglutina y emparenta las vidas de todos los personajes: el asesinato de un muchacho alemán. El resultado de la asistencia al convivio es que el hijo de Delfina muere de heridas de una balacera que tiene lugar esa vez. Se asocian la vitalidad juvenil se aprecia inestimablemente con su muerte. Por sus logros, el éxito de Delfina choca con el desprestigio desprendido del escándalo.

La sabiduría de Ida, otro personaje, se confunde en la abyección de su amante. Se trata de fuerzas binarias opuestas que se tocan en sus polaridades: vida/muerte; conocimiento/estulticia; felicidad/tragedia; adolescencia/deceso; honra/mala fama; compañía/desolación. "*¿Entre el esplendor y la escoria!*", apunta Pitol en *Domar a la divina garza*.

Se invierte la escala de valores. La parte blanca se vuelve negra, para volver a presentarse con mayor fuerza en su afirmación primera. En este encuentro, Martínez, uno de los pícaros de *El desfile del amor*, cómicamente se dedica a gesticular, a gruñir y a mascullar palabrejas que nadie entiende.

Por otro lado, un elemento principal del festejo es la comida. De continuo, Pitol describe banquetes, mesas elegantes, menciona guisos y está atento a la importancia culinaria de los ambientes. Para Rabelais, el objeto de estudio de Mijaíl Bajtín en el tema del carnaval, la comida tiene un lugar especial. Por ejemplo, la mención de los chiles en nogada que son un guiso espectacular de la alta cocina mexicana, inventados en Puebla para el deleite palatal del emperador Iturbide, también ostentan los colores patrios. Son motivo de Sergio Pitol:

En este momento pusieron un plato en la mano de mi madre. La contemplación del chile en salsa de nuez la dejó arrobada. Yo, sin advertirlo, me había quitado el parche del ojo, pero ella lo llevaba aún puesto, y sus gestos, que en otra ocasión habrían sido normales, se cargaban, debido al ojo tuerto, de un elemento burlón muy pronunciado.⁴⁸

En la novela que menciono, debido a este manjar se suscita otra asociación de fuerte influencia carnavalesca que cumple con la propuesta de Bajtín. Martínez padece hemorroides e ida Werfel, su amante, lo desenmascara públicamente. Ella hace una chacota de lo que al galán puede sucederle y él se enfurece hasta golpearla:

Arde al entrar; no se diga al salir... ¡Ánimo, mi gran Martínez!
¡Éntrele con coraje! ¡Piense, como los escépticos, que el ardor de
ahora será menos áspero que el que vendrá después!⁴⁹

⁴⁸ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, 1984, p 95

⁴⁹ Pitol, 1984.

De acuerdo con Bajtín, la muerte de la semilla se representa en los excrementos humanos. El ciclo se cumple. Los desechos van a la tierra y y del cultivo germina la planta otra vez. Según el crítico ruso, la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento vista en la fiesta popular, se centra en la comilona. Estudia a Rabelais y propone que este autor tiende a las formas de abundancia y de universalidad que están dadas en el alimento y en la bebida que se llenan de exageración positiva y de alegría. No existe una auténtica fiesta popular sin el ágape. Es un obvio antecedente literario en donde se desborda la mesa de una manera increíble e irreal. Rabelais está convencido de que no se puede expresar la palabra libre si no es en el convivio, directamente asociado a la comicidad. También se relaciona con la imagen grotesca del cuerpo y las imágenes del banquete

...están vinculadas a la palabra, a la savia conversación, a la festiva verdad.⁵⁰

⁵⁰Bajtín, Op. cit.Cit. p 252.

Otra concepción del comer dentro de las imágenes clásicas es que este hecho se une al trabajo. Al final de las cosechas se hace una fiesta para compensarse de los esfuerzos laborales y dar gracias a los dioses por el triunfo obtenido a favor de la supervivencia y en contra de la muerte. En las costumbres clásicas, el comer y el trabajo son polos de un mismo hecho. El hombre lucha contra la Naturaleza y sale victorioso. Un aspecto interesante de este fenómeno es que las acciones son colectivas. El que ambos hechos se compartan no es el resultado de una tendencia biológica o de un instinto animal sino ha de verse como un acontecimiento de la sociedad. Además, la palabra franca y libre se expresa en el ambiente del banquete. Y con la inserción verbal se insertan la literatura y la verdad. Desde Grecia y Roma el *simposium* es la sobremesa de una gran reunión.

Durante los banquetes se pronuncian discursos. En las comidas de negocios bailan los ingresos pecuniarios. Entre los países se dirimen conflictos internacionales mientras se mastica y parte del trabajo de los embajadores, exige el conocimiento protocolario de la etiqueta en la mesa. Bajtín opina que:

Sería tentador buscar la génesis de este vínculo en la cuna misma de la palabra humana. Pero, aún, cuando llegáramos a establecer esta última génesis de manera suficientemente verosímil, no proveería sino pocos elementos para la comprensión de la vida y de la conciencia ulterior de estos vínculos. Pues incluso para los mismos autores antiguos –Platón, Jenofonte, Plutarco, Ateneo, Macrobio, Luciano, etc.– el simposium, lazo entre la palabra y el banquete, no era en modo alguno una supervivencia muerta, sino que, al contrario, ellos le daban un sentido muy preciso.⁵¹

En *Domar a la divina garza*, el suceso central de la historia, el encuentro entre Dante C. de la Estrella y Marietta Karapetiz es un restaurant y la mención a la comida es semejante a las formas hiperbólicas de Gogol en *Las almas muertas*. Dice Pitol:

La veía yo deglutir un pavo con ojos iracundos. La mesa se había llenado de platonos, platos y platitos colmados de delicias: purés de berenjena, de garbanzo, de 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...Oía y comía sin dejar de hablar.⁵²

En casa de Marietta en Estambul también se prueban bocados:

La maravillosa fiesta clánica pagana cuyo fin era celebrar la fertilidad ocurre en esta novela. Me refiero a la descripción de la zona del sur:

⁵¹ Bajtín, Op.cit, p 255.

⁵² Pitol, 1998 *Idem*, p 96.

...luego se inició un amplio florecer de sonrisas en aquellas bocazas cuyas tan dentadas que llagaban a tener miedo. Comenzaron a comer desafortadamente, con apetito pantagruélico. La miel les escurría de las manos, las comisuras de la boca, la nariz, el mentón.⁵³

Este mexicano no es otra cosa que la fantasía y la creatividad de Pitol quien cumple con los planteamientos de Bajtín. Aquí también aborda referentes bajtinianos en términos de escatología y parodia.

En *La vida conyugal* la muerte está mancomunada con la fiesta, la alimentación y el sexo. La novela empieza:

Jacqueline Cascorro, la protagonista de este relato, conoció durante buena parte de su vida las experiencias conyugales de rutina: arrebatos, riñas, infidelidades, crisis y reconciliaciones. Todo cambió en un instante, cuando al quebrar con sus manos una pata de cangrejo y oír descorchar a sus espaldas una botella de champaña se dejó poseer por un pensamiento que la visitaría de manera intermitente, convirtiéndola y ya para siempre, en una mujer de muy malas ideas.⁵⁴

⁵³ Sergio Pitol, 1988.

⁵⁴ Sergio Pitol, *La vida conyugal*; 1991 p 7.

El capítulo número XI de *El desfile del amor* se intitula "Cangrejos al compás". Esta frase se asocia con una canción popular compuesta durante la intervención francesa en nuestro país. Se tararea con la onomatopeya "cras, cras, cras", y cuando se abre la botella de champaña el ruido desprendido es seco y lo expulsado a los aires es un tapón "disparado". Las "malas ideas" que al personaje se le ocurren guardan las más perversas intenciones de asesinar a su cónyuge. Identifica los ruidos de la comida con el balazo de una pistola. Los chiles en nogada, los cangrejos y la champaña son ingredientes de la más elegante gastronomía, símbolos de la clase social ante la que Jacqueline se sintió desfallecer. Ella padece gran inseguridad en su situación de nueva rica. También es una "parvenue" en el mundo del intelecto. Debe pagar su aceptación en los círculos frecuentados. Forma parte del grupo que se reúne a estudiar en casa de Mágina Armengual. Estas personas se juntan de la misma forma como lo hubieran hecho, si se citasen a tejer crochet o jugar partidas de cartas. En realidad, los cursos se dedican a las señoras carentes de una educación académica sólida. Pero aún así, Jacqueline cree verse en el ágora griega todo el tiempo. ¡Qué personaje tan bien creado, es tontísima! En la obra, nadie la soporta. Sólo es tolerada y admitida porque aporta los platillos y los licores ofrecidos en las fiestas:

-¡Tiembra! ¡Tiembra! ¡Dios mío!, ¿es que no se dan cuenta de que está temblando?

El desconcierto fue general. Todo el mundo trató de descubrir señales. ¿Se movía algo en la casa?, ¿los candiles?, ¿los cuadros?, ¿las cortinas? ¡Nada! Todo permanecía en su sitio.

-Una escena muy bien montada para echarnos de la casa, tengo que reconocerlo! -exclamó María Dorotea con un gesto de indignación-. ¡Típica de María Magdalena! Me la conozco al dedillo, la he tenido que lidiar durante muchos años, pero hoy no la dejaremos salirse con la suya.⁵⁵

Pitol describe un festejo contemporáneo. Nos hace ver que la fiesta y los alimentos servidos, los motivos sociales y la necesidad de romper con la esfera de amistades, injusta y presionante del mundo de los cánones, sigue sirviendo todavía a modo de válvula de escape y de manifestación rebelde. El alcohol ayuda al relajamiento de los nervios destrozados a causa de las presiones causadas por la sociedad moderna. Pitol se burla y a Jacqueline Cascorro se le ve pasada de copas más de una vez.

Por eso, el *Hic bibitur* tan loado de Francois de Rabelais se filtra en la literatura de un escritor, quien gracias a su participación en la diplomacia acude a muchas fiestas en regiones remotas. La distancia interpuesta entre él y su país de origen, le sirven para recrear a la perfección los ambientes festivos mexicanos en novelas tan espléndidas como *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*.

⁵⁵ Sergio Pitol, *La vida conyugal*, 1991, p37

III.6 La parodia

Trato de explicar que la fiesta desvirtúa el impulso sencillo y directo de la celebración humana en busca de un auténtico regocijo. Sin embargo, históricamente, las generaciones la han soportado porque su carácter auténtico es indestructible. Lo que se consagra con mayor fuerza en el ámbito de la francachela es la desigualdad social.

El carnaval es el triunfo de una especie de liberación transitoria, la abolición de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.⁵⁶

Algo sumamente interesante es que para romper el hielo de la solemnidad, hay tratos especiales que involucran el lenguaje y ademanes comunes llenos de franqueza. Se anulan las constricciones y se rompen las distancias entre los individuos, quienes pretenden comunicarse.

Debido a esto, el carnaval origina una lengua de gran riqueza devenida en literatura. Y como si fuera poco, en esta francachela popular, el hombre disfruta de una segunda vida que le da la oportunidad de imponer nuevos parentescos con sus semejantes... Estas relaciones se imbuyen de verdadero contacto humano cálido.

