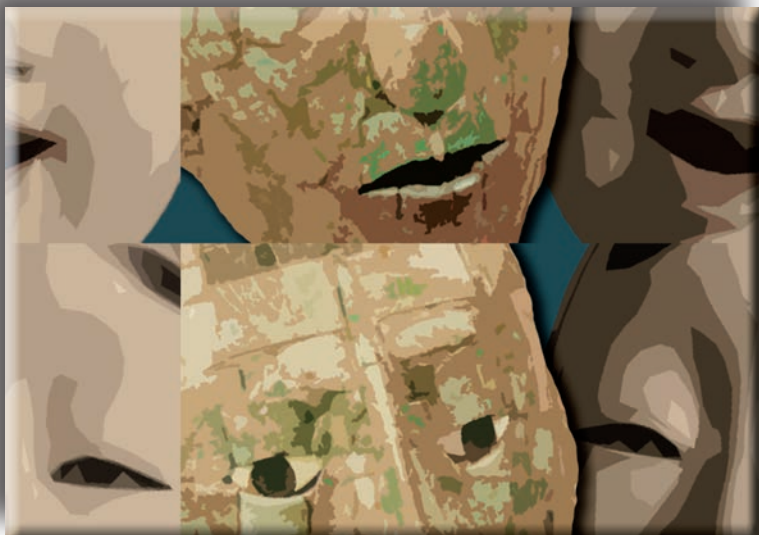


Sergio Pitol:
las máscaras del viajero
Caleidoscopios, lentes fractales y territorios
asimétricos de la literatura mexicana:
la danza en el laberinto



Alejandro Hermosilla Sánchez

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

SERGIO PITOL:

LAS MÁSCARAS DEL VIAJERO

Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos
de la literatura mexicana: la danza en el laberinto

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

Víctor Aguilar Pizarro

Secretario de Administración y Finanzas

Leticia Rodríguez Audirac

Secretaria de la Rectoría

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Alejandro Herмосilla Sánchez

SERGIO PITOL:

LAS MÁSCARAS DEL VIAJERO

Caleidoscopios, lentes fractales y territorios
asimétricos de la literatura mexicana:
la danza en el laberinto



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Xalapa, Ver., México
2012

Diseño de portada: Queta

Clasificación LC: PQ7298.26.I8 H47 2012

Clasif. Dewey: M864.44

Autor: Hermosilla Sánchez, Alejandro

Título: Sergio Pitól : las máscaras del viajero : caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana: la danza en el laberinto / Alejandro Hermosilla Sánchez.

Edición: Primera edición.

Pie de imprenta: Xalapa, Veracruz, México : Universidad Veracruzana, 2012.

Descripción física: 616 p. ; 21 cm.

Series: (Biblioteca)

Nota: Bibliografía: p. 591-612.

ISBN: 9786075021621

Materias: Pitól, Sergio, 1933- --Crítica e interpretación.
Autores mexicanos--Siglo XX--Biografías.

DGBUV 2012/31

Primera edición, 15 de junio de 2012

© Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial
Hidalgo núm. 9, Centro
Xalapa, Veracruz, México
Apartado postal 97, CP 91000
diredit@uv.mx
Tel / fax)228 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-502-162-1

Impreso en México
Printed in Mexico

A Silvia y Alberto

*Por la semana de Praga
Los guiñoles, vuestra sonrisa,
y el hombre elefante*

*Por el concierto de Dvorák,
el teatro negro y los paseos por
aquél laberinto*

*Porque sin vosotros, este libro
no sería más que polvo*

AGRADECIMIENTOS

Este libro fue realizado gracias a una beca posdoctoral concedida por la Fundación Séneca de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia y se llevó a cabo bajo la supervisión de la doctora Silvia Ruiz Otero de la Universidad Iberoamericana (México, DF). Gracias a ellos, en primer lugar, por haberme permitido disfrutar de un país tan maravilloso como el mexicano y profundizar en una literatura tan repleta de sugerencias como la de Sergio Pitol. Por otro lado, también debo mencionar en los agradecimientos a un joven muchacho, Roberto Culebro, cuya fecunda, inteligente lectura del ensayo, ayudó en mucho a darle la forma definitiva. Es muy difícil para mí expresar la inmensa gratitud que siento por personas tan bellas, generosas y honestas como, en este caso, son Roberto y Silvia. Simplemente quiero confesar que es por seres humanos de su calidad que terminé enamorándome, lenta pero seguramente, de México. Porque lo curioso es que no son una excepción sino una norma. Solo tengo que recordar el nombre de otros tantos amigos –Lucía Christlieb, Huitzi, Alejandra Ortiz, Alberto Segrera, Flavio o la señora Lupita– que me acompañaron y ayudaron, de una u otra forma, mientras lo redactaba, para confirmarlo. También, por otro lado, me gustaría agradecer desde aquí a diversos profesionales de la Universidad Iberoamericana –Laura Guerrero, Luis Inclán, etc.–, de la Universidad Veracruzana –Agustín del Moral, Efrén Ortiz, Elizabeth Corral, Omar Valdés, Rodolfo Mendoza, etc.– y de la UNAM –Laura Cázares–, por la ayuda brindada a la realización de este libro. Como, por supuesto, no me gustaría dejar sin mencionar aquí a esa maravillosa profesora y traductora que es Liliana

Tabakova, gracias a quien pude conocer varias ciudades de Bulgaria e impartir una charla en la biblioteca Sergio Pitol del Centro Cervantes de Sofía. Asimismo a esos dos lúcidos e inteligentes profesores que son Karim Benmiloud y Raphaël Estève, que organizaron un excelente congreso dedicado a Sergio Pitol en la Universidad de Burdeos. También me gustaría mencionar a la primera persona que me habló de Pitol –Alfonso García Villalba– y a mi estimado maestro Vicente Cervera, gracias a quien pude contactar con Silvia y desembarcar en México. Como, por supuesto, a mi querido amigo Salvador Pablo Grande que, lamentablemente, murió sin ver este libro publicado que tanto me ayudó a perfilar en determinados momentos.

ACLARACIÓN

El mundo de la cultura no se libra de ciertas supersticiones. Una de ellas sería la obligación que, aparentemente, tiene el lector, al abrir un libro, de leerlo en su totalidad, de principio a fin, sin saltarse un capítulo o algún epígrafe. Otra, por ejemplo, sería la de que el texto que tenemos en nuestras manos, se adecúe a un género en concreto y no se distancie de los límites “establecidos”. Muchos de estos tabúes y creencias tienen, en mi opinión, varios posibles orígenes. Uno de ellos, sin duda, lo encontraríamos en el dominio que la iglesia sostuvo sobre múltiples ámbitos de la vida durante siglos y siglos. Para aprender los dogmas religiosos, era necesario ir línea a línea. Letra a letra. Coma a coma. Los discípulos, el clero, debían leer según unas normas claras y rígidas que nunca se debían quebrar. Y, de esta manera, se producían los adoctrinamientos de multitudes en tiempos en que todavía no existía el televisor y la posibilidad de imaginarlo era remota. El que intentaba ofrecer una interpretación diferente de las escrituras o pretendía añadir una nota personal a las oraciones, era penalizado. Se encontraba en pecado. Y había de ser excluido. Quemado en la hoguera. Como los brujos, los maestros del tarot o los heterodoxos.

Otra posible explicación al porqué del arraigo de este tipo de creencias, la encontraríamos, claro, en el positivismo. El impulso de todo tipo de disciplinas científicas que se produce durante los siglos XIX y XX provocaría una dictadura de la “objetividad científica”, que si bien, de algún modo, provocó el perfeccionamiento de materias como la crítica literaria, también hizo que esta última alcanzara, en algún caso, límites grotescos. Por ejemplo, muchos estudios universitarios cayeron

en ese desliz y, pretendiendo presentar análisis totalmente objetivos, científicos y formales de los textos literarios, construían, “fabricaban” libros en donde no existía ni se encontraba emoción ni “alma” alguna, hasta tal punto que nos alejaban del goce y disfrute de la lectura. Pareciera, en según qué casos, que la obra literaria se había adaptado a un molde crítico para ser comentada. Y que no había sido vista como lo que posiblemente es: un objeto vivo, cambiante y en movimiento. Probablemente porque el orden político que se encontraba detrás del positivismo como del dogmatismo religioso, no estaba interesado en permitir que el mundo –y sus cosas– “fluyeran” en libertad. Sino todo lo contrario.

Hago este comentario no porque crea que el mismo pueda aportar nada nuevo a alguien. Toda persona que ha trabajado con los textos literarios y tiene un mínimo de sentido común, habrá reflexionado en términos semejantes. Y aunque no esté de acuerdo con los comentarios pasados, al menos los habrá tenido en cuenta para forjarse su propia opinión sobre este asunto. Porque uno de mis objetivos cuando redactaba este texto era inclinar un poco el género ensayístico al terreno ficticio y viceversa. Es decir, quebrar un poco los límites a veces demasiado rígidos de ambos ámbitos. Pero esta misma circunstancia también me ha obligado a escribir esta explicación que entiendo todavía es necesaria. Pero tal vez en un futuro lejano no lo sea. Pues probablemente, se entenderá que los límites genéricos que actualmente manejamos al realizar un ensayo o un trabajo crítico son, en algún caso, absurdamente sólidos. Y no permiten que el análisis de un objeto artístico pueda fluir como entienda que le corresponda pudiendo, a su vez, ser –sin dejar de ejercer la función analítica que le es propia– un texto creativo.

A este respecto, me gustaría aclarar que tanto el prólogo y el epílogo son ficciones. Y que por esta razón me he complacido

en utilizar en ellos todo tipo de datos falsos combinándolos con verdaderos –como tantos escritores modernos han realizado ya y, por supuesto, Sergio Pitol–, al contrario que en el ensayo, donde sí que he intentado ser más riguroso. Se me planteó la posibilidad de hacer referencia a estas citas falsas en notas a pie de página. Pero no lo he considerado necesario pues –lo estoy diciendo ya– esas dos partes son, en gran medida, ficción, por lo que ruego a los lectores que se acerquen a ellas de este modo, comprendiendo además que muchas de sus referencias no tienen la obligación de ser exactas.

De todas formas, por aquello de las confusiones, me veo obligado a confesar que, por supuesto, ni yo ni Sergio Pitol o sus familiares poseemos título nobiliario alguno. Ni, en ningún caso, el escritor veracruzano ha mostrado jamás ninguna actitud xenófoba o de maltrato hacia las personas que se han dirigido a él. Muy al contrario, todos aquellos que lo conocen saben tanto de su amabilidad como de su cercanía, su actitud democrática y su temperamento proclive a los cambios. En cualquier caso, sí que me parece pertinente realizar una última aclaración. Además de los recursos ficticios a los que ya hice referencia, tanto en el prólogo como en el epílogo de este libro se citan –o más bien copian– determinados pasajes literarios sin hacer mención expresa de ello. En este caso, lo que intenté fue utilizar la famosa técnica del *click and cut* o el “sampleado”, tan usados en el contexto musical contemporáneo, y mucho antes por los pintores manieristas, como una forma hermosa de dialogar y rendir tributo tanto a la literatura de Sergio Pitol como la de otros escritores que siempre me han inspirado. Esto no es obstáculo para que los cite a continuación. Dejo al lector la libertad de adentrarse en ellos buscando la referencia expresa utilizada, de indagar en cuáles son ciertas y no, así como la posibilidad de disfrutarlos sin tener por qué recurrir a pesquisa alguna.

PRÓLOGO

Un escritor es alguien que oye voces a través
de las voces

El arte de la fuga, SERGIO PITOL

¿Era yo también un mero vínculo en una vasta
secuencia de seres imponderables, y el mundo
que yo conocía solamente el interior del ser cuya
voz interior era yo mismo?

El tercer policía, FLANN O'BRIEN

Este ensayo nació de forma inesperada. Es sabido que todos los otoños llegan al puerto de mi ciudad millares de cuervos. Durante la mayor parte del día apenas se les percibe. Cabizbajos, silenciosos, se encaraman en los árboles, realizan sus ritos de apareo y revolotean entre sus ramas silenciosos. Apenas unos pocos se dejan ver entre las escotillas de algunos veleros o apostados sobre las rocas de la playa. Pero, cuando anochece, al filo de la madrugada, descienden en turbamulta graznando, y el ruido es insoportable. Se devoran unos a otros, se arrancan los ojos, las plumas y, por las mañanas, invariablemente, el paseo marítimo y las calles cercanas amanecen cubiertas de cientos de sus cuerpos ensangrentados. Esto ocurre por espacio de, aproximadamente, dos meses. Cuando el frío comienza a arreciar, desaparecen.

Una mañana, mientras paseábamos por el museo de numismática, Alfonso me advirtió que existía un cuento en que se refería una situación similar. Incluso se describía el

caso de una persona que, enloquecida por el aleteo de los cuervos, había comenzado a mover los brazos y a graznar. Se narraban viajes a Samarcanda, ¿o era Tamerlán?, a Bujara, un ritual nupcial que terminaba en sangrienta orgía y ceremonias con reminiscencias zoroástricas. Ya por la tarde, recién comido, intrigado por lo que acababa de escuchar, arreeé los caballos y me dirigí hacia su residencia.

Los dos estábamos, por aquel entonces, intentando realizar un libro conjunto y nos veíamos de tanto en tanto para conversar acerca de su posible trama. La idea era escribir el diario de un viaje a Liechtenstein sin haber estado allí, que debía ceñirse a determinados mandamientos o reglas que nos costaba terminar de perfilar. Estábamos convencidos de que la última página del libro –solo esa– habría de escribirse en uno de los hoteles de su capital, Vaduz; que cada uno debería crear sus textos según los dictados, deseos y requerimientos del otro; que yo departiría sobre sus vivencias en el principado y él sobre las mías; que habría secuencias, reflexiones, escenas que serían hilvanadas y corregidas entre los dos en tiempo presente; temas que se repetirían obsesivamente –turistas portuguesas, electrodomésticos, suicidas, animales domésticos–; que no habría alusión alguna a ninguna obra artística conocida; y que la portada del libro había de ser la fotografía de una motocicleta descuartizada.

Sin embargo, en esta ocasión no redactamos una sola página. Dejé el caballo en el establo y tras saludar con reverencia a su esposa y pedir a sus sirvientes té, solicité que me dejara la narración. Observé los ojos iluminados en sangre del poeta y me reí. Apenas una hora más tarde –tras cruzar algunas palabras sobre ciertos libros y discos–, partí.

Llegué a mi mansión rodeado por un enjambre de cuervos al que disparé, le rogué al mayordomo que se marchara, di de comer a los dogos y los *rottweiler* y me dirigí al salón. Allí se

encontraba mi nutrida biblioteca, una serie de fotografías de mis *performances* sonoros –aquella representación de *La novia del vampiro* en Praga o la de *Géminis* en compañía de Alfonso en Valladolid– y la reproducción de un cuadro que siempre me había fascinado –*La caza en el bosque* de Khnopff– frente al cual me agradaba leer. Los enigmas del texto se insinuaban ya en la misma portada: una fiel reproducción de la famosa serigrafía de Sibelius sobre Avicena y, más abajo aún, una palabra: Genghis Kahn, en caracteres tipográficos similares al chino. En la parte superior, en tipo más grande, el nombre del autor y el título: Sergio Pitol Demeneghi, *Nocturno de Bujara*.

Lo leí con estupor, con gratitud, con infinito asombro. Aquellas palabras: ¿Existe tal vez un “hechicero de Bujara” en *Las mil y una noches*?, dichas de paso, como por azar, revelaban el misterio oculto del relato que debía ser leído como un eco de otros relatos, como si nos internáramos en un laberinto inacabable cuyo constructor, héroe y minotauro fuera el escritor cuyo cambiante rostro se encontraba grabado en cobre por todos sus pasadizos. Y aquella pregunta con la que finalizaba, “¿Sabías que Samarcanda es contemporánea de Babilonia?”, no solo vinculaba secretamente el destino errado de ambas metrópolis con el del resto de las ciudades –Absajad, Venecia, Constanza, Varsovia, Laponia– que aparecían en el cuento o insinuaba una respuesta a la escena en que el húngaro Fery e Issa eran heridos al penetrar en la sala de apuestas de Bujara; el porqué –aunque, prudentemente, deciden no ir a El Cairo para evitar una muerte fatal– el destino les vuelve a golpear cuando deciden tentar su suerte en Samarcanda; sino que, además, abría compuertas para interpretar de manera diversa ciertos relatos de Jorge Luis Borges, Henry James, Robert Byron, Joseph Conrad.

Quedé deslumbrado. Jamás había llegado a imaginar que el lenguaje pudiera alcanzar grados semejantes de levedad, ins-

tantaneidad, intensidad y extrañeza. Salí al jardín a tomar aire fresco. Y lo festejé —como si fuera un preso recién liberado— profiriendo un grito al aire y arrojando carne fresca a mi más amado perro, un gris, robusto ejemplar de *shar pei*, que giraba en torno a mí acariciándome con su lengua salada. Cuando regresé al salón, contemplé los ojos del cazador del lienzo de Khnopff y se sentían brillar. Parecía también él hallarse embrujado, conmocionado por el ritmo de la narración.

Anuncié que me retiraba de la escena pública durante un tiempo y que todos los *performances* poéticos quedaban anulados. Me despedí de mis amigos invitándolos a saborear un faisán acaramelado junto a un lago en el que varias muchachas se bañaban desnudas mientras una orquesta de músicos interpretaba determinadas melodías de Schubert, Lalo Schrifin, Pascal Comelade y Peter Lindstrom, adquirí en las bibliotecas todos los libros que poseían del escritor y me fui a vivir a su país, México, a escribir este ensayo. Únicamente sentí lástima por mis perros con quienes me unía una relación de franco amor y —aunque sabía que mi mayordomo los cuidaría con ahínco— desconocía cómo me encontraría sin ellos durante tanto tiempo. Cuando los abandoné debieron sentir algo parecido dado que apenas ladraron.

Decidí vivir en el Distrito Federal por ser la capital y porque era la ciudad de dos viejos amigos, Silvia y Alberto, con quienes había compartido una deliciosa semana en Praga. Asistieron a una versión lunática que realicé, junto al cementerio judío, de una obra de Klossowski, *Magdalena*, que Robert Bresson murió sin poder —como era su voluntad— adaptar al cine. Les gustó tanto que, tras la función, insistieron una y otra vez en invitarme a cenar. No nos costó mucho simpatizar. También eran aficionados al circo y se sentían fascinados por toda la caterva de seres insólitos —trapecistas, hombres lagarto o mujeres mariposa— que crecían a su alrededor. Admiraban a Kevin

Volans y poseían unos gustos culinarios –ancas de rana, erizo, pescados de las más diversas variedades– y literarios –Flann O’Brien, Clarice Lispector, Philip Chabon– similares a los míos. No nos separamos durante los seis días restantes. Visitamos avenidas espléndidas que eran parques y se volvían bosques, y también callejuelas escuálidas, pasajes ramplones sin forma ni sentido; nos deslizamos como muñecos embrujados a la sombra de amplios muros, hechos y rehechos a través de siglos, como palimpsestos de piedra y de diversos barros que guardaban mensajes relacionados con el culto de Osiris, de Mantra, del mismo Belcebú. Caminamos acompasadamente sobre losas que conocieron la pisadas del Golem, de Joseph K. y de Gregorio Samsa, de Emilia Marti-Makropoulos, del soldado Schveijk, del rabino Levy, de los hechiceros, brujas, espiritistas y alquimistas que formaron parte de la corte de Rodolfo II. Supieron captar la fina ironía que mi disco sobre el *Heliogábalo* de Antonin Artaud escondía, me ofrecieron referencias indispensables para terminar mi tratado sobre vampirismo, me regalaron discos de The Flaming Lips, Stars of the Lid, Johann Johannsson, Panasonic, porque sobre algunos de sus fragmentos –pensaban– podría trazar los rasgos de futuros *performances* sonoros. Cuando nos despedimos ya éramos uno. Durante meses –que luego fueron años– nos comunicamos por carta y los tres nos sentimos ampliamente reconfortados de volver a encontrarnos. Además, Silvia, quien, por cierto, era biznieta de un antiguo jefe sioux, trabajaba como profesora en una universidad mexicana y me podría ser de mucha ayuda para contactarme con los estudiosos de la literatura de Pitol. En todo caso –como así hicieron– me ayudarían a encontrar alojamiento y a orientarme en un país tan inmenso, descomunal.

Cuando nos abrazamos en el aeropuerto, les regalé un ejemplar de *El viaje* –otro de esos artefactos literarios milimétricamente urdidos por el escritor mexicano– y los tres leímos com-

placidos durante los siguientes días sus primeros pasajes que nos hacían recordar nuestro feliz encuentro en Praga; nos advertían que el proyecto de realizar este libro estaba marcado con sangre y fuego, mucho antes de mi nacimiento, en mi destino. Había un capítulo en particular, “Laberinto de odradeks”, que era una especie de continuación libre de “Nocturno de Bujara”, que me fascinaba puesto que trataba un tema que me era muy familiar. En él, tras comparar las visiones de Skip Canell, Juan Gris o Salvador Dalí acerca de estos misteriosos entes, los odradeks, Pitol nos muestra la opinión que Franz Kafka, Aleister Crowley y Karel Teige poseen sobre ellos. Para Kafka,

... los odradeks que le observan desde las azoteas de Praga son una especie de cuervos del inframundo. Puesto que los cuervos son carroñeros que consumen, entre otras cosas, seres humanos (muertos o víctimas de la guerra), y los odradeks se alimentan de sus almas perdidas.

Según Crowley: “los odradeks por su piel oscura son como cuervos que representan –como así sucede en Suecia– a los fantasmas de las personas asesinadas y –como ocurre en Alemania– las almas de los condenados”. Y para Teige:

... los odradeks son extraños seres nocturnos, silenciosas criaturas que poseen una piel tan esponjosa como la de un zombie y una mirada tan severa como la de los cuervos. Son ralos personajes semejantes a sombras: seres (no nacidos de madre) que tienen en los sueños su propia morada. Su origen podría cifrarse en Rumania. Son, probablemente, parientes pobres del conde Drácula.¹

¹ Sergio Pitol, *El viaje*, p. 37.

Fui familiarizándome con la ciudad, el país, al tiempo que lo hacía con la literatura mexicana. Leí, aconsejado por Silvia, las crónicas más relevantes, los autores canónicos –Fernando del Paso, Juan García Ponce, Salvador Elizondo–, los disidentes –María Luisa Puga, Julio Torri, Efrén Hernández, Elena Garro–, los más jóvenes –Heriberto Yépez, Guillermo Fadaneli, Álvaro Enrigue– y los extranjeros cautivados por México –D. H. Lawrence, Malcolm Lowry, Graham Greene–. Revisité la etapa mexicana de Buñuel, pegué un afiche de Pedro Infante y una reproducción de un cuadro de Agustín Lazo en mi habitación, visité varios museos de arte y arqueología y grabé para siempre las imágenes de una película, *Macario*, en mi mente de cinéfilo. Recorrí la sierra tarahumara, visité Ciudad Juárez, Oaxaca, Chiapas, Acapulco, Guanajuato, Querétaro, Hidalgo; hice de Cuernavaca mi segunda ciudad de residencia, dormí con yaquis cerca de Sonora, me peleé con un hijo borracho de María Sabina, conocí a una mujer en Papantla que me dijo haber conocido a Billie Upward, seguí algunos de los rastros de Kerouac y Burroughs por el país y comprendí –allí, en los lindes perdidos de Tlaxcala– que no debía jamás mencionar el nombre de Quetzalcóatl en vano. También, por supuesto, estuve en Los cuervos, un municipio de Tejupilco en el Estado de México en el que apenas había árboles. Se destacaban algunas de estas negruzcas aves, gorriones y ese tipo de sucias palomas que semejan ratas voladoras sobre un cielo marrón y oscuro. Sus habitantes se llevaban a la boca los pájaros más raros y en la iglesia abandonada se hallaban muchas plumas desperdigadas por los agrietados altares.

Durante un año no cesé de realizar todo tipo de actividades más o menos relacionadas con mi propósito: conocer México para escribir un libro sobre Pitol. Y, como tenía previsto, una tarde en que una ráfaga de lluvia y viento entumeció momentáneamente Tenochtitlán, lo inicié. El primer problema que me desanimó

fue constatar –como si no lo hubiera sabido antes– que, después de todo, su literatura era ampliamente cosmopolita y en nada parecía, a primera vista, mexicana; con todo lo que en aquel año se me comenzaba a antojar un capricho diletante de un artista excéntrico. El segundo, que cualquiera de las inmersiones que realizaba en sus libros, me obligaba a efectuar todo tipo de rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desacralizaciones. Por lo que cualquiera de las hipótesis de lectura que desarrollaba sobre sus creaciones, me forzaba a rehacer el camino ya andado. No podía expresarme con seguridad porque Pitol había cristalizado en sus textos un deseo recurrente, por momentos obsesivo, y en la mayoría de las circunstancias condenado al fracaso que persiste en la mayoría de los escritores: construir un auténtico ser vivo. O, al menos, lo más parecido a él, en cuanto su literatura constantemente giraba sobre sí misma, se revolvía contra sus lectores y luchaba desesperadamente por escaparse de su yugo, de toda posible interpretación o categorización que intentara apresarla o definirla bajo cualquier tipo de premisas reductoras. Y el tercer problema era que me resultaba imposible ordenar –a no ser de manera simplista e incoherente–, las múltiples referencias culturales que aparecían en su obra. No sabía cómo referirme a ellas sin caer en lo obvio, en el fárrago. Además, mi estilo y forma de abordar este libro todavía guardaban muchos tics adquiridos cuando realizaba mi anterior ensayo –*Los hijos sin nombre: el silencio del olvido*–, y no podía evitar estructurarlo monocordamente como aquel.

Cuando llevaba cien páginas escritas caí en una crisis. El libro, tal y como estaba siendo concebido, era un auténtico fracaso. Alberto me advirtió de la posibilidad de encontrarme con un chamán que a él, en otros tiempos, lo había ayudado mucho. Era un muchacho de pelo largo y moreno, bajo, fuerte –aun un tanto grueso–, y de mirada y voz claras. Se había criado con su familia en las selvas de Guatemala ajeno a la civilización.

A los catorce años –mientras realizaba una meditación en lo alto de una montaña– una visión le inquietó: el mundo –tal y como hasta ahora lo había concebido– estaba condenado a perecer. Seres extraños procedentes de lugares lejanos acudían en masa hacia su tierra que corría el peligro de ser destruida. Tres días después abandonó la selva en dirección a “lo desconocido” y varias semanas más tarde, asustado, gritaba de desesperación al observar un barco metálico –un camión– deslizándose por un mar de asfalto. Durante meses vagó por los pueblos y ciudades mexicanas sin entender qué es lo que sucedía a su alrededor, comprender ninguna de las palabras que escuchaba y poder alimentarse con normalidad. Alguien lo llevó en su automóvil al Distrito Federal y allí ingresó en la escuela y comenzó a aprender castellano. Todas sus premoniciones se habían cumplido pero cinco siglos antes.

Ahora vivía en un pueblo de Morelia, Tlayacapan –muy cerca de donde Buñuel filmara *Nazarín*–, rodeado de varias mujeres europeas que lo adoraban y se dedicaba a utilizar las técnicas aprendidas en su poblado maya para sanar. Tras varios minutos conversando conmigo, me invitó a introducirme en el temazcal que había preparado. Y allí –mientras masajeaba mis músculos para relajarme y oraba en maya– me miró fijamente y, con mucho cariño, me dijo que debía empezar de nuevo el libro y hacerlo al revés –de una forma que nunca hubiera pensado– a como lo había concebido hasta ahora. Debía –si yo, en verdad, era un guerrero– conseguir revertir a mi favor todas las dificultades que su realización producía.

En principio, no seguí sus consejos. Pero cuando, meses más tarde, en Veracruz –apostado sobre la proa de un barco fantasma– leí ese magistral ensayo literario, *Llámame Ismael*, de Charles Olson, cambié de parecer. Olson intentaba reproducir, reflejar por medio de un lenguaje salvaje, arisco, perdido en sí mismo y que, por momentos se asemeja al rugir de las

olas, la experiencia intensa que para Herman Melville supuso escribir *Moby Dick*. Algunas veces sus frases eran incoherentes, otras turbulentas y, la mayoría de las veces, feroces; gracias a ello, los lectores de su ensayo nos familiarizábamos con el ruido de la mente de Melville, con el fluir feroz de las aguas del Pacífico; gracias a ello, nos enfrentábamos a un ensayo que era, a su vez, una continuación libre o una apostilla al libro de Melville. La literatura ganaba por dos veces la partida.