Todas las lenguas y símbolos de la lengua carnalesca están impregnados del lirismo de la sucesión y renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad y de las verdades y de las autoridades dominantes.⁵⁷

⁵⁶ *Idem*, p 22.

⁵⁷ *Idem*, p 35.

La parodia muestra la imitación burlesca de una cosa seria. Es una forma tradicional de representar las voces de otros para incorporarlas a la literatura. En épocas de mucha represión sirve de alternativa para no perder la salud mental.

La risa superó, ante todo, al gran censor interior, no sólo la censura exterior, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años.⁵⁸

Uno de los aspectos de la vida que Pitol parodia en las tres novelas que forman el tríptico del carnaval, es el esnobismo de los supuestos intelectuales. No tolera a los seres humanos que aparentan sentirse superiores, cuando en realidad quieren compensar complejos muy profundos, y que utilizan un tibio acceso al conocimiento. Así creen que contrarrestan la pobretería espiritual que los embarga. Se burla de los hombres que a sí mismos se llaman sabios, pensadores o inteligentes.

En *El desfile del amor* retrata a Miguel Del Solar, supuesto historiador, quien, en vez de hacer historia, hace chismes. Es el caso del estudiante ansioso que maneja mucha información, pero que no la recoge en fichas ni ordena. Es el caso del atontado que entre tantas revistas informativas pierde la importancia del significado histórico y trascendente.

⁵⁸ Bajtín, op. cit. *Idem*, 89.

Los personajes se critican unos a otros y cada uno de ellos pretende finalizar como el más importante. Se da un mundo al revés entre los entrevistados por del Solar, quienes aspiran al éxito fácil, cuando en realidad están hundidos en sus limitaciones.

En la trama de la novela, un muchacho de ascendencia judía es asesinado por aparentes mexicanos y antisemitas, pero en su investigación, Del Solar se conduce más como detective que como investigador científico avocado a iluminar un suceso del pasado.

Desde esta óptica me puedo referir al simpático Pedro Balmorán, a la magistral Ida Werfel, al irrepensible Dante Ciríaco De la Estrella, a la elegante Marieta Karapetiz y a la nefasta Jacqueline Cascorro. En la periferia rondan María Armenguol y los maestros de su academia. Entre todos explotan a los ignorantes y confundidos.

Con un resentimiento que adquiere violencia extrema en el ansia de denunciar aprovechando la parodia, Pitol nos da un personaje que como Pedrito Balmorán, *el mismo que canta y baila hasta el himno nacional*, se burla de sí mismo. ¿Qué dotes de danzarín puede tener un tullido que además, padece tics nerviosos? Se distingue de los demás protagonistas por su carácter de personaje trágico. Le roban su obra y le destrozan su cuerpo sin cometer una mala acción que lo haga acreedor de semejantes desgracias. En el refugio donde vive, recita títulos de libros, habla de cómo acomodarlos, plantea las vicisitudes de negociar con ellos. Recuerda la posesión de ediciones costosas que prepara para clubes de bibliófilos. Se dice ser dichoso y por su penoso estado, destila odio. Con encono critica las envidias de los escritores, quienes se odian y se cierran el paso entre ellos mismos. Pitol parodia al librero de viejo al decir que los libros se reproducen como hongos y quien, por el sólo hecho de estar en este negocio, presume escribir una obra que no pertenece a ningún género.

Pitol aprovecha este personaje para ridiculizar al intelectual de broma ácida, irónica y mordaz que pretende sobresalir con base en increpaciones rápidas, llenas de encono y encubiertamente amparadas en la agilidad mental.

Otro personaje secundario útil para este efecto es Derny Goenaga, el primo de Del Solar quien *obsequiaba cápsulas de sabiduría política*. El novelista hace un dibujo de un hombre culto, cosmopolita, moderno, crítico del sistema, publicista... Invita a comer a Del Solar y en la mesa, los adolescentes de quienes se acompañan, se dedican a escarnecerlo con burlas. Y Pitol ahonda en la burla y la risa y la fiesta, el jolgorio y la pachanga. Derny es el personaje con el que el autor parodia al hombre mediocre, consciente de su limitación, quien atribuye su estado al hecho de no haber hecho estudios en una universidad del extranjero, sino sólo en un *college*.

Los iconos más venerados de la clase intelectual se rompen por la constante simulación literaria con que Pitol transforma al mundo. Revela su doble juego cómplice formal al referirse al rompimiento del mito impuesto por la cultura pensadora. En estos textos Pitol se burla de la enfermedad del alma del intelectual mexicano. Dentro de este carnaval parece que las tres novelas son paródicas e independientes entre sí. Mi opinión es que en ellas existen hilos conductores: hay determinadas características que se pasan de unos personajes a otros. En este punto los protagonistas se igualan. Por ejemplo, la parodia de la mujer intelectual la encontramos en Ida Werfel que es una hispanista y estudiosa de la literatura; Marietta Karapetiz hereda de su difunto esposo el interés por la antropología y una inclinación aguda por las letras y en especial por investigar a Nicolás Gogol; y por último, la imbécil de Jacqueline Cascorro se aboca a todo lo que huelga a cultura. Las tres escriben. La primera sobre lingüística; la segunda, antropología y la última, hace intentos literarios.

En forma paralela se desenvuelven Ramona Vives, Emma Werfel y Margara Armengol. Junto a ellas con ansia de sabiduría destaca Dante Ciríaco De la Estrella. Y un personaje especialmente ridículo nos está dado en la hiperbólica tía Eduviges. Es una mujer demandante y llena de fortaleza. Sus dotes histriónicas compiten con sus ardides maquiavelicos donde el enredo y el chisme sobresalen como las empuñaduras de sus certeros cuchillos con los que reparte puñaladas de maquinación ponzoosa y malvada. Es una intrigante. Refleja un buen retrato de las mujeres de clase acomodada de los años treinta y cuarenta.

Pitol parodia los valores de esas señoras rodeadas de sirvientes. Mujeres narcisistas a la usanza de María Félix. Son manipuladoras al estilo de Prudencia Grifel; infalibles en los términos de Dolores del Río; y duras, con el gusto de serlo, como María Tereza Montoya. Pitol crea a la tía Eduviges para darnos una semblanza de las señoras de entonces. La hipocondría es una de las principales armas para chantajear a los demás. Su paranoia es el pretexto para llamar la atención general.

La tía Eduviges entra en acción y su exuberancia incontenible abarca el ambiente en pleno. Eduviges es una mujer de su casa, llena de emotividad. Pitol la presenta decompuesta de los nervios y que como buena neurótica, muchas veces acierta en descubrir lo que se propone saber. Ella es el dibujo paródico al que Pitol rechaza y critica. Ejemplifica a esas mujeres poderosas que utilizan su energía principalmente para destruir la paz y la dicha de los familiares, a quienes además, hacen desdichados. Pitol canta a la salud psicológica, a la bondad, al derecho humano de ser feliz.

Por último, considero que la supremacía paródica de esta novela se ve en un relato llevado al exceso. Se trata de la historia cómica del "castrado mexicano". Pitol inserta un cuento ajeno a la trama y en memoria de la novela italianizante. Este relato sustenta la estructura de la confusión y ahonda en el mundo al revés. Sirve a manera de espejo, donde se refleja y potencializa la parodia.

La comedia de equivocaciones llega al extremo. Con este argumento Pitol hace la burleta de los mismos personajes dentro de la trama: Balmorán intenta hacer un texto de una cantante del siglo pasado. Eduviges supone que la investigación de Pedro se ocupa de un antepasado de ella, un artista pervertido. La mujer no soportaría ese dato saliera a la luz porque lo viviría como un escarnio social. Martínez, el esbirro de la obra, roba los documentos a su dueño y se paraliza porque por el equívoco después de todo, no le sirven para chantajear a nadie. Y como si fuera poco, todos se enemistan pasionalmente. Con ello, Pitol, el amo en el manejo de posibilidades y de planos, hace la parodia dentro de la parodia.

Se dice en el texto, que el antecedente de este pasaje es la familia de Bernardo Couto Castillo, autor del texto *Asfodelos* que apareció publicado en la revista "La Matraca" del instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección entonces, de Margo Glantz, en el número de *Narradores mexicanos del XIX. Obras poco conocidas*. Couto fue un escritor joven de familia porfiriana severa. Pasa su adolescencia en París y la familia lo expulsa de la casa por sus costumbres prostibularias y quizás, por padecer sífilis. Cuando una investigadora se acerca a sus descendientes para informarse sobre su vida y obra, los familiares entran en pánico temerosos de que se conozcan los excesos de índole sexual que tuvo el artista en la casa familiar.

Sergio Pitol maneja otro aspecto. Pasa alrededor de treinta años de su vida en viajes. De país en país, lleva su espléndida colección de pinturas, sus tapetes orientales y su inmensa biblioteca.

En *Domar a la divina garza* satiriza la situación del viajero. Dante Ciríaco De la Estrella llega a Italia a vivir a salto de mata porque es pobre y por su condición avaro. Cuando los hermanos Vives lo invitan a Estambul se ve en la necesidad de transportarse en tren de segunda clase. Su llegada al hotel, su espíritu de incapaz para visitar la ciudad, el recorrido en taxi, la llegada al restaurante son todas experiencias cómicas que envuelven el tema paródico central de la novela, que es el amor. A primera instancia, Dante Ciríaco De la Estrella sueña con conseguir el amor y su gran castigo, antes que el ridículo, es su condenación a ser rechazado.

III.7 Lo grotesco

Entiendo que el término *grotesco* se aplica a un tipo de expresión estilística, a un sentido creador y a una modalidad de las bellas artes. Originalmente se presentó en la plástica. Después pasó a la literatura, a la música en piezas como los *Grotesques* de Ravel o los *Carmina Burana* de Orff. El fenómeno aparece en las letras desde el siglo XV, pasando por novelas del romanticismo hasta el cine, en filmes como *Arsénico y encaje*. Este fenómeno es una manifestación artística útil para criticar a la sociedad en las facetas de las conductas opresivas que establecen las clases dominadoras.

Tal vez el momento actual evidencie un acercamiento a lo grotesco como quizás nunca antes se haya visto con tanto énfasis. De la misma manera que ocurre con la palabra *Barroco* para designar un modelo artístico, o con el término *Real Maravilloso* a partir del prólogo de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, el vocablo *grotesco* se acuña durante el romanticismo para señalar una categoría estética. Es Víctor Hugo quien lo usa por primera vez en el prólogo del *Cromwell*.

El grotesco remueve todo lo que toca, propicia desequilibrios, destroza proporciones y simetrías⁵⁹; desaparece órdenes establecidos y mezcla contrarios. Se trata de un arte tortuoso mezclador de la felicidad con la tragedia; la carcajada con las lágrimas; lo bello con lo horrendo; los monstruos con los ángeles. Su juicio señala tres enfoques: el del proceso creador, el de la obra de arte y el de la percepción de ésta. Me refiere a un vocablo que de palabra concreta se convierte en categoría estética.

⁵⁹ Wolfgang, Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1984, p18

La fortuna del término *Grotesco* corre un destino paralelo al de la voz *Barroco*. Hace muchos años ambos se confinan a señalar peyorativamente expresiones tenidas por deformes y monstruosas. Esto ocurre merced al afinamiento de los conceptos críticos. Se dejan de comportar como juicios de valor negativos, para designar y construir normas de cierto tipo de hecho estético en el cual, si bien la realidad inmediata y externa, resulta en apariencia forzada, la hipertrofia y la alteración formal, el mundo onírico y el cúmulo de terrores, tabúes y prejuicios integrantes de lo humano, configuran otra realidad cuyo rostro de espanto no nos atrevemos a reconocer. La situación se presenta a pesar de que cada criatura racional la lleva permanentemente consigo como contraparte de ese privilegio de racionalidad. Este fenómeno recorre la Antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVIII, el romanticismo. Es moderno y aparece en la pintura y en la literatura.

Wolfgang Kayser informa:

Las palabras *grottesca* y *grotesco*, que son derivaciones de *grotta* (gruta), fueron acuñadas para designar una determinada clase de ornamentos que en las postrimerías del siglo XV se hallaron en ocasión de unas excavaciones hechas primero en Roma y luego en otros lugares de Italia. Lo que se descubrió fue una especie hasta el momento desconocida, de pintura ornamental antigua. Al poco tiempo fue posible establecer que no se trataba de un arte autóctonamente romano sino que, como nueva moda, había llegado relativamente tarde a Roma...La descripción de los descubrimientos hechos tenía lugar en el llamado palacio de Tito.⁶⁰

⁶⁰ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*,; Buenos Aires;Editorial Nova;1964,p18

Es probable que el fenómeno sea más viejo que su nombre y que una historia completa de lo grotesco debiera comprender el arte chino, etrusco, azteca, germánico y a la par que la literatura griega en la que Aristófanes, el máximo representante de la comedia ática antigua escribe cuarenta y cuatro obras. Se conservan once que ofrecen el siguiente esquema: el protagonista comete algún proyecto desatinado y la pieza nos presenta el éxito o fracaso de aquél. En conjunto, el teatro de Aristófanes refleja sus inclinaciones aristocráticas y conservadoras, y se caracteriza por una gran agilidad inventiva, el pintoresco lirismo de los coros y el propósito moral subyacente a su espíritu satírico y mordaz. Una de las mayores fuentes de la comicidad aristofánica es la alternancia de fantasía y realidad. Algunas escenas son grotescas o convencionales, dignas de la farsa Megara.

Durante el siglo XVI, se utilizaba para nombrar un arte ornamental específico, con influencia fuerte de épocas remotas, no sólo guardaba el sentido de juego alegre, fantástico y libre de despreocupación en el que se representan unas imágenes voluptuosas donde aparece la combinación de plantas e individuos: de hombre mitad humano y mitad animal; de la mezcla de estas mixturas a su vez con el mundo de los objetos; sino que involucraba dosis de angustia y aspectos siniestros en torno a un cosmos en el que las ordenaciones de nuestra realidad se destruían junto con los dominios de la estética, la simetría y el orden natural de las proporciones. Para terminar con que la unión de polaridades disímbricas para en lo deforme. Retoma las monstruosidades de Dante, de Giotto, de Ovidio. Se refiere a aquello que desemboca en las costumbres carnavalescas, en las representaciones del diablo.

El grotesco surge de la confusión de las fronteras de estructura y desorden. De alguna manera, sus progenitores fueron la desproporción y el caos. Durante este momento histórico, el grotesco abunda en las alhajas, la arquitectura, los utensilios, los grabados, la imprenta y todo tipo de adornos plásticos.

En este rango, los adornos grotescos resultan vivencias cuyo contenido de realidad y verdad ha constituido un sempiterno problema para el pensamiento.⁶¹

⁶¹ Kayser, 1964

Montaigne aplicó a sus propios ensayos cuando dijo:

¿Qué otra cosa son...sino grotescos y cuerpos monstruosos, compuestos de diversos miembros sin figura determinada y sin tener un orden y una proporción que no sean causales?⁶²

Este autor emplea la palabra en forma peculiar. Le da un sentido figurado y la traslada a los terrenos de la pintura y la visualización. Ya para entonces se le asigna un significado que la presentaría como concepto estilístico.

En los diccionarios se encuentran ideas como ridículo, bizarro, extravagante, caprichoso, cómico, burlesco, caricatural y no podemos descartar la connotación de lo desafortunado, lo sobrenatural y absurdo porque en ello se destruye el orden rector dominante de nuestro orbe.

Un antecedente principal de las deformaciones del cuerpo en la literatura, lo encontramos en Rabelais. Describe este aspecto con gran pujanza. Retrata imágenes exageradas e hipertrofiadas. Se excede en el tema del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y de la sexualidad. Aunque con menos insistencia, otros autores como Bocaccio, Shakespeare y Cervantes incurren en estos temas. Esta actitud se interpreta de varias maneras: se ve como la rehabilitación de la carne simbólica del ascetismo medieval.

⁶² *Idem.*

A veces se pretende considerarlo como una manifestación perteneciente a la vida burguesa, es decir del interés material del *homo economicus* en su aspecto privado y egoísta.

Sin embargo, las imágenes referentes a la vida material y corporal en Rabelais (y en los demás autores del Renacimiento) son la herencia (un tanto modificada, para ser precisos) de la cultura cómica popular, de un tipo peculiar de imágenes y, más ampliamente, de una concepción estética de la vida práctica (a partir del clasicismo).⁶³

Según Mijaíl Bajtín esta postura se define como **realismo grotesco** y aclara que en el sistema de imágenes de la cultura cómica popular, los principios de materia e imagen física aparecen bajo la forma reconocida por fiesta utópica. Lo cómico, lo social y lo corporal se unen sin posibilidad de separarse. Se dan como un todo viviente e indivisible.

Bajtín también piensa que es un conjunto alegre y bienhechor. En el realismo grotesco, el elemento espontáneo de las cosas y lo anatómico es un principio profundamente positivo que, por otra parte, no aparece bajo una forma egoísta ni separada de los demás aspectos vitales.

⁶³ Kayser, 1964, p 38.

El principio material y corporal se percibe como patrimonio de la humanidad y es de índole popular. Así, se opone a toda separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y la carne. El cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico de pautas universales. No se trata tampoco del cuerpo y la fisiología en el sentido estrecho y determinado que tienen en nuestra época. Entonces, todavía no se singularizan ni separan del resto del mundo.

Podríamos decir que este estilo presenta diversos aspectos. Por un lado se topa con lo cómico, lo ridículo y lo bufonesco. Por otro, empata con lo contrahecho y horroroso. O sea que al crear lo deformado y lo horrible, se satiriza y se equipara con la carcajada franca.

Todo esto parece muy sencillo, pero no sólo se trata de lo bufo nutrido de lo monstruoso, sino del efecto que, como un estrépito, ocasiona lo feo frente a la unicidad de lo bello. El grotesco se convierte en el polo de una tensión cuyo opuesto es lo sublime.

A continuación señalo algunos puntos donde Sergio Pitol, muestra situaciones grotescas en su obra carnavalesca. En *El desfile del amor*, por ejemplo y de acuerdo con el planteamiento de que el grotesco es extravagante, el mismo edificio Minerva refleja esta idea, según se lee en el inicio de la novela:

...constituye una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo...

Por otro lado, el ambiente que rodea ese sitio es de feria. Se menciona una antigua clase poderosa y se describe un entorno popular:

La apertura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, la aparición de innumerables puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes: de periódicos y libros de segunda mano; los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos.⁶⁴

En la ubicación, el novelista involucra dos situaciones antagónicas unidas más tarde por el paso del tiempo. El Minerva resulta incoherente con su fachada de estilo gótico:

...y burla la excentricidad de aquella arquitectura, el aire espectral que gradualmente fue envolviéndola, el aspecto de ilustración de novela de Dickens que desprendía de sus balcones, muros y torres... nadie podía imaginarse al pasar frente a esa ruina la elegancia de sus interiores, la excelente madera de sus pisos y puertas... El Minerva es un lugar intranquilo, que tiene algo de presidio y de manicomio, a una sirvienta le dio un ataque de nervios, una gringa se arrojó de la azotea después de encuerarse.⁶⁵

⁶⁴ Pitol, 1989. p.9

⁶⁵ Pitol, 1984, p 8.

Otro rasgo es una nota roja emparentada con una crónica de sociales donde se describe el opulento traje bordado de Oaxaca de Frida y la túnica drapeada al estilo griego que llevaba la Del Río. De los atuendos se habla como de disfraces en un carnaval.

Grotesco es que se diga que la constelación presagiara felicidad a los concurrentes a la fiesta de Delfina Uribe, cuando lo ocurrido en ella, era horrible. Otra vez se empatan dos opuestos. En un mismo día se comentaban las dos notas en el mismo periódico. En la página 23 dice Pitol de esta publicación:

Tal vez el hecho de alimentarse en una fuente que siempre confundió las tribulaciones familiares con los desastres del país...

Malvado y grotesco, siniestro y profano es el motivo – uno de ellos– por el que Delfina hace la fiesta; quiere ridiculizar a Eduvigés y la maldad se le revierte. Queda como víctima de la peor tragedia que puede vivir una mujer, pierde a su hijo, quien cae por balas asesinas.

Fue un puro acto de vanidad. A algunas personas sólo las invité porque los nombres célebres trastornaban a Eduvigés y yo quería, como lo he dicho, exponer delante de todos su inconmensurable estupidez, ridiculizarla. Demostrarle, además, que yo podía reunir toda esa gente con la mayor naturalidad, lo que para ella hubiera sido imposible, a pesar de que todo el santo día tuviera sus nombres en la boca. ¡Personas a quienes ni de vista conocía!⁶⁶

⁶⁶ *Idem*, 1984, p 17.

Y de tono completamente siniestro es la confesión de la página 123:

Una fiesta que tenía como propósito arruinarle la noche a alguien debía por fuerza acabar mal...Pensaba yo exponer su incultura ante todo el mundo, convertirla en la chusca del Minerva, la tonta de México, el hazmerreír del momento. Hacerle sentir, sobretodo, con quien pretendía medir sus fuerzas. El desastre no se hizo esperar y la única castigada resulté yo.⁶⁷

El motivo de la máscara resulta para Pitol el recurso más importante para lograr el distanciamiento con el mundo. En este autor, detrás de lo preciso en su sátira crítica de los antivalores, se siente la intención de expresar una imagen positiva como posibilidad humana. Sí hay salvación. Y la máscara es la fachada que oculta mostrar un rostro congruente. En su ansia de denuncia Pitol hasta las voces por teléfono disfraza. Las hace estridentes, exageradas, desagradables en extremo, artificiosas. "En falsete". Ningún acto sublime en sí y ningún hecho grotesco en sí se aúnan en un todo bello o dramático, sino que es grotesco el contraste indisoluble, siniestro y que no debería de existir.

La percepción y revelación de semejante simultaneidad incompatible tienen un aspecto diabólico, pues semejante procedimiento destruye los órdenes y abre un abismo allí donde pensábamos avanzar con seguridad. En este punto se evidencia la cercanía a lo cómico y la diferencia que existe entre uno y otro.