Volví a encontrarme con el chamán. Acudí a sus temazcales. Una y otra vez. Una y otra vez. Hasta que de tanto ver su rostro, me olvidé del mío. Una mañana, me dirigí desde Tlayacapan a Tepoztlán en bicicleta. Era navidad. Quería comprar regalos para mis amigos mexicanos. Y encontré uno: era un caleidoscopio rústico, de madera, sin apenas detalles ni perfiles pero miré por uno de sus agujeros y el mundo comenzó a girar. Yo comencé a girar y la literatura de Sergio Pitol Demeneghi conmigo. Lo comprendí en ese instante todo. Pitol no era un escritor cosmopolita, sino caleidoscópico: era un escritor veneciano, manierista, mexicano, excéntrico, veracruzano, teosófico, romano, barroco, clásico, parricida, mesoamericano. Cualquier calificativo se ajustaba a él. Las dificultades que poseía para definir con justeza su literatura radicaban en esto. Ya poseía el primer símbolo a partir del cual estructurar el ensayo en su totalidad: el caleidoscopio. Aliviado, agradecido, exhausto de felicidad, regresé al hogar del chamán y le narré mi experiencia. Le dije que ya comenzaba a ver con claridad; que, hasta entonces, me sentía como si me encontrara perdido en una especie de laberinto en el que todas las puertas de entrada y salida estuvieran abiertas. Me felicitó. Más tarde, reflexioné sobre lo que acababa de expresar y comprendí que ya tenía el segundo símbolo sobre el que trabajaría en el libro: el laberinto; y, más en concreto, el laberinto rizomático. Y —ahora sin angustias ni ansiedades— con gozo y alegría me perdí de nuevo en ese laberinto que es el mundo.

Acudí extasiado al congreso que se celebró en Burdeos en homenaje a la literatura de Pitol. Me dejé ver —siempre sonriendo— en todas las mesas redondas, lecturas, comidas y cenas dedicadas a su figura. En una de ellas, conocí a su traductora al búlgaro, Liliana Tabákova, quien realizaría una lectura en voz alta de su versión de “Nocturno de Bujara” frente a una iglesia medieval. Su padraastro —ya fallecido— no era otro que Orlín Vasilev, escritor de una de las novelas imprescindibles de la literatura búlgara, *El cerco del fuego*. Quedé asombrado. Yo había utilizado algunas de las esquivas referencias que ofrecía en otra de sus novelas, *El bosque salvaje*, para esbozar algunos de los temas que desarrollaría en *Sanguijuelas*: un poema en prosa en que intentaba narrar una batalla entre las tropas tracias de Bizancio y el ejército búlgaro del Kahn Asparuh a orillas del Mar Negro, a través de los ojos de un niño demente. Además, observar una narración de Pitol en caracteres cirílicos me fascinó. Cuando comenzó a leer, me sentí transportado a tiempos remotos. Aunque se me escapaban los detalles y se desvanecían las frases, creí intuir imágenes evocadoras, reveladoras palabras, sentencias secretas que mostraban los misterios de la narración. Escuchaba el discurso de un soldado mongol en Bujara cuando seguramente Tabákova recitaba las palabras de un zapatero de Samarcanda. Escuchaba y no escuchaba, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado entre una franja intermedia entre el presente y el pasado se acentuó más y más cuando una comitiva de comulgantes desfiló delante nuestro, transportando un Cristo y un muchacho harapiento que tiraba de mi capa negra sin vergüenza alguna —y no cesaba de emitir sonidos parecidos a los graznidos de un cuervo— me ofreció cambiar unas monedas por una edición sucia y barata, aún elegante, del *Roman de la rose*. Cuando Tabákova terminó de leer y enjugó la sangre que se escondía en sus colmillos, yo ya había decidido volver a Sofía.

Organizamos un acto en homenaje a Sergio Pitó en la biblioteca de la capital búlgara que lleva su nombre, y me hice de todos sus libros traducidos a este idioma. También impartí varias lecciones magistrales sobre su obra en la Universidad de Ternovo. Tras una de ellas, un joven estudiante de filosofía, Kostantin Kolev, que había leído mi ensayo sobre vampirismo, me informó de la presencia de un joven hombre-lobo en Plovdiv. Esta información me desconcertó. En uno de los capítulos de este libro, “Sombra y vampiros: los hombre-lobo” –siguiendo las tesis de Robert Zing, *Wolf children and Feral man*; Charles Mclean, *The wolf children* y del sacerdote Augustin Calmet, *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires*–, investigaba las posibles relaciones e imbricaciones del mito vampírico con el del hombre-lobo. Para mí, el vampiro y el hombre-lobo eran –al igual que el monstruo del lago Ness o la mujer-pantera– una especie y variante de los odradeks: un mito construido por las civilizaciones agrarias en declive para referirse tanto al peligro de las tribus nómadas (quienes siempre suelen atacar sus poblados de noche y, con ojos inyectados en sangre, aúllan como animales en el momento de la invasión) como a los de la naturaleza –vendavales, lluvias torrenciales o eclipses pronunciados– que no pueden controlar. Empero, tras cerciorarme de si los rumores eran ciertos y si era posible visitarlo, decidí desplazarme junto con Kostantin hacia aquella ciudad. El hombre que había rescatado al niño en un bosque nos esperaba en una mezquita alejada del casco medieval y del centro de la ciudad.

Nuestro autobús llegó a Plovdiv bien entrada la tarde. Hacía un frío terrible. Plovdiv es una ciudad de avenidas umbrosas y arboladas dedicada con descaro al comercio privado. Policías masculinos y femeninos patrullaban por las calles del mercado con aire de condescendencia divertida, mientras los búlgaros regateaban con los rumanos, y los turcos con los búlgaros, y las billeteras se llenaban de levas, en

tanto las pilas de berenjenas, caquis y muebles de segunda mano disminuían a ojos vista. Las callejas de la ciudad antigua se encuentran enlodadas pero, en algunas de las casas, las puertas y las contraventanas están pintadas de un hermoso color azul. Junto a la entrada de la mezquita podía verse un par de zapatos viejos. El interior estaba muy deteriorado y la luz del ocaso, al penetrar por los cristales de colores de las ventanas, arrojaba haces de luz roja sobre las alfombras. Un viejo cubierto con un gorro de astracán se había arrodillado de cara a La Meca para decir sus oraciones. Un muchacho bronceado —apestando a alcohol— penetró en su interior y nos rogó que lo acompañáramos. Lo seguimos durante unos minutos por una serie de enredadas callejuelas hasta que nos detuvimos enfrente de una tienda de comestibles. Pareció excitarse al contemplar nuestra mirada aturdida antes de desaparecer tambaleándose por donde nos había traído.

Al caer completamente la noche, una joven morena, de ojos rasgados, salió del negocio de la mano de un anciano turco apoyado en un bastón, en cuya empuñadura sobresalía la cabeza de una serpiente, y nos invitó a penetrar con él en el comercio. Tras atravesar un mar de lóbregos corredores llegamos al sótano. Todo el lugar estaba cubierto de una espesa capa de polvo que cubría y acolchaba igualmente las paredes; y en los rincones se hacinaban las telarañas, acumulando más polvo, hasta el punto de parecer viejos y harapientos jirones de tela. De entre varias tablas de madera apostilladas en el suelo, asemejando una especie de choza, surgió una figura. El muchacho tenía una piel muy oscura, las uñas crecidas hasta formar garras, una mata de pelo enmarañado y callos en las palmas de las manos, los codos y las rodillas. Algunos de sus dientes estaban rotos y tenían formas puntiagudas. Corrió a esconderse pero el turco, golpeando su bastón con fuerza, lo obligó a permanecer quieto, a cuatro patas, ante nosotros. Yo no podía

evitar la sensación de que había alguien más entre nosotros. Y creo que esta impresión era compartida por Kostantin; porque observé que no paraba de mirar por encima del hombro a cada ruido que se producía, a cada sombra que surgía, igual que yo. Había un olor a tierra, como de aire viciado y lleno de miasmas. Pero, ¿cómo describir esa fetidez? No solo parecía una mezcla de todos los males de la mortalidad (donde se destacaba el olor acre y pungente de la sangre), sino como si la corrupción misma se hubiese corrompido. ¡Aj! Me produce náuseas pensar en ello ahora. Parecía que cada bocanada de aire exhalada por el joven lobo se hubiera quedado allí dentro, haciendo más intensa su repugnancia. En circunstancias normales, tal hedor habría puesto fin a nuestra aventura pero este no era un caso normal. Lo observé durante casi dos horas con el pañuelo de carmín apostado sobre mi rostro. Pero no fue mucho lo que ocurrió. Emitió unos cuantos gruñidos arrugando la nariz; hizo ademanes de mordernos, bebió de una vasija de agua repleta de tierra y polvo, comió un pollo crudo y nos mostró, una y otra vez, sus colmillos. Cuando le dábamos la cantidad de dinero acordada al viejo turco que fumaba un puro enorme, quien rogaba a la muchacha que le sirviera té rojo y complaciera nuestros deseos, me sentí avergonzado, timado. Los lamentos de Kostantin y sus irritantes excusas tampoco consiguieron sacarme de mi estado de postración. Vomité de camino al hotel.

Al día siguiente, todavía aturdido, decidí pasear por la ciudad medieval para relajarme. Contemplar el teatro romano, las ruinas tracias, los iconos bizantinos, me haría bien. Además, deseaba observar un cuadro de Nikolai Rainov, *A Bride of vampire*, que nunca había podido observar de cerca y está considerado uno de los emblemas esenciales de la pintura dedicada al vampirismo del siglo XIX; tal vez por ser citado por Gogol en *Almas muertas* y saberse, gracias a L. Genocaux, que una de sus reproducciones enmarcada alumbraba

el salón en el que Isidoro Ducasse perpetró *Los cantos de Maldoror*. Penetré en el museo de arte. Realicé uno de mis habituales recorridos por las salas de estos espacios que solía llenar de aire y llamas con mis *performances* sonoros. Imaginé qué tipo de poemas debería leer y qué música escoger para que se adaptaran a la pulcritud de sus paredes y al agónico lenguaje de los lienzos que me rodeaban. Me centré en el cuadro. En él, a primera vista, ningún detalle, salvo el título y determinados motivos ornamentales, parece hacer referencia a vampiro alguno. Como indica John Hopkins, es un fresco situado a medio camino de ninguna parte: ni simbolista, ni expresionista, ni gótico ni barroco ni clásico. Ningún decorador se decidiría por él para utilizarlo en una película de la Hammer. Tampoco un realizador tan ácido y mecánico como Pere Portabella podría haberlo incluido –y si lo hubiera hecho habría sido forzosamente– en su *Cuadecuc, Vampir*. Llama la atención, eso sí, la frigidez con que está retratada la mujer vampirizada –que parece más bien momificada– y todo el conjunto de personajes estrafalarios que la rodean: saltimbanquis, enanos, bufones, curas, bandidos. Peter Wilson señala que el verdadero horror que esconde la obra de Rainov es que muestra con inocencia el acto vampírico. Contemplar a la mujer sacrificada como si se tratara de una monja que va a realizar sus nupcias sagradas con Dios, nos hace familiarizarnos con el miedo, nos muestra a los vampiros tan cercanos como nuestros vecinos. Sin embargo, Ghunter Diver halla el horror en su “desaparición”. El tema del cuadro es la ausencia de terror, lo cual es, en sí mismo, el hecho más pavoroso que podamos imaginar. Distráido, cavilando sobre todas estas elucubraciones, me reí pensando que, en realidad, podría servir muy bien como portada de la trilogía de Pitol dedicada al carnaval, y me dirigí a buscar a Kostantin al hotel. No lo encontré allí.

Una tarde de verano, caminando del brazo de Liliana Tabá-kova, sentí que era tiempo de volver a México. Había pensado en si dirigirme a Varsovia o Moscú podría ayudar a mejorar mi comprensión de la literatura de Sergio Pitol. Pero decidí que bastaba con mi experiencia búlgara. Antes de partir, aún tuve tiempo de acercarme al hospital a visitar a Vladimir. Dos semanas después de que me fuera de Plovdiv lo habían encontrado herido en la periferia de la ciudad. No recordaba prácticamente nada. Se había encontrado, sin saber cómo ni por qué, sobre el camastro de una sucia casa. Le dolía el cuerpo terriblemente; no todo, porque había partes, las piernas, por ejemplo, que no le transmitían ninguna sensación. Con dificultad movió un brazo y se palpó los muslos: estaban en su sitio. Incorporó un poco la cabeza y pudo ver su cuerpo entero, manchado como si hubieran derramado un cubo de tintura de granada sobre él. No le costó demasiado enterarse de que las manchas eran costras de sangre renegrida, que tenía el cuerpo horriblemente lastimado, que algunas de las heridas hechas, por lo visto varios días atrás, presentaban un aspecto poco tranquilizador, que seguramente habían pasado ya varios días desde que le fueron infligidas y estaban a punto de infectarse. Se incorporó como pudo. Se cubrió el cuerpo con una sábana. No tuvo fuerzas para vestirse. Cruzó aquella casa envuelta en penumbras y alcanzó la salida por una puerta corredera. Amanecía. Caminó unas cuantas calles. Algunas ventanas comenzaban a iluminarse. Oyó pasos cerca de él. Hizo un último esfuerzo y gritó con todo el vigor del que fue capaz; luego cayó sin sentido. Despertó en el hospital; no logró precisar si pasaron horas o días después de su desmayo.

Le comuniqué que me iba de Bulgaria. Me miró con ojos nerviosos. No parecía entender por qué. Le leí en voz alta —mientras caía la noche— uno de mis poemas. Tampoco comprendió por qué. Estuve tentado de besar sus labios pero me

contenté con mostrarle mis dientes. No sé bien a qué se debía su mirada de horror. Acaso la empuñadura de mi bastón —la cabeza de una serpiente— motivara su espanto. Al verla, gritó. Luego alargó la mano hacia ella y la aferró mientras me clavaba una mirada acaso interrogativa. ¿Qué quería preguntarme? ¿Si podía usarla para limpiarse las uñas? ¡Encantado! Como no hice ninguna objeción, sino que asentí con la cabeza, apretó la empuñadora con su mano izquierda y la arrojó hacia mí. Golpeó en la puerta. El esfuerzo debilitó sus escasas fuerzas y se desmayó. Acaricié con ternura su rostro y me marché. Una enfermera morena, de ojos rasgados, me acompañó a la salida. Hubiera querido preguntarle muchas cosas. Asuntos de genética principalmente. Hablarle de los perros y cuervos que carecen de pelaje. De los eslabones perdidos que todavía es posible hallar en algunos pueblos de pescadores. Del famoso Izcuintepozotli. Pero no lo hice. Únicamente besé sus labios antes de encaminarme hacia Don Dukov; y de allí al hogar de Tabákova.

A mi llegada a México trabajé duramente en mi ensayo. Apenas me comunicaba —a no ser por teléfono— con persona alguna. Silvia y Alberto eran ahora voces lejanas a las que informaba, de tanto en tanto, sobre mis avances. Pero aunque el libro se gestaba ya por sí solo, todavía no terminaba de conferirle un sentido pleno. Volví a ver al chamán. Me pidió paciencia. Una y otra vez. Todo llegaría. Una y otra vez. Y, exactamente, así fue. Por aquel entonces estaba leyendo el fascinante libro de Kerényi sobre el laberinto. Sin embargo, no conseguía comprender del todo algunas de sus tesis. Una tarde me advirtieron que si deseaba tomar esa noche un temazcal, debía hacerlo en compañía de varias parejas de húngaros que se dirigían en aquellos momentos a Tlayacapan. Ya dentro del temazcal, conforme el brujo maya aumentaba la temperatura arrojando agua sobre las piedras al vivo, todos los allí presentes nos dimos la mano. En la oscuridad, comenzamos a reci-

tar una especie de letánica canción sin melodía que salía de nuestro vientre. Abrazado con los que para entonces ya eran mis hermanos, sentí que mi alma se liberaba y fluía gracias a su ayuda, que todos juntos éramos la luz dentro de la gruta o la caverna –dos símiles del laberinto– y que nos liberábamos de los grilletes de este mundo material. Comprendí, entonces, la idea de la danza en el laberinto propuesta por Kerényi en su libro y las últimas resonancias del dialogismo bajtiniano y de la literatura de Sergio Pitol, que era una especie de espiral sincrética donde bailaba la cultura en su conjunto para vivir, respirar, trascenderse a sí misma. Efectivamente, ya me hallaba en posesión del tercer símbolo para interpretar su literatura: la espiral. Cuando, tras el temazcal, se lo comuniqué al chamán, este no pronunció palabra. Se me quedó mirando fijamente durante unos instantes y comenzó, no sé bien todavía cómo, a aullar como si se tratara de un lobo, mientras sus orejas se aflaban, sus pies devenían pezuñas y el resto de las personas de aquella casa ladraban y ladraban como perros enjaulados, desesperados por ver de nuevo a su amo.

Mis últimos días en México –tras visitar a Sergio Pitol– los pasé con Silvia y Alberto. Me encontraron muy delgado y acudí con ellos a un centro de sanación pránica, donde la hechicera, que desplazaba energías de todo tipo, me auguró que mi ensayo tendría éxito; que ya nunca podría separarme de él y el resto de mi vida literaria giraría en torno suyo. Agradecí sus palabras pero no les conferí gran importancia. Mi mayor deseo en aquellos momentos era volver de nuevo a mi ciudad. Cené un caldo de ostión con mis queridos amigos mexicanos por última vez y, tras desearnos la mejor de las suertes, regresé.

Cuando llegué a mi mansión, acudí al encuentro de mis perros. Apenas uno –mi ejemplar de *shar pei*– de los diez que poseía había muerto. Fue asesinado por los *rottweiler* un mes después de mi partida. Según me confesó el mayordomo, lo

estuvieron observando en silencio durante varios días, acariciando y besando con sus lenguas más tarde, y una mañana había aparecido con la cabeza totalmente descuartizada y el cuerpo descompuesto a jirones. No me importó. La alegría de mi reencuentro con el resto de los canes superaba la decepción de haber perdido a uno de ellos; lo repito, mi favorito. Les regalé un succulento manjar —carne de ciervo— para complacerlos después de mis casi tres años de ausencia. Se abalanzaban sobre el pecho, las piernas, el cuello del animal como si fueran una manada de vampiros hambrientos, y yo me complacía mirándolos, y graznaba sin prestar atención a los rasguños que me provocaban cuando se arrojaban sobre mí a besarme.

El libro ya estaba casi finalizado, pero corregirlo me suponía un gran esfuerzo. En el Distrito Federal había acudido un par de veces al taller de escritura de Mario Bellatin, cuya literatura había comenzado a estudiar y admirar tras leer las reflexiones que uno de los personajes de *Lecciones para una liebre muerta* le dedica a la obra de Pitol. En una de estas ocasiones tuve que calzarme unos zancos para simular ser un trapecista. En otra, se me obligó a ponerme un antifaz en el rostro y caminar con la única ayuda de un perro lazarillo por las calles de esa tormentosa ciudad, durante ocho horas. Esto me hizo ser aún más ambicioso. Intenté estructurar nuevamente el ensayo de tal forma que, aun disponiéndose como un corpus estructurado y ordenado a partir de una lógica que permitiera leerlo continuamente desde su principio hasta su fin, también se pudiera completar su lectura en espiral: conectando diversas fases de los primeros capítulos con los de los últimos. Probé hacer la lectura de la primera parte agradable, colorida. Intenté que el lector sintiera que estaba girando, flotando, mirando a través del agujero de un caleidoscopio. No fue esto lo que ensayé en la segunda parte, en donde quise construir un auténtico laberinto. Intenté que el lector se fati-

gara, se maravillara y se perdiera a través de sus pasadizos hasta sentir la angustia de estar contenido en uno de ellos. Lo que no realicé en la tercera parte en la que, simplemente, deseaba acompañar al lector para que este danzara y danzara de alegría si conseguía terminar de leer el ensayo. Intenté que si el lector se introducía en un caleidoscopio mesoamericano, el capítulo fuera un tanto disforme; si lo hacía en uno barroco que fuera amplio, desmesurado, sí, con algún error estilístico; que si penetraba en un laberinto manierista le resultara lógicamente difícil, complejo, pero que si se introducía en una espiral pudiera asombrarse relacionando todo tipo de libros traducidos por Pitol a los que luego, tal vez, podría acudir. Lo intenté. No digo que lo consiguiera.

Me di un tiempo para hacerlo mientras ponía al día mis asuntos y visitaba a parientes cercanos y amigos. Entre ellos a Alfonso, quien me confesó que sus recursos familiares eran ahora exiguos. Los hombres de su sangre habían gobernado en otro tiempo nuestra ciudad, y habían construido y habitado el castillo situado junto al pantano. Durante generaciones, el castillo permaneció vacío y en ruinas. Tras volver de Vadoz, mientras paseaba a caballo por sus inmediaciones, se había preguntado por qué no reconstruirlo. Esa idea se convirtió en una obsesión. Paulatinamente, torre tras torre, bajo sus cuidados, fue recobrando su antiguo esplendor. La hiedra comenzaba a trepar lentamente por las restauradas murallas igual que lo había hecho hacía muchos siglos. Pero pasado un tiempo surgieron problemas –dos de sus empresas marinas quebraron– y comenzó a demorar la paga a los campesinos que dejaron de bendecirle y le rehuyeron como a la desgracia. Se había quedado solo con su mujer e hijo, y únicamente algunos criados y braceros que había contratado en el norte –a quienes ofrecía una cantidad de dinero ridícula– seguían trabajando en la reconstrucción. Me planteó la posibilidad de volver a actuar conjuntamente.

Lo consideré. Seríamos aplaudidos. Los padres acudirían con sus hijos. Muchos jóvenes nos pedirían autógrafos. Después de tanto tiempo, nos sentiríamos halagados. Varias semanas estuve meditando la posibilidad de representar alguna de las obras de Shigi Nagaoka a las que había dedicado un profuso estudio Bellatin. Me decidí por *Géminis*: la historia de dos gemelas cuya mano izquierda y pierna derecha se encuentran unidas. Iniciamos los ensayos. Una y otra vez. Manejando los hilos que unían nuestras muñecas y pies. Decorando nuestros cabellos con trenzas y suavizando con polvos de talco nuestro tacto. Una y otra vez. Perfeccionamos el gag de las marionetas. Creo que, incluso, inventamos algunas cabriolas. Nos salieron mejor que nunca. Se nos ocurrió para esa ocasión un número musical corto utilizando a los pequeños *hámsters*. Las asíamos de las patas delanteras y las obligábamos a bailar. Un paso adelante y otro hacia atrás. Undo. Caderas, muñecas, pantys: acción. Una y otra vez. Despacio. Una y otra vez. Pelucas, maquillajes, faldas, medias: acción. Iniciaríamos nuestra nueva gira en Valladolid.

A nuestra llegada a la fortaleza castellana me sobresaltó observar una jauría de perros perseguida por las autoridades entre el tráfico de carruajes, tranvías, carromatos y autobuses de primera hora de la mañana. Sin embargo, la multitud no parecía prestar mucha atención. Probablemente, aguardaban nuestra actuación.

Sentía una abrumadora urgencia por subir al escenario a ofrecer el recital. Era consciente de que los años sin actuar no atenuaban nuestra responsabilidad frente a quienes llevaban esperando semanas a que nos desplazáramos ante ellos. Era nuestro deber danzar, interpretar la obra, como lo habíamos hecho, en otro tiempo, habitualmente. Una interpretación inferior en excelencia –tuve de pronto la certeza– supondría la apertura de una puerta extraña a través de la cual me vería

arrastrado a un lugar oscuro, ignoto. Me hallaba preparado para enfrentarme a un auditorio sumido en un desorden, pero la visión que me aguardaba me dejó completamente anodado. No solo no había un alma en la sala, sino que habían desaparecido hasta los mismísimos asientos. Escruté la lúgubre penumbra y creí ver unas figuras en el fondo de la sala. Parecían estar de pie, conferenciando. Quizá fueran los tramoyistas, que ultimaban las tareas de adecentamiento del recinto. Vi que una de ellas se encontraba acompañada de un perro. Imaginando que era Alfonso, le grité inquiriéndole qué sucedía, pero me contestó una carcajada estridente. Una extraña mezcla de susurros, risas contenidas y murmullos articulados. Volví a mirar. Eran Kostantin Kolev y mi querido *shar-pei*. Comencé la representación. Caderas, muñecas, panties: acción. Una y otra vez. Emití unos cuantos gruñidos arrugando la nariz; hice ademanes de morderles, bebí de una vasija de agua repleta de tierra y polvo, comí un pollo crudo y les mostré mis colmillos. Una y otra vez. Undo. Pelucas, maquillajes, faldas, medias: acción. Despacio. Una y otra vez.

Terminé exhausto. En repetidas ocasiones tuve que regresar al escenario ante los continuos ladridos del *shar-pei* y los aplausos de Kostantin. Dormí esa noche junto a mi perro que me acariciaba profusamente con su lengua. Le regalé un succulento manjar —carne de ciervo— para complacerlo después de mis casi tres años de ausencia. Se abalanzaba sobre el pecho, las piernas, el cuello del animal como si fuera un vampiro hambriento y yo me complacía mirándolo y graznaba sin prestar atención a los rasguños que me provocaba cuando se arrojaba sobre mí a besarme. A la mañana siguiente, me encontré con Kostantin en una plaza. Junto a un lago, varias muchachas se bañaban desnudas mientras una orquesta de músicos interpretaba determinadas melodías de Schubert, Lalo Schiffrin, Pascal Comelade y Peter Lindstrom. No nos costó mucho sim-

patizar. Me confesó que sus recursos familiares eran ahora exigüos. Los hombres de su sangre habían gobernado en otro tiempo nuestra ciudad, y habían construido y habitado el castillo situado junto al pantano. Me planteó la posibilidad de volver a actuar conjuntamente mientras paseábamos por el museo de numismática. Se encontraba en compañía de una muchacha morena de ojos rasgados que me ofreció cambiar unas monedas por una edición sucia y barata, aún elegante, del *Roman de la rose*. Hubiera querido preguntarle muchas cosas. Asuntos de genética principalmente. Hablarle de los perros y cuervos que carecen de pelaje. De los eslabones perdidos que todavía es posible hallar en algunos pueblos de pescadores. Del famoso Izcuintepozotli. Pero no lo hice. Únicamente la besé. Y, tras despedirme de Kostantin, caminé con ella por toda la ciudad. Su padrastro —ya fallecido— no era otro que Orlín Vasilev, escritor de una de las novelas imprescindibles de la literatura búlgara, *El cerco del fuego*. Quedé asombrado. Yo había utilizado algunas de las esquivas referencias que ofrecía en otra de sus novelas, *El bosque salvaje*, para esbozar algunos de los temas que desarrollaría en *Sanguijuelas*: un poema en prosa en que intentaba narrar una batalla entre las tropas tracias de Bizancio y el ejército búlgaro del Kahn Asparuh, a orillas del Mar Negro, a través de los ojos de un niño demente. Incluso describía el caso de una persona que, enloquecida por el aleteo de los cuervos, había comenzado a mover los brazos y a graznar. Le comuniqué que me iba de Valladolid. En la iglesia abandonada se hallaban muchas plumas desperdigadas por los agrietados altares. Había un olor a tierra, como de aire viciado y lleno de miasmas. Me miró con ojos nerviosos. No parecía entender por qué. Le leí en voz alta —mientras caía la noche— uno de mis poemas. Tampoco comprendió por qué. No sé bien a qué se debía su mirada de horror. Acaso la empuñadura de mi bastón —la cabeza de una serpiente— motivara su espanto y progresivo

envejecimiento. Al verla, gritó. Luego alargó la mano hacia ella y la aferró mientras me clavaba una mirada acaso interrogativa. ¿Qué quería preguntarme? ¿Si podía usarla para limpiarse las uñas? ¡Encantado! Como no hice ninguna objeción, sino que asentí con la cabeza, apreté la empuñadora con su mano izquierda y comenzó a caminar apoyándose en ella llevándome de su mano huesuda, ensortijada y afilada a las inmediaciones de una lustrosa casa. Un muchacho bronceado —apestando a alcohol— penetró en su interior y nos rogó que lo acompañáramos. Me volví a preguntar a la mujer canosa a quién pertenecía la casa pero ella no me contestó. Agarrándome del cuello con una fuerza espantosa doblegó mi voluntad y me hizo entrar en los aposentos de este caserón. El interior estaba muy deteriorado, y la luz del ocaso, al penetrar por los cristales de colores de las ventanas, arrojaba haces de luz roja sobre las alfombras. Allí observé una edición antigua del *Quijote* y un lienzo del Caballero de la Triste Figura y su ilustre escudero. Comprendí, sí, que me encontraba en el habitáculo donde Miguel de Cervantes escribiera el famoso diálogo entre Cipión y Berganza que se encuentra en *El coloquio de los perros*. Sin dejar de mirarme con sus ojos henchidos de sangre, la vieja se apartó de mí, y, con su dedo índice erecto, me indicó con un graznido que me sentara en el escritorio donde se encontraba un libro cuya portada era el cuadro de Khnopff que decoraba mi salón. Con otro gesto suyo —una especie de rictus de su boca viscosa—, entendí que debía abrirlo y, absorto, entumecido, mientras la anciana vestida de luto se complacía en morder mi cuello de tanto en tanto, comencé a leer lo que, pronto, advertí, era mi propio ensayo sobre la literatura de Sergio Pitól. Antes de hacerlo, empero, volví a mirar con incredulidad la tapa porque creí percibir una sonrisa en el rostro del cazador que, sin piedad, atizaba a los perros a morder la yugular del ciervo. Parecía él también hallarse embrujado, conmocionado por el ritmo de la narración.