⁶⁷ Sergio Pitol, 1989.

De un modo inocuo lo cómico anula la grandeza y lo digno. Sólo en su carácter de antípoda de lo sublime, lo grotesco revela toda su hondura.

Grotesco...es el contraste pronunciado entre forma y argumento, la mezcla centrífuga de lo heterogéneo, la fuerza explosiva de lo paradójico que son ridículas y al mismo tiempo producen horror...La caricatura es una vinculación pasiva de lo ingenuo. El poeta puede emplearlo tanto trágica como cómicamente...Lo grotesco es una caricatura sin ingenuidad.⁶⁸

De Eduviges, Pitol nos explica al principio de la novela, donde la pinta con bastante sarcasmo:

El rostro se había vuelto de plastilina. Movía con exageración los labios, las comisuras le caían tanto que, por momentos parecía un viejo bulldog. Las macizas mejillas se contrían y dilataban igual que sus fosas nasales. Los ojos por momentos no eran sino rendijas perdidas en aquellas carnes abundantes y en otros se desorbitaban como si fueran globos.⁶⁹

Respecto a Emma Werfel nos enteramos de que es un híbrido en que se mezclan el histrionismo y la hechicería como si fuera "un prodigioso fenómeno de la naturaleza". Y completamente imbuída de odio y amor es la relación madre/hija que esta mujer establece con Ida.

Wolfgang Kayser afirma:

⁶⁸ Kayser, op. Cit. p 88.

⁶⁹ Idem, p30

...en sus composiciones lo grotesco en parte se parece a lo arabesco en pintura, que se origina cuando se echa la mano de los monstruos más raros y deformes, como centauros, grifos fabulosos, esfinges, quimeras, el ave Rok y todas las otras criaturas de una fantasía romántica. El contemplador, por decirlo así, es deslumbrado por la ilimitada fertilidad de la fantasía, y todo esto es argumentado por el exuberante contraste que se manifiesta en todas las diferencias de forma y colorido mientras de hecho no hay ninguna cosa accesible al entendimiento o capaz de facilitar una interpretación.⁷⁰

El punto del grotesco es intermedio, comprende lo deformado y lo horrible, pero con dosis de comicidad y bufonería. Con fervor, Pitol maneja las representaciones anímicas de sus insignes personajes. A unos y a otros no sólo les agrega la tristeza, sino también el dolor, sobre la caducidad terrestre de los momentos excelsos. Reduce todas las situaciones a las vivencias subjetivas. A ninguno le abre la entrada al cielo porque en el fondo, no hay uno sólo de ellos que aspire a las alturas de manera sublime. Uno a uno se ven llenos de intereses oscuros y pasiones controvertidas. En su bestiario, puebla sus novelas de seres aparentemente repugnantes como Eduviges, Balmorán, Briones, las Werfel, Martínez ante Ciríaco De la Estrella, pero en realidad está hablando de la otra cara de la moneda porque todos ellos son paródicos. Y en ese caso hacen alusión a lo bello. Se trata de una estética de connotación paralelística.

⁷⁰ Idem, pP 91.

También ante estos seres, se condensa la extrañeza que no se detiene ante los pasajes donde lo satírico y lo caricaturesco marcan el tono estético. Lo loco, lo necio y lo insípido son algo infinito. Lo son justamente por el hecho de no dejarse encerrar dentro de ningún límite. Y gracias a esta valla, surge todo lo razonable: lo bello, lo noble, lo libre; el arte y el entusiasmo.

El carnaval de Pitol atraviesa un mundo de ricos e intelectuales. Desde un punto de vista caricaturesco, se trata de seres oscuros e incurables, vistos de forma realista.

La caricatura va en aumento y desemboca en una escena grotesca. El mundo de las novelas carnavalescas de este autor es concebido como incansables y caóticas. En todas las páginas hace eclosión el paroxismo. Lo grotesco es una especie de caricatura aumentada hasta lo imposible.

Un ejemplo de un personaje que a mi parecer se define más dentro de la picaresca es Martínez, quien, sin embargo, protagoniza a un asesino a sueldo, al guarura de los nazis.

Durante el exceso carnavalesco tiene la fantasía de ser el bastonero de oro en "el desfile del amor" de un mundo de odio y de resentimiento. El mundo al revés prueba que él, el asqueroso de alma y cuerpo, se dé aires de conquistador y hasta reciba la atención de la insigne hispanista Emma Werfel, quien se rebaja a su altura al corresponderle.

III.8 Escatología

En el principio de la humanidad, el hombre entiende que su presencia en la tierra es creación de los dioses. Durante la época primitiva, la paternidad no se vislumbra claramente. Las relaciones sexuales gozan de una libertad tan natural que ahora desconocemos. En esas circunstancias, hasta se llega a asociar el embarazo de las mujeres como consecuencia de la luz de la luna, astro que se identifica como deidad. Desde entonces, se concibe al cielo como dios/padre y a la tierra como diosa/madre. En un machihembramiento divino, se piensa que la tierra boca arriba copula con el cielo bocabajo. La lluvia representa al semen fecundador que penetra en las oquedades y orificios como cuevas, cavernas, precipicios, grietas, etc. La tierra recibe los líquidos de vida. Los resultados de embarazo son los frutos cosechados en los veranos. Los ríos y los lagos se identifican con los jugos benéficos de la lactancia, las leches y el calostro.

Las explicaciones mágicas del universo y de los fenómenos naturales fundamentan que todo aquello hecho en la tierra, se repite en los ámbitos celestes, donde habitan los dioses. La existencia y la muerte humanas se simbolizan y empatan con los fenómenos cósmicos y con el entorno de la naturaleza.

El culto a la fertilidad y al ciclo agrícola marcan los prolegómenos de la creencia religiosa y por ende, de las formas de gobierno. Todas las actividades tribales dependen de la adoración solar. Es indispensable asegurar la supervivencia a través de la alimentación.

Desde sus orígenes, las fiestas de gran tradición como el *Halloween* y el Día de Muertos se ven como formas populares simbólicas de la latencia y de la semilla que "muere" al fin de la cosecha o que se "duerme" durante el otoño y el invierno para renacer en la primavera. La mentalidad pagana identifica la metáfora con la cosa. Ejemplifica el ciclo agrícola como la resurrección de las potencias adormecidas durante el invierno.

Probablemente, este sea el motivo aclarador de por qué en los entierros primitivos los cuerpos se colocan en postura fetal. Los cadáveres regresan a la Madre Tierra para después renacer, al igual que de la forma sucedida con los granos.

Esta idea de renacimiento es tan fuerte para los hombres que, desde siempre se manifiesta con radicalidad. Como ejemplos de esta semántica, en la cultura cristiana se ve la resurrección de Jesucristo después de tres días de haber sido enterrado.

Más tarde, el cuento de *La bella durmiente* alegoriza estos conceptos. Derivados de estos juicios en la antigüedad y en diferentes grupos étnicos, se piensa en cortes horizontales y verticales del cuerpo humano y del planeta.

Verbi gratia, de acuerdo con la mitología mexicana, en su eje horizontal, la tierra sostiene en su centro a *Ometeotl*, el Dios de la Dualidad, quien como bipartegénesis celular se divide en *Ometecuhtli*, Señor de la Dualidad y en *Omecíhuatl*, Señora de la Dualidad. Esta pareja engendra a cuatro dioses: *Huitzilopochtli*, *Tezcatlipoca*, *Quetzalcóatl* y *Xipe Tótec*, quienes se sitúan en cada uno de los puntos cardinales. Este mito se ejemplifica en los voladores de Papantla: un representante del dios-padre baila en la punta de un palo muy alto. Sus cuatro hijos vuelan en el descenso al suelo, en trece vueltas que multiplicadas por el número cuatro, da la cuenta de los cincuenta y dos años del siglo mesoamericano. Giran de cabeza de acuerdo con el movimiento de rotación de la tierra y asociados con los cuatro puntos cardinales y las cuatro estaciones del año; y se vinculan con vida/muerte, invierno/primavera, latencia/germinación.

En México, se conciben el subsuelo, la superficie y el cielo a semejanza de cortes del cosmos en su forma vertical. Se piensa que el suelo es la línea intermedia entre dos pirámides, colocadas cara a cara, en sus bases. La de arriba apunta hacia el cielo y tiene trece pisos. En cada uno de ellos están los diferentes dioses. La de abajo termina su punta en el mundo subterráneo. Ahí van los muertos y su estructura se forma de nueve basamentos hasta llegar al *Mictlan*. Estos segmentos colocan a la vida y a la muerte como extremos de una misma polaridad.

Durante la Edad Media, se piensa en dos divisiones del cuerpo humano. Una vertical que se bifurca en carne y alma y otra horizontal, que separa al organismo en el punto de la cintura. En el estadio superior están el corazón, la cabeza y el espíritu que apuntan al cielo, a Dios. En el plano inferior yacen los genitales con miras al alumbramiento; el ano, con los excrementos y hacia abajo: la defunción, el piso, el infierno.

Las heces fecales sintetizan el descenso de la semilla que regresa a la tierra.

Al respecto, Mijaíl Bajtín apunta:

El centro capital de estas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuibles a un ser biológico aislado o a un individuo privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico... La abundancia y la universalidad determinan a su vez el carácter alegre y festivo (no cotidiano) de las imágenes referentes a la vida corporal y material. El principio material y corporal es el principio de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la "buena comida". Este rasgo subsiste considerablemente en la literatura y el arte del Renacimiento y sobretodo en Rabelais.⁷¹

También este teórico ruso recuerda que la gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. Dice que esta tradición se remonta al *Vergilius grammaticus* y que se extiende a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento y subsiste oralmente aun en las escuelas, colegios y seminarios religiosos de la Europa Occidental. En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobretodo erótico.

El autor hace notar que este fenómeno no sólo parodia las formas del cuerpo en el sentido estrecho del término. También las demás formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Tal parece ser la cualidad esencial de este realismo que lo separa de las demás formas nobles de la literatura y el arte medieval.

⁷¹ Bajtin, 1990,p 21.

La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, está siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa. En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo "alto" y lo "bajo" poseen allí un sentido completa y rigurosamente topográfico.

Lo "alto" es el cielo; lo "bajo" es la tierra. La tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre) y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno).

El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar al suelo, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento. Al degradar se amortaja y se siembra: a la vez, se mata y se da a luz a algo superior.

Degradar significa la comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales y en consecuencia también, con los actos como el coito, el alumbramiento, la absorción de nutrientes y la satisfacción de las necesidades naturales.

La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga sólo un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente. Es a la vez negación y afirmación.

No sólo se trata de la disolución en la nada y el hecho destructivo absoluto. Además, significa sumergirse en lo interior, donde se produce. Ahí se efectúan el génesis y el renacimiento, el lugar en el que todo crece profusamente. Para el realismo, lo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal: lo inferior es siempre un comienzo.

De la misma forma como se piensa que el orbe es creación de los dioses, el hombre primitivo por su necesidad de subsistir, hace su religión a partir del ciclo agrícola. En ello se juega la vida y la muerte.

La devoción imprime un tono solemne en todas las manifestaciones artísticas que en aquella época, no se entienden como tales, sino como la mejor ofrenda que los seres humanos fabrican para las divinidades.

En *Mexico-Tenochtitlan*, este fenómeno pasa a la literatura que en sus inicios, se manifiesta en cantos acompañados de danza ritual y referentes a mitología, historia, religión. Esto es lo que se puede entender como poesía.

La prosa se expresa en la palabra antigua, el consejo de los ancianos, contenido en los *huehuetlahtolli* equivalentes a lo conocido por *verba maiorum* . Estos ejemplos de oralidad son transcritos por fray Bernardino de Sahagún en su libro sexto de la *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Contienen rezos, recomendaciones para las diferentes formas de trato, tradición y desenvolvimientos en los distintos niveles de la sociedad. Son muestra del alto nivel de ética y de la costumbre antigua mexicana de comunicarse a través de la palabra hermosa.

Las culturas antiguas ven el otro extremo de la polaridad al culto de la simiente, como la escatología. Las heces fecales representan purificación porque en ellas se va lo inservible. El campo se enriquece con el estiércol y simbólicamente, se muere para renacer.

El carnaval, que todo trastoca, recuerda que como es arriba es abajo. Estos antecedentes carnavalescos explican el por qué de la escatología en *Domar a la divina garza*. El propósito de este recurso en el texto pitoliano, es el deseo libre e inconsciente del autor de cumplir con los elementos de la feria popular, así como de la palabra viva en la tradición clásica novelística europea.

Ya apunto anteriormente que en *El desfile del amor* Ida Werfel, la sabia letrada asocia uno de los platillos más refinados de la mesa nacional, los chiles en nogada, con las hemorroides de Martínez. Con este hecho, demuestra tener noticias de asuntos muy íntimos de la situación del otro y nos remite a la idea de la "mierda". Aquí Pitol une comida, fiesta, abundancia con excrementos, muerte, burla. No está de más recordar que de este hecho se suscitan los golpes y las patadas que son otro elemento de la feria del campesinado.

III.8.1 Escatología y parodia del ritual prehispánico

Domar a la divina garza es una obra donde abundan la explicación y el manejo del culto pagano a la fertilidad. El autor transporta el rito antiguo a la época actual. Hace referencia a la hez para significar lo sagrado.

En el capítulo quinto, nos ofrece la historia y la plegaria de un niño santo y muy milagroso, cuya devoción goza de inmenso fervor "en ciertas regiones de México".

Un ejemplo es la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, Fray Bernardino de Sahagún nos relata que los elegidos para el sacrificio de los dioses se atavían con lujo de riquezas porque representan al dios por el cual mueren. Al fallecer, se convierten en mensajeros de los hombres y a través de ellos se adora a los seres supremos.

Durante la celebración hay cantos y bailes, oro, turquesas, esmeraldas, jades, variedad de flores, suntuosidad de telas, plumas riquísimas de aves maravillosas y abundante copal.

El elegido ingiere algún brebaje religioso que lo droga y su persona es la viva imagen del dios entre los humanos. Se le ve con tocados de espléndidas plumas o papel picado, cetros en las manos, objetos de la advocación correspondiente.

Lleva coronas o collares de flores y muchas alhajas. Varios religiosos lo suben a la piedra de los holocaustos. En la punta de la pirámide templo donde el sumo sacerdote, con habilidad saca el corazón metiendo la mano por el vientre, debajo de la carne, los huesos y los músculos.

Entre otras cosas, cada corazón recuerda las tunas del nopal donde se para el águila, guía de la peregrinación desde Aztlán, y *nahual* de Huitzilopochtli. Esta ave señala la tierra prometida.

La sangre es el maravilloso líquido mágico con el que se alimentan las deidades. Más tarde, para que el ritual cumpla con el mito, y justifique el motivo de la guerra, el cadáver se avienta escaleras abajo como recordatorio y réplica de lo sucedido durante la lucha librada entre el día y la noche, las tinieblas y la luz, *Huitzilopochtli* y *Coyolxauqui*.

Posteriormente, a modo de antropofagia dentro de la ceremonia, de comunión con los dioses, el cuerpo de este heraldo sagrado se guisa en una especie de pozole. Los Seres Supremos se alimentan de la sangre de los hombres, los humanos se nutren de la carne divina. No es que el sacrificado se convierta en ente divino, sino que su esencia pasa a ser componente del dios, al entrar en su cuerpo.

A fin de comparar el grado de parodia escatológica que Sergio Pitol hace del mundo prehispánico en el capítulo cinco de la novela, a continuación incluyo el capítulo veintisiete del *Libro II* de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Fray Bernardino Sahagún, donde describe una de las tradiciones religiosas durante el desempeño de un ritual. En este pasaje hay comida, baile, devoción, fuerza colectiva y muestra clara del ciclo vida/muerte. Se trata de la festividad dedicada a *Xilonen*, la diosa del maíz. Por ende, es una descripción de un rito pagano de profundo y definitivo culto agrícola.

En esta conmemoración, como más adelante se presenta, se bebe, se come, se baila, se copula, se sacrifica, se cae en infracciones, se usan atuendos asociados con la Madre Tierra y se castiga a quienes invierten el orden preestablecido. Tenía lugar a finales de junio y duraba hasta el día 11 de julio:

DE LA FIESTA Y SACRIFICIOS QUE SE HACIAN EN LAS CALENDAS
DEL OCTAVO MES, QUE SE DECIA UEY TECUILHUITL

- 1.- Al octavo mes llamaban *uey tecuítl*. Antes de llegar a esta fiesta, cuatro o cinco días el señor y el pueblo hacían convite a todos los pobres, no solamente del pueblo, pero también de la comarca, para darles de comer.
- 2.- Hacían una manera de brebaje que ellos llaman *chianpinolli*; hacían gran cantidad deste brebaje, mezclando agua y harina de chíá en una canoa.
- 3.- Todos tomaban de aquel brebaje con una escudilla que llamaban *tizapanqui*; cada uno de los que estaban presentes bebían una o dos de aquellas escudillas de aquel *chianpinolli*, niños, hombres y mujeres, sin quedar nadie; los que no podían acabar lo que tomaban, guardaban su sobra; algunos llevaban otras vasijas para guardar las sobras, y el que no llevaba nada en que recibiese la sobra, echábensela en el regazo; nadie iba a beber dos veces.

atrás...

- 53.- Hecho este sacrificio a honra de la diosa *Xilonen*, tenían todos licencia de comer *xilotes* y pan hecho de ellos, y de comer cañas de maíz. Antes de este sacrificio nadie osaba comer estas cosas; también de allí adelante comían bledos verdes cocidos, y podían también oler las flores que se llaman *cempoalxóchitl* y las otras que se llaman *yiexochitl*.
- 54.- También en esta fiesta hacían areito las mujeres, mozas, viejas y muchachas; no bailaban con ellas hombres ningunos; todas iban ataviadas de fiesta, emplumadas las piernas y los brazos con pluma colorada de papagayos, afeitadas las caras con color amarillo y con margita.
- 55.- En esta fiesta todos comían unos tamales, que llaman *xocotamalli*, y hacían ofrendas a sus dioses en sus casas; y los viejos y viejas bebían vino; pero los mozos y mozas no; y si algunos de los que no tenían licencia lo bebían echábanlos presos y castigábanlos.
- 56.- Los de la audiencia, los sentenciaban, que llamaban *petlacalco*; algunos sentenciaban una pena de muerte por beber el *pulcre*, y los así sentenciados ningún remedio tenían; matábanlos delante todo el pueblo, porque en ellos escarmentasen los otros; y para poner espanto a todos llevábanlos los jueces las manos atadas, al *tianquez* y allí hablaban a todo el pueblo, que nadie bebiese el *pulcre* sino los viejas y las viejas.

- 57.- Después que se acababa la plática luego daban a los que habían de morir con un bastón tras el cogote y le achocaban; los verdugos de este ofucio se llamaban *quaunochtli*.
- 58.- Estos no eran de los senadores, sino de la gente baja que llamaban *achcacautin*; no venían por elección a aquel oficio sino mandados, solamente pretendían para este oficio que fuesen valientes, esforzados y de buena plática.
- 59.- Los que veían hacer esta justicia tomaban temor y escarmiento si eran avisados, pero los que eran tochos y son alocados reíanse de este negocio y burlaban de lo que e decía; no temían en nada el castigo, ni la plática, todo lo echaban por alto, no temían la muerte.
- 60.- En acabando de hacer esta justicia todos los que estaban juntos mirándola comenzaban a derramarse, e irse a sus casas, levantando mucho polvo con los pies y sacudiendo sus mantas; no quedaba nadie en aquel lugar.
- 61.- Aquí acaba la relación de la fiesta llamada *uey tecuilhuitl*.⁷²

Intencionalmente incluyo esta cita para establecer la trascendencia de la mofa del ritual sacro creado por Pitol. En la novela, este aspecto concuerda con la tesis de la obra *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Rabelais* de Mijaíl Bajtín. Este es un rasgo de excelencia de Pitol como novelista del siglo XX, capaz de seguir la técnica perfecta del género y recordar lo hecho en *Gargantúa y Pantagruel* o en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*:

⁷² Fray Bernardino de Sahagún; *Historia general de las cosas de la Nueva España*; Libro VI México; Sepan cuántos; Porrúa, 1986.

"...las fiestas de la tierra caliente tienden a ser más gratas que las de los climas fríos...En las zonas tórridas el elemento el elemento de placer suele ser más intenso, más directo y a la vez más ambiguo que en el Septentrión, porque bajo el sol el cuerpo se vuelve protagonista, juega un doble papel, como cuerpo y como abstracción del cuerpo en la celebración ritual. ¡Ah que momentos dionisiacos! ¡Tantos cauces distintos para concluir en un mismo río! ¡Juego de creación y de despojos! ¡Creación de la máscara hasta lograr la desnudez absoluta, la total diafanidad, el estado de tensión privilegiado en que es innecesario buscar el rostro porque todos nos hemos vuelto, somos ya, El Rostro!" "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 el victorioso. Era entonces un dulce, un verdadero amor. Ya lo verá en las fotografías con su báculo florido, su guirnardita blanca, su recipiente en la mano..."⁷³

Pitol logra romper con el tema de devoción prehispánica e inventa un ceremonial jocoso e increíble de suceder, en el pueblo mexicano frente a las tradiciones y las creencias. Convierte en una bufonada las celebraciones de los Santos Señores y los Niños Dioses:

...exclamó con pasión: ¡Listo para dar servicio a todo el que lo requiera! ¡Les prevengo a mi niño y patroncito! ¡Bendito, querido Santo Niño! ¡Mano amiga y laboriosa! ¡Quién si no 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!⁷⁴

⁷³ Pitol, 1988

⁷⁴ Pitol, 1988,p175

Y en su tejido, el narrador recrea el ritual a partir de los cronistas antiguos, del testimonio ante las fiestas populares y del estudio preciso del sincretismo. Produce una burla magnífica y asocia el poder, el sitial preferentemente reverenciado, con una letrina. Sergio Pitol se burla y logra desencadenarnos la carcajada a partir de asociaciones de polos opuestos. Los empata. Nos dice que la solemnidad aísla e impide permear la fuerza vital, que es la que le importa, después de disfrazar el sentido en su forma binaria opuesta:

Era en efecto, un santito de rasgos indígenas. Un niño de mirada angelical, con corona y báculo floridos. Un aire de perfecta devoción e inocencia. Parecía incapaz de matar una mosca, inconsciente hasta de su propia existencia. Reposaba en un trono que algo tenía de bacínica.⁷⁵

En *Domar a la divina garza* se exalta la fiesta primitiva estudiada por Mijaíl Bajtín. Además, Sergio Pitol explica el significado antiguo del reciclaje con el universo y de la forma esgrimida por los antepasados para reconciliarse con el cosmos a partir del ciclo agrícola y de comparar la calidad de humano con el universo:

Una fiesta en el trópico evoca siempre el aspecto frutal, collares de flores, pieles coloradas, cierta música, el permanente despertar de los sentidos, la noción del mundo como una apetitosa golosina. Se trataba entonces de un culto pagano, de una orgía, si permite usted esta palabra de alto riesgo, cuyo fin era celebrar la fertilidad. En esa ceremonia los hombres recogían vida de la Naturaleza y le entregaban vida a la Naturaleza.⁷⁶

⁷⁵ Pitol, 1988,p176

⁷⁶ Pitol, 1988 p 186.