PRIMERA PARTE
Caleidoscopio

A. CALEIDOSCOPIO I

Todos conocemos un buen juguete, que se llama caleidoscopio. Un puñado de trocitos multicolores de vidrio se refleja en tres espejos planos, formando figuras de singular belleza, las cuales varían en cuanto el caleidoscopio se hace girar lo más mínimo. Pero aunque el caleidoscopio es muy conocido, son pocos los que sospechan la enorme cantidad de figuras diferentes que pueden obtenerse con este juguete

Física recreativa, JAKOV PERELMAN

Arcoíris

El caleidoscopio es un símbolo plurivalente: su misma etimología (del griego *kalós* –bella–, *éidos* –imagen–, *scopéo* –observar–) lo confirma. Tres palabras –a cual más sugestiva– se fusionan, integran y desintegran para definir sus contornos. E, igualmente, son tres los espejos que en combinación con varios objetos de distinto color, tamaño o forma, le brindan su forma tradicional. Y, por más que estos vidrios puedan ser sustituidos por plásticos, en esencia, las fascinantes e infinitas representaciones que ofrece este objeto asombroso no remiten.

Rojo

Eminentemente, el caleidoscopio es un signo de la era moderna. Seguramente, uno de los que mejor refleja el “espíritu” de nuestro joven siglo. Pero sabemos que ya desde antes del Egipto antiguo se pulían piezas de piedra caliza para formar ángulos y observar imágenes multiplicadas. Al parecer, estos experimentos se encontraban basados en los principios de la simetría de reflexión pero, lo paradójico y grato de esta circunstancia, es que, a partir de las rígidas reglas lógicas en las que se basaban estas tentativas, se componía un objeto, un elemento que, aun en su aspecto más rudimentario, desbordaba toda posibilidad humana de medir sus cambiantes formas o sincronizarlas bajo una sola.

Naranja

Sí. Los fragmentos y volubles figuras que se forjan en el seno de un caleidoscopio se pueden llegar a prever, inventariar o trazar pero, por su misma naturaleza, el caleidoscopio siempre acaba desbordando las leyes físicas, o, al menos, los límites que posee la mente humana para inventariar todas sus variaciones,¹ su armónica y cruzada danza de imágenes y sig-

¹ Indica Jakov Perelman en su *Física recreativa*, p. 127: “Supongamos que tenemos un caleidoscopio en el que hay 20 trocitos de vidrio y que lo giramos 10 veces por minuto, para hacer que los trocitos reflejados adopten nuevas posiciones. ¿Cuánto tiempo necesitaríamos para ver todas las figuras que se pueden formar? Ni la inteligencia más vehemente puede prever una respuesta acertada a esta pregunta. Los océanos se secarían y las cadenas montañosas desaparecerían, antes de que pudiésemos acabar de ver todos los dibujos, que de forma tan maravillosa se encierran en este pequeño juguete; porque para efectuar todas las combinaciones posibles se necesitarían, por lo menos, 500.000 millones de años. Es decir, ¡más de quinientos millones de

nos, por momentos cósmica que, con razón, Cozy Baker compara con la del mandala (*khilkor*) tibetano:

Hay tres elementos básicos que son inherentes tanto al mandala como al caleidoscopio: el centro, sus puntos cardinales y su simetría. En un mandala, como en un caleidoscopio, una sucesión de líneas entrelazadas son unificadas en torno a un todo. Y cada pieza –no importa cuán pequeña sea– es un componente vital de ese todo. Llévase una de ellas y la imagen no será la misma. [...] Más allá de su belleza inherente y su cautivante magia, el caleidoscopio simboliza la vida –un mandala en acción. El hombre es el centro y el despertar de la inteligencia el primer círculo de irradiación. Moviéndose en espiral desde el centro y actuando desde allí, el mandala de cada persona es tan intransferible y distintivo como su huella digital.²

Amarillo

Y, desde este punto de vista, podemos afirmar que el caleidoscopio es un símbolo –recurriendo a Carl Jung– arquetípico, como prueba su continua aparición en el ámbito de los sueños o el hecho de que en gran parte de las culturas –no solo en Oriente– se puedan encontrar manifestaciones mandálicas como es el caso de determinados laberintos dibujados sobre los pavimentos de las iglesias góticas, representaciones astrológicas o los calendarios mayas; un símbolo preclaro del inconsciente colectivo de

milenarios habría que estar girando nuestro caleidoscopio para ver todos los dibujos!”.

² En su jugoso artículo “Meditative and Therapeutic Values”, extraído de *Kaleidoscope Renaissance* y citado a partir de <http://www.brewstersociety.com/writings.html>. La traducción es mía.

la humanidad que la ha acompañado desde sus primeros tiempos, tal como indica el psicólogo suizo:

Para mí está fuera de toda duda que, en Oriente, estos símbolos han surgido originariamente de sueños y visiones y que no han sido inventados por ningún padre de la Iglesia mahayana. Al contrario, pertenecen al campo de los símbolos más antiguos de la Humanidad y quizás se tropiece con ellos ya en el Paleolítico.³

Blanco

En todo caso, lo cierto es que el caleidoscopio es un símbolo como el mandala que se encuentra vinculado a un proceso de reconstrucción personal, de búsqueda de un nuevo centro individual o colectivo y que implica necesariamente para su edificación como las cajas chinas –con las que también se encuentra emparentado por una especie de tejido secreto–, de la

³ De lo que se hace eco Noel Gray en “The kaleidoscope: shake, rattle and roll”, en John Richardson (ed.), *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*, <http://www.brewstersociety.com/writings.html> al indicarnos: “El porqué de la omnipresencia del caleidoscopio como metáfora de nuestra vida moderna no requiere introducción alguna. La idea de imágenes extrañas mezcladas en desorden como un signo de la fragmentación de la vida moderna y/o la pérdida de realidad es una concepción metafórica familiar a todos nosotros; [...] Desde obras literarias tan diversas como el *Finnegans Wake* de James Joyce hasta *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll; hemos sido testigos del empleo de la energía metafórica del caleidoscopio como un camino para conciliar una cierta idea de cambio e interrupción. Este empleo es también evidente en las prácticas científicas y filosóficas como en los *mass-media* y las artes plásticas o escénicas. En verdad, pocos instrumentos científicos, a excepción, posiblemente, del microscopio y el telescopio, han hecho sentir tanto su presencia y han demostrado una capacidad para metaforizar diversos procesos a través de una tan amplia gama de disciplinas”.

unión de distintas voces y signos puede que, hasta entonces, opuestos. Y, a este respecto, el caleidoscopio funciona en gran parte como un símbolo de apertura a la “otredad”: una forma cruzada de mirar hacia atrás y hacia delante, en todas las direcciones posibles, para descubrir –sea lo que sea esto y signifique lo que signifique– “otra” cosa. Por lo que no es difícil –a pesar y gracias, a la vez, a su carácter arquetípico– observar tras los múltiples rasgos en que se disgregan los colores y formas de los que se compone, un signo de nuestro tiempo mutante, ambiguo, rizomático, transfronterizo pues el caleidoscopio gira a la velocidad de los tiempos en que se inserta.⁴ Por más que haya que subrayar que la ligereza y presteza a partir de las cuales se integran, reintegran y expanden las piezas que los componen, probablemente, son mayores en la medida en que la cultura en la que se utiliza posee una mayor conciencia entrópica, una acusada conciencia de la debilidad de sus márgenes y fronteras que, por este motivo, se hacen más flexibles. Lo que significa que es más usado allí donde más se advierte la presencia de otras culturas que en contacto, rivalidad o colaboración con la nuestra, redefinen nuestra relación con la sociedad que habitamos y nuestra visión del mundo o el cosmos.

Verde

A este respecto, el mito de Narciso, recuperado más tarde por Ovidio, es muy útil para ilustrar con sobriedad lo que podríamos definir como una actitud anticaleidoscópica ya que, visto desde esta perspectiva, puede ser interpretado como un signo o una

⁴ De hecho, el caleidoscopio es ya únicamente el “modelo original” del que se han ramificado otros, acaso algunos ya más usados y conocidos en nuestra época, como el tomoscopio, magiscopio o el grafoscopio.

señal preclara de los peligros a los que se podían ver abocados tanto el imperio romano como el griego si pensaban que su poderío, su lozana juventud, estaba, inobjetablemente, condenada a perdurar en el tiempo sin realizar el necesario esfuerzo de acercarse a comprender a los pueblos y culturas a las que o bien sojuzgaban o se enfrentaban. De hecho, si nos fijamos, Narciso no busca reflejarse en los “otros”, no incide en una confrontación con la “otredad”, a partir de la cual redefinir su propia personalidad. Al contrario, se embebe de su imagen de plenitud antes de perecer. El espejo natural que es el agua no refleja a un “otro” o una figura diferente a la suya sino que multiplica indefinidamente su rostro hasta hacerlo perecer. Y, de esta forma, se aleja de los procesos de integración que se generan en todo caleidoscopio que es un signo “abierto” por antonomasia, absolutamente “mestizo”, “cruzado”, y en cuya composición sanguínea, cristalina, no existe una sola imagen preponderante a las demás, sino que todas se encuentran combinadas en una espiral de la que surgen nuevas mezclas que se bifurcan continuamente en torno a un sedimento que vibra y se desarrolla sin límite alguno.

Violeta

Sin embargo, en la antigua Grecia, junto a Narciso (un símbolo de la aristocracia griega) podríamos encontrar también a un hombre, Heródoto de Halicarnaso, que labra con paciencia, esfuerzo, curiosidad y voluntad indomables un camino opuesto al del personaje del mito: se mira en el espejo de los demás. Y, sin temor a observar su rostro en el reflejo de los “otros”, observa cómo este muta y cambia de forma conforme penetra en la realidad “ajena” a su patria, de la que los más variados personajes le dan cuenta. Lo que le conducirá a construir ese “maravilloso” artefacto caleidoscópico que son sus nueve libros de historia.

Rojo

En *Viajes con Heródoto*, Ryszard Kapuscinski nos explica el método a partir del cual el hijo de Halicarnaso compusiera sus famosos libros, indicándonos que en el mundo de Heródoto, al no ser usual que los pueblos guardasen un archivo escrito de sus recuerdos, era el individuo “prácticamente el único depositario de la memoria”. Por lo que este comprendió que si deseaba recabar la información necesaria para completar su obra, estaba obligado a viajar por el mundo, encontrar a otros hombres y escuchar lo que quisieran manifestarle de sus respectivas culturas. El escritor polaco cuenta que, al entrevistar Heródoto a los habitantes de los diferentes lugares que visitaba, estos solían contarle quiénes eran, le contaban sus vidas. Pero no podían precisar quiénes eran y de dónde habían venido. “Ah, eso, responden, se lo han oído decir a otros, sobre todo a sus antepasados. Aquellos que les han transmitido sus conocimientos, igual que hacen ellos ahora transmitiendo los suyos”.⁵ Lo que, obviamente, propicia los errores e imprecisiones —o signos de la asimetría del mundo— que a lo largo de los tiempos se han destacado sobre su libro pero, sin embargo, nos refiere bien a las claras los senderos y márgenes a través de los que se forja una actitud caleidoscópica. Aunque —habríamos de precisar— el caleidoscopio construido por Heródoto no es, en ningún caso, el moderno sino que nos encontramos ante uno mucho más rudimentario —seguramente, muy cercano al egipcio— que se corresponde con los márgenes del mundo, de las otras culturas de las que por entonces los griegos tenían conocimiento:

⁵ Ryszard Kapuscinski, *Viajes con Heródoto*, p. 91.

... el mapa del mundo que contempla o se imagina Heródoto es muy distinto al que conocemos nosotros. Su mundo es mucho más pequeño que el nuestro. Su centro lo constituyen las montañosas y boscosas (entonces) tierras en torno al mar Egeo. Grecia en la orilla occidental y en la oriental, Persia.⁶

Para Heródoto, por tanto, el centro del mundo es el mar Egeo, sus orillas e islas. Y los lugares donde su mirada intenta reconocer nuevas “formas” son muy pocas, por lo que se podría sugerir, que su caleidoscopio es embrionario. Empero, conforme se adentra en el mundo que pretende describir –bajo las máscaras del antropólogo, etnógrafo e historiador:

... el mundo crece ante sus ojos, se multiplica, se agiganta. Resulta que más allá de Egipto aún está Libia y, tras ella, la tierra de los etíopes, o sea, África; que en el este, después de atravesar la gran Persia [...] está la altiva e inasequible Babilonia, y luego la patria de los indios que vete a saber dónde termina, que por el oeste el mar Mediterráneo llega lejos, a Abila y las Columnas de Hércules, y luego [...] aún hay otro mar, y que en el norte también hay mares y estepas, y bosques habitados por incontables pueblos escitas.⁷

Blanco

El caleidoscopio se amplifica. Nuevos animales, ropajes, lenguajes, ríos, paisajes se suceden ante la mirada de Heródoto que intenta recogerlas, asombrado, sobre el papel, mezclando a ve-

⁶ *Ibid.* pp. 92-93.

⁷ *Ibid.*, p. 95.

ces fantasía y realidad, como, más tarde, harán los cronistas de Indias cuando entren en contacto con el continente americano, en un procedimiento que recuerda el vivido por el fabulista A. Izmailov, al descubrir los primeros caleidoscopios modernos:

No solo en verso, sino hasta en prosa es imposible describir todo lo que se ve en el caleidoscopio. Las figuras cambian cada vez que se mueve la mano, sin que se parezcan las unas a las otras. ¡Qué dibujos tan preciosos! ¡Oh, si fuera posible trasladarlos al cañamazo! Pero, ¿dónde conseguir sedas tan brillantes?.⁸

Verde

La mirada de Heródoto se pierde en el infinito y, siglos antes que el náufrago español Alvar Núñez Cabeza de Vaca en su iniciático recorrido por el continente americano, el historiador griego alcanza a entender “lo abierto” como un atributo natural a todas las cosas del mundo. Y, de esta manera, el libro, ese objeto mágico a través del que conjuran sus fantasmas, ritos, vivencias y creencias las culturas más diversas, comienza a ser, de forma natural, también un objeto caleidoscópico. Ya en su acepción sagrada, Biblia (“libros”), lleva enmarcada consigo esa distinción plural. Y en la medida en que, mientras los límites del y la conciencia de los hombres se extendían y expandían más y más, se convirtió en un lugar simbólico en el que quedaban reflejados los encuentros entre los seres humanos de distintas culturas, devino finalmente el objeto caleidoscópico por excelencia. De tal forma que, cuando algún gobierno o sistema político reducía o imposibilitaba los intercambios entre pueblos diferentes, el texto escrito

⁸Jakob Perelman, *Física recreativa*, p. 128.

daba cuenta de una manera u otra de esta disminución. Ofreciendo un único aspecto de la realidad y perdiendo su poder plural o caleidoscópico que permitía que sus símbolos y metáforas se desdoblaran y ramificaran en múltiples imágenes. Lo que puede ejemplificarse con lo sucedido durante la baja Edad Media, tal y como nos informa Alberto Manguel, con “la escolástica –desarrollada sobre todo en los siglos XII y XIII por filósofos convencidos de que pensar era un arte con leyes meticulosamente establecidas–”, y que terminó por convertirse “en un método para conservar las ideas, más que para sueltas”. Como sucedió también con el islamismo donde la escolástica que, en sus orígenes, era un movimiento teológico y filosófico heterodoxo, fue utilizada “para establecer el dogma oficial”.

Azul

Por lo tanto, la historia del hombre, de las metamorfosis de su cultura, también puede ser medida en torno a las omisiones, elipsis y prohibiciones del caleidoscopio y sus resurrecciones, modificaciones, ampliaciones y distintas proyecciones. Los símbolos gnósticos, por ejemplo, son un inmenso océano caleidoscópico en el que todo se disuelve y se reinterpreta, a su vez, con la intención de “liberar” al hombre de su encadenamiento en la prisión que es este mundo. Los signos teosóficos son, si no absolutamente caleidoscópicos, sí un intento desesperado por liberarse de las teorías positivistas y monovalentes de interpretación de la realidad y de conseguir que “nuestros seres interiores” hablen una lengua común, “emparentada con fuerzas o realidades ocultas” a nosotros, conectándonos con el universo en su totalidad. Las distintas lenguas romances en que se disuelve el latín son un ejemplo muy explícito de cómo se genera un caleidoscopio. Y los dogmatismos religiosos, los sis-

temas políticos de dominación fascista o los métodos de conocimiento cultural o científico excluyentes son signos de un mundo en el que los cristales del caleidoscopio no encuentran su reflejo en otras lentes sino que, únicamente, son proyectadas hacia un foco, generalmente siempre el mismo, de la realidad.

Violeta

Pero, por más que, efectivamente, sepamos que estamos en la era en que el caleidoscopio nos define, que todos estamos absolutamente reflejados en él, la exuberancia de las manifestaciones que, continuamente, nos remiten al mismo, se me aparecen como una advertencia que nos alerta para estar prevenidos frente a otra posible separación y disgregación de sus lentes. Frente a un nuevo advenimiento de un tiempo oscuro, unívoco, cerrado, solitario.

Rojo

Por ejemplo, comenta Pitol en *El mago de Viena*, a propósito de una relectura realizada de Eudora Welty, que le parece redundante o, más en concreto, “bochornoso” enunciar lo que él observa como una auténtica obviedad: “Nadie lee de la misma manera”.⁹ Para más tarde afirmar que, sin embargo, no desiste en este empeño: “la diversa formación cultural, la especialización, las tradiciones, las modas académicas, el temperamento personal, sobre todo, pueden decidir que un libro produzca impresiones distintas en lectores diferentes”. Y, en uno de los capítulos de

⁹ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 24.

Una historia de la lectura, “La primera página ausente”, dedicado a las virtuales formas de leer de y a Franz Kafka, Alberto Manguel apunta que “en el siglo XVI se desarrollaron dos formas diferentes de leer la Biblia entre los eruditos judíos”. La primera, agrupada en torno a las escuelas sefardíes de España y el norte de África, “prefería resumir el contenido de un pasaje [...] concentrándose en el sentido literal y gramatical” del texto. La segunda, “en las escuelas askenazís ubicadas mayormente en Francia, Polonia y los países germánicos analizaba cada versículo y cada palabra, buscando todos los sentidos posibles”.¹⁰ De más está decir que Franz Kafka pertenecía a esta segunda escuela donde, como nos informa Manguel, no es que se buscaran todos los posibles significados del texto “a través de varios métodos posibles” —siendo, por lo general, el más socorrido aquel que organizaba la búsqueda con base en cuatro niveles simultáneos de significado—¹¹ sino que se daba por hecho que, a pesar de este intenso rastreo de las múltiples líneas significantes de la escritura, “leer era una actividad que nunca llegaba a completarse” y que, por consiguiente, “un texto” debía “tentar continuamente al lector con la posibilidad de nuevas revelaciones”.¹² A su vez, justificando el juego abierto a todo tipo de interpretaciones sobre la caracteriología del mexicano, Roger Bartra no duda, en *La jaula de la melancolía*, en apoyarse en una de las famosas teorías sostenidas por el teórico y novelista Umberto Eco en las que este afirma que “una novela es una máquina para generar interpretaciones”.¹³

¹⁰ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, p. 103.

¹¹ Se nos inquiera que esos cuatro niveles “se designaban mediante el acrónimo PaRDes: *Psaht* o sentido literal, *Remez* o sentido limitado, *Drash* o elaboración racional y *Sod* o significado oculto, secreto, místico”, *idem*.

¹² *Ibid.*, pp. 103-104.

¹³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, p. 23.

Naranja

Lo que quiere decir, en última instancia, que la pluralidad significativa e interpretativa de cualquier texto –obvia para Sergio Pitol y para todas las grandes personalidades que nos han legado las mayores exégesis que existen sobre el texto literario en el último siglo, llámense Mijail Bajtín, Giles Deleuze, George Steiner, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Roman Ingarden–, todavía –y tal vez más ahora que nunca– debe ser subrayada. Tal vez porque el caleidoscopio que, en efecto, creemos ya un signo cotidiano de nuestra vida, se encuentra en riesgo de ser descompuesto otra vez. Como, posiblemente, estamos comenzando a experimentar de nuevo en toda su crudeza ahora que empezamos a comprender que tras las máscaras y pérfidas promesas del neoliberalismo, se escondían los sueños psicóticos y paranoicos de dominación del –así llamado actualmente– Nuevo Orden Mundial. Y, de alguna manera, pienso, si todas las voces citadas insisten en algo tan obvio como la no literalidad exacta del texto literario, es –tengan conciencia o no de este hecho– por este motivo, por la más que probable llegada de un nuevo orden “oscuro” y cerrado contra el que el ser humano habrá de luchar para continuar siendo libre. Y que únicamente será posible derrotar, si hacemos volar nuestra imaginación y expandimos nuestra conciencia con más ahínco y fuerza que nunca hasta devenir seres, en esencia, caleidoscópicos.

Blanco

Al fin y al cabo, el caleidoscopio es un signo de libertad, de futuro así como de eternidad tal y como lo concibe Roberto Bolaño en su inclasificable, poliédrico texto “Prosa del otoño en Gerona”: “el paraíso, por momentos, aparece en la concep-

ción general del caleidoscopio”.¹⁴ Y no hay artista que pueda resistirse a su encanto como tampoco hay sociedad que pueda crecer sin su imagen contenida en su psique interna o en el centro de su imaginario, dado su capacidad de ser “fuente de curación” para la misma y de generar en la mente todo tipo de imágenes mandálicas, que generan en el yo torturado, dividido o escindido del hombre, una sensación de integración con su entorno. Señalaría Paolo Santarcangeli, sobre el carácter de estas imágenes –recurriendo a Mircea Eliade:

... el mandala representa una imagen completa del mundo. Su función se puede considerar, cuando menos, doble, a semejanza de la del laberinto. Por un lado, la inscripción en un mandala dibujado en el suelo equivale a un ritual de iniciación; por otro, defiende al neófito de cualquier fuerza externa nociva, y a la vez lo ayuda a concentrarse, a encontrar su propio centro. Igual que en los círculos mágicos, que tanta importancia tiene en los rituales.¹⁵

Y el fabulista A. Izmailov –a quien ya nos referimos antes– escribía asombrado ante las posibilidades inéditas del caleidoscopio:

Verde

Miro, y, ¿qué ven mis ojos?
En distintas figuras y estrellas,
Zafiros, rubíes, topacios.
Y esmeraldas, y diamantes,
Y amatistas, y perlas,

¹⁴ Roberto Bolaño, *Tres*, p. 38.

¹⁵ Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 177.

Y nácar, y todo, ¡de repente!
Y en cuanto la mano nuevo,
Mis ojos ven algo nuevo.¹⁶

Azul

Y, en verdad, los procesos que aceleran la popularización del caleidoscopio como un objeto mágico de uso popular, no se encuentran muy alejados de aquellos que dan lugar al nacimiento de la linterna mágica o las primeras fotografías. Como, desde luego, tampoco lo están de la búsqueda de la expansión del color en la pintura moderna durante todo el siglo xx. O de los rituales psicodélicos desarrollados en los países occidentales desde mediados del siglo pasado. Porque, en esencia, se trata de un objeto para descubrir, para mirar lo que nos rodea desde otro ángulo, para obligar a nuestra percepción a considerar sus propias fronteras. Y conforme culturas que hasta hace muy poco se encontraban aisladas han venido “encontrándose”, el caleidoscopio ha ido, ocultamente, extendiendo su influencia. Así como, en la medida en que las políticas de un país se tornan más represivas, se vuelve un refugio para todos aquellos que desean encontrar un rincón donde respirar en libertad. Me atrevería a sugerir, de hecho que no hay, actualmente, una obra de arte que no aspire –aunque aparentemente no lo confiese– a ser caleidoscopio de su tiempo; como *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* o *El conde Lucanor* lo fueron del suyo. El posmodernismo, sin ir más lejos, es la apoteosis de su figura, disolviéndose en las miradas disgregadas o esparcidas por medio mundo de los más diversos artistas. El muralismo

¹⁶ Jakob Perelman, *Física recreativa*, p. 127.

mexicano ya era, en sí mismo, un caleidoscopio coral. Y, actualmente, por citar solo unos cuantos nombres al azar, Animal Collective, Miquel Barceló, Germán Venegas, Alexander Calder, Peter Greenaway, Rodrigo Fresán, Mario Bellatin como, décadas antes, Julio Cortázar, Frank Zappa, Miles Davis y, efectivamente, Jorge Luis Borges o Marcel Schwob, fueron artistas caleidoscópicos. Como, desde luego, Sergio Pitol lo es.

Violeta

1. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR BIOGRÁFICO

La Historia Universal es la de un solo hombre.

JORGE LUIS BORGES

Tú, con ese nombre, ¡podrías ser cualquier cosa!

Alicia en el país de las maravillas,

LEWIS CARROLL

Rojo

Aunque tal vez se considere innecesario, me gustaría reconstruir un aspecto, sí, más importante de lo que parece, para comprender la literatura de Pitol: su biografía. Ante todo, porque desde los hechos más destacados de su vida se puede comenzar a cifrar, en gran medida, muchas influencias o rasgos formales de su corpus literario. La vida, la personalidad de un autor, en gran parte está en sus libros. Sobre todo, la vida interna. La “verdadera”. La que hubiera podido o deseado ser y la que, finalmente, a fuerza de dejar testimonio de la misma, fue y será. Pero la exterior, la máscara que desarrolla en contacto con el mundo “social” es indisoluble de esta, la alimenta y, en la mayoría de los casos, la condiciona y determina absolutamente. Y si bien su conocimiento no está ligado indisolublemente a la posibilidad de penetrar en las tinieblas o los enigmas que urden los corazones de los hombres, en muchas ocasiones sí nos permite adentrarnos en los misteriosos, azarosos anclajes a través de los que determinadas vivencias y experiencias acaban metamorfoseándose en esa otra máscara que son las palabras literarias.

Naranja

De cualquier manera, es cierto que, como sugiere Marcel Schwob, el arte biográfico tradicional, al ser un género que, por lo general, “no aprecia nada más que la vida pública” del retratado, puede llegar a ser especialmente avaro. Seguramente porque, como el escritor francés indica, el hecho biográfico trabaja con la información más exterior de los “grandes hombres” de que se ocupa, “sus discursos y los títulos de los libros” o un conglomerado de fechas que poco nos dice sobre la personalidad del retratado, y termina por caer en los mismos errores que él achacaba al género histórico;¹ o porque, como lo observara Jorge Luis Borges —que, siguiendo a Schwob y a Giovanni Papini concibió una remodelación absoluta de este género a partir de sus limitaciones— este no es más que un ejercicio de la minucia, un verdadero absurdo que, en muchas ocasiones, apenas llega a consistir en un mero recuento de los cambios de domicilio del autor biografiado. Pero, en verdad, sucede que, en ocasiones, esos datos, simultáneamente leídos con las obras artísticas, a veces ayudan a esclarecer algún hecho que permite comprenderlas mejor.

Amarillo

Por ejemplo, un repaso somero a la vida de Pitol constata que los recorridos fronterizos entre los más distintos cónclaves y parajes que caracterizan su literatura no son para nada casuales, fortuitos. Que las diatribas ante las que se ven enfrentados sus personajes, los problemas que los desafían y cuestionan, son, en gran medida, similares a los que Pitol debió

¹ En Marcel Schwob, *Ensayos y perfiles*, p. 140.

afrontar en su vida. Y que el particular laberinto caleidoscópico en que ha devenido su literatura, capaz de ser observada desde los más distintos puntos de vista sin llegar a agotar su “significación”, se encuentra cifrado en el “magma” y “aura” de los lugares que visitó, el “sedimento” que sobre su persona depositaron sus muchos viajes, lecturas y traducciones y personas que conoció, así como por la región en que transcurrió su infancia y su país de origen. O, igualmente, por la actitud sostenida por el escritor veracruzano ante las circunstancias que debió enfrentar, por su capacidad de entender cada nuevo paisaje, libro o circunstancia vital como una “posibilidad” de continuar expandiendo los límites de su personalidad, de ampliar los márgenes de su visión personal, vital y cultural del mundo que, más tarde, proyectaría especularmente hacia todos los lugares donde dirigiera su mirada. Hacia todas las cosas.