En un afán donde se reconsideran las partes del cuerpo asociadas al eje del mundo y a identificar la parte de la cintura para arriba con lo sublime y cercano al cielo y a Dios; y de ver la cintura para abajo lo prosaico, lo terrenal y el infierno. Pitol recuerda este enfoque donde se juega un doble pensamiento de equivalencias en el cual, al invertir el ciclo, el hombre no es totalmente degradado porque en su asociación con las heces fecales, está la semilla reciclable para la continuación de la naturaleza en su esplendor:

El hombre es un junco pensante, sí, pero no hay que olvidar también que es un junco que caga.⁷⁷

Pitol hace un manejo del tiempo. En época contemporánea presenta la persistente existencia de la fiesta primigenia. Describe una amplia llanura a las márgenes de un río, interrumpida por uno que otro islote de vegetación exuberante. Y habla de mangos, tamarindos, palmas de distintas especies, plantas de yuca que "allá llamando izote, lianas, monos, garzas, guacamayos, tapires, helechos gigantescos, tan grandes como el mamut que un día debió de alimentarse con sus retoños. Y enseguida hace la parodia de la fiesta prehispánica:

⁷⁷ Pitol, 1989.

“Quemaban copal, mirra, vainilla, incienso, canela”...” Arrojaban por todas partes pétalos de rosas.” “A una señal, los jóvenes colocados en lo alto de los montículos comenzaron a batir de un modo enloquecido los tambores”...”Tres, cuatro docenas de ancianos dispersos entre la multitud y confundidos con ella respondieron con un largo toque de trompetas. El mundo se puso en movimiento. La gente comenzó a buscar su sitio en aquel hormiguero. Alrededor de cada montículo se acomodaron los feligreses, formando anillos, a manea de círculos concéntricos. Un mundo de blancura salpicado sólo por la negrura del cabello y las flores que lo adornaban, rodeaba los tres promontorios. El estruendo comenzó a ceder. El redoble de tambores se hizo más tranquilo, delicado, casi sedante. Los grupos fueron paulatinamente acatando el silencio. Y de pronto, cuando el hombre se hallaba en una especie de intenso diálogo silencioso consigo mismo, volvió a producirse un sobresalto. Apareció de nuevo el estruendo furioso de los tambores, la respuesta impetuosa de las trompetas y el repique de una campana colgada de las ramas de un mango que dobló con tal dramatismo que parecía anunciar el fin del mundo ¡prepara tu alma , oh pecador! ¡Limpia tu cuerpo, oh pecador! ¡Arroja lo superfluo, oh pecador! Se abrieron los recinto de la primera dama, tan suntEn el centro de la llanura se erguían tres montículos; limpios de yerbajos, pintados de un color marrón con una escalera excavada en una de sus caras para ascender con facilidad a la cima. Eran montes de aspecto vistoso y espigado, como conos de chocolate surgidos en medio del verde de la selva. Según karapetiz podían ser pirámides prehispánicas recubiertas por los antiguos moradores para proteger sus misterios. El tiempo había hecho el resto. Y en la cumbre de cada una de ellas se encontraba un adolescente. Uno, con los hábitos, la corona y el báculo florido del Santo Niño, los otros dos, cubiertos con una especie de túnicas negras”...con movimiento de los hombros, golpeándose los muslos con los puños al compás de la plegaria y batiendo con la planta de los pies la tierra agradecida. Se levantaban las olas de suspiros delicados, de mugidos bestiales, de temblorosos embelecocos...un poema polfónico.⁷⁸

⁷⁸ Pitol, 1989, p189.

En estas páginas grotescas y escatológicas, Sergio Pitol desarrolla una postura estética. Escribe versos insólitos. Ahí asocia la lucha de la existencia contra la muerte. Iguala la vieja vejez contra la nueva vida naciente. Y piensa en una crisis de relevo. Se trata de un aforismo escatológico inspirado en la concepción carnavalesca del mundo.

De acuerdo con la obviedad, los desechos del bajo vientre van a la tierra.⁷⁹ Los tesoros ocultos en el subsuelo - donde también se incluyen en fondo de los mares y de los ríos- son la verdadera riqueza. Las minas de metales preciosos, por ejemplo, el petróleo, las aguas subterráneas que nutren a los hombres están abajo. La real abundancia no se encuentra en la capa terrestre, sino en la zona inferior. Mirar hacia abajo es una característica de la alegría de los pueblos. Además, lo bajo se compara a los golpes, pleitos y riñas porque estos hechos empujan a los contrincantes a caerse. Los mandan para abajo. En los ciclos agrícolas de las culturas primitivas, lo caído, se secaba, se hacía semilla y después se cosechaba para convertirse en la abundancia. El mundo al revés es una metáfora que recuerda lo opuesto. En estos términos, el lenguaje más indirecto, viene a ser el más literario y éste es el manejado por Pitol, quien incorpora en una novela ingredientes de códigos disímbolos para dar, en una estructura rebuscada y compleja una propuesta estética, donde lo aparente hace referencia a la polaridad contraria que la presenta. Todas estas complicaciones tienen un carácter de doble forma de ser. Por un lado, se refieren a la metáfora extravagante, la que al mencionar los desechos humanos, por ejemplo, hace alusión a verdaderos tesoros. Pitol sanciona de una manera moral: Dante C. De la Estrella termina envuelto

⁷⁹ Bajtin, p 333.

en excrementos porque es su pobretería espiritual la equivalencia a lo asqueroso. Son retruécanos de apariencias que no señalan a lo que realmente infieren. De las heces fecales va Pitol a la falta de ética de su personaje y termina por hacer la gran crítica de la ausencia de valores de los truhanes, de la peor clase de antihéroe. A este sujeto deleznable, el novelista sólo le concede el aspecto denigrante y destructor de los excrementos. Por el camino de la mierda se llega a los infiernos, como en esta novela se menciona en capítulo VII:

El hombre es un junco pensante, sí, pero no hay que olvidar que es también un junco que caga.⁸⁰

Sergio Pitol anima todos los hechos en su realidad y en su verdad. Los selecciona y los palpa de manera nueva. Vuelve a tocar su materia, forma la individualidad: el escándalo mismo de Dante C. De la Estrella. Del inventario del personaje y de la fiesta tropical termina por presentar un cuadro cómico, absurdo, exagerado, único, de extrema complicación estética. Finalmente, es la risa la que vence el enredo de significantes y desbarata el binomio solemne desagradable.

⁸⁰ Pitol, 1989.

La historia del rito en la selva de Tabasco introduce el motivo de la voluptuosidad y de la crítica feroz. Esta no perdona la ramplonería del personaje. El personaje aspira a ascender en la escala social. Padece una actitud enferma frente al dinero. Semejante a un dios, Pitol utiliza este monstruo sin valores, para hacernos reír y esgrimir una moral. En su simbología escatológica, lo castiga inundándolo entre la fortuna pecuniaria por un lado; y lo crea hablando de excrementos, por el otro. Lo hace desvariar en una insanidad obsesiva por la mierda. Ofrece un travestismo paródico de un antihéroe, quien con la ponderación requerida del género de la comedia, hiperboliza y nos describe la convergencia perfecta de aludir a lo oculto, como la verdad de la novela. La verdad de la novela es una crítica a la falta de ideales. Todas las ilusiones caducas y establecidas de Dante C. De la Estrella son abortadas. Desde su alma infecta, los valores morales no podrían consolidarse al ser ausentes de la mínima categoría de pensamiento positivo. El fin de la obra cuenta el castigo de un mediocre envuelto en mierda. La aspiración al enriquecimiento económico refleja la bajeza de espíritu de un despreciable loco, quien recita palabras iguales a un parlamento de teatro cómico. Inventa un soliloquio falaz.

Al entrar en lo grotesco y mezclada a la actitud del pobre diablo, la risa adquiere rasgos de una acción burlona, cínica y finalmente satánica. Con la descripción paródica de este ritual mestizo donde se involucran atuendos de recuerdo prehispánico y hay túnicas; borreguitos de rosa y oro; e iguanas cargadas en brazos, a manera de Niño Dios. Pitol ofrece una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas. Esta descripción está totalmente apegada a los momentos del culto sincrético, pero se burla del ritual. La distinción intenta impactar con un fondo de crítica descarnada que, dentro de una aparente envoltura jocosa, también logra algo muy difícil, hacer reír.

En este sentido, esta fiesta no se nos da como una forma artística del espectáculo teatral, de reminiscencia histórica y folklore. Más bien, es un reflejo concreto concreto de la vida misma dentro de la novela. A pesar de su toque de teatro, no sólo se representa en el escenario de la casa de los Millares en Tepoztlán sino es vivida en la duración de la inventiva insensata del personaje principal.

A diferencia de la real fiesta popular mexicana sincrética religiosa, en estas páginas, donde aparece el relato del protagonista, crean un ambiente. Pitol escribe la historia de una "divina garza". La fiesta inventada refiere el triunfo de una especie de libertad transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante de lo que debe ser la vida -según Dante C. De la Estrella-. Esta fiesta paródica tabasqueña, lo lleva a abolir las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. En ellos, el personaje es un títere de un porvenir incompleto y desajustado.

En comparación con la excepcional tragedia de ser un don nadie y usar esta ínfima categoría moral en virtud de la imprudencia enceguecedora, regida por la estupidez del personaje, este pasaje le da a Dante C. De la Estrella un contacto libre y familiar vivido intensamente. El hecho le sirve para hacer contrapeso a su triste y deplorable alma. Lo usa para sostener una psiquis desmembrada, de intereses mezquinos.

Este individuo parece dotarse de una segunda mirada que le permite establecer nuevas justificaciones y razones a su ínfima existencia. Formula supuestas nuevas relaciones, donde ante sí mismo por momentos escasos, pretende verse como un verdadero ser humano ante el auditorio de Tepoztlán, el cual en su soledad y dentro de la obra, es el mundo completo.

Dante C. De la Estrella inventa un ritual proveniente del fondo de su espíritu y de sus ideas. La sanción ofrecida por el autor se deriva de objetivos superiores: la parte de arriba del cuerpo lo acerca al cielo, a lo sublime y a los ideales del novelista.

En casa de los Millares en Tepoztlán, la risa del público es patrimonio del lector. Al ser una carcajada general, donde el primero en divertirse es el lector, la risa se vuelve universal, contiene todos los hilos de la locura del personaje. A partir de él, el mundo de la novela es completamente cómico y se percibe y considera en un aspecto jocoso, en una alegría relativa. Como diría Bajtín, esta risa es ambivalente: está alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo es sarcástica; niega y afirma; amortaja y resucita a la vez.

De otra forma vemos la risa satírica del lector, deslindada de la fiesta tabasqueña. Es una risa intelectual, moderna, llena de rechazo a la escatología, a la presencia de la mierda. Las heces representan la sangre vertida en el ceremonial mexicano antiguo. Sahagún lo estudia para aclarar una costumbre más de cumplir con los dioses. Con un cambio sustancial de sentido esta risa se burla del rito prehispánico.

A partir de las fiestas populares de la Edad Media y del Renacimiento, Bajtín señala un tipo de risa. Esta se adecua a la historia narrada por Dante C. De la Estrella:

...especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. Esta risa mantiene viva aún, con un cambio sustancial de sentido, la burla ritual de la divinidad, tal como existía en los antiguos ritos cómicos. Pero los elementos culturales han desaparecido y sólo subsisten los rasgos humanos, universales y utópicos.⁸¹

⁸¹ Pitol, 1989.

CAPÍTULO IV

SERGIO PITOL FRENTE A MAX BECKMANN

El grotesco es una manifestación estética de las artes plásticas. Entre algunos pintores ubicados dentro de este estilo, no se puede dejar de mencionar a Raffaello, a Hyeronimus Bosch, quien en *El carro del heno* exhibido en el Museo del Prado, presenta un tríptico donde desarrolla el tema de la locura humana. El pecado original y el infierno encuadran una escena misteriosa, cuya interpretación queda aún bastante imprecisa en los detalles. Asocia personajes realistas y pintorescos frente a criaturas imaginarias y diabólicas. Esta idea domina la obra y de ahí en adelante, se convertirá en característica de su arte.

Pietr, el viejo Bruegel, quiso dar a sus representaciones del mundo un carácter imponente y cósmico. Aspiró a transformar la verdad de la naturaleza por una visión personal plena de poder. El más bello ejemplo de su acabado estilo, directo y amplio, se encuentra en el cuadro de *La Tempestad*, en Viena. Ahí muestra los elementos desencadenados. Hay una ballena monstruosa, símbolo de las inmensas y destructoras fuerzas del orbe.

Desde los retratos de lo Borbones, en su trabajo, Goya revela un toque barroco de manifestaciones fantásticas en sepia. También usa piedra negra y lápiz litográfico para reflejar su vida íntima y nos lega abundantes imágenes sobre la vida del pueblo español con sus alegrías, sus ridiculeces sus diversiones y sus desdichas dentro de un estilo grotesco.¹

En la época contemporánea, Max Beckmann viene a ser en la pintura, el equivalente de Sergio Pitol en el grotesco literario.

Nació en Leipzig, Alemania en 1884 y murió en New York, Estados Unidos, en 1950.

La tragedia, el chiste, el amor, la desesperación, la violencia y la armonía reflejan la fuerza de sus pinceles. Inclinado a los temas específicos, Beckmann brinca del impresionismo al expresionismo alemán y su estilo agudo se caracteriza por el simbolismo.

Su estética se conforma de vigor y su obra expresa la angustia frente a los años de las guerras mundiales europeas. A la vez, se le considera como víctima ansiosa; y como testigo astuto ante las profundas catástrofes destructoras de su orden sociopolítico. Se prestó de médico voluntario durante la Primera Guerra Mundial. No resiste a la necesidad de recrear los horrores de esos baños de sangre presenciados.

¹ Diccionario Larousse de la Pintura.

Más tarde, durante su carrera, reacciona con dolor no sólo ante las víctimas de la depresión, sino encara los privilegios hedonistas de la República de Weimar. Sus pinturas captan el lirismo, la belleza, el humor y la violencia permanente de su tiempo y entorno.

La Partida se intitula el tríptico de aproximadamente seis metros de ancho por uno y quince alto exhibido en el *Museo de Arte Moderno* de New York, emparentado en temática con la idea carnavalesca de esta tesis.

El artista redescubre la mitología en esta pintura, incluye la antigüedad y voltea la mirada hacia el futuro. Aparecen desnudos. Stephan Lackner² opina que la historia del arte revela dos clases de cuerpos sin ropa: el que se deriva de la creencia y el que deviene de la plenitud de la vida. Beckmann se ocupa del primer caso. Sus figuras pierden sus atuendos gracias a destitución, maltrato sexual, crueldad. Las filosofías hindú y griega, la cábala, *El Apocalipsis* y *El Fausto* de Goethe son las influencias inherentes a sus lienzos. Siempre se mantuvo fiel al elemento de la crítica social. Entre más amplias fueron sus perspectivas, más crecieron sus contrastes.

² Lockner, Stephan; *Max Beckmann*; New York; Crown Publishers; 1980;

Con desarrollo libertario, amantes de la vida, sus seres desinhibidos, marinos hacia puertos importantes y plenos de ideales, ahora aparecen con muletas, introvertidos y desviados. En ese entonces, más que nunca se caricaturizaron las críticas del momento (1932-1935) y el poder gobernante. Los hechos se interpretan bajo connotaciones más amplias.

Los dos paneles laterales contrastan con el trabajo central. El presente se contrapone frente a la distancia mitológica. La combinación temática crea la atmósfera de la obra en su totalidad. Los lados son oscuros y parecieran sometidos al conjunto. Presentan un fondo café como la tierra y no permiten escapatoria a la tortura y a la confusión. En la parte de en medio, la ventana de la espiritualidad se mantiene abierta hacia la autorrealización y el elevado orgullo de las figuras divinas que miran hacia el azul del infinito.

Lackner opina³que de acuerdo con la psicología, el azul, es más distante y se localiza menos que los otros colores. La maestría combina el material de la pintura y el impacto psicológico deseado: la distancia invade al triptíco.

³*Idem.*

En la pieza del centro, las vestiduras de los dioses, el cielo y el mar son de este tono. Aquí todo aparenta control, claridad y es sereno de espíritu. De manera contrastante, la sangre fluye de los lados. En el izquierdo, el líquido se presiente en las ataduras de los brazos; en el derecho, está en la herida de la espalda de la víctima. La pieza del núcleo sólo muestra seres enteros y sacros.

Las piezas que se ven a los extremos -corsé, uniforme, vestimenta de remero- se sitúan en el siglo veinte. Estas son las modas de Beckmann de 1917 a 1932, acusadas de ofrecer una ácida crítica a la sociedad y de las ironías de la vida de la gran metrópoli.

Los vendajes de los ojos y las esposas en las manos son presencias familiares en su iconografía temprana. Funcionan casi a modo de tarjeta de presentación. Sólo que en este tríptico las cinco figuras centrales vienen de un tiempo antiguo y mítico. Y sin embargo, dejan presentir el espíritu puro de un futuro utópico.

El pequeño de cabello dorado situado en el eje central de toda la composición, es un símbolo de la esperanza salvadora del futuro.

Las acciones disímbolas de las tres composiciones, se asocian entre sí por el extraño *leit motiv* del pescado. En el ala izquierda aparece como el hacha de un verdugo, quien tal vez libere las almas de los presos en la muerte, y posteriormente, las lance hacia el azul de la liberación representada en el centro.

El pescado del panel izquierdo se ve fuera del agua en la superficie. El prisionero detrás aparece sumergido en un barril, de color azul mítico. En la parte del medio se ve de dimensión enorme, en el centro del bote, a manera de abastecimiento alimenticio de un viaje largo, hacia nuevas playas. Al final, el alma se embarca. Los temores y los horrores del régimen nazi se manifiestan en esta magnífica pintura.

Si comparamos los modos de las tres novelas carnavalescas de Pitol con el tríptico, vemos que el novelista también redescubre la mitología –hasta la mexicana antigua-. Su obra incluye los defectos humanos y al plasmar su denuncia, el escritor permite una salida positiva hacia el futuro. Muestra la carencia afectiva de unos seres abominables, hundidos en pasiones tortuosas.

Algunos se desbaratan en el ansia por el dinero y presumen de tener cultura, de la misma forma como los pícaros se espolvorean migajas de pan sobre las barbas para disfrazar su hambruna.

En Pitol, los personajes no aspiran sólo al auge económico como a participar del mundo de los intelectuales y la creación. Son nuevos ricos del conocimiento. Se comportan igual a clasemedios de las ideas, quienes pretenden dárseles de sabios, cuando lo cierto es que su estupidez abarca todo el ambiente. No van más allá del ambiente mediocre del fracaso. En *El desfile del amor*, Balmorán pierde el manuscrito que nunca rehace; en *Domar a la divina garza*, Dante C. De la Estrella acelera su esquizofrenia en busca de Gogol; y en *La vida conyugal*, Jacqueline jamás completa una cuartilla sensata. Tampoco, alguno de ellos triunfa en la pareja o en el amor.

Asimismo, igual a los personajes del tríptico, los vemos deformes. La obesidad de Eduviges, Eva y Concha equilibra el peso de rata de Ida: Martínez incita al asco con un horroroso aspecto que raspa; y Balmorán es un chueco, tullido que tembelequea en perenne ataque epiléptico. La mierda que envuelve a Dante C. De la Estrella es la misma por él aventada en forma de aspersor; y Jacqueline termina en una silla de ruedas y el rostro caricaturizado.

Con ellos, Pitol señala los defectos más bajos y la abundancia de los antivalores. Usa a sus personajes para gritar al mundo cuáles, en realidad, son los errores pecaminosos, de seres condenados en vida a las llamas del infierno, quienes escogieron caminar por una oscura senda equivocada.

En los trazos de Pitol se ven seres que sufrirán siempre porque no les tocó ni una molécula siquiera del rayo de la inteligencia. Se ponen máscaras de cultos, de sublimes, de intelectuales para esconder su podredumbre. En este tenor, su creación vibra en la misma polaridad de Beckmann.

Como si fueran paneles laterales de un tríptico de palabras, *El desfile del amor* y *La vida conyugal* también contrastan con *Domar a la divina garza*. En ellos, la distancia mitológica se hace tangible. En esta última novela, se desmenuza la burla representada por el Santo Niño del Agro. La riqueza lingüística y la gran literatura como *leit motiv*, recuerdan una divinidad estética.

En el panel de Beckmann, hay un niño que simboliza el futuro y la libertad. La burla del Niño del Agro ejemplifica la tesis bajtiniana de la necesidad que la literatura tiene de romper con el mito, el rito y el lenguaje oficial. De esta instancia, dice Mijaíl Bajtín, surge la novela enriquecida y auténtica. Después de la fractura, contiene el lenguaje vivo de las masas, que como género, le permite recrear la realidad con exactitud de artista.