Blanco

En todo caso, no se lean las próximas líneas con la intención de conocer la “verdad”. En toda la obra de Sergio Pitol hay un enmascaramiento continuo y una fusión ingobernable de las fuerzas que vinculan su vida y su literatura, lo que produce una profunda inestabilidad de las “certezas” que podamos hacernos de ambas. Y a lo largo de su dilatada ruta artística —de la que la *Trilogía de la memoria* es el testimonio más ejemplar de esta aserción— se ha empeñado en disociar y vincular con tal sutileza y radicalidad lo “vivido” y lo “literario”, que ha terminado por crear un espacio de incertidumbre y tensión entre ambos campos. En semejante montaje es donde radica, según yo, gran parte de la hipnótica capacidad de sugestión de su literatura. De este modo, para decirlo con las palabras que le dedicara Humberto Guerra, Pitol ha enmascarado su per-

sonalidad, amurallándose tras su “desacreditación del género autobiográfico”.² Y, por tanto, leer entre líneas todo aquello que él mismo nos confiesa sobre su propia persona a través de su literatura, es, sin duda, necesario.

Naranja

De hecho, digámoslo ya, el escritor veracruzano ha llevado, hasta el extremo de la parodia, esa nueva forma de pensar lo histórico-biográfico que cultivaron Marcel Schwob, Giovanni Papini o Jorge Luis Borges, y que generara esas joyas de orfebrería literaria que son *Vidas imaginarias*, *Gog* e *Historia universal de la infamia*. Solo que Pitol propone una vuelta de tuerca más, haciendo que su propio “yo” personal sea el protagonista de esos artefactos narrativos que son *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena*. Libros que, en muchos aspectos, podrían ser considerados como novelas, tentándonos a contemplar el resto de su narrativa (aquella donde el autor parece en las antípodas de sí mismo) como su biografía enmascarada.

Blanco

Lo que –hablando en términos literarios– no debería sorprendernos. Al fin y al cabo, este hecho ya era referido de alguna manera por Henry Thoreau en *Walden*, al advertirnos que “generalmente, olvidamos que, en definitiva, siempre es la pri-

² Humberto Guerra, “La estructuración espacial de la Autobiografía de Sergio Pitol”, en Teresa García Díaz, (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, p. 319.

mera persona la que se expresa”.³ Esa es la forma que utiliza Tomasso Landolfi, un autor bastante querido por Sergio Pitol, para dar a luz esa especie de diario-novela que es *La Biere du pecheur*. Una forma que se encuentra ligada indisolublemente a la irremediable “subjetividad” desde la que se forja la palabra escrita, como bien decretaron Barthes o Deleuze. Y, sobre todo, es casi una condición del arte, esa especie de antiley construida por el hombre para que se le permita seguir soñando. *El libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, es la puesta en práctica de este hecho. Como la totalidad de la obra de Franz Kafka y la de Enrique Vila-Matas, Juan Villoro, Alejandro Jodorowsky o Roberto Bolaño, así como la de Margo Glantz.

Verde

Permitámonos pensar, por tanto, que los siguientes apuntes biográficos no son más que un mero recuento formal de hechos que pudieron o no haber sucedido. O, más bien, se trata de un conjunto de posibilidades que cristalizó en la realidad como podía no haberlo hecho: una suma donde el orden de los factores sí altera el producto. Y, desde luego, esto es solo un bosquejo reductor de aquello que toda vida puede llegar a “ofrecer”.

Azul

Todos los ascendientes de Sergio Pitol proceden del Véneto y la Lombardía, dos regiones italianas donde la pobreza se

³ Henry David Thoreau, *Walden o la vida en los bosques*, pp. 7-8.

había extendido tras las guerras que posibilitaron la Unificación. A consecuencia de ello, fueron dos de las zonas de las que más inmigrantes decidieron partir para América con el deseo de encontrar un futuro mejor. Esta masiva emigración de italianos que, por ejemplo, inundó la ciudad de São Paulo, en Brasil, en menos de cincuenta años, fue, además, producto de las transformaciones socioeconómicas que en el norte italiano afectarían a la propiedad de la tierra. En México, concretamente, la aceptación de las remesas de italianos entre los cuales se hallarían los abuelos y bisabuelos de Pitol, se produjo durante los años del Porfiriato, pues se necesitaba de mano de obra que pudiera poblar diversas zonas del país como Veracruz y Michoacán (donde se halla un pueblo denominado Nueva Italia). Y hornadas de agricultores, jornaleros y trabajadores de los más diversos oficios llegaron a México escuchando los ecos de la voz del barón Alejandro de Humboldt, que describía sus parajes como fértiles y prósperos, aspirando, nada más tomar contacto con la tierra, un aire nuevo que, por ejemplo, en la región veracruzana habría de ponerles en contacto con una fauna y una flora exuberantes bajo cuyo marco desarrollarían sus vidas y que, lógicamente, les obligaría a adaptar sus cultivos al clima tropical y, en ocasiones, sortear todo tipo de enfermedades desconocidas.

Violeta

En concreto, a la provincia de Veracruz llegaron los abuelos Demeneghi, los Pitol, los Sampieri, y su bisabuelo materno, Domenico Burganza. Los Pitol, María Sampieri y Honorato Pitol, se instalarían en un pueblo cercano a Huatusco, llamado Manuel González, que era una superficie de aproximadamente 10 000 hectáreas, el cual fue bautizado así en homenaje al

presidente mexicano, Manuel González, pues fue durante su gobierno, en 1882, cuando llegaron a la región, tras su anclaje en el Puerto de Veracruz, la mayoría de tirolese, vénéto y lombardo que la habitó. Y los Demeneghi se instalarían en el ingenio azucarero de Potrero.

Rojo

Entretanto, su bisabuelo, Domenico Burganza, a fines de este siglo, volvió en compañía de sus tres hijas, Preseide, Agnese y Catalina a Italia, de donde regresaron Catalina —lo que fue fundamental para la posterior educación del escritor mexicano— y su hermana Agnese, pero no así Preseide, quien se casó en Italia y se instaló definitivamente en el castillo de Bonizzo, en Boloña. Desde allí se comunicó durante años con sus hermanas y sostuvo los vínculos familiares con el pasado perdido italiano que luego, más tarde, en 1962, volviera a recuperar Pitol.⁴

⁴ He citado aquí esta circunstancia familiar dada la importancia que tomará en narraciones como “Hacia Varsovia” y en un capítulo de *El arte de la fuga*, “Siena revisitada”, donde Pitol narra el reencuentro con su tía Preseide en 1962: “Durante dos o tres días habían tranquilizado a mi tía Preseide con infusiones sedantes ante la inminente visita del sobrino nieto llegado sorpresivamente de Veracruz. Cuando me presenté, se levantó y se arrojó a mis brazos con la energía de un ciclón, para después hacerme repetir una y otra vez los incidentes capitales de la historia familiar ocurrida al otro lado del Atlántico durante sus sesenta años de ausencia. La correspondencia no se había interrumpido nunca entre ella y mi abuela, salvo en los años de la guerra. Ella prefería oír de viva voz lo que espaciadamente había leído. Me preguntó por ranchos, por pueblos, por personas que jamás había oído mencionar”, en Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 97.

Naranja

Lo cierto es que en muchas de estas colonias italianas, como es el caso de la de Chipilo, en Puebla, o la de Teoloyucan, no solo se mantenían las costumbres típicamente meridionales a la hora de las comidas —la pasta, el café, las menestras, la polenta, el buen vino— o culturales —el gusto por la ópera—, sino que apenas se hablaba en otra lengua que no fuera el italiano. Por lo que es lógico que, cuando los padres del escritor veracruzano, Ángel Pitol y Cristina Demeneghi, se casaran, insistieran en hablar en italiano y vivir como si no hubiesen salido de la patria. Por esta razón, aunque Pitol no empezó a estudiar seriamente la lengua de sus ancestros hasta su llegada, a los 18 años, a la Ciudad de México, se acostumbró a escucharlo desde pequeño con tanta frecuencia que cuando llegara a Italia, años después, no tuvo que realizar un gran esfuerzo para aprenderlo o perfeccionarlo; asunto este último —perfeccionar su manejo de la lengua italiana— para el que fueron decisivas las lecturas y traducciones que realizara de la poesía de Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo o Giuseppe Ungaretti. En cualquier caso, lo cierto es que, por más que los familiares de Pitol, como es lógico, quisieran mantener sus costumbres italianas como muestra de fidelidad a su origen, esto no implica que se aislaran de la realidad mexicana o mantuvieran algún tipo de relación xenófoba o de intolerancia a sus pobladores. Muy al contrario, tanto los Pitol como los Demeneghi y las amistades que frecuentaban, se caracterizaron siempre por una actitud de diálogo y apertura a las ideas y personas venidas de otros países; estuvieron siempre a favor de un intercambio cultural entre aquello que les ofrecía México y lo europeo. Lo que fue, lógicamente, de mucha importancia para que, más tarde, Sergio Pitol se adaptara sin problemas a la vida de muchos de los países en los que vivió.

Amarillo

De todas formas, Sergio Pitol no nació en Veracruz sino, fortuitamente, en Puebla, México, el 18 de marzo de 1933, pero, rápidamente, mudó a la provincia de Veracruz donde, como observamos, radicaba toda su familia. Él mismo⁵ sostiene que su infancia transcurrió en Potrero, Veracruz. Allí vivió entre “enormes plantíos de café, ranchos de sus parientes, que se llamaban El Olvido, la Reforma” o “El Refugio” –algunos de los cuales con el mismo o diferente nombre van a aparecer en las narraciones que componen *Tiempo cercado*, *Infierno de todos o Juegos florales*– y paisajes siempre desbordantes, en contacto con la naturaleza y sus misterios”.⁶ Y que su infancia fue feliz a pesar de que, desde los cinco años, quedó huérfano tras la muerte de su madre, Cristina, ahogada en el río Atoyac, que siguió a la de su padre, Ángel, acaecida poco tiempo antes producto de una meningitis.

Verde

Sostiene, por otra parte, Elena Poniatowska, en uno de los más bellos textos de homenaje escritos sobre su persona, “Sergio Pitol, el de todos los regresos”, que Sergio y su hermano Ángel no solo soportaron la muerte de sus padres en su temprana infancia, sino también la de su hermana Irma a causa de la difteria. Que quedó al cuidado de su abuela Catalina Burganza

⁵ A partir de aquí intentaremos repetir el verbo “sostener” para homenajear la estructura lingüística a través de la que Antonio Tabucchi construyó uno de los admirados textos por Pitol: *Sostiene Pereira*.

⁶ Sergio Pitol, *Autobiografía precoz, Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*, p. 19.

y del hermano de su madre, su tío Agustín Demeneghi. Y que el paludismo “y el obligado confinamiento” al que esta enfermedad le impuso en aquellos años, le legaron “tres pasiones a Sergio: la filatelia, los libros y el cine”.⁷ Él mismo sostiene también que, de 1945 a 1950, realizó los estudios secundarios y preparatorios en Córdoba (Veracruz), refiriéndonos la jugosa anécdota de haber sido únicamente suspendido en la asignatura de literatura universal.⁸ Y que “a principios de 1950” se trasladó “a la ciudad de México para proseguir los estudios de abogado”,⁹ que no terminó hasta 1968 con una tesis que es posible aún consultar en la biblioteca de Derecho de la UNAM, llamada significativamente *Utopías del Renacimiento*;¹⁰ la cual, según Juan Villoro, fue directamente influida por las tertulias que, en el Café Viena de la Ciudad de México, mantenía su profesor de Teoría general del Estado, Manuel Pedroso,¹¹ sobre “el poder en Shakespeare, la movilidad social estudiada en *La Comedia humana* de Balzac y la relación entre el poder institucional y el espiritual, a partir de *El gran inquisidor*, de Dostoievski”.¹²

⁷ Elena Poniatowska, “Sergio Pitól, el de todos los regresos”, en José Eduardo Serrato (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, p. 31.

⁸ Nos indica Sergio Pitól en su *Autobiografía precoz*, p. 22, al referirnos este irónico episodio de su vida: “Aquello me ofendió sobremanera. ¡Reprobarme a mí, el único entre los cinco alumnos que seguíamos el curso; a mí, que había leído a Shakespeare y a Cervantes y a O’Neill, Cocteau, Pirandello y Villaurrutia! ¡Que conocía el *Hondero entusiasta* de Neruda y había leído artículos sobre los problemas que proponía la lectura del *Ulises* de Joyce!”.

⁹ *Ibid.*, p. 23

¹⁰ Sergio Pitól Demeneghi, *Utopías del Renacimiento*.

¹¹ Quien, según Juan Villoro, terminó por instigar el nombre del libro *No hay tal lugar*, con base en la traducción que Reyes proponía, siguiendo a Quevedo, para la voz “utopía”.

¹² Juan Villoro, “Sergio Pitól con pasaporte negro”, en Pedro M. Domene (ed.), *Sergio Pitól. El sueño de lo real*, p. 58.

Violeta

Sostiene, a su vez, Sergio Pitol, que, en efecto, “nadie como él fue tan decisivo en su formación intelectual” y que en el círculo formado alrededor suyo conoció a Luis Prieto, quien le dio a conocer a escritores como Faulkner, Huxley o Dos Passos y comenzó a acudir, en su compañía, a los cursos que “don Alfonso Reyes” impartía “en el Colegio Nacional sobre temas helénicos” y, más tarde, “a los brillantes cursos de historia de la historiografía de Edmundo O’Gorman, a las clases de teoría de composición dramática de Rodolfo Usigli y las lecciones de historia de las artes plásticas de Justino Fernández”,¹³ en la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales. Sostiene también la importancia de su viaje a Venezuela, en 1953, con escalas en La Habana y Curazao, así como diversas experiencias vividas allí en el ámbito de lo social que, unidas al acuciante conflicto que supusiera, por aquel entonces, el proceso de los Rosenberg, le condujeron a tomar parte activa en políticas de izquierdas, lo que, a raíz de esta decisión, propiciaría el principio de su amistad con Carlos Monsiváis, así como la frustrante y frustrada experiencia de dirigir una revista literaria de jóvenes izquierdistas llamada *Cauce*, de la que únicamente vieron la luz dos números. Que en aquel viaje a Venezuela realizó unos primeros poemas en la cubierta del *Francesco Morossini* que, como describe con particular ironía en *El mago de Viena*, le hicieron pensar que su destino era convertirse en “el primer poeta dadaísta de México, salvaje y sofisticado” pero que, más tarde, Luis Prieto le hizo desistir de publicar y, posteriormente, en 1982, le entregara Eugenia Huerta, haciéndole pasar algunos de los momentos más abominables de su vida con su relectu-

¹³ Sergio Pitol, *Autobiografía precoz*, p. 26.

ra.¹⁴ Y lo igualmente significativo que fue otro viaje a Nueva York, en 1957, así como la publicación de uno de sus primeros cuentos, “Amelia Otero”, en la revista *Aventura y Misterio*, bajo el seudónimo de Xavier Fierro, por instigación de Garzón del Camino, con el objeto de superar su miedo a publicar y cortar al fin su cordón umbilical con su familia. Que este hecho le benefició y le condujo a publicar “Victorio Ferri cuenta un cuento”, inducido por José Emilio Pacheco, en la revista *Estaciones*, dirigida por Elías Nandino, y, más tarde, en los *Cuadernos del Unicornio*, de Juan José Arreola que, sostiene en *El mago de Viena*, fue realizado en una casa que tenía en alquiler en Tepoztlán mientras se desentendía de una de las habituales traducciones de libros infantiles que desarrollaba por aquellos tiempos para la editorial Novaro. Que, en 1958, publicaría su primer libro, *Tiempo cercado*, igualmente para la editorial de la revista *Estaciones* y su colección “La aventura y el orden”, gracias al impulso que José de la Colina propiciara para la edición de obras de jóvenes autores mexicanos. Que comenzó a realizar traducciones en editoriales como la ya mentada Novaro¹⁵ y trabajo de edición en Oasis que no llegaron a satisfacerle del todo o permitirle el sustento que necesitaba para concederle un mínimo desahogo económico y respirar la libertad intelectual que necesitaba para desarrollarse y seguir creciendo. Que el ambiente social y político de México –con una izquierda dividida e ineficaz y un gobierno con visos autoritarios y opresivos cada vez más estentóreos– comenzó a indigestársele; que la capital se le “había convertido ya para entonces en una

¹⁴ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 265.

¹⁵ Entre las cuales podemos cifrar *El libro de seguridad del Pato Donald*, *La bella durmiente*, *Los favoritos de Pedro*, *La casa de los animales*, *Peter Pan* y *los piratas* o *Caperucita Roja*.

especie de ‘ciudad sin Laura’¹⁶ y que, cuando pensaba que su vida se estaba echando completamente a perder, decidió, animado por la segunda esposa de Augusto Monterroso, Milena Esguerra, vender todos sus cuadros, libros y muebles y partir en un carguero alemán, el *Marburg*, hacia Europa. Que llegó a Bremen, Alemania, justo cuando se levantaba el muro que dividía las dos Alemanias; visitó Londres y París donde fue testigo de todo tipo de rencillas provocadas a raíz de la guerra de Argelia y que en Roma encontró el espacio libre de ataduras, donde se reconcilió consigo mismo. Que regresó renovado a México, en 1962, y volvió a trabajar como traductor —llegaría a realizar la traslación de *El monje*, de Gregory Lewis, para la revista *Snob* de Salvador Elizondo— pero, internamente, sabía que su próximo destino ya no se encontraba en su país natal y que a causa de una serie de deudas monetarias contraídas decidió partir hacia Pekín en donde trabajó como traductor del inglés y comenzó a escribir una novela, *Tepoztlán*, que, posteriormente, perdió en uno de sus frecuentes viajes, pero cuyos perfiles y detalles, sostengo, seguramente, aparecieron filtrados y, desde otro ángulo y dimensión, en alguna de sus novelas o relatos posteriores. Que, a principios de 1963, visitó Polonia en el transcurso de unas vacaciones, país del que se enamoró profundamente y donde vivió durante más de tres años, y que propició el clima de relatos de “Hacia Varsovia”, y sus famosas traducciones de *Cartas a la señora Z* de Kazimierz Brandys, *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrzejewski o la realizada para la editorial Era: la *Antología del cuento polaco contemporáneo*, al tiempo que comenzó a dar forma a *No hay tal lugar*. Que, en 1964, publicó, en la editorial de la Universidad Veracruzana, *Infierno de todos*, en donde rehizo algunas de las

¹⁶ Sergio Pitol, *Autobiografía precoz*, p. 32.

narraciones de *Tiempo cercado*, añadió otras en las que había trabajado durante su estancia en Roma como “Cuerpo presente”, o en el *Marburg*, “Pequeña crónica de 1943”, y retiró para siempre de la circulación tanto “La palabra en el viento” como “Un tiempo para la noche”. Que su residencia fija en Varsovia le permitió continuar viajando sin cesar por toda Europa hasta que regresó a Veracruz para dirigir *La Palabra y el Hombre* y concretar, tras la publicación de *Los climas*, en la editorial Joaquín Mortiz, en 1966, la de *No hay tal lugar*, en la editorial Era, en 1967. Y que partió, en 1968, de nuevo de su país, encaminándose en esta ocasión hacia Belgrado¹⁷ con un puesto de diplomático al que renunció como protesta por los asesinatos cometidos por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz contra los estudiantes en Tlatelolco.

Amarillo

Sin embargo, no sostiene, o al menos omite, que publicó un texto teatral, “El regreso”, en la revista de la Universidad Veracruzana, en 1961, que, aunque amplifica temas y vías de desarrollo que, más tarde, desarrollará con un sentido mucho más intenso, profundo y, desde luego, descarnado en relatos como “Cuerpo presente”, “La noche” o “¿En qué lugar ha quedado mi nombre?”, es, seguramente, lo menos recomendable de toda su amplia obra de creación literaria.¹⁸

¹⁷ En una estancia que le fue clave para dar aire y nuevos impulsos a su narrativa y de la que dejó constancia en *El tañido de una flauta*, mostrándonos la imagen de un Carlos Ibarra obeso y embebido entre sus parajes de unos inolvidables aires zaratrústicos, luchando por recuperar el aliento de los primeros amaneceres del mundo.

¹⁸ Aunque, a través del diálogo entre María y Juan, por momentos se

Azul

Sí sostiene, empero, en su “Diario de Escudillers”, que forma parte de *El arte de la fuga*, que mientras esperaba un visado que le permitiera volver a Polonia, aprovechando un coloquio sobre Joseph Conrad que se desarrollaría en este país, y con la excusa de entregar a la editorial Seix Barral la traducción de *Cosmos*, de Witold Gombrowicz, en la que trabajaba en esos momentos, llegó a Barcelona el 20 de junio de 1969. Y que, aunque al principio no se encontró a sí mismo en esa ciudad, pasaría allí tres años realmente fascinantes. Que se encargaría de dirigir, tras conocer a Beatriz de Moura –directora de la editorial Tusquets–, la colección *Los heterodoxos*, llevando a cabo impagables publicaciones de obras hasta entonces de difícil acceso de Ronald Laing, Antonin Artaud, o Raymond Roussel y de traducir obras de Malcom Lowry para esta editorial o de Ford Madox Ford, Jean Franco, Luigi Malerba, Giorgio Bassani o Henry James para Seix Barral. Y que ultimaría, en el transcurso de esta estancia, los detalles de lo que sería su primera novela, *El tañido de una flauta*, y escribiría esa deliciosa narración que es “Del encuentro nupcial”, además de forjar una amistad ya para siempre irrompible con un entonces joven editor catalán, Jorge Herralde, por quien fue inmediatamente adoptado, para su recién nacida Anagrama, como autor de referencia y exquisito traductor desde el día en que

siente respirar un ambiente opresivo que recuerda a las piezas del teatro existencialista o del absurdo o que, seguramente, si ese cara a cara entre los antiguos amantes se hubiera agudizado y oscurecido aún más, hubiera concedido a la creación de Pitol un carácter más perdurable, lo cierto es que el texto no puede evitar resolverse entre tópicos y lastres narrativos de todo tipo que, sin duda, sostengo –dado el intenso amor que la forma teatral concitara siempre en Pitol– debió entristecerle más de una vez repasar.

fraguaron su amistad: la nochevieja de 1970.¹⁹ Y que llegaría, en junio de 1971, a Bristol,²⁰ donde se incorporaría como lector a su universidad, participaría en una representación de *Fuenteovejuna* y escribiría “Cuatro horas perdidas” y “Los oficios de la tía Clara”, que se incluirían en la edición de *Los climas* que publicara Seix Barral en 1972, año en el que volvería a Varsovia como agregado cultural de la embajada mexicana.

Rojo

Por otra parte, en el transcurso de los tres años que pasó en esa segunda estancia en Polonia se comenzó a forjar, según sostiene el escritor catalán en “Tantas veces en lugares tan distintos”,²¹ su amistad con Enrique Vila-Matas que, como la de Jorge Herralde, continuaría acrecentándose con el paso de los años y propiciaría la aparición de Sergio Pitol en *Lejos*

¹⁹ Lo cual tiene su importancia debido a que, como refiere Jorge Herralde en sus *Opiniones mohicanas*, pp. 66-67 y en su artículo “Sergio Pitol, la elegancia y el disparate”, aparecido en el número 2 de la revista *Minerva*, aquella nochevieja en que fraguaron su amistad en casa de Luis Goytisolo fue considerada por José Donoso, en el capítulo séptimo de *Historia personal del boom*, como el día del fin de la unidad de la generación de autores hispanoamericanos aglutinados en torno al *boom*, debido a la discrepancia política entre muchos de sus componentes a raíz del caso Padilla.

²⁰ Un viaje que, desde luego, no debió ser realizado en vano, dado su intenso amor por los escritores de habla inglesa que, además de un caudal inmenso de obras de Henry James, le había llevado a traducir *Emma*, de Jane Austen y *Adiós a todo eso*, de Robert Graves, para Seix Barral y, una década más tarde, *Las excentricidades del cardenal Pirelli*, de Ronald Firbank y de *Vales tu peso en oro*, de J. R. Ackerley para Anagrama, además de generar el libro recopilatorio de diversos artículos, prólogos y ensayos: *Adición a los ingleses: vida y obra de diez novelistas*.

²¹ Incluido en la compilación de ensayos sobre el escritor mexicano Sergio Pitol. *Los territorios del viajero*, pp. 89-92.

de Veracruz, *El mal de Montano* o *París no se acaba nunca*, y la de Vila-Matas en múltiples reseñas realizadas por el escritor mexicano que tienen su punto culminante en las páginas que dedica en *El mago de Viena* a recontar su viaje conjunto a Asjabad, capital de Turkmenia. Sin embargo, estos años de Varsovia están tradicionalmente considerados como una época de esterilidad creativa de los que resurgiría, sostiene Juan Villoro, en su esclarecedor “Sergio Pitol con pasaporte negro”, a partir de la traducción que Félix de Azúa le solicitara, para Seix Barral, de *Bakakai*, de Witold Gombrowicz, tras haber sufrido un desgarrador accidente automovilístico, el 16 de septiembre de 1973, al tratar de rebasar a un tráiler y descubrir “los faros amarillentos de un Fiat, que (...) no pu(do) esquivar”.²² Un accidente que le devolvería, seguramente, al recuerdo de sus forzosas pero felices estancias en cama durante su infancia en compañía de su abuela Catalina Burganza y que transfiguraría en su prólogo a *El tríptico de carnaval*—más tarde incluido como texto autónomo en *El mago de Viena*— en donde ficcionalizaría este incidente, relatando con todo lujo de detalles sus días pasados, en 1998, en un hospital de Palermo, por haberse encontrado en medio de “un ajuste de cuentas entre tenebrosas mafias sicilianas”, durante su visita a la región de Catania.

Amarillo

Sabemos que, en 1975, se desplaza a París para trabajar en la embajada mexicana junto a un efervescente Carlos Fuentes, que

²² Juan Villoro, “Sergio Pitol con pasaporte negro”, en Pedro M. Domene (ed.), *Sergio Pitol. El sueño de lo real*, p. 70.

acababa de finalizar *Terra Nostra*, donde escribió uno de sus más desconocidos textos, *El único argumento*, novela breve que nunca terminó de satisfacerle y que acompañó en una edición para coleccionistas de grabados de uno de sus pintores mexicanos más admirados, Juan Soriano, a quien le correspondiese su amabilidad prologando y ordenando el material que integra *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*, dieciocho años más tarde. Y que, después, se dirigió a Budapest, Hungría, con el mismo cargo –agregado cultural– que desempeñara en Varsovia, en donde continuó disfrutando de su pasión por la ópera.

Verde

Que en 1977 llegó a Moscú en donde permaneció hasta 1980 y, seguramente, fue intensamente feliz, pues pudo visitar muchos de los paisajes donde construyeron sus obras sus amados Tolstoi, Antón Chéjov o Bulgákov. Y en donde, además de aprender la lengua rusa, como muestran sus traducciones de *Caoba* de Boris Pliniak, y de *Un drama de caza* de Antón Chéjov, daría forma a los cuentos que integrarían *Vals de Mefisto* –apelativo que instigaría Jorge Herralde para su edición en Anagrama, de 1984, pues, en principio, aparecieron recopilados bajo el nombre de *Nocturno de Bujara*–, con el que obtuvo el premio Xavier Villaurrutia, en 1981.

Naranja

Que volvería a México en 1980 para trabajar en la Secretaría de Relaciones Exteriores, instalándose en el edificio Río de Janeiro, en la colonia Roma que, más tarde, se convertiría, sostiene Villoro, en el Edificio Minerva a partir del cual se estructura

todo *El desfile del amor* y donde, al fin, terminaría, en 1982, su segunda novela, *Juegos florales*, que había comenzado en Xalapa quince años antes. Que, como sostiene el mismo Pitól en *El viaje*, pasó los seis años siguientes de su vida como embajador de México en Praga y que, entremedias de esta larga estancia en la ciudad de Rodolfo II, Ripellino y el Golem, leyó en los sanatorios de Karlsbad y Marienbad *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijail Bajtín, que terminaría por impulsar ese cambio radical en su escritura que propiciaría la composición de las novelas que forman su *Tríptico del carnaval* en donde, a su vez, son palpables los influjos que la vida diplomática dejó en su vida. Que la primera de estas obras, *El desfile del amor*, sostiene en *El arte de la fuga*, fue concebida en su imaginación ya en 1980 y terminada en Mojácar, en 1984, y ganó el premio Herralde, permitiendo que su obra comenzara a ser mucho más conocida por el público español. La segunda, *Domar a la divina garza*, recién iniciada mientras transitaba con fruición la obra de Bajtín en Marienbad, y releía continuamente a Gogol, aparecería en 1988. Y, la tercera, *La vida conyugal*, sería terminada en México en 1990. Pues, como sostiene en *El arte de la fuga*, regresaría definitivamente a su país natal en compañía de su, por entonces, inseparable perro Sacho, a finales de 1988, perseverando en el intento de vivir en su capital durante cuatro años, a pesar de que la ciudad le resultó “ajena, tenazmente complicada”.²³

²³ Sergio Pitól, *El arte de la fuga*, p. 17. Empero es, asimismo, resaltable que merced a su estancia en la capital mexicana, que prolongara durante cuatro años, publicara, en 1989, *La casa de la tribu* –más tarde reeditado y relaborado en 2006, incluyendo tres nuevos ensayos sobre Iván Goncharov, Jorge Ibargüengoitia y Henríquez Ureña– en donde recopilaba diversos artículos y estudios de una lucidez asombrosa sobre diversos escritores rusos, ingleses o de distinta procedencia como Kusniewicz o Schnitzler.

Azul

Sostiene, igualmente, que una vez que no consiguió asimilarse con su nuevo destino, decidió volver a la región donde transcurrió su infancia, Veracruz, instalándose en la ciudad en la cual reside hasta el día de hoy, Xalapa, en donde volvió a encontrarse a sí mismo tras hallar, no sin esfuerzo, la casa adecuada donde vivir y someterse, como sostiene en “Vindicación de la hipnosis”, a una sesión hipnótica con el, por entonces, cuñado de Juan Villoro, el doctor Federico Pérez Castillo, quien le ayudó a rasgar nuevas rendijas, hasta entonces únicamente entrevistas en su yo íntimo y, consecuentemente, en la forma de concebir y distribuir sus siguientes escritos.

Amarillo

De esta forma, en 1996 publicó *El arte de la fuga* –título que es un homenaje subrepticio a la famosa composición musical que llevara a su máxima expresión Johann Sebastian Bach– que, como sostienen múltiples escritores y amigos, como Carlos Monsiváis, Álvaro Enrigue, Margo Glantz o Mario Bellatin, es un libro que renueva intensamente todas las corrientes de la literatura mexicana y en el que se aúnan diversos ensayos, fragmentos de diarios, sueños, memorias y todo tipo de experimentos literarios en lo que, sostengo, es uno de los mayores y mejores caleidoscopios que sobre el arte narrativo se nos haya legado en cualquier lengua durante las tres últimas décadas que, lógicamente y en una cadena imparable, le llevó, por fin, a disfrutar las mieles del éxito masivo y a recibir todo tipo de premios como, por ejemplo, el Mazatlán, en 1996, y el Juan Rulfo, en 1999. Más tarde, por último, dio a luz *El viaje*, al que continuaría, en el año 2005, *El mago de Viena*

que, vinculados en su aspecto biográfico y experimental a *El arte de la fuga*, englobarían lo que hoy conocemos como *Trilogía de la memoria*, que, sostiene uno de sus exégetas más sagaces, Juan Antonio Masoliver Ródenas, en su prólogo a su primera edición conjunta, “podría considerarse un nuevo género narrativo”.²⁴ Ya que —aprovechando para cerrar el círculo con el que abrimos este capítulo—, si volvemos a revisar las obras que Schwob, Papini o Borges desarrollaron a partir de su deconstrucción del género biográfico que, más tarde, continuaría el galés Rhys Hughes,²⁵ sostengo que Sergio Pitol, al conformar sus textos biográficos como posibles ficciones y, por tanto, sus ficciones como biografías enmascaradas, ha terminado por vincular aún más los dos ríos que en estos escritores devenían simétricos; sobre todo, por su inclusión del “yo” no ya como transcriptor de una realidad lógicamente subjetiva o una ficción, sino como catalizador, transmisor de posibilidades e incertidumbres que no sabemos y ni tan siquiera nos interesa ya conocer en qué envés de la moneda se encuentran; pues, en suma, todo lo ficticio puede o podría ser considerado como “real”, “verdadero” e, inversamente, podríamos afirmar lo mismo de lo “real” o lo “verdadero” y ello no invalidaría, empero, disfrutar con lo narrado sino todo lo contrario, una vez que, como sostiene Juan Villoro, Pitol posee “la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable”.²⁶

²⁴ En Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Vivir para contarlo”, en Sergio Pitol, *Trilogía de la memoria*, p. 9.

²⁵ Véase su *Nueva historia universal de la infamia*.

²⁶ En Juan Villoro, “Cantera de la memoria” en Sergio Pitol, *Trilogía de la memoria*, p. 23.

Violeta

En palabras de Masoliver Ródenas:

El ensayo y la autobiografía conforman la sustancia que alimenta la trilogía viajera, pero lo prodigioso es cómo todo se transforma en maravillosa y desgarradora y divertida creación, de modo que la invención no está al servicio de la realidad ni viceversa para alcanzar la verosimilitud a la que aspira toda obra de arte [...] sino que ambas se identifican y son absolutamente inseparables e imprescindibles [...] Y gracias a esta fusión, hay una seductora naturalidad, donde los hechos inventados [...] si no han ocurrido podrían y sobre todo deberían haber ocurrido. Y han ocurrido en el momento mismo de la escritura.²⁷

Verde

En definitiva, sostengo, que aquello que postula Pitol –tanto dentro como fuera del género de la autobiografía– es algo tan seductor como lo siguiente: que cada uno de nosotros está obligado a ser o confundirse con un “otro” totalmente para llegar a ser verdaderamente él mismo. Y que si todos somos, en alguna medida, también esos “otros”, cualquier biografía carece de sentido o, al menos, sería imposible de realizar sin tener en cuenta la “irrealidad”, la “incerteza” de nuestro yo que se corresponde con la de nuestra vida. La cual, por tanto, podría ser considerada tan imaginaria como las narradas por Schwob o Borges en sus célebres libros. Como se encarga de demostrar esa autobiografía enmascarada que realizara Pitol de sí mis-

²⁷ Juan Masoliver Ródenas, “Vivir para contarlo”, pp. 9-10.

mo, la *Trilogía de la memoria*, en que apenas nos dice nada exacto sobre él a no ser palabras, palabras y palabras, “palabras de otros”, esa “pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos” a Joseph Carthapilus, el anticuario inmortal del famoso cuento de Borges.

Amarillo

Y, en este sentido, se me ocurre que si Borges sugería leer la *Odisea* o la *Imitación de Cristo* como si la hubiese escrito Céline, el genial ardid narrativo de Pitol consiste básicamente en proponernos que leamos su *Trilogía de la memoria* como si la hubiera urdido él mismo dejándonos, a su vez, la libertad de pensar que habría podido ser compuesta por “otro” escritor. En realidad, si he entendido bien su literatura, no hay treta más ingeniosa para seguir siendo eternamente un “otro”, poseer una vida imaginaria y huir de las infamias de la realidad racional. Lo que, como se comprenderá, y una vez realizado este somero repaso biográfico, sostengo, vendría a justificar ya por sí solo —si no es que todo lo referido anteriormente no habla por sí mismo— el porqué de la concesión del Premio Cervantes, en 2005, al escritor veracruzano. El porqué su obra —aun y a pesar de ciertas incomprendiones o equívocos— irá extendiendo su influjo —más allá de modas y deslices— con el transcurso del tiempo hasta ser considerada lo que ya es: imprescindible.

Rojo

B. CALEIDOSCOPIO II

Cada cosa, para mí, es, en vez de un punto de llegada, un punto de partida.

Todo empieza en todo para mí

Solo me conozco como sinfonía

El libro del desasosiego, FERNANDO PESSOA

Amarillo

En el centro en torno al cual gira todo caleidoscopio existe un baile, una danza ritual de símbolos que no cesa jamás. Los caracteres –dibujos, signos, grafías, figuras– se entrecruzan y ofrecen una tremenda variedad de formas, las cuales son imposibles de determinar. Son tan complejas como mestizas. Y se encuentran disueltas en una espiral cambiante que no permite aislarlas a riesgo de desenfocar la imagen de conjunto de la que forman parte. Cuando intentamos recordarlas, por tanto, sabemos que no seremos fieles a la imagen que compusieron. Sin embargo, lo que pocas veces olvidamos es la sensación –casi siempre excitante– que nos producen. Ese movimiento parece recoger la “esencia” de la realidad, de nuestra vida y de la de los demás y actuar como metáfora certera de los cambios de un mundo que se descompone y recompone constantemente ante nuestra atenta mirada. Al hacer recuento de nuestros días, señalaban María Zambrano y Gaston Bachelard, nuestra memoria no funciona de manera diferente a como lo hacemos cuando miramos a través de las rendijas del caleidoscopio. Nunca empezamos por el principio.

Y, si lo hacemos, puede ser por un hecho trivial. O por aquel signo aparentemente insustancial pero que, para nosotros, posee una carga emotiva, un contenido simbólico que nos supera y que –utilizando un símil de todos conocido–, es una magdalena.

Rojo

Seguramente a este hecho se refiriera Vladimir Nabokov en el primer capítulo de su autobiografía, *Habla, memoria*, en el que confiesa que sus primeros recuerdos de la guerra entre Rusia y Japón, procedían de un puñado de cerillas que extendía, ante su atenta mirada, el general Kuropatin, en su casa de San Petersburgo. Ese era el día exacto en que le había sido concedido el mando supremo del ejército ruso, en extremo Oriente, y tal vez por ello, el militar jugaba continuamente con esas cerillas que, dependiendo del modo en que las colocaba, representaban o bien el mar en calma o embravecido. Años después, finalizada la guerra, el padre de Nabokov encontraría en un puente a Kuropatin disfrazado de campesino. El padre del escritor ruso no lo reconoció en primera instancia debido a su vestimenta pero, cuando lo hizo, lo que más llamó su atención no fue el estado deplorable en que el antaño elegante general se encontraba, sino que no tuviera siquiera unas míseras cerillas con las que encender un cigarrillo. Esta singular anécdota motivó la siguiente reflexión del escritor ruso:

Lo que me satisface es la evolución del tema de las cerillas: aquellas cerillas mágicas que me enseñó se habían malogrado y perdido, y también sus ejércitos habían desaparecido, y todo se había hundido como se hundieron los trenes de juguete que en el invierno de 1904-1905, en Wiesbaden, pretendí que circularan

sobre los charcos helados del jardín del Hotel Oranien. El verdadero propósito de una autobiografía debería ser el de ir siguiendo estas tramas temáticas a lo largo de una vida.¹

Cerillas

En realidad, toda la autobiografía de Nabokov, como la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol, que podría considerarse una bifurcación de las raíces de lo biográfico abiertas por la frase del escritor de *Pálido fuego*, son dos ejemplificaciones muy valiosas para observar cómo funciona el caleidoscopio de la memoria. Los detalles, los signos más triviales, cualquier objeto puede funcionar ya no como “catalizador del recuerdo”, como en la obra de Proust, sino como un signo de los cambios sufridos en la realidad que gira alrededor de él y se disuelve en los más diversos prismas. Magdalenas, cerillas o cualquier otra entidad que imaginemos no importan en sí mismos. Por lo que no nos incumbe que el objeto fetiche sobre el que pusimos nuestra atención y cariño sea un zapato, una silla o un muñeco de peluche; interesan sus tránsitos, movimientos y recorridos en cuanto, a partir de los desplazamientos y distintos avatares sufridos por estos objetos, se pueden reconstruir algunos de los episodios de nuestra biografía, puede intuirse u observarse con precisión cuál ha sido nuestro destino, y de este modo poder realizar una radiografía de nuestra evolución espiritual.

¹ Vladimir Nabokov, *Habla, memoria*, p. 27.

Silla

En gran parte, este ha sido el motivo interno a través del que giran los grandes relatos de sagas familiares, como el propuesto por Thomas Mann en *Los Buddenbrook*. O el realizado por Balzac en su intento de retratar a la sociedad francesa del siglo XIX, quien, recordemos, comenzara describiéndonos los atributos, fetiches y detalles de la vida privada de esta sociedad para, más tarde, radiografiarla en sus más variados y complejos aspectos. Y es, asimismo, uno de los métodos utilizados por Sergio Pitol para ofrendarnos una lección de cómo su arte literario funciona a partir del extravío de sus anteojos, ocurrido en su primera visita a Venecia.

Magdalena

Juan Villoro dedicaría un texto, “Los anteojos perdidos”, al pasaje con el que se abre *El arte de la fuga*, un análisis muy valioso para penetrar en las complejas estructuras literarias urdidas por Pitol. En el episodio relatado allí, el escritor mexicano llega a Venecia en un tren procedente de Trieste. En esta ciudad no había querido conocer la casa de Joyce ni seguir las huellas de Svevo, y se prepara para realizar un paseo que se le antoja “augural” en una Venecia donde vivirá su propia muerte y resurrección. Sin embargo, al consignar su maleta en el depósito de equipajes, advierte que ha perdido sus lentes, lo que, dada su miopía, arruinará todos sus propósitos de disfrutar los bellos cuadros, mármoles y palacios que ha esperado durante toda su vida presenciar en directo. Su enojo aún crece más en cuanto no puede evitar recordar, una y otra vez, una de las frases con las que Berenson, en los *Pintores venecianos del Renacimiento*, ilustra dónde radica el poder máximo que

irradia esta ciudad para quienes deciden extasiarse con su contemplación: “El mayor regalo que nos han dado los venecianos es el color”.² Empero, aun a pesar de su frustración que aumenta sin cesar, Pitol decide emprender el camino llevándonos de la mano de una Venecia espectral en la que –gracias precisamente a la fastidiosa pérdida de los lentes que lo embarga– resurgirá la teatralidad de sus puentes y canales, tantas veces loados por los artistas que cayeron ante su embrujo, y la ciudad atrapará al escritor en una red de misterio indescifrable que lo fascinará:

Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia*, coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en el que me movía [...] Oí hablar italiano y alemán y francés en torno mío, y también el dialecto véneto, salpicado de viejos vocablos españoles, que alguna vez debieron hablar en esas mismas callejuelas mis antepasados [...] A medida que la niebla me velaba aún más la visión de palacios, plazas y puentes mi felicidad crecía.³

² Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 12.

³ *Ibid.*, pp. 12-14.

Amarillo

Pues bien, la pérdida de esos anteojos –según Villoro– no es casual sino premeditada. Es probable que este pequeño accidente no haya sucedido tal cual. Pitol pudo detenerse con tranquilidad a observar los rasgos del conjunto escultórico y arquitectónico veneciano, deleitarse con los múltiples frescos que inundan de colores la ciudad o los matices con que la luz va disolviendo su trama diaria. Sin embargo, la transmutación en la escritura de ese día, aparece, gracias al ardid de Pitol, como un signo del destino. Y, finalmente, el escritor veracruzano puede exclamar, ante un hecho que lo había martirizado y dejado indefenso ante la ciudad y que imaginaba como funesto, lo mismo que la protagonista, Lily, de esa caleidoscópica novela de Virginia Woolf, *Al faro*, tras concluir el cuadro en el que trabajó durante años: “Sí, yo también he tenido mi visión”.⁴

Verde

Así, según el también difuso oculista que es Villoro –quien nos legara una valiosa metáfora sobre la ceguera generada

⁴ Recordemos que el epígrafe con el que finaliza esta reflexión Sergio Pitol en *El arte de la fuga* se titula, *Sí, también yo he tenido mi visión*, que el narrador nos informa procede de *Al faro* de Virginia Woolf. Y, en concreto, hace alusión a la escena final de la novela en la que Lily Briscoe, tras cruzar unas breves palabras con el viejo Mr. Carmichael sobre el desembarco de Mr. Ramsay en la isla del faro, vuelve al lienzo en el que ha trabajado durante años sobre la esposa de este, y “con una súbita intensidad, como si lo hubiese percibido claramente en un segundo, trazó una línea ahí en el centro”. Para, a continuación, exclamar: “Estaba hecho; estaba terminado. Sí, se dijo –depositando su pincel con una fatiga extrema– he tenido mi visión”, en Virginia Woolf, *Al faro*, p. 168.

por el poder mediático en *El disparo de Argón*—, Pitol, “quien perdió adrede sus anteojos, (y) pretende que su originalidad es atributo de su mala vista, [...] cede a sus lectores el placer de descubrir en los simulacros y espejismos una realidad más genuina que el mundo que le sirvió de estímulo”.⁵

Violeta

Efectivamente, cerillas, magdalenas o anteojos no son signos trascendentes en sí mismos. Pero lo cierto es que todos estos utensilios vinculados como símbolos, a través de los que continúa girando la memoria caleidoscópica, emiten un dictado muy sagaz sobre quienes los poseen o la época en que se encuentran insertos. Porque en el caleidoscopio, recordémoslo, todos sus componentes se encuentran en incesante movimiento y no hay posible separación entre ninguna de sus partes. Todo se encuentra profundamente ligado, aunque no suceda en el mismo momento, pues el caleidoscopio, a pesar de su girar libre, impone un dictado: que todos los elementos que lo componen cooperen conjuntamente para que su discontinuo movimiento se produzca.

Anteojos

Por ello, Pitol puede saltar sin problemas, en *El arte de la fuga*, de la realidad veneciana a la taimada atmósfera política del México de los años cincuenta o al sonrojo que le produjo

⁵ Juan Villoro, “Los anteojos perdidos”, en *Sergio Pitol. Los territorios del viajero*, p. 101.

la primera publicación de un artículo suyo en un diario de Veracruz. Porque en el caleidoscopio no hay un orden anticipado a partir del cual se pueda suscitar una figura u otra. Hay, sí, un guión escrito que, progresivamente, se repetirá de una u otra manera pero cuya composición, primera disposición y sucesivas formas de rehacerse, desconocemos cuando miramos a través de su objetivo. Y el objeto y símbolo nuevo pueden hacernos variar, por tanto, lógicamente, nuestra mirada a la realidad o puede proceder de ámbitos en apariencia contradictorios como, precisamente, ocurre con los anteojos que reaparecerán en una enjundiosa reflexión de Vila-Matas, “Viaje con Pitol”, en la cual el escritor catalán aprovecha el texto de Villoro sobre los anteojos extraviados por el caleidoscópico escritor en Venecia para, a continuación, referirnos otra anécdota, seguramente, también inexacta, que tiene como referente principal las lentes de Pitol:

Muerte y neblina, extravío de anteojos y la fusión compacta de vida con literatura la encontramos él y yo también en otro día de lluvia, en este caso en Mérida, Venezuela. Habíamos subido a cuatro mil metros de altura y, al descender de la ciudad, Sergio estaba aterrado porque creía tener la presión muy alta. Entramos en una farmacia y la presión se la tomó un niño de catorce años que ya se veía que no sabía tomarla. Tiene usted cinco mil cuatrocientos veinte de presión, le dijo el niño. Sergio quedó pálido y sobrecogido. Debería estar muerto, añadió el niño [...] Le acompañé a una clínica cercana, donde –para ser fiel a su costumbre– olvidaría sus anteojos. Allí, una enfermera, que vestía de forma inocente pero pornográfica [...] se limitó a decirle, tras una breve inspección, que no corría peligro alguno. Ay señorita, dijo entonces Sergio, es como si me hubiera salvado la vida. ¿Era aquella enfermera pornográfica la literatura misma? Sergio siempre dijo que la literatura le

había salvado la vida. Poco después hubo que ponerse a buscar los anteojos.⁶

Amarillo

En otras palabras, el arte del caleidoscopio no reniega de las contradicciones. Está basado en ellas. En las yuxtaposiciones, encuentros fortuitos y azarosos de artefactos procedentes de tiempos o lugares aparentemente diferentes que propician nuevos ámbitos de visión sobre los mismos que, a su vez, se van modificando continuamente. Como ejemplifica el que aquella monografía que Pitol dedicara a la pintora rusa-mexicana, Olga Costa –autora, a su vez, de un hermoso e irreal lienzo onírico que lleva el nombre de la novela de Woolf, *Al faro*– finalizara con una intrigante reflexión –más propia de uno de sus relatos que de un ensayo– donde el escritor mexicano ya introdujera el recurrente estribillo:

“Sí, yo también he tenido mi visión”, que finaliza su cegada narración por los albores de Venecia: “La visité hace poco en Guanajuato. La recuerdo en el jardín de su casa, sentada en medio de un paisaje que mezcla las más ricas flores del desierto con una que otra planta tropical [...] Sentada en el centro de ese paraíso arduamente organizado, me habla de su infancia,

⁶ Reflexión que no acaba aquí sino que continúa en el transcurso de este escrito en que refiere el viaje que hizo desde México hasta España acompañando a Sergio Pitol a recibir su merecido Premio Cervantes: “Tengo la impresión de que Sergio se ha quedado mirando las nubes. [...] Descubro que Sergio no duerme, solo está mirando las nubes. De pronto dice que ha perdido los anteojos”, en Enrique Vila-Matas, “Viaje con Pitol”, en Teresa García Díaz (coord.), *Victori Ferri se hizo mago en Viena*, p. 22.

de un anochecer en una calle gris donde la nieve ya se ha convertido en fango. Un soldado al que ilumina la mala luz de un farol apunta hacia una ventana y dispara. Olga levanta la mirada como en busca de esa ventana; yo la sigo y mis ojos tropiezan con unas flores que, me lo ha explicado antes, pertenecen a la familia de las suculentas. Más allá se levanta la Bufa. ¿Qué ve? ¿En qué piensa? ¿Sigue recordando al soldado alemán arrodillado en una nieve fangosa con un revólver en la mano? [...] De hablar, tal vez musitaría palabras semejantes a aquellas con las que Virginia Woolf concluye *Al faro*. Sí, yo he tenido mi visión.⁷

Verde

Y por estos motivos, el caleidoscopio no admite conclusiones o se somete mansamente a las definiciones. Porque es, ante todo, un punto de partida –como la obra de Woolf para Pitol—⁸ más que uno de llegada para penetrar en las cosas. Y, como todo símbolo arquetípico, promete y seduce con su imagen ideal, pero decepciona, aturde o siembra la incertidumbre cuando lo vislumbramos encarnado en un objeto de nuestro mundo real, tal y como experimentara Cristina Pacheco al visitar al escritor veracruzano en el hogar que habitaba en México en 1981, siendo sorprendida por un maremágnum de imágenes, entre las que destaca un retrato de Virginia Woolf situado en el escritorio de Pitol, que desaparecerá cuando comience su entrevista y que, cuando esta se cierre, será la única certidumbre

⁷ Sergio Pitol, *Olga Costa*, pp. 15-16.

⁸ Cuya utilización de todo tipo de técnicas como el recurrente monólogo interior le sugieren una primera forma para “ver”, con o sin anteojos, a través de literatura, cualquier otro fenómeno artístico o mundano sin que esto condicione, finalmente, el recorrido o último sentido de su literatura.

a la que podrá asirse para reconstruir en su memoria los sor-tilegios de este encuentro: “Salgo de la casa que habita Sergio Pitol como si regresara de un viaje. La sensación de irrealidad es absoluta y, sin embargo, en medio de todo, lo único que veo tangible y preciso es el retrato de Virginia Woolf que desapareció del escritorio”.⁹

Azul

En *El viaje*, por ejemplo, Pitol nos refiere el deslumbramiento que sintió al enfrentarse en el Museo Pushkin con el original de la acuarela de Matisse, *Peces rojos*, que durante su infancia encontrara en una revista médica que llegaba a su casa regularmente. Y nos describe la avidez con la que pegó, en el portafolio que su abuela Catalina Burganza le regalara, esta reproducción de la que no se desprendería durante los tres años en que aquellos peces, “cuyo reflejo se mecía en la superficie del agua”,¹⁰ le acompañaron como un amuleto, una señal,

⁹ Cristina Pacheco, *Al pie de la letra*, p. 258.

¹⁰ Recogemos aquí algunas partes de esta escena de deslumbramiento: “Estaba en segundo año de secundaria. Mi abuela me había regalado un pequeño portafolio rígido de cuero para guardar libros, cuadernos y demás utensilios escolares [...] A mi casa llegaba regularmente una revista médica muy bien ilustrada, de cuyo interior se podía desprender la reproducción de una obra maestra del arte. Yo recortaba esas páginas para guardarlas en una caja de tesoros personales. Un día, al abrir la revista me quedé atur-dido. Nada había visto tan deslumbrador como aquella página colorida. Un cuadro bañado de luz, iluminado desde arriba, pero también desde el interior de la tela. En una pecera nadaban unos cuantos peces rojos cuyo reflejo se mecía en la superficie del agua. Era el triunfo absoluto del color [...] Fijé la página con pegamento en la parte interior dura de mi maletín. Conviví con mis peces rojos y su entorno fascinante durante tres años. Fue mi mejor amuleto; una señal, una promesa”, en Sergio Pitol, *El viaje*, pp. 79-80.

una promesa. Para, más tarde, confesarnos que ese encuentro significaría para él, más que una promesa de eternidad, un “trance místico, una verdadera revaloración instantánea del mundo, de la continuidad del mundo”,¹¹ que es uno de los poderes terapéuticos que posee, según Jung, toda imagen mandálica.

Peces

Pero acaso el hecho más interesante para explicar cómo opera el caleidoscopio literario del escritor mexicano sea observar que, en *El viaje*, no nos indique ni la fecha ni cuándo exactamente se produjo el reencuentro con la acuarela de Matisse, hasta el punto de hacernos pensar que podría haber sido realizado en uno de aquellos días pasados en Rusia de los que se ocupa en el libro y no en un viaje anterior, como así fue. Lo que finalmente no importa. En el flujo fugaz y discontinuo del discurso de Pitol todos los tiempos alternan en horizontes desiguales que, cuando se unen, concitan una verdadera metáfora de los procedimientos a través de los cuales la memoria y sus olvidos ejercen secretamente su poder fugitivo en la creación y la vida. Y, además, el caleidoscopio no entiende de fechas o lugares exactos, pues es el dominio salvaje de lo simbólico; el territorio en el que los signos y símbolos de la realidad se deforman, transforman y, finalmente, redimensionan sus significados gracias a esa danza ritual que se produce en su interior, que genera todo tipo de encuentros inéditos entre objetos de órdenes diferentes.

¹¹ *Ibid.*, p. 80.

Rojo

Confesará el escritor veracruzano de su literatura:

Todo se mezcla al escribir [...] La trama nace en el momento en que empieza a desarrollarse el diálogo y lo dejo seguir por los conductos adecuados; pero en ese momento en alguna parte de la memoria se pone en movimiento todo el océano de imágenes alguna vez percibidas [...] los Kandinskis vistos en la galería Guggenheim en Nueva York, los Paul Klee del año pasado en Varsovia [...] un sueño de cuando era niño [...] y un mediodía romano en el Galopatoio de Villa Borghese y el amanecer en Siena y mi estupor ante su belleza [...] y la visita con Elena Poniatowska y su mamá al palacio del rey Poniatowski el día que llegaron a Varsovia y la vez que Alfredo Ponce cantó las golondrinas para despedir en una estación agobiada de nieve a don Eduardo Espinosa y Prieto [...] y la mañana del diciembre pasado en que llegué nuevamente a París [...] Y sabores de vinos, colores de flores, cualidades de telas. Todo flota allí como dentro del caldero fáustico.¹²

Kandinsky

Con lo que el caleidoscopio –esa especie de anteojos de continuas reminiscencias fractales– se revela no solo como un símbolo de integración sino como un cónclave en el que todo es posible. Donde “todo está en todas las cosas”. Como en Veracruz.

Anteojos

¹² Sergio Pitol, *Autobiografía precoz*, pp. 39-40.

2. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR VERACRUZANO

Lo que después he sido, lo que estoy siendo ahora, tiene sus raíces más profundas en aquellos mundos, el del ingenio, el de la colonia de italianos perdida en el corazón de Veracruz, en los paisajes siempre desbordantes, en el contacto de la naturaleza y sus misterios, en el continuo asombro ante las complicadas relaciones humanas de la gente que jugaba por las tardes al *cricket*, al tenis y por las noches a las cartas y el mundo más pintoresco, más abigarrado, pero a la vez más deslucido que se agrupaba en las casas de afuera de la muralla

Autobiografía precoz, SERGIO PITOL

Quiero irme de aquí en uno de estos barcos.
Quiero irme, irme.

La obediencia nocturna, JUAN VICENTE MELO

Amarillo

El caleidoscopio mexicano contemporáneo sería incomprendible, impensable, sin la región veracruzana. Por allí penetraron las hordas de Cortés para cambiar los rumbos y destinos de toda una cultura, y la gran mayoría de visitantes ilustres para quienes México significó algo en sus vidas. E, igualmente, el caleidoscopio literario de Pitol sería ininteligible sin tener en

cuenta lo que ha significado esta tierra tanto para el país como para la vida del escritor mexicano. De hecho, en el desarrollo de su obra literaria, Pitol ha realizado una exploración inmisericorde de la psicología de sus habitantes –gran parte de ellos, inmigrantes–, mostrando tanto sus miedos y rencores como la faceta más oculta y sibilina pero también fresca, abierta y festiva de su personalidad; y una gran cantidad de los personajes que aparecen en sus cuentos y novelas han vivido, nacido, residen en esta región o –como es el caso de Marietta Karapetiz y su laborioso esposo en *Domar a la divina garza*– la han recorrido temporalmente. Con lo que se podría sugerir –o más bien afirmar–, que Veracruz mediatiza e influye de alguna forma en la vida de todos los antihéroes creados por Pitol sin importar los recorridos por distintos países que realicen o el lugar del cual procedan. Pero, en realidad, su influjo es tan grande en su obra literaria que, incluso, ha acabado afectando lógicamente a otros textos crecidos al amparo de las creaciones de Pitol como es el caso de la rizomática novela de Vila-Matas, *Lejos de Veracruz*: uno de los más arrebatados y pasionales homenajes que, hasta ahora, se le hayan dedicado al escritor veracruzano y a esta región.

Verde

En esta novela, Vila-Matas –estableciendo uno de sus habituales juegos irónicos– ofrece una visión mítica –entre apocalíptica y festiva– de Veracruz. Hasta tal punto que, para el escritor manco, Tenorio, protagonista de *Lejos de Veracruz*, la región sería un lugar digno de aparecer en *El corazón de las tinieblas*. O muy cercano a esos utópicos lugares de trascendente importancia simbólica para la humanidad que aparecen en muchos de los relatos de viajes de Hugo Pratt, Julio Verne,

Joseph Conrad, Jorge Luis Borges o Bruce Chatwin en los que el hombre tiene la posibilidad de volver a ponerse en contacto con su faz mítica, cósmica y salvaje aún no domesticada ni civilizada totalmente. En este sentido, en la novela, Veracruz aparece como un lugar mágico, una especie de *aleph* en el cual el hombre puede recordar todo aquello que fue un día, o como si se tratara de un cónclave donde el tiempo se expandiera y contrajera a su antojo, capaz de transformar lo más “íntimo” del ser de aquellos que se “atrevieran” a introducirse en sus confines y límites. Y lo cierto es que si analizamos algunas particularidades de la historia, geografía y condición cultural de la región nos daremos cuenta que, en algún sentido, la visión más o menos irónica o idealizada de Vila-Matas en su transfronteriza novela no se encuentra errada del todo.

Plantas

Veracruz es una región de Sotavento –término marino que indica un sentido opuesto al señalado por los vientos dominantes– conocida como *la puerta al mundo*, ya que por allí se recibían la mayoría de los embarques que de otros países venía a México. A Veracruz, efectivamente, no solo llegó extemporáneamente ese Quetzalcóatl atípico que fuera Cortés; también Maximiliano de Habsburgo y su esposa, la princesa Carlota de Bélgica, con el deseo de coronarse emperadores del continente americano; Porfirio Díaz camino de su exilio, Rubén Darío, Von Humboldt y cientos y cientos de personajes ilustres o anónimos. Además, la región fue testigo tanto de la llegada del primer tren mexicano, *Jarocho*, como de la elevación del primer globo aerostático de toda la Nueva España. Y estas circunstancias, poco a poco, la convirtieron en una región de contrastes, donde toda clase de “topos” atípicos se reunían, mezclaban y enfren-

taban, confiriéndole su actual tipología disímil, excéntrica e inclasificable, gracias a la mezcla desigual de elementos alógenos y culturas diversas y dispersas que convergen dentro de su misteriosa “aura” magnética. Si a todos estos hechos citados, unimos la circunstancia de que el estado está compuesto por una población de inmigrantes en su mayoría; su clima, por momentos tropical; su nutrida vegetación o el hecho de que, debido al puerto comercial de la ciudad de Veracruz que favorecía todo tipo de transacciones económicas, la presencia durante siglos de cientos de piratas merodeando sus costas fue habitual, poseeremos ya muchos argumentos para entender no solo el porqué de la visión de Vila-Matas de la región, sino además unas pistas muy valiosas para comprender cómo pudo originarse el particular arte caleidoscópico que desarrollara Pitol en *El arte de la fuga* o *El mago de Viena*. Puesto que, efectivamente, si lo observamos desde esta perspectiva, Veracruz es un lugar en el que “todo está en todas las cosas” y donde todo tipo de prodigios suceden continuamente en torno a su fluctuante realidad. Y además es una región voluble, expansiva, moldeable al cambio, verdaderamente afín a todo aquello que sea único y original que posee un carácter asimétrico connatural a la obra literaria de Pitol en su conjunto.

Papantla

En cualquier caso, es también importante destacar que la región veracruzana no se encontró únicamente enfrentada por su geografía a los vientos dominantes; también lo fue, tradicionalmente, en su estructura política y cultural que enmarca toda una radiografía y manera de ver las cosas diluida de una manera u otra por toda la tipología estilística de la obra de Pitol, rebelde siempre a toda categorización o encasillamiento

definitivo. Sin ir más lejos, los componentes del –probablemente– mejor y más atrevido movimiento vanguardista aparecido en México, el estridentismo, decidieron establecerse en Xalapa (bautizada y denominada en sus obras como Estridentópolis), donde realizaron una gran labor editorial, cultural y educativa, colaborando en la fundación de la Universidad Veracruzana. Una universidad con un alto y bien ganado prestigio que junto a la editorial nacida en su seno y la revista *La Palabra y el Hombre*, a lo largo del siglo XX terminaron por convertirse en focos, empresas, manifestaciones culturales de sobresaliente calidad, dotadas además de una entidad y autonomía considerables, hasta resultar totalmente ilustrativas del porqué a Xalapa se la denominó la Atenas veracruzana y se la opuso a la Esparta mexicana, el Distrito Federal. Además, a su sombra, y aprovechándose del excepcional impulso que estos medios concedían, creció toda una generación de escritores: Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Emilio Carballido o, entre otros, actualmente, Luis Arturo Ramos –con quienes la literatura de Pitol tiene más rasgos en común de los que podría parecer en un principio–, que forjaron una gran cantidad de, en algún caso, insólitas, originales y atrevidas obras literarias que poco o nada tenían que envidiar a las que se escribían en la capital. Pero mucho antes, Veracruz –cercana a la mítica Tlaxcala– ya se había opuesto a los vientos del imperio azteca gracias al pacto que realizara Cortés con los totonacas de Cempoala, que se veían obligados a rendir pleitesía y tributos al regidor mexicana Cuauhpopoca. Aunque –haciendo honor a su carácter asimétrico realmente difícil de encasillar– si, en ocasiones, resistió o se rebeló contra el centralismo mexicana, en otras, lo defendió, como demuestra el hecho de que fuera allí donde se rindieron finalmente las fuerzas españolas en 1825; se hiciera frente al ejército francés en la famosa Guerra de los Pasteles o se luchara dos veces contra las tropas estadounidenses: la primera en 1847,

durante la guerra de Intervención y la segunda, en 1914, con una revolución cuestionada y a medio hacer.

San Rafael

En fin, así fue como Veracruz se fue conformando como un lugar, un vértice oblicuo desde el que repensar, cuestionar, resistir y contrarrestar el influjo de los centros culturales mexicanos que terminó por condicionar y determinar al conjunto de la población del país.¹ Así fue cómo, inexcusablemente, se convirtió en un espacio “abierto” esencial para escribir la historia cultural y política de México que aparecía en los textos de la mayoría de sus escritores,² en la medida en que su puerto era un importante cónclave de entrada y salida por el que debían transitar sus personajes si se le quería dar veracidad a lo narrado. Y así fue como la literatura de Pitol –fundándose íntimamente con su morfología– consiguió expandir sus límites internos y externos desde esta región al resto del mundo, con un claro propósito: extender su influjo adiposo por los territorios de un bosque literario en cuyas ramas y hojas, como en las

¹ Revisemos, por ejemplo, la obra de Enrique Serna, *El seductor de la patria*, dedicada a la figura de Antonio López de Santa Anna. Véase a este respecto lo que refiere el famoso mandatario mexicano en la novela de Serna contrastando el carácter de la capital mexicana con el de su región natal, luego de la célebre coronación de Iturbide: “Lo que más detesto de México es la doblez de su gente. En Veracruz nos hablamos al chile, nadie se anda con medias verdades y si tienes algún enemigo te lo dice en tu cara. Aquí todo es disimulo, golpes bajos, falsos amigos que murmuran a tus espaldas y a la menor oportunidad te venden por treinta monedas”, Enrique Serna, *El seductor de la patria*, p. 112.

² Véanse el comienzo de *La creación* de Agustín Yáñez o muchas de las novelas de Carlos Fuentes.

del liquidámbar,³ reposan, se camuflan y pueden habitar todo tipo de seres y especies literarias, vegetales, anfibios o animales, parafraseando a Marcel Schwob, imaginarias o no.

El Puerto de Veracruz

Pero, más allá de estos referentes —y por más que muchas de las aseveraciones anteriormente descritas servirían para percibir mejor la poética literaria de Pitol—, sería necesario centrarse en el Veracruz que conoció el escritor de niño y joven para perfilar con más claridad la sobresaliente influencia de esta región en su literatura. A principios del siglo XX, la región se hallaba controlada en su mayoría por nuevos inmigrantes y estancieros —ganaderos o agricultores— de antigua ascendencia europea que, durante los tiempos de la Colonia y aún en siglos posteriores, habían despojado a los indígenas de sus tierras haciéndolos trabajar en ellas bajo usufructo. Sus ranchos y haciendas eran realmente descomunales —por ejemplo, Guido Munich nos da cuenta en su *Etnología del istmo veracruzano* de una de ellas, perteneciente al ganadero español Salustiano J. del Corte (acaso un antecedente del Pedro Páramo de Rulfo), que se expandía desde Hueyapan hasta los Mangos— y ni los levantamientos contra el régimen porfirista de Hilario Carlos Salas en 1906, la Revolución, la guerra cristera o las luchas agrarias que provocaron los combates de Catemaco, Los Mangos o Corral Nuevo (aun modificando la estructura político-social de la región), pudieron hacer demasiado por cambiar las desigualdades económicas hasta entonces establecidas. Y si bien la lucha ejidal que comenzara en 1932 y que, práctica-

³ Árbol típico de la región veracruzana.

mente, coincide con el nacimiento de Pitol, variaría levemente estas circunstancias sociales y económicas, en esencia, ya que la estructura profunda de la región no se modificaría en demasía, teniendo en cuenta los intereses económicos que poseían muchas de las compañías extranjeras que se fueron instalando —en busca de los réditos del petróleo o de una mano de obra barata para fabricar sus productos— sin excesivos problemas en ella durante el siglo XX.

Córdoba

Tiempo cercado es una obra en la que muchas de estas características se pueden observar. En aquel libro, Pitol hilvanaba un retrato en clave mítica pero veraz y no exento de crueldad, de la decadencia de una serie de familias burguesas, con aires nobiliarios, que se empeñaban en mantener —aun a costa de aislarse definitivamente del mundo— sus privilegios, y terminaban por encerrarse en una especie de no-tiempo y no-espacio en el que languidecían. El terrible destino de Amelia Otero, de la *ténebre* estirpe de los Ferri —antiguos emigrantes europeos que por la fuerza se hicieron de unas tierras que no eran suyas—,⁴ nos mostraban un Veracruz teñido por un único color: el oscuro, el negro. La decadencia de su linaje se encontraba directamente relacionada con su insistencia en mantener, a toda costa, las relaciones de desigualdad social que habían permitido la construcción de sus inmensas haciendas, rechazando los cambios que

⁴ De los Ferri, por ejemplo, se nos dice que eran capaces de causar “verdadero pánico entre los pequeños propietarios” de toda la región que, asustados “ante las conminatorias proposiciones de aquellos hombres implacables, optaban por vender la tierra al precio que se les imponía”, Sergio Pitol, *Tiempo cercado*, p. 43.

sugerían el movimiento revolucionario, las guerras cristeras o los repartos ejidales de la tierra. Además, los sombríos temas que reaparecían obsesivamente en *Tiempo cercado* –el opresivo mundo de provincias; el mal indeleble, diabólico e inescrutable que vertebra ese cerrado recinto; la ausencia de Dios– que eran también aquellos con que construían su literatura Sergio Galindo, Emilio Carballido o Juan Vicente Melo y el precursor, seguramente, de todos ellos, Rafael Delgado, atestiguaban con sobriedad las dificultades de vivir en Veracruz; el cruel final que aguardaba a quienes se atrevieran a desafiar sus leyes sociales. Siendo, por tanto, un fiel reflejo de los obstáculos que habría debido de enfrentar Pitol de no haber partido en un barco, el *Marburg*, a recorrer mundos imposibles.

Verde

Empero, si se quiere conocer con más precisión por qué su literatura no devino social, política; por qué no se obstinó en describir y profundizar aún más en los rasgos más lóbregos de la sociedad veracruzana, me parece muy ilustrativo recurrir ahora a su *Autobiografía precoz* –un libro que el editor Rafael Giménez Siles, a mediados de los sesenta, le indujo a escribir y que, casi 50 años después, volvió a reescribir magistralmente titulándolo *Memoria*–. Indica allí Pitol, que en aquel pueblo, el Potrero veracruzano, en el que vivió entre 1937 y 1945: “existían dos categorías: ‘los de adentro’ y ‘los de afuera’”.⁵

Esta diferencia se establecía según la parte en que se viviera en relación con la alta barda que separaba el casco del ingenio, el

⁵ Sergio Pitol, *Autobiografía precoz*, p. 18.

barrio donde vivía el gerente y los empleados de confianza, del resto de la población. Allí, adentro, había un club social, hotel, jardines, la casa de los gerentes y los chalets de los funcionarios americanos, muchas conversaciones en inglés, elegancia en el club de las damas las noches de año nuevo o la fiesta del fin de zafra. Afuera, estaba el mundo de los obreros, las huelgas, el sindicato, la cooperativa, las calles que eran lodazales, en fin, la mugre. Los únicos transeúntes naturales entre ambos mundos éramos nosotros, los niños, porque la única escuela quedaba del lado de afuera.⁶

Otilia Rauda

Asimismo, Pitol nos refiere en este mismo libro un detalle que me parece esencial para comprender cómo concibió, finalmente, su caleidoscópico arte estético; para entender la idiosincrasia de su maleable literatura. En concreto, indica que aquellas categorías que separaban mundos, en apariencia, totalmente opuestos y diferentes que sin embargo convivían en tirante armonía, le resultaban incompresibles; existían, pero las violaba constantemente. Como más tarde haría con las fronteras de la literatura y las políticas que impiden el libre tránsito de las personas entre los países. Por lo que, en esencia, podríamos cifrar allí –en la actitud del Pitol niño ante esta antitética y contrapuesta realidad socio-económica y cultural veracruzana– buena parte de los rasgos “identitarios” de su literatura como es el caso de la unión de mundos disímiles y, aparentemente, contrapuestos. Allí podríamos encontrar un punto de apoyo para comprender cómo fue capaz de efectuar el tránsito libre que a lo largo de su vida realizaría por todo tipo

⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

de temas y géneros; para entender cómo, por ejemplo, en *El arte de la fuga* escribía una crítica penetrante y sagaz sobre las refinadas estructuras de la novela burguesa de los siglos XIX y XX europeos y, más tarde, consumaba su particular crónica de los alzamientos indígenas de Chiapas; como, a su vez, para hallar una explicación al porqué es necesario, tantas veces, deslizarnos a saltos por libros como *El tañido de una flauta*, *Los climas*, *Vals de Mefisto* o *Juegos florales* –cuya asimétrica estructura se asemeja a los recorridos tangenciales realizados por Pitol por estos mundos disímiles– para alcanzar a entenderlos y disfrutarlos del todo.

Huatusco

Efectivamente, el paisaje que contemplaba el niño Pitol era auténticamente surrealista o, al menos, contradictorio: caballeros europeos de la alta burguesía jugaban al *cricket* o al tenis entre la selva mientras –no muy lejos de allí– la gente humilde compartía sus tamales, se reunía a jugar a las cartas o curaba sus enfermedades con limpias espirituales recomendadas por distintos chamanes o sanadores; automóviles último modelo recorrían maltrechas carreteras rodeadas de una naturaleza descomunal junto a carretas tiradas por bueyes o camiones pintados de todos los colores que anunciaban por sus altavoces la venta de productos como el crecepele. Y palabras extranjeras se cruzaban de tanto en tanto con otras pronunciadas en castellano y algunas otras en idioma indígena. Y, de alguna forma, la continua contemplación de este tipo de escenas desde que era niño debieron de influirle de tal modo al tiempo que serle tan normales que, ya mayor, no tendría problemas en moverse cómodamente entre autores y lugares excéntricos; como tampoco en reflejar su influencia entre todos aquellos elementos que, aparentemente

opuestos, conviven y se ensamblan asimétricamente dentro de su obra literaria, sin que por ello el ritmo de esta se vea alterado. Por ejemplo, no resulta difícil concebir que fue entonces cuando comenzó a nacer en potencia su propensión a conjugar polifónicamente en su literatura mundos en apariencia disonantes, así como su atracción por la estética del absurdo, la sátira, el desparpajo o la ironía escabrosa. Como tampoco es difícil imaginar que en el asombro y curiosidad de Pitol hacia los mundos angostados y refinados que le rodeaban de niño, se estaba gestando ya su posterior fascinación por aquellos complejos personajes creados por Ford Madox Ford o Henry James, así como por los ambientes cosmopolitas o la creación de un personaje como Del Solar, interesado en desvelar los secretos del oclusivo, inaprensible, refinado y angostado mundo de la burguesía mexicana de raigambre extranjera. Y por todos estos motivos, creo, sinceramente, que antes de referirnos a las confluencias de su estética literaria con la de los autores polacos que tanto frecuentó o sus amados Antón Chéjov o Nikolai Gogol, debemos hacer mención del influjo que la región veracruzana ejerció sobre su vida. Porque, sí, el primer y último punto de partida para comprender su obra, habríamos de buscarlo, situarlo no en Europa sino en América, México y, ante todo, Veracruz: una región cuya abundante vegetación y florido, festivo, colorido y opresivo paisaje se alzan sobresalientes en muchos de sus cuentos (“Entre familia”, “Una mano en la nuca”, “La casa del abuelo”, “Pequeña crónica de 1943”),⁷ enraizándose con los estados de ánimo de

⁷ Recordemos, por ejemplo, aquella “Córdoba amada”, en cuyas mañanas se destacaba “el pico soberbio de Orizaba, por la tarde la presencia lejana del sol, coloreando las grandes montañas y durante siempre un aire tibio cargado de aromas de café, de tierra, de yerba, de flores de naranjo”, que con tanta emoción y énfasis nos describe ese trasunto autobiográfico de Pitol, Ismael, en “Pequeña crónica de 1943”, Sergio Pitol, *Infierno de todos*, p. 122.

sus personajes que parecen desdoblarse, ramificarse y perseguir a los protagonistas de estas y otras narraciones allí donde vayan.

Colonia Manuel González

En fin, la región veracruzana que conoció Pitol de niño era –y, en parte, todavía continúa siendo– un no-lugar en donde se podían observar las consecuencias de ese diálogo sordo y vacilante que se produciría entre las huestes revolucionarias y la burguesía mexicana; donde convivían *dandys* y hombres de negocios procedentes del extranjero, indígenas que no conocían la lengua castellana, inmigrantes de orígenes diferentes y familias porfiristas, cercados por una naturaleza exuberante e indomesticable; en el que se aunaban sin orden ni raciocinio alguno fábricas, inmensos caserones, castillos y chozas; y por cuyo puerto desfilaban tanto los más ilustres personajes –inventores, historiadores, poetas, políticos– como estafadores de la peor calaña y todo tipo de objetos “maravillosos” encerrados en cajas de hierro dirigidas hacia el Distrito Federal o Norteamérica y Europa. Un auténtico espacio híbrido, cuasicalescópico, imposible de poder analizar con un mínimo de precisión a no ser a través de sus contradicciones. Dirá Jacques Soustelle en su *México, tierra india*: “Los europeos buscamos o grandes ciudades, o bien el ‘exotismo’: caníbales, danzas de seres que blanden lanzas y tibias”. Pero Veracruz “no es lo uno ni lo otro”, sino “aquello que está cambiando, un Ford y un poste telegráfico frente a un mar azul con tiburones, una palmera bajo la cual toca un fonógrafo”.⁸

⁸ Jacques Soustelle, *México, tierra india*, p. 16.

El conde de Veracruz

Y por ello –además de porque debemos ser conscientes de que la literatura de Pitol es un caleidoscopio múltiple que gira y gira continuamente y no nos permite detenernos demasiado tiempo sobre una imagen– es lógico que si, en determinados pasajes de sus narraciones, la región veracruzana parece una especie de ensoñador territorio en el que podría ocurrir cualquier cosa, y lo “mágico” y lo “maravilloso” se entretujan con lo “real” sin estridencia alguna, en otros, se nos describa como si se tratara de una estéril comarca solitaria –una especie de purgatorio– con un ominoso retraso cultural donde nada, absolutamente nada puede suceder; cuando no es que ambas visiones terminan por bifurcarse y convivir asimétrica y libremente en sus narraciones. Lo cual es, por otra parte, connatural a muchas de las obras artísticas creadas en esta región como aquella novela, *La comparsa* de Sergio Galindo, en donde se asimila tanto el carácter festivo como el telúrico y mortuorio de Veracruz. Pues si bien Galindo ofrece en ella una descripción pormenorizada de gran parte de los secretos y misterios de la fiesta carnavalesca –la renovación vital, el encuentro con lo “maravilloso”, la disipación de las diferencias sociales–, el trágico final de la obra pone de manifiesto las miserias y atávicas mezquindades de la sociedad veracruzana, que no permiten acceder a los participantes de esta celebración, a esa “catarsis” que le ha dado validez a través de los siglos.

Teniendo en cuenta, por tanto, estas últimas circunstancias que acabo de apuntar –y que, igualmente, pueden rastrearse en otras narraciones de Galindo: *Polvos de arroz*, *Otilia Rauda*; de Juan Vicente Melo: *La obediencia nocturna*, o muchas de las obras teatrales de Emilio Carballido–, se entenderá por qué Pitol tuvo que salir desesperado de la región para crecer como persona y escritor. Pero, asimismo –volviendo a

todos los otros rasgos ya apuntados sobre Veracruz— se comprenderá también por qué, cuando llegó el momento adecuado, Pitol no dudó en regresar a la tierra donde vivió sus primeros años de vida. Al fin y al cabo, como comprendería a su vuelta a Veracruz, el mundo al que se dirigió y describió en sus narraciones y ensayos ya estaba contenido en aquel del que partió. Pues, en realidad, él, antes que nada, era un escritor veracruzano, como saben todos aquellos que han leído y entendido con profundidad su obra. Una obra literaria entretrejida finalmente en Xalapa —allí fue donde la mayor parte de la *Trilogía de la memoria* se gestó—, que confirma a esta ciudad como el verdadero centro literario del país, su auténtica Atenas, y a Veracruz como la región más transparente del mundo.

Xalapa

C. CALEIDOSCOPIO III

Cuando yo empleo una palabra significa lo que
yo quiero que signifique, ¡ni más ni menos!

Alicia en el país de las maravillas,

LEWIS CARROLL

Las palabras tienen demasiada carga

Altazor, VICENTE HUIDOBRO

El hombre es un asno si trata de explicar este
sueño

Sueño de una noche de verano,

WILLIAM SHAKESPEARE

Amarillo

Un caleidoscopio no dice nunca nada sobre sí mismo. Pero no porque el poder de la palabra le esté vedado. No. El caleidoscopio expone lo que debe decir merced a la rotación y mutación de sus colores. Hasta ahí llegan sus límites; pero estos son ya suficientes para atraer, atrapar toda nuestra atención; porque sus gamas, tonalidades de color siempre se encuentran en expansión; y no solicitamos que signifiquen nada más; únicamente que continúen girando cada vez que los observamos, que continúen deleitándonos.

Rojos

Sin embargo, esto no sucede con las palabras. Todo texto ha de ser inteligible a fuerza de invocar nuestro desprecio o incomprensión. Pero las palabras únicamente remiten a otras palabras y su contacto con la realidad es apenas efímero por más que les exijamos un significado. Decía el antropólogo Jean Duvignaud acaso inspirándose en Rimbaud: “más allá de las palabras y del lenguaje yace la existencia misma”.¹

Dragón

De alguna manera, esta cuestión –el límite y el alcance de las palabras– se ha encontrado en el centro del debate intelectual durante todo el siglo XX. Es, por ejemplo, uno de los temas esenciales de las *Iluminaciones*, de Walter Benjamin, así como del *Tractatus*, de Wittgenstein y, desde luego, sin ella no podríamos entender el último sentido de gran parte de la literatura de Georges Perec (véanse, por ejemplo, *La disparition*, *Les reverentes* o *Alphabets*) y uno de los ensayos centrales que resumen gran parte de esta problemática del pasado siglo en Occidente, *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault. El flujo arbitrario que une a las palabras con la realidad, además, motivó otro meritorio estudio de Foucault, *Esto no es una pipa* –una reflexión propiciada por el famoso lienzo de Magritte del mismo nombre–, que es necesario releer constantemente para comprender los problemas a los que se enfrenta todo escritor en el acto literario.

¹ Jean Duvignaud, *El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica*, p. 11.

Allí, Foucault –gracias al lienzo de Magritte y a su atenta lectura del primer Nietzsche– llegaba a esta inquietante conclusión: la representación lingüística, la estructura del discurso hablado o escrito es siempre simbólica. Las palabras no tienen por qué y es más, en realidad, no pueden ni deben describir ni reflejar la realidad. Afirmación que con lucidez ejemplificaría esa encrucijada descrita por Benjamin, en la que los estudiosos de la literatura se encuentran actualmente en el momento de estructurar y construir sus ensayos: verse obligados a tratar el texto literario como si fuera un objeto científico siguiendo las doctrinas del positivismo de las que no pueden apartarse, en la medida en que les aporta un método que concede validez científica y prestigio a su trabajo o disolver sus estudios en torno a un misticismo simbólico de componentes, en algún caso, gnósticos, reconociendo la imposibilidad de atrapar, sea cual sea el método usado, las más prolijas o desprolijas manifestaciones del símbolo literario, artístico.

Estrella

Evidentemente, el corpus literario de Pitol –que, no es ocioso recordarlo, está conformado por una gran cantidad de estudios literarios, de ficciones que pretenden ser ensayos y viceversa– es un campo de pruebas muy válido sobre el que trabajar para comprobar el porqué de la pertinencia y vigencia de este debate aún hoy en día. Pues, en verdad, su literatura –como muestran novelas como *Juegos florales*, *El tañido de una flauta* o, por supuesto, su *Trilogía de la memoria*– genera, propicia todo tipo de reflexiones sobre la naturaleza del arte literario, el límite de la capacidad expresiva de las palabras, así como esa imposibilidad descrita por Benjamin, Foucault, Barthes y

Deleuze, de encontrar un significado definido, absoluto o “neutro” a los signos literarios.

Zapatos

Exactamente, Pitol construye gran parte de su literatura a través de esa conexión imprecisa que existe entre las palabras y las cosas que estas intentan representar. Y gracias a ello, no solo cuestiona nuestras nociones y percepciones sobre “lo real” sino que también las amplifica y redimensiona en la medida en que considera que sus márgenes y fronteras se encuentran al servicio del acto literario, de las vías y caminos que abren y recorren las palabras. Es más, para Pitol no solo es imposible conceder un significado absoluto, total, claro ya sea a las palabras o a los hechos de la realidad, sino que tampoco es deseable, pues sin esta imprecisión, por momentos, cuasi-esquizofrénica, no podría suceder, ocurrir, forjarse “el hecho, el texto literario”. Y, por consiguiente, su literatura –que siempre se rebela dramáticamente ante la posibilidad de que podamos llegar a extraer una conclusión definitiva sobre ella– es en sí misma, una invitación a indagar aún más en esta indefinición, dado que penetrar en sus intersticios es la vía más directa para introducirnos en los misterios de lo literario, escarbar todavía más en sus infinitas posibilidades.

Azul

En fin, presentaré ahora un ejemplo que –retomando el problema referido– permita observar mejor cómo opera la literatura de Pitol y cuáles son las argucias que utiliza para construirse y multiplicar sus sentidos y significados.

Mil mesetas

Al abordar “La nariz”, el famoso relato de Nikolai Gogol –querido, admirado y releído una y mil veces por Pitol a lo largo de su vida–, tanto un lector común como un crítico literario podrían encontrarse con este problema –ya planteado por Lewis Carroll en las dos partes de su *Alicia* por medio de las continuas interlocuciones y preguntas de Humpty Dumpty–: ¿Qué se puede afirmar, decir sobre el símbolo de la nariz? ¿Qué interpretaciones fehacientes, veraces, podemos exponer sobre el hecho de que el barbero Iván Yákovlevich camine por San Petersburgo con la nariz del asesor colegiado Kovaliov, y por qué algunas de ellas serían plausibles y otras no? ¿No es el mismo símbolo de la nariz suficiente para no añadir más que aquello que la misma nariz dice de sí misma sin necesidad de palabra alguna, aunque, en este caso, sin el lenguaje no podamos imaginarla desprendida del rostro de Kovaliov? ¿No nos basta con el asombro que este hecho produce? Con razón nos señalará el narrador de este relato:

... ¿cómo fue a parar la nariz al interior de un panecillo y cómo el propio Iván Yákovlevich...? ¡No, no hay modo de entenderlo! ¡No comprendo nada en absoluto! Pero lo más extraño e incomprensible es que los autores elijan semejantes temas. Confieso que esto es de todo punto inconcebible, es enteramente... No, no me cabe en la cabeza. En primer lugar, no proporciona provecho alguno a la patria. Y en segundo, pues, en segundo lugar, tampoco le encuentro utilidad alguna. Sencillamente, no sé qué es esto...

Amarillo

Realmente, el problema no radica, en este caso, en que el narrador no comprenda por qué Yákovlevich camine con la

nariz de Kovaliov por las calles de San Peterburgo, pues ninguna persona —y aquí radica el encanto del cuento de Gogol o del hecho literario para Pitol— lo podría aseverar con certeza. El problema consiste más bien en el hecho de que el propio narrador del relato se atreva a ofrecer una interpretación subjetiva sobre este increíble suceso que, inevitablemente —dado el contexto social y político del siglo XIX ruso—, es paternalista o tradicionalista. Y si bien son estas mismas palabras del narrador las que han animado a ciertos críticos a realizar una interpretación —que comparto— del cuento teniendo en cuenta que la perspectiva de Gogol sobre la narración es muy distinta a la del relator del mismo, ni siquiera estas visiones resuelven para mí la cuestión de fondo planteada en el cuento. Sí. Es cierto que la nariz puede ser considerada un símbolo hueco, una metáfora de las grietas del estado zarista, a partir del cual se vislumbra, aún a lo lejos, su caída y la llegada de ese “mundo nuevo” que traerá consigo la futura revolución rusa pero también podría ser interpretada de muchas otras formas. Pues, en definitiva, ¿podemos afirmar o aseverar algo con total seguridad de aquella nariz?, ¿sabemos por qué el escritor ucraniano escogió una nariz como símbolo central de su cuento y no una pestaña? ¿Acaso algo olía a podrido en la Rusia de Gogol, como en el reino de Hamlet? Parece indudable que sí, si nos atenemos a la sufrida y castigada vida que vivió el autor de *Almas muertas* o los hechos que sucedieron en su nación después de su muerte; pero esto, si nos fijamos, no dejan de ser hipótesis, presunciones, teorías, porque es en este punto exacto al que hemos llegado cuando comenzamos a adentrarnos en el peligro de la sobreinterpretación y del delirio: cuando intentamos hacer que el caleidoscopio hable.

Amarillo

Sergio Pitól, efectivamente, si hubiera sido el autor de este cuento —asunto que, dado su intenso amor por la literatura de Gogol le habría satisfecho acaso más que la ardua tarea de composición de todo su intenso corpus literario—, tampoco nos diría cuál es la función de la nariz en el relato; sin embargo, no se opondría a describirnos las circunstancias que le habrían llevado a escribir esta narración, cómo la compuso e, incluso, nos ofrecería detalladas páginas de su diario con anotaciones de indudable valor para terminar de familiarizarnos con su proceso de elaboración. Puede que nos advirtiera que una apacible tarde de verano, cuando era niño, observó una nariz mientras realizaba uno de sus paseos tan habituales por los frondosos bosques que rodeaban el Potrero veracruzano; que nos confesara que la nariz se encontraba bajo la sombra de un árbol, mordida por un tordo que con su impulso sanguinario apartaba de ella al colmenar de hormigas que insistían una y otra vez en introducirse en sus orificios; que insistiera en que no sabía por qué misteriosa razón esa nariz estaba aquella tarde allí y que jamás desveló este secreto a ninguno de sus familiares. Años más tarde —seguiría refiriéndonos—, al encontrarse en un café de Varsovia contemplando un sello de Grosz, se habría sorprendido al comprobar que la nariz del militar retratado por el artista germano en aquella estampa era semejante a la del camarero que le servía el café en ese mismo instante; y que una visita posterior a Rusia le habría bastado para caracterizar al soldado de Grosz como al barbero Iván Yákovlevich y al camarero de Praga como Koliakov; y que el resto de motivaciones para terminar de hilar la narración los habría encontrado en la lectura de un cuento de Chéjov, en el clima de la Rusia preperestroika y en sus frecuentes paseos por San Petersburgo en busca de los lugares transitados por Dostoievski.

Cuervo

El relato de cómo construyó este cuento podría continuar con el escritor mexicano despertando de un sueño en el transcurso de un viaje en avión sobresaltado por unas indecibles visiones y siendo interrogado por la incisiva mirada de una azafata —la cual no tiene por qué, a su vez, poseer una nariz sobresaliente—, quien le sirve el desayuno sin haberle preguntado si deseaba o no ser despertado. Pitol, aún aturdido, lentamente va sorbiendo el café y tomando conciencia de dónde se encuentra. Ha olvidado por un momento la ciudad hacia donde se dirige, pero no lo ha hecho así con el cuento que garabatea en su cuaderno. Cuando, más tarde, ya descansado y relajado, se dirige a revisar la historia que estaba bosquejando, desesperado, toma conciencia de que los folios han desaparecido. Tras minutos de tensión imprevista e inermes preguntas a sus compañeros de viaje y al personal del avión, los da por perdidos. Intenta llorar pero algo se lo impide. Finalmente, se recuesta en su asiento sin darle más importancia al asunto, lo que hace unos días, mientras escribía el relato en Moscú, hubiera creído improbable. Lentamente, y mientras percibe que nadie lo observa, se acaricia la nariz una y otra vez y siente un alivio agudo que, confiesa, le complace aunque sea neciamente. Días después, el cuaderno aparecerá entre los pliegues de un libro que depositó en una bolsa que se encontraba en una de las dos maletas de mano que siempre lo acompañan en todos sus viajes y en las que juraría haber rebuscado más de una vez durante el transcurso del vuelo. No importa ya, pues sabe que no retomará el relato que, una vez perdido, lo liberó de la estéril carga de componerlo a partir de toda una serie de ripios que no pudo ni supo evitar.

El conde caleidoscópico

Sin embargo, el relato habría sido escrito. Lo habríamos leído inserto en *Los climas* o en *No hay tal lugar*. Y así, nos encontraríamos –como sucede tantas veces en su literatura– no una sino dos, por no decir múltiples variables de una misma historia que se ha descompuesto hasta, definitivamente, ser “otra”. Una narración y un trabajo ensayístico sobre cómo construyó su relato que ha devenido, a su vez, en ficción.

Lo obvio y lo obtuso

En fin, este es el procedimiento que Sergio Pitol utilizará para estructurar y desarrollar relatos como “Del enlace nupcial” o “El oscuro hermano gemelo”, y gran parte de su *Trilogía de la memoria*. Y, pienso, refleja con precisión el momento exacto en el que, como observan Foucault, Benjamin y Wittgenstein, lo “real” es derrotado por el orden “simbólico”, el hecho literario. Porque, repetimos, aunque leyéramos esa narración una y otra vez, consultáramos cualquier manual crítico –incluso un diccionario de símbolos– y nos arriesgáramos a formular todo tipo de hipótesis e interpretaciones, el enigma seguiría intacto. Nunca podríamos conocer por qué aquel día, precisamente, se encontraba una nariz en aquel paraje ni los últimos sentidos y significaciones de este símbolo. Lo que, por otra parte, es el foco interno a partir del cual se despliegan narraciones como “Una mano en la nuca”, “Cuatro horas perdidas” y su pareja “Los oficios de la tía Clara” –donde nunca terminamos por conocer del todo los vínculos que unen a los protagonistas entre sí ni su relación con la tía Clara– o “Asimetría” –en el cual no hallamos certeza alguna para interpretar la inexplicable reacción de Lorenza al regalo de cumpleaños ofrecido por Guillermo–. Y, por todas es-

tas razones, en esencia, podemos afirmar que nada nos aclaran aquellos pasajes de los libros del escritor veracruzano en los que nos narra el germen de sus novelas; como ese momento de *El mago de Viena* donde da cuenta de su encuentro, en un restaurante romano, con la persona bajo cuyo molde creó a Billie Upward –la insufrible novia inglesa de un amigo mexicano–² o aquel otro de *El viaje*, en que nos describe la aparición imprevista de una mujer de porte altivo, Marietta Karapetián, en la sala de la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de Moscú, que sería el modelo en que se basaría para dar forma a la Marietta Karapetiz de *Domar a la divina garza*; lo cual, en sí, no importa, pues es a partir de este “no-saber” que la literatura, tal y como parece sugerirnos Pitol, vive, respira y “es”.

Bota

Por tanto, de la literatura de Pitol –caleidoscopio de palabras que no por más que se le haga girar termina por decirnos lo que “es”– se puede afirmar, aún con matices, que propone todo tipo de preguntas sin respuesta y jamás revela sus propios métodos creativos a pesar de que construya todo un aparente arsenal ensayístico para revelarlos; y que es ahí donde radica su vitalidad, su fuerza, pues gracias a estos procedimientos –absorbiendo y aceptando el carácter mutante, desvaído y aleatorio de las palabras y los “símbolos literarios”–, termina asemejándose a un inestable, dúctil cuerpo vivo, ca-

² Pareja a la que decide llamar –con la excusa de no referir sus identidades verdaderas– con los nombres de los personajes de *Juegos florales*, Raúl y Billie, en un proceso de distorsionamiento de lo real y lo ficticio que ejemplifica, tal vez, aún con más precisión que los casos referidos anteriormente, el proceso y la transfiguración que de estos ámbitos realiza Pitol.

paz de mostrar diferentes rostros cada vez que nos adentramos en ella, extendiendo sus significaciones e interpretaciones *ad infinitum*.

Maleta

En fin, que se nos explique cómo, pacientemente, se construye un caleidoscopio o el porqué se han elegido unos matices de color u otros para componer sus distintas partes, no implica que lleguemos a conocer el sentido y significado de cada una de sus formas o que cada persona que mire a través de sus lentes observe en los continuos giros y bailes de los colores el mismo objeto. De hecho, los hay que ven un dragón donde unos observan una estrella y otros juran y perjuran que contemplan una nariz.

Nariz

3. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR MEXICANO

La literatura mexicana no ha creado todavía un personaje que represente el tipo del mexicano. [...] Los personajes de la literatura son puro vestido, carecen de alma; en lo psicológico les falta profundidad; actúan ante la vida como muñecos; son falsos charros de película vestidos de particulares, o títeres con cabeza y ataviados con papel de china.

Catarsis del mexicano, CÉSAR GARIZURIETA

Afirmar a *priori* que el mexicano existe no nos dice mucho, o nos dice bien poca cosa, en virtud de que tal afirmación deja pendiente el porqué y el cómo de dicha existencia y aun los grados de relatividad de esa misma existencia

Posibilidades y limitaciones del mexicano,
JOSÉ REVUELTAS

Un Edipo postmoderno y socarrón podría enfrentarse a la esfinge que aterroriza a los mexicanos con su adivinanza: “¿Cuál es –pregunta la esfinge– el ser que dotado de una sola voz es sucesivamente nadie, alguien y todos?” “¡El mexicano –contesta nuestro Edipo paródico–, que primero no es nadie que valga, después es alguien solitario tras la máscara y finalmente se vuelve contemporáneo de todos los hombres!

El laberinto y su mapa, ROGER BARTRA

Amarillo

Suele ocurrir, cuando nos enfrentamos al símbolo mandálico colocado en el vitral de una iglesia, una pared o un lienzo, como al mirar a través de la lente caleidoscópica, que nos deleitamos de tal manera ante las formas que allí observamos, el retrato en continuo movimiento que se despliega ante nuestra atenta mirada, que olvidamos muchas de las líneas centrífugas a partir de las que se compone y sin las cuales, nos sería imposible discernir el perfil de la imagen caleidoscópica en su totalidad. Por lo que no es, en absoluto, intrascendente, detenerse a observar algunos de esos trazos o líneas secundarias, teniendo en cuenta que son esenciales para que el caleidoscopio siga girando, e intentar comprender por qué danza de la manera en que lo hace y no de otra. Lo que, traducido al caso concreto de la literatura de Pitol, nos obligaría a plantearnos, entre otras muchas cuestiones, cómo opera esta en relación con la realidad de su país.

Cantinflas

Y creo que, en verdad, para indagar en esta cuestión no basta con vincular al escritor veracruzano con la llamada Generación del Medio Siglo, cuyos más destacados componentes, entre otros muchos, serían Juan García Ponce, José Emilio Pacheco, Salvador Elizondo o Fernando del Paso. Esta operación ha de efectuarse, sí, en la medida en que elucidar los grados de parentesco de Pitol con los escritores de su generación, así como sus diferencias, nos es útil para particularizar la obra del escritor veracruzano respecto de la de sus compañeros generacionales, y, de esta manera, separarla de las de los que la anteceden y la prosiguen, pero siempre teniendo en cuenta antes otros aspectos, ya que de pasarlos por alto, pienso, podríamos caer muy

fácilmente en la fosa del “lugar común” que no permite dilucidar cómo y por qué su literatura de anteojos descompuestos deforma, transforma o desnuda todo aquello de lo que se ocupa.

Jodorowsky

En este sentido, un estudio que remitiera al lector a releer las narraciones de *Tiempo cercado*, llevándolo a visitar las circunstancias políticas y sociales del México previo a la Revolución, o el surgido inmediatamente después del conflicto, es tan válido como necesario, pero, se me antoja, no es suficiente; como tampoco sería correcto inducir una interpretación de narraciones como *Cuerpo presente* o *La noche* —advirtiendo, por ejemplo, las reminiscencias de este último título con el libro de Juan García Ponce o la película de Michelangelo Antonioni, de los que es una especie de compendio anfibio— a partir de una lectura de las coordenadas del México precapitalista de la década de los cincuenta y los distintos laberintos insidiosos concebidos en el país por el poder imperante. No hay duda, en efecto, de que el primer significado explícito de estos cuentos remite a una realidad sociopolítica pero, para entender mejor cómo se imbrican estas circunstancias concretas, me parece fundamental observar primero cómo es que su obra dialoga con los signos y símbolos que definen la “identidad” mexicana.

Amarillo

En suma, responder a la interrogante sobre la cuestión mexicana es tan importante cuando se estudia a Pitol —aunque, en apariencia, parezca secundario— porque transitarla, supone deconstruir y reconstruir los rasgos a través de los cuales se

presenta este país a sus propios habitantes, a sus visitantes, y “entrever” los rostros tanto falsos como verdaderos de “lo mexicano” más allá de ambas visiones; porque Pitol se resiste a compartir muchos de los “lugares comunes” a través de los cuales el país se refleja a sí mismo internamente y se proyecta hacia el exterior, en la medida en que, piensa, son una proyección fantasmática urdida desde los centros políticos y económicos que controlan el país e imponen una visión de lo “mexicano” ante la cual, aparentemente, no se puede disentir. Expresará, en *El arte de la fuga*:

Sitúese usted en México, reflexione sobre los cambios ocurridos en el último medio siglo: la devastación de la capital, la degradación de la atmósfera, la contaminación moral, y tendrá una visión próxima de la catástrofe. Una antiutopía puesta en escena por un director expresionista. Cuando ingresé a la Universidad, la ciudad estaba poblada por cuatro millones y medio de habitantes; hoy día parece contar con más de veinte, y digo “parece” porque nadie puede ofrecer una cifra precisa. Cualquier memoria común, todo posible imaginario colectivo tiende a hacerse añicos en esas circunstancias; el vínculo social que suplanta sus funciones es una televisión ramplona, creadora de mitologías pusilánimes.¹

Acapulco

Sergio Pitol, bien es cierto, ha reflexionado ampliamente sobre la cultura mexicana, recorriendo algunos de sus senderos más escarpados, interesantes e imperecederos. Por ejemplo, ha dedicado, con el habitual ingenio y solidez que

¹ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 55.

caracterizan a su literatura, textos a Carlos Fuentes, Carlos Monsiváis, José Vasconcelos, Jorge Ibargüengoitia, Augusto Monterroso, a la decisiva etapa mexicana de Henríquez Ureña en México y a Alfonso Reyes; ha prologado libros dedicados a Olga Costa y a Julio Galán; e, igualmente, sabemos que, aunque nunca llegó a terminar de profundizar en el conocimiento de la tradición literaria mexicana en su primera juventud —más allá de referencias como Agustín Yáñez, Juan Rulfo, José Revueltas, Juan José Arreola, Martín Luis Guzmán y algunos otros escritores, como Juan de la Cabada o Sergio Fernández—, sin embargo, más tarde, ya en el extranjero, tal y como nos refiere en *El mago de Viena*, sintió “una necesidad interior de conocer la historia y literatura de México, desde las crónicas de la Conquista hasta las últimas corrientes”.² Y, si releemos toda su obra, nos encontraremos con todo un arsenal de referencias que, desde Diego Rivera y Orozco hasta algunos de los personajes y artistas más desconocidos o elididos del imaginario de la cultura mexicana, la radiografían con aguda profundidad. De hecho, incluso muchos detalles de su vida, como la fascinación que posee por la cultura rusa o su interés desmedido por una obra del cariz de *Almas muertas* de Gogol —una exploración sutil y macabra, a partes iguales, por el inframundo—, nos remiten a México teniendo en cuenta la importancia que la muerte —tanto en la vida simbólica como cotidiana— ostenta en el país azteca, y las similitudes que entre la cultura mexicana y la rusa observara, con suma agudeza, Roger Bartra: “las tendencias autodestructivas” de “la cultura mexicana, que elogian la corrupción y la ineficiencia” —seguramente, como formas de resistencia contra el aparato colonial hispano— pueden compararse con las de “la cultura

² Sergio Pitol, *El mago de Viena*, pp. 247-248.

rusa decimonónica” que también “exaltó la pereza, la impuntualidad, el descuido, la despreocupación y el derroche como valores positivos frente a la eficacia alemana”.³ E, igualmente, una circunstancia tan relevante en la vida del escritor veracruzano como su dimisión del cargo diplomático que ostentaba en Belgrado a raíz de los asesinatos cometidos por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en Tlatelolco, nos muestra el grado de compromiso con su país en muchos de los momentos cruciales de su historia reciente.

Mecánica nacional

Sin embargo, lo que jamás ha hecho Pitol es postrarse ni mostrar reverencia alguna hacia esa especie de “fantasía interna” y “externa”, más o menos asumida por los integrantes de la sociedad civil mexicana posrevolucionaria y sus visitantes extranjeros, que ofrece una visión “tipificada” de lo mexicano; y provoca que determinadas manifestaciones y personajes tan distintos como Cantinflas, José Alfredo Jiménez, Pancho Villa, los mariachis, la Virgen de Guadalupe, Morelos, Pedro Infante, el padre Hidalgo o Diego Rivera, bebidas como el tequila o el pulque, comidas como los chiles en nogada o los tradicionales tacos, formas musicales como las rancheras o el son jarocho y diversas expresiones populares como las peleas de gallos, la charrería o el jaripeo y la festividad de muertos, sean considerados –todos a una y sin reflexión de por medio– iconos, símbolos a partir de los cuales se trazan los rasgos comunes identitarios de la nación.

³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, p. 112.

Volcán

En este sentido, si tuviéramos que medir la literatura de Pitol por la presencia más o menos mayor de estos símbolos en ella, desde luego, no se ajustaría de ninguna manera a los contornos de esa imagen “estandarizada” que se nos ha ofrecido de la cultura mexicana. Pero si nos arriesgáramos a desdibujar estos términos de referencia o riéramos e ironizáramos sobre ellos –asunto que solicita intrínseca y constantemente la poética del absurdo concebida por Pitol– podríamos observar que, precisamente, lo que refleja su literatura es ese lugar vacío, evadido y aparentemente inexistente, que se encuentra situado justo entre la postal concebida por el poder mexicano y sus respectivos medios de comunicación y la imagen que los mexicanos han construido de sí mismos a través de estos y otros símbolos. Lo que significa que su literatura se situaría, al parecer, en un lugar que no pertenecería a “nadie” y que da nombre a uno de sus libros más intensos: *No hay tal lugar*; un lugar aparentemente inexistente y utópico desde el cual se observarían con precisión los procesos a través de los que el poder se muestra e impone en la realidad pero, a su vez, lo suficientemente firme y seguro como para proteger a quien se sitúa en él de cualquiera de los golpes, contaminaciones y fuerzas sin control surgidas desde ese mismo poder.

El Santo

En cualquier caso, la distante relación que ha mantenido la literatura de Pitol con esas sobre-codificadas imágenes icónicas mexicanas, reproducidas desde diversas esferas de poder del país –y, aceptadas como “reales”, en gran parte de los casos, sin crítica alguna, por la mayoría de la población–, posibilita com-

prender, asimismo, el porqué su obra literaria –que tampoco es posible encasillarla o catalogarla bajo el término de “realismo mágico”, con el que se intentó, simplistamente, unificar buena parte de las producciones literarias hispanoamericanas durante el siglo xx– no pudo ser aceptada ni bien leída –salvo determinadas excepciones– ni dentro ni fuera de México durante décadas; ya que, en principio, tampoco reunía muchas de las características –tremendismo, colorido, violencia, exaltación grandilocuente de los sentimientos– de las creaciones surgidas en México a raíz de la Revolución, que provocaron el gran equívoco de identificar toda obra literaria o artística procedente de este país con estos rasgos. Equívoco con el que jugó conscientemente en el ámbito cinematográfico, por ejemplo, Arturo Ripstein, y que, ya en la última década del siglo xx, fue, lentamente, modificándose –seguramente, gracias a que la globalización mostró al exterior y a los propios mexicanos, la existencia de un “nuevo México”–, posibilitando la amplia comprensión que la *Trilogía de la memoria* despertara en un amplio público así como la revalorización de corpus artísticos no comprendidos, en esencia, hasta entonces, en toda su dimensión, como los de José Luis Cuevas, Rufino Tamayo, Luis Buñuel, Julio Torri o Salvador Elizondo.

Rajo

Sin embargo, si sabemos entrever esta cuestión desde el punto de vista adecuado, se comprenderá que pocos escritores como Pitol –gracias precisamente al carácter disolutivo de su literatura–, han logrado retratar con más precisión el carácter antrópico de México. Paradójica y precisamente por ser de los primeros artistas mexicanos en –implícitamente, de manera soterrada y gracias a la perspectiva que le aportaron sus muchos viajes– tomar conciencia de la imposibilidad de encontrar una respuesta

homogénea a los interrogantes que planteó su país a los intelectuales de una generación anterior a él; lo que si bien provocó durante muchos años la indiferencia o el silencio de las élites intelectuales mexicanas hacia su corpus literario, le permitió, posteriormente, introducirse veloz, rauda y casi vertiginosamente en el centro absoluto de lo cenáculos literarios de un país que comenzaba a comprender y a aceptar —a favor o en contra de su voluntad— que necesitaba perder buena parte de su identidad “programada” para transformarse y enfrentarse a los procesos de globalización y a su dinámica movediza; lo que, en el fondo, significaba seguir siendo fiel a su particular idiosincrasia plural.

Mariachi

John S. Brushwood, por ejemplo, ya habría anticipado, en cierto modo, esta circunstancia —la posibilidad que tenían los escritores mexicanos de realizar una radiografía más exacta de su país en la medida en que encontrarán un lugar externo apropiado desde el que observar distanciadamente los acontecimientos que sucedían en su contexto sin verse implicados por ellos— al advertir, en el final de su *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, que

... los autores más inclinados a mirar hacia adentro, nacionalmente, y examinar a México, fueron los que menos se inclinaron a examinarse a sí mismos; quienes miraron hacia afuera nacionalmente —o internacionalmente— se inclinaron más a calar, con mayor profundidad, en la naturaleza del hombre, del yo, del ser mexicano.⁴

⁴ John S. Brushwood, *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, p. 396.

Mariano Azuela

De hecho, como indica Masoliver Ródenas, los múltiples viajes que realizan los personajes de Pitól fuera de su país siempre acaban, de una u otra manera, “por remitir a México”,⁵ con lo que Pitól consigue realizar una operación de dimensiones especulares, gracias a la cual se observa un paisaje nacional –aun deformado por el acto artístico– mucho más real y equilibrado que el que presenta el aparato político-mediático que lo maquilla; y esto, aun y a pesar, pero también gracias a que no pretende encontrar solución alguna a los problemas de su patria sino, más bien, reflejarlos indirectamente a través del movimiento y la actitud de sus personajes. Dejando, a su vez, que múltiples influencias y raíces literarias, de las más diversas procedencias, porosamente se incrusten, sedimenten y aposenten, en ocasiones, durante unos pocos momentos en su literatura, ayudando a reflejar la dúctil esencia de México sin tener por qué emitir dictados sobre su condición y naturaleza. Lo que, en cierta manera, es también una forma indirecta de retratar la amplia y plural composición de un país en cuya formación han colaborado fuerzas e influencias de todo tipo, cuyo ritmo ha venido acelerándose vertiginosamente conforme la escritura de Pitól madura, crece y se enriquece a partir de todo tipo de experiencias.

Coyoacán

A este respecto, hemos de entender que, actualmente, México ya no es tanto un laberinto solitario, sino más bien uno

⁵ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Vivir para contarlo”, en Sergio Pitól, *Trilogía de la memoria*, p. 7.

profuso, dúctil y esponjoso; un laberinto amplio, disgregado y aglomerado –semillero de los rituales del caos, descritos por Carlos Monsiváis–. Intangible, incognoscible e inagotable, el país –merced a la globalización– se asemeja ahora a una especie de gigantesco océano capaz de aglutinar en su interior un germen inexacto e impreciso de todas las razas y especies del mundo, en el cual podemos encontrar todo tipo de sorpresas. Basta volver tras los pasos de aquella formidable aventura que fue *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, así como de su peculiar continuación, *Cristóbal Nonato* (1987) –visión ajustada y profética del hombre mexicano en trance de ser sometido al influjo del maremoto posmoderno y globalizador–, o releer opúsculos narrativos como los de Fernando del Paso, Daniel Sada, José Agustín o Juan Villoro –repletos, rebosantes de recursos lingüísticos, metafóricos y técnicas narrativas de todo tipo–, así como recorrer el inmenso y opulento caudal de manifestaciones naturales –volcanes, océanos, ríos– que se despliegan por su geografía, para dar cuenta de este hecho: el laberinto de la soledad descrito por Paz ha devenido laberinto multitudinario y se ha disgregado en un número infinito de proyecciones especulares que resulta prácticamente imposible diagramar con un mínimo de precisión. México se ha convertido en un auténtico *palimptexto* o un caleidoscopio infinito repleto de imágenes disímiles –que simbólicamente representa muy bien la obra literaria de Pitol–, en donde es posible hallar todo tipo de reflejos de los procesos vividos actualmente en nuestro mundo, mezclados con imágenes de su propia historia. Y esta circunstancia, unida al hecho de que, actualmente –al contrario de las décadas en que Pitol construía silenciosa, pacientemente su literatura– muchos ciudadanos mexicanos –aunque, bien es cierto, no la mayoría– pueden viajar fuera de su país, ha permitido que se comprenda mucho mejor la asimétrica poética literaria forjada por el escritor veracruzano y, en

concreto, una de sus temáticas argumentales constantemente repetida: un puñado de ciudadanos de nacionalidad mexicana son confrontados con ellos mismos y sus creencias en el extranjero. Señalará Sergio Pitol:

Durante años utilicé los escenarios por donde fui desfilando como un telón de fondo frente al cual mis personajes confrontan con otros valores lo que son o más bien, lo que imaginan ser. Por lo general, son mexicanos situados en el extranjero, cineastas que acuden a un festival cinematográfico, políticos de vacaciones en Roma o Venecia [...] El exotismo de pacotilla que los rodea apenas cuenta: lo importante es el dilema moral que se plantean.⁶

Chapultepec

Y es que, en realidad, el trasfondo mexicano se encuentra presente en la mayoría de sus relatos, e influye y condiciona la vida de gran parte de los personajes como, por citar unos ejemplos al azar, los que protagonizan “Asimetría”, *El tañido de una flauta*, *Juegos flores* o “El regreso”; de quienes podría decirse, en esencia, que nunca han podido romper el cordón umbilical que los vincula con su país y que, por tanto, condiciona sus relaciones con el *locus* foráneo visitado. Se nos dice de Carlos Ibarra en *El tañido de una flauta*:

Contaba anécdotas sobre mexicanos encontrados al azar en Europa, a quienes por lo general trataba de evadir, pues según decía, el sentimiento que casi siempre tenían de su propia importancia y la del país, le producía náuseas, pero a quienes a la vez

⁶ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 126.

necesitaba para tratar de encontrar un acento perdido, o la posible visión de dos o tres sitios añorados de la Ciudad de México, siempre maltrechos —cuando no del todo ausentes— en la obtusa mirada de los interrogados.⁷

Tititaca

Sucedía que sin la posibilidad de este desplazamiento al extranjero, los personajes de Pitol no hubieran descubierto quiénes son, no habrían sabido penetrar en sus errores y en los de sus compatriotas con la lucidez despiadada con que lo suelen hacer, ni tan siquiera se habrían planteado determinadas cuestiones que tienen que ver con la problemática a la que los arroja su identidad. De hecho, se diría que es gracias a esos viajes que toman conciencia de las trampas que el poder les ha tendido y con las que han construido algunos rasgos de su “falsa” identidad. Lo que nos permite sostener o afirmar, junto a Masoliver Ródenas, que “pocas veces, como también ocurre en Octavio Paz, una escritura tan cosmopolita, de lugares no visitados sino vividos intensamente, es al mismo tiempo tan mexicana”.⁸

Morelia

Señalaba el polaco Kazimierz Brandys, en ese libro que sedujo al escritor veracruzano durante su estancia en Varsovia y que con tanto olfato y acierto decidiera traducir al español, *Cartas a la señora Z*:

⁷ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 177.

⁸ Juan Antonio Masoliver Ródenas, “Vivir para contarlo”, en Sergio Pitol, *Trilogía de la memoria*, p. 7.

No es cierto aquello que dice la máxima: “Conoce a tu país y te conocerás a ti mismo”. La verdad se presenta de manera diversa: “En el exterior sabrás quién eres”. Supongamos que el viernes haya encontrado en la calle Nowy Swiat al señor Kowalski. En ningún momento se pondrá a pensar: “He encontrado a un polaco”. Sencillamente dirá: “Pasó Kowalski”. Si en vez de ello encuentra al mismo Kowalski en Bolonia, el primer pensamiento que le vendrá a la mente será: “¡Un polaco!”, y solo en segundo término pensará: “Kowalski”.⁹

Peyote

No se me ocurre un ejemplo mejor que las palabras de Brandys para describir cuál es el proceso vital experimentado en el extranjero por los personajes construidos desde que escribiera su primer cuento ¿cosmopolita?, “Cuerpo presente”, así como para insistir aún más en la relevancia que posee esta línea de fuga –la caracteriología mexicana– en su obra, y por qué es importante seguir acercándonos a ella si queremos conocer los secretos del asombroso caleidoscopio pitoliano.

México

⁹ Kazimierz Brandys, *Cartas a la señora Z*, p. 13.

D. CALEIDOSCOPIO IV

¿Se detiene un libro cuando se lo deja a un lado o son los libros máquinas de movimiento perpetuo que funcionan sin necesidad de los lectores?

Jardines de Kesington, RODRIGO FRESÁN

México

Un juego al que se presta todo caleidoscopio consiste, lo sugerimos, en adivinar las formas que se originan en su interior e identificarlas con algún objeto “real” conocido; por lo general, este es el que más veces se practica. De todas formas, en la mayoría de las ocasiones, mirar a través de las lentes del caleidoscopio ya es en sí mismo el más succulento juego, pues, en realidad, el mismo caleidoscopio es el juego. Toda su composición es un canto a la imaginación, a la capacidad humana de soñar y de aprender a observar la realidad desde distintos puntos de vista. Por ello es una metáfora muy justa de las diversas formas de concebir el mundo como, también, de interpretarlo.

Buñuel

Un caleidoscopio no posee más reglas que las del asombro o la sorpresa; pero, sucede que, como en toda actividad humana, el hábito puede inundar nuestra mirada de pereza o abulia, hasta hacernos visualizar sus incandescentes giros como soporíferos;

como si no fueran más que una consecuencia del pesado mundo que soportamos, cual Sísifo, a nuestras espaldas. Entonces, el caleidoscopio se nos muestra como un objeto absurdo, cuya presencia no puede contrarrestar ese vacío que nos asola tan a menudo en nuestra existencia rutinaria. El mundo gira, sí, como lo hace el caleidoscopio, pero, finalmente, su fluir no puede evitar que nos sintamos inundados por la tristeza o la apatía, que concebamos los cambios que se nos presentan en la vida como un indefectible signo de nuestra fragilidad y no como una oportunidad para crecer o como un símbolo rejuvenecedor. Efectivamente, mirar, entonces, a través de la lente del caleidoscopio, puede que no provoque sorpresa alguna; pero esto no es un defecto del maravilloso artefacto, porque, como cualquier signo mutante, el continuo rotar de sus signos siempre nos está sugiriendo algo y, si seguimos el destino de uno solo de sus colores así como sus constantes modificaciones, seguramente podremos concluir que nuestra vida siempre ha estado en constante cambio y que la pereza que nos embarga en estos momentos es, exactamente, tan solo un estado transitorio, como aquel amarillo que, más tarde, se hace verde antes de segregarse en el estallido y el éxtasis del púrpura total que ahora contemplamos.

Cuernavaca

Por consiguiente, el caleidoscopio nos enfrenta a una elección: ver el mundo desde un único punto de vista, o bien disfrutar de la pluralidad de los signos que lo componen, integrarnos a su baile y ritual cósmico, órfico, desde unas circunstancias concretas, determinadas. Por lo que, resulta igualmente muy sugerente y atractivo interpretar el caleidoscopio literario de Pitol –dado el referente del capítulo anterior– desde una única perspectiva: la mexicana. Pero, en este caso, no nos intere-

sa tanto cómo actúa Pitol con la imaginología simbólica de su patria y sus respectivos códigos, sino con sus procesos históricos o políticos, pues, probablemente, este análisis ejemplifica mejor cómo dialoga y se relaciona su literatura con la realidad mexicana, al tiempo que nos permite construir una alfombra en la que, más tarde, podremos incluir todo tipo de caracteres de las más distintas extracciones que nos conducirán a incrustar su literatura en realidades y tejidos históricos mucho más amplios que, también, en la mayoría de los casos, han afectado a la nación mexicana.

Cuauhtémoc Blanco

En cualquier caso, he de subrayar que la interpretación que a continuación se ofrece de determinados pasajes de la obra literaria de Pitol, lógicamente, no pretende ser verdadera ni rígida o científica. Muy al contrario, lo que pretendo es mostrar cómo la visión de determinados personajes y sucesos que aparecen en la obra del escritor mexicano cambian, se modifican, según movamos hacia un lado u otro el caleidoscopio. Si, por ejemplo, quisiéramos interpretar estos mismos episodios y caracteres a los que haré referencia desde otra óptica, el caleidoscopio literario de Pitol probablemente nos diría cosas muy diferentes; como seguramente también lo haría incluso si los volviéramos a interpretar desde el mismo punto de vista, dependiendo de nuestro estado de ánimo o de la forma en que colocáramos el caleidoscopio ante nuestros ojos que —recordémoslo de nuevo— es un objeto totalmente cambiante, movedizo. Por lo que animo al lector que se deje llevar por las visiones que el caleidoscopio nos ofrece ahora y no las juzgue con severidad pues, de ser así, estará contraviniendo las reglas no escritas a través de las que este ensayo se ha construido y, de seguro, no

podrá disfrutarlo, perderse en él como entre los colores y formas mutantes de este vibrante objeto.

México 68

En este sentido —comenzando a girar la lente del caleidoscopio literario construido por Sergio Pitol en busca de imágenes que puedan permitirnos realizar una lectura en clave “mexicana” de su literatura— la no-escritura del libro que durante años planeaba y soñaba realizar Carlos Ibarra, en *El tañido de una flauta*, podría entenderse como una de las metáforas más sutiles y despiadadas que se han realizado sobre el silencio forzado y forzoso al que se vio sometida toda una generación intelectual herida de muerte en Tlatelolco.¹ Sí. Es cierto que el silencio de Ibarra podría interpretarse también como un signo nihilista, una incapacidad de su ser creativo por imponer su voz ante un mundo hostil, sin piedad ni misericordia, que lo abrasa, o incluso como un gesto de rebeldía a partir del cual el imprevisible artista conserva su inocencia en el mundo hipercultural que lo rodea en Europa. Pero, en este caso, el giro del caleidoscopio y su interpretación en clave mexicana, nos dice esto: que Ibarra es un hombre que no encuentra su lugar en su patria, que no halla un sostén firme en el que asirse y que ello lo condena no solo a la huida o al silencio, sino también al destierro infinito por temor a volver al lugar del que partió. Por lo que las dudas de Ibarra y sus constantes tormentos podrían ser vistos como una metáfora de la tensión experimentada por toda una generación de jó-

¹ Interpretación a la que ayudarían los años en los que esta novela fue pensada, escrita y perfilada (1967-1972) en sus últimos detalles, muy cercanos al cruento 1968 en que sucedieron estos actos.

venes mexicanos justo antes y después de Tlatelolco, que le tocó en suerte vivir una de las etapas más autoritarias de la política mexicana del siglo xx. Jóvenes que tuvieron, como pudieron –y en gran medida, a partir de posicionamientos individuales muy bien descritos por los escritores de la “onda”– que aprender a sobrevivir en un ambiente rancio y castrador que no permitía que los aires de libertad del 68 europeo o norteamericano llegaran definitivamente a México, preocupado en la imagen que el mundo tuviera de su organización de los Juegos Olímpicos. Por lo que, de algún modo, sí, las fugas y huidas de México de Ángel Rodríguez y Carlos Ibarra en busca de una expresión artística libre, podrían concebirse como una respuesta, una forma de posicionarse contra la realidad opresiva vivida en su país cuyo estallido final sucedió en Tlatelolco. Y, desde luego, la creación de ese, por así decirlo, ridículo personaje que es Mock Turtle, la Falsa Tortuga, como una crítica despiadada y paródica de la política cultural del poder mexicano. Una política sustentada en gestos vacuos y simbólicos de cara a la galería como es el caso de la designación para ciertos cargos de responsabilidad de personas semejantes a Mock Turtle, en absoluto preparadas para ejercerlos.² Designadas probablemente por su belleza o atractivo o por influencias familiares.

² Véase, por ejemplo, el encuentro de Morales con la Falsa Tortuga –representante del departamento cinematográfico de la Secretaría de Educación mexicana– y la actitud y respuestas de esta frente al interrogatorio que le realiza una periodista francesa sobre el cine de Ernst Lubitsch: “¡Húngaro! ¿Lo está usted viendo? ¿Se da cuenta hasta dónde puede llegar la pedantería y el exhibicionismo de estos pinches franceses? ¡Que esa criada me exija a mí conocer en París la filmografía completa de un señor que, además de todo, es húngaro! ¡Joder!”, Sergio Pitó, *El tañido de una flauta*, p. 110.

Pancho Villa

Del mismo modo, los viajes de tantos de los protagonistas de sus cuentos –“Asimetría”, “Vía Oriente”, “El regreso”, “Una mano en la nuca”– hacia el extranjero podrían interpretarse teniendo en cuenta esa necesidad de buscar el “ser” mexicano que embargó a los ciudadanos mexicanos tras la Revolución y que provocó la escritura de los famosos libros de Samuel Ramos y Octavio Paz; a partir de esa necesidad de buscarse en la “otredad” para entender quiénes son realmente; y, complementariamente, como una forma de constatar el advenimiento de la modernidad en México, la posibilidad de viajar y desplazarse que esta conlleva, así como la cadena continua de flujos migratorios que, lentamente, van a ir cambiando la faz del país. De este modo, esta perspectiva, como ya señalamos en el caleidoscopio anterior, nos confrontaría con la imposibilidad que poseerían todos estos mexicanos de desprenderse de las raíces de la tierra a la que pertenecen, así como a su necesidad de alterarlas o, al menos, confrontarlas con otras para, cuestionándose a sí mismos, comprender más lúcida-mente la contradictoria naturaleza de su patria de origen que, inevitablemente, enfrentarían en sus viajes. Pero, igualmente, visto el taimado pasado que envuelve las vidas de muchos de estos personajes, como es el caso del protagonista de “Cuerpo presente”, Daniel Guarneros –al que podríamos comparar con el Artemio Cruz de Fuentes–, este desplazamiento podría ser considerado como una evasión, una fuga: el conducto a través del cual toda una generación huyó del pasado oneroso de una nación que, en lo que se refiere a su clase política, no dudó en aliarse con el delito y el crimen, traicionando los ideales revolucionarios que, en algún momento, sostuviera.

José Alfredo Jiménez

Igualmente, *El desfile del amor* nos permitiría realizar una lectura en clave político-histórica mexicana de la literatura de Sergio Pitol sin excesivas dificultades, dada su temática. Simplemente, bastaría revisar el mapa de las relaciones internacionales y los conflictos generados en México como consecuencia de estas, desde principios de los años cuarenta, trazando, a su vez, una línea recta que los vinculara con los desencantos sufridos por el pueblo mexicano a causa de la Revolución Mexicana –amplificando, por tanto, la temática desarrollada por el detective-historiador protagonista de este libro, Del Solar, en su libro *El año 1914*–, para estar en condiciones de enfrentar una visión de la novela en “clave mexicana”. Una visión, desde luego, ilustrativa sobre el porqué de la disolución del movimiento muralista, a partir de la década de los cuarenta, que podríamos conectar con la incipiente decadencia de Vasconcelos y el crimen investigado por Del Solar en *El desfile del amor* que, desde este punto de vista, se revelaría como una metáfora cruel –tan eficaz como la de *Casi un paraíso*, de Luis Spota o *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán– para comprender la corrupción en la que se cimentó la edificación del México moderno.

Chapultepec

De hecho, *El desfile del amor* es una novela que permite observar los procesos –ocultos a la luz pública–, a partir de los cuales se edifica el México contemporáneo, desde la década en que se sitúa la acción de la novela –los cuarenta– hasta aquella en la que es escrita –los ochenta– de la que funciona como símil. De todo esto, dan cuenta los juegos de apariencias y continuos enmascaramientos que se producen en esta obra, así como la

trama secreta que intenta descifrar Del Solar que conecta el asesinato de Erich Maria Pistauer con el tráfico de armas, la falsificación de dinero y engaños varios tras las que se ocultan, entre penumbras, las facciones fascistas mexicanas; lo que nos permitiría dilucidar, entre otros muchos aspectos, el papel que artistas, como Leonora Carrington, jugaron en los procesos político-sociales que se nos refieren en la novela, una vez que las circunstancias que propiciaron su llegada a México, en 1942, y su divorcio de Renato Leduc, el año posterior, ayudarían en mucho, a esclarecer los puntos “negros” u “ocultos” de la historia que intenta desentrañar Del Solar. Pero si a la par, quisiéramos profundizar en los referentes a partir de los que se va creando el estereotipo de la “mujer tipo” mexicana del siglo XX, Irma Serrano, en *El desfile del amor*, encontraríamos toda una serie de personajes femeninos como Delfina Uribe que nos ayudarían a realizar este estudio.

Emilio el Indio Fernández

Igualmente, si quisiéramos ahondar en los consabidos complejos de inferioridad mexicanos, decretados por Samuel Ramos, y en el delirante proceso a través del cual la incipiente clase burguesa e intelectual crecida al reflujó del poder del PRI, se consolidaba en el México contemporáneo, podríamos, entonces, acercarnos a la figura de Dante C. de la Estrella, protagonista de *Domar a la divina garza*, y realizar un retrato pormenorizado de sus actitudes; pues, en sus gestos, su hablar remilgado e inconsecuente y muchas de sus palabras disonantes, podríamos ejemplificar bastantes de las teorías mantenidas en las famosas disertaciones sobre la sensibilidad y caracteres de los mexicanos escritas por, entre otros, Ezequiel. A. Chávez, Antonio Caso, Jorge Portilla, Luis Villoro, Carlos Fuentes, Rodolfo Usigli o

José Revueltas,³ que nos ayudarían a entender qué es lo que pretende esconder, tras su insoportable egolatría, el personaje.

Jorge Negrete

Y si, mismamente, quisiéramos acercarnos, desde esta óptica, a *La vida conyugal*, no tendríamos problemas en rastrear en esta obra múltiples aspectos que nos advertirían de la corrupción galopante que embargaba al país mexicano a principios de la década de los noventa. De hecho, podríamos citar los oscuros entresijos, a partir de los cuales Nicolás Lobato construye su hotel en Cuernavaca, como, asimismo, entrever en las razones de su detención y fuga hacia el extranjero, y su posterior regreso a México, una versión deformada y caricaturesca del destino de la clase que dirigió el país en una década –los noventa–, que fue anunciada como la de la definitiva entrada del país en el primer mundo, su segura, total y absoluta modernidad y, finalmente, se reveló como una época de una corrupción galopante y atroz que sumió a determinadas partes de la nación en la pobreza y el terror; de lo que, en cierto modo, son un reflejo los levantamientos producidos en Chiapas por el Subcomandante Marcos.

Frida Kahlo

Y tampoco, por tanto, podríamos librarnos, entonces, de observar a Jacqueline Cascorro, de nombre real María Magdalena Cascorro, como una víctima contagiada por este sistema co-

³ Véase una sucinta recopilación de las reflexiones de todos estos artistas y ensayistas en la selección realizada por Roger Bartra en *Anatomía del mexicano*.

rrupto heredado del Porfiriato. Pues, en verdad, no tendríamos por qué tener apuro alguno en dilucidar lo que ya es intuible por todo lector cómplice de Pitol: que su cambio de nombre, de María al afrancesado Jacqueline, se encuentra fijado por la pasión de la heroína por las tan habituales folletinescas novelas francesas de amor y que podría muy bien representar un implícito homenaje del escritor mexicano a la *Madame Bovary* de Flaubert; lo que, a su vez —y ya que estaríamos analizando el libro en “clave mexicana”—, nos llevaría a pensar que el influjo del “afrancesamiento” generado en México, sobre todo durante los años del Porfiriato, en realidad seguiría existiendo en la actualidad formando parte de la fantasía palaciega de gran parte de las familias de clase media-alta mexicanas necesitadas de adherirse a lo “europeo” y, en este caso, a lo “francés” para adquirir una reputación u observar decorosa, respetuosamente su propia personalidad e identidad. Interpretación que podríamos seguir extremando en la medida en que el hecho de que este nombre, María —de origen hebreo, pero llegado a México con su correspondiente modificación romance—, sea sustituido por uno francés, extranjero que podría entenderse como una hábil “sublimación”, realizada por Pitol, de la mentalidad derrotista y malinchista mexicana que si bien, en principio, acabó con la vida del emperador Maximiliano en el Cerro de las Campanas de Querétaro y pudo llegar a proclamarse vencedora del temible ejército francés, el 5 de mayo de 1862, en la famosa batalla de Puebla, finalmente, fue colonizada, en su “inconsciente colectivo”, por el poder del imaginario cultural del antiguo reino de Luis XVI.⁴

⁴ Véase la hilarante escena de *La vida conyugal* en la que el narrador nos advierte que Jacqueline Cascorro intenta, como la hace con su nombre de pila, cambiar su apellido a su homónimo francés: “No se cambió de apellido porque ese acto hubiera ofendido a sus padres, pero comenzó a pronunciarlo a

El cura Hidalgo

Pero si, de repente, vislumbrásemos que el nombre completo anterior de Jacqueline no es únicamente María sino un compuesto que da como resultado María Magdalena, todas estas tesis habrían quedado destrozadas al contemplar, con horror —y entiéndase el sentido irónico de la afirmación—, a la vil pecadora bíblica tras los rasgos de la heroína dibujada por Pitol; lo que, sin embargo, no sería obstáculo para recomponer el *puzzle* crítico de otra forma, en la medida en que haciendo hincapié en que el destino pecador de la protagonista del libro ya se encontraría inscrito en el nombre con el que se la bautizara —María Magdalena—, podríamos entender a la protagonista como símbolo femenino de la tierra mexicana y, ayudados por las tesis de Héctor H. Murena y su maestro Ezequiel Martínez Estrada o de *La querrela de México* de Martín Luis Guzmán, entenderla como un símil de esta tierra del pecado que es América y, en este caso concreto, México, construida como un espejo desdoblado e imitativo de lo occidental y, por tanto, abocada a las doctrinas del “no-ser”. La eterna prostituta, ¡América!, y México, ¡uno de sus rieles!, parecería entonces proclamar el narrador de *La vida conyugal* simbolizando —a través de toda una historia de traiciones nunca resueltas y de pecados ocultos—, por medio de la descripción de Jacqueline Cascorro, de nombre real María Magdalena Cascorro, el destino de la tierra mexicana, desde los tiempos de la Malinche, complacida por el tránsito liviano, pecador, gozoso y libidinoso con lo “extranjero”.

la francesa: Cascorró. ¡Jacqueline Cascorró!”, en Sergio Pitol, *La vida conyugal*, p. 27.

María Sabina

En fin, ironías aparte, lo cierto es que, como muchos de los textos críticos surgidos a raíz de la aparición de *El arte de la fuga* ya se encargaron de jalonar, considerando al libro como un sorpresivo e inadvertido eslabón híbrido e inarticulado que traspasaba, transformaba y superaba toda la tradición de la que procedía,⁵ la *Trilogía de la memoria* podría ser interpretada en función de los cambios políticos y sociales producidos en México en las últimas décadas; así, los tres libros que la componen, se podría decir, refundarían los contornos de la literatura futura mexicana e insistirían en una relectura detallada, metódica y expansiva del complejo México contemporáneo que, sutilmente, a través de barnices y casi de perfil, retrataría en sus tránsitos hacia un nuevo siglo. Tránsitos que el levantamiento insurgente de las tropas del subcomandante Marcos, en Chiapas —excelentemente descrito por Pitol, en *El arte de la fuga*—, habría evidenciado al hacer saltar los cimientos sobre los que el México posrevolucionario se había construido durante, al menos, seis décadas.

Oaxaca

Leer, entonces, *El viaje*, en clave mexicana, supondría, sin embargo, realizar un nuevo esfuerzo por adaptar el objeto es-

⁵ Tal y como la observa Álvaro Enrígue que, en concreto, cita a *El viaje* como “el sitio donde comienza el siglo XXI para las letras mexicanas: lo he leído en las versiones sucesivas de Era, Anagrama y el Fondo, y cada vez estoy más seguro de que no hay una máquina literaria tan delicadamente tramada como ésta en las letras hispánicas recientes. Es al mismo tiempo una lección de sutileza y un ardid de dinamitero: el trabajo de ‘un maestro’, diría Vila-Matas con reverencia inopinada y justa en el prólogo de *Los mejores cuentos*”, en Álvaro Enrígue, “Pitol cercado por la risa”, *Gaceta de la Universidad Veracruzana*, p. 55.

tudiado a la temática sostenida que, sin embargo, se podría resolver dirigiéndose al epígrafe, “Iván, niño ruso”, del libro, haciéndolo dialogar –yendo un poco más allá de la jugosa anécdota que nos regala en este texto– con la enfermedad, el paludismo que, de niño, obligó a Sergio a pasar gran parte de su infancia postrado en cama leyendo, su encuentro determinante con *Guerra y paz* y las consecuencias posteriores que este hecho tuvo o las lecturas repetidas que su entrañable abuela, Catalina Burganza, realizaba continuamente de *Ana Karenina*. Como, asimismo, existiría la posibilidad de leer esta ¿novela?, ¿libro de memorias?, ¿recuento de un olvido injustificado?, ¿alquímica prefiguración ficticia “en flujo de libertad total”?, en contacto con el *Periquillo sarniento*, una vez que la novela de Lizardi forma parte integral del –convengamos en denominarlo así– texto de Pitol como tema central de la conferencia “Fernández de Lizardi y el Periquillo Sarniento, la primera novela mexicana”, que dicta en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras de Moscú y que existen lazos de unión bastante sólidos entre los irreverentes lenguajes de Pitol y Lizardi. Así, podríamos trazar una línea –a la que alude sigilosa pero expresamente el escritor veracruzano durante su relato– que vinculase la época de la revuelta independentista mexicana, en la que se construye y edifica la obra de Lizardi, y la de la Rusia preperestroika, a la que llega Pitol. De hecho, teniendo en cuenta que ambos autores mexicanos se encuentran unidos por un estilo que lucha desesperadamente por liberarse de los rigurosos “cánones” formalistas de la época, como gran parte del opacado arte ruso de aquel entonces, no tendría por qué resultar demasiado difícil, aunque sí trabajoso, realizar ese estudio que podríamos ampliar, con mucho más esfuerzo, conectando la raíz rebelde de ciertas obras anteriores a la caída del Porfiriato con las producidas en la Rusia prerevolucionaria; o, asimismo, las realizadas por aquellos que huyeron del régimen

stalinista en Rusia con las que rechazaron los cambios generados por esa Revolución inconclusa que fue la mexicana.

Arturo Ripstein

En definitiva, como observamos, ubicar una lente sobre cualquiera de los aspectos estudiables de la obra de Pitol –en este caso, la caracteriología mexicana– nos habría permitido construir todo un complejo texto en el que, desde luego, aludiríamos a la Revolución Mexicana y sus consecuencias, así como a la Guerra Cristera, para una mejor comprensión de su primer libro, *Tiempo cercado*; un ensayo en el que, igualmente, no faltarían reseñas sobre los estudios de leyes realizados por Sergio Pitol, en México durante su juventud, y la decisiva influencia de su abuela y de su tío en su formación infantil, para terminar de diagramar los episodios iniciáticos que viven Ismael y Gabriel en *Infierno de todos*; así como las referencias a ese decisivo momento en que el escritor veracruzano, embarcando en un carguero alemán, el *Marburg*, se fue de su país con el fin de vivir su destino literario lejos de los cenagosos fangos de la cultura mexicana, que es revisitado una y otra vez más o menos veladamente por toda su obra y, especialmente, en *Juegos florales*.

Rufino Tamayo

Pero esto, en realidad, no significa más que aprovechar uno de los resquicios que todo caleidoscopio permite: seguir la mutación de una de sus múltiples formas; más interesante parece –si se trata de estudiar el caleidoscopio mexicano o, más en concreto, el forjado por el escritor veracruzano– analizar las primeras tonalidades de color que se reflejan en ambos, así como

las raíces míticas, cósmicas, de las que proceden; lo que, en el caso de la literatura mexicana y, más concretamente, en la de Sergio Pitol, supone sumergirse en el prisma mesoamericano; la coloración que la raíz prehispánica ha dejado en su obra literaria.

Hernán Cortés

4. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR MESOAMERICANO

La magia secreta de un libro ajeno –un libro escrito por alguien que no somos nosotros y que, incluso, es un libro que ni siquiera nos pertenece– reside en que enseguida se vuelve nuestro y propio.

Mantra, RODRIGO FRESÁN

Moctezuma

Otra de las temáticas que, de alguna forma, nos vemos obligados a tratar cuando nos ocupamos de un escritor mexicano y que no es para nada superflua, es cómo reacciona, se comporta y actúa su obra en relación con el amplio caudal de culturas mesoamericanas que se encuentran dispersas por el territorio azteca. De hecho, la presencia de la “sobre-realidad” mesoamericana es tan preponderante en la vida cotidiana de este país –por más opacada que, aparentemente, se encuentre–, que se podría decir que gran parte de la heterogénea obra de muchos de sus escritores (Francisco Rojas, José Emilio Pacheco, Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Elena Garro o Fernando del Paso, entre muchos otros) no podría entenderse sin tener en cuenta las raíces prehispánicas de la tierra en que nacieron. Y si bien pudiera parecer que el influjo de las culturas mesoamericanas sobre la literatura de Sergio Pitol, en primera instancia, no fuera demasiado, en realidad, sin él no podríamos comprender algunas de las recónditas significaciones de su

obra o al menos acceder a una serie de interesantes interpretaciones de esta; ya que, aunque es cierto que los mitos y los dioses mesoamericanos no poseen un papel determinante en su literatura, sin embargo, se podría decir, que como le sucede a Paz Naranjo, en *El tañido de una flauta*, en sus caóticos viajes a México¹ –aún en segundo plano–, su influjo se siente a lo largo de todo su intenso *ars literario*. Un *ars literario* “cerrado” en todos sus poros a todo aquello que no sea su “transparente” configuración narrativa que se antoja, por tanto, análogo a las porosas médulas cifradas que entretejen los criptogramas de la mitología mesoamericana.

Toltecas

En cualquier caso, para ser totalmente justos, es necesario precisar que no estamos afirmando aquí que la literatura de Pitol se encuentre influenciada decisivamente