En este panel de Pitol, *Domar a la divina garza* sería la equivalencia al lienzo central. Presenta tanto al sol de Tabasco como al del desierto de Estambul. Los otros dos: *El desfile del amor* y *La vida conyugal* están oscurecidos por la racha de nazismo en México, el asesinato, la infidelidad, la noche criminal, los espacios cerrados del Minerva y los cuartos de hotel que guardan las camas mercenarias de Jacqueline. En estas tres novelas tampoco hay quien escape de la tortura y la confusión.

En *Domar a la divina garza*, Marietta Karapetiz se impone sobre el cuadro con una fuerza vital capaz de someter a todo el ambiente dentro del que resalta con un dominio apabullante, como de personaje eterno y sagrado.

Con Pitol, el tríptico del carnaval se ve invadido por la distancia de la realidad desvirtuada en aras de la locura. La obra está llena de ironía y así como las figuras del primer panel de Beckmann llevan la vestimenta de una moda precisa, *El desfile del amor* se ambienta en los años cuarenta. A semejanza de las imágenes del tríptico, todos los personajes permanecen maniatados a la experiencia pasada del crimen cometido al hijo de Adela y a la parálisis que sus inmensos miedos interiores les impone.

Los verdugos de Pitol son las neurosis y las morbosidades internas que flagelan a cada cual en el mundo errático de la trilogía carnavalesca.

Con frutas, peces y una embarcación llena de provisiones, Beckmann alude al banquete, mientras que el tamborilero del último panel anuncia un desfile de carnaval.

Atrás de éste, hay una pareja semejante a la de Jacqueline y su esposo, donde la mujer con una linterna en la mano busca una respuesta a su presidio. Se le ve de pie amarrada a un hombre, quien en situación más desventajosa aún, está de cabeza, tal vez muerto en tortura pues sus manos quedaron sujetadas una a la otra, de las muñecas.

Al fondo, para completar un triángulo, un húsar sostiene un pez. Y en el último plano se ven las escaleras rodeadas de color negro porque desembocan en el inframundo del subconsciente y en el averno del pecado. Exactamente esto ocurre con los protagonistas de Pitol. Su narrativa incluye la tragedia, el chiste, el desamor, el crimen y la frustración, donde el hilo conductor es la risa.

CONCLUSIONES

La fiesta sirve para anular las restricciones y romper las distancias entre los individuos, quienes pretenden comunicarse. La lengua derivada de la fiesta, de la ruptura con el canon rector, jerárquico que legisla, es ambigua, grosera, burlona y por tanto de gran riqueza literaria.

Sergio Pitol ofrece en *Domar a la divina garza* un registro completo del habla mexicana de finales del siglo XX en México. Acuña desde la más culta y refinada palabra del intelectual, del artista, del poeta hasta la expresión más vulgar, de la clase baja, del dolor infrahumano. Si en cien años se busca saber cómo se hablaba en nuestros días, el escritor en esta obra llevó a cabo también, trabajo de filólogo.

Por otro lado, los personajes de Pitol, aparentemente, son repugnantes. Pero por ser paródicos, muestran la otra cara de la moneda. Aluden a la belleza. Están inmersos en una estética de connotación paralelística.

Asimismo, el aspecto escatológico significa un canto a la vitalidad, a la renovación simbólica de las reflexiones y los sentimientos, de la verdad y del amor. Desde la antigüedad, el carnaval se ha asociado a la cultura y a las artes. *Domar a la divina garza* es una obra carnavalesca. El novelista se ríe de lo serio, de lo oficial y de las instituciones. Con el objetivo de connotar la grandeza humana usa el juego del mundo al revés y presenta la carencia de valores y el triste estado del espíritu humano hundido en la maldad y la psicopatía. Sus herramientas son lo grotesco, la concepción escatológica del cuerpo, la risa alegre, la comicidad y el esperpento. Parodia la pose del intelectual que no llega a serlo, la falta de verdad, la presunción del supuesto sabio al que ridiculiza como sabihondosabiondo, el complejo de clase y el arribismo social.

Señala los peores defectos del hombre. Llama la atención desde el polo negro hace referencia e inferencia al héroe, al hombre que se sobrepone a su dolor y alcanza lo sublime. Da la pauta de cuál es su concepto del artista verdadero y nos entrega lo mejor de sí para embellecer, desde la conciencia del más profundo compromiso de mejorar el mundo.

Desde su narrativa, Sergio Pitol incide en la psicología humana de una manera profunda. Toca la neurosis. Perfila el horror de los hombres inmersos en sus miedos, fracasos, y bajezas. Describe la ansiedad y la angustia, vistas desde la fragmentación de las relaciones afectivas perdidas. Describe la desilusión, el fracaso, el miedo.

Votante de los principios humanos, además, denuncia la sin vergüenza, las ambiciones viles, el desodorio del chantaje. Demuestra que la enfermedad emocional radica en un vacío del alma, proveniente de la ausencia del amor. Esta situación trágica marca la falta de autoestima, el aislamiento, la soledad en los que caen sus personajes.

Maneja señales disparadas desde la neurosis de sus protagonistas. Pitol lanza estos balazos de lucidez, de su gran inteligencia y talento, los cuales se estrellan, chocan contra el pobrediablismo, la apariencia y la mentira para terminar por descubrir una espantosa realidad miserable.

Y su juego magistral consiste en que al denunciar las perversidades, de hecho, Pitol exalta los valores humanos: la nobleza, la generosidad, la valentía, la gracia de sacrificarse por los otros, el amor.

Esta conjugación de opuestos mimetizados entre sí, resulta ambigua. La complejidad reside en la reflexión ontológica. Al no ser, sé es. Si se niega la forma, en Pitol, se afirma el contenido. Una manera no se da sin la otra.

Según Mijaíl Bajtín, esto sucede en el carnaval. La diferencia entre la novela *Domar a la divina garza* y esta tesis, reside en que mientras en el carnaval, las dos ambivalencias se conjugan y se complementan, en Pitol nunca se conjugarán y la conjugación funciona del mismo modo que la máscara, el elemento primero del carnaval.

El arte de Sergio Pitol consiste en crear una conducta neurótica, capaz de encubrir pero no de disfrazar. Demuestra la insensatez del intento de los ocultamientos. En Pitol, el juego polivalente denuncia, devela, desenmascara. Y clama a favor de la verdad, su única verdad: la excelstitud humana.

El fin del carnaval es buscar una manera diferente de sentir. Trata de inventar la alegría a partir del tedio cotidiano, del sinsabor, de la ausencia de la felicidad, de la tristeza. Como dios del olimpo o del panteón mexicano antiguo, Pitol condena y demuestra que no hay escapatoria. No caben la duda, ni las mediocridades. Hamlet pregunta, él asiente: se es o no se es.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de SERGIO PITOL

_____. *La vida conyugal*, México: ERA, 1991, 134 p.

_____. *Domar a la divina garza*, México: ERA, 1989, 203 p.

_____. *El desfile del amor*, México: ERA, 1989, 321 p.

_____. *Juegos florales*, Barcelona: Anagrama, 1985, 172 p. (Narrativas Hispánicas).

_____. *El tañido de una flauta*, México: SEP/Grijalbo, 1987, 226 p.

_____. *Vals de Mefisto*, México: ERA, 1989. 125 p.

_____. *El asedio del fuego*, Prol. Juan villoro, México: Dirección General de Difusión Cultural UNAM, 1983. 35p. (Material de Lectura No. 9, Serie "El cuento contemporáneo").

_____. *Cementerio de tordos*, México: Océano, 1982. 297 p.

_____. *Nocturno de Bujara*, México: siglo XXI, 1981 150 p. (La Creación Literaria)

_____. *Los climas*, Barcelona: Seix Barral, 1972. 133 p. (Nueva narrativa Hispánica)

_____. *Infierno de todos*, Barcelona: Deix Barral, 1971, 145 p. (Biblioteca Breve de Bolsillo-Libros de Enlace 83).

_____. *No hay tal lugar*, México: ERA, 1967. 11 p (Alacena)

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

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

Obras de MIJAIL M: BAJTÍN:

_____. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid: Alianza Universidad, 431 p.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. 1 ed. En español. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Fondo de cultura Económica, 1986 378 p- (Breviarios 417) [Trad. Ingl. Bajo el título *Problems of Dostoevsky's poetics*, ed. And trans. By Caryl eme5son. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. 33 p (Theory and History of Literature, Volume 8)].

_____. *Estética de la creación verbal*. 3 ed. En español. Trad, de Helena S. Kriúkova y vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989, 519 p. (Serie Teoría y crítica Literaria, Persiles, No. 194).

Textos sobre Bajtín:

BUBNOVA, Tatiana. "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín" Seminario de poética, en *Acta poética*, México: Instituto de Investigaciones Filológicas/ UNAM, No. 4-5/1982-1983. pp 215-223.

Otras obras consultadas:

Apollinaire, Guillaume. *Las once mil vergas. Las hazañas de un joven don Juan*; Barcelona: Biblioteca de Erotismo, 1984

Balzac, Honoré de. *Eugenia Grandet* ,Madrid: Aguilae, Obras completas , 1972

_____. *Fisiología del matrimonio, La comedia humana*, México: Colección Málaga, tomo XVI, 1957.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México: UNAM, 1982.

_____. *Diccionario de retórica y poética*, México: UNAM, 1987.

Bord, Janet & Colin. *Earth & Rites*, London: Granada Publishing, 1982.

Boorman, Joan Rea, *La estructura del narrador en la novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid: Hispanova de Ediciones, 1976.

Erasmus de Rotterdam. *Elogio de la locura*, México: Aguilar, 1976.

Fernández de Alba, Luz Aurora, *El universo paródico de Sergio Pitol*. México: UNAM, 1999.

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*, México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Gullón Germán y Gullón Agnes. *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974

Gogol, Nikolai. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1975.

Hugo, Víctor. *Cromwell*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura*. Buenos aires: Editorial Nova, 1964.

Martínez, José Luis, *Literatura mexicana siglo XX 1919-1949*. México: CONACULTA, 1990.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Madrid: Espasa-Calpe. NBAE, 1968.

Monsiváis, Carlos. "*Clasismo y novela en México*". Chicago: Latin American Perspectives, Issue 5, Vol. 2 # 2. 1975.

Molière, Poquelin J. *El avaro*. México: Aguilar, grandes Clásicos, 1991.

Ocampo, Aurora. *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1981.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Pizarro, Ana. *Hacia una literatura latinoamericana*. México: 1991.

HEMEROGRAFÍA

Aguilar, Héctor Orestes. « Cinco ventanas al edificio Minerva » en *El Semanario cultural de Novedades*, Vol VIII, No 381 México, 6 ago., 1989, p2.

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

Alatriste, Sealtiel. "Calculado desaliento", en *La Jornada LIBROS*, México, 20 abr., 1981, p.4.

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

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

Flores, Mauricio. "Literatura de lo singular, de lo apasionado y lo terrible. Sergio Pitol de cuerpo presente", *El Nacional*, Sec. Cultura, México, 24 ene., 1991. pp.9-10.

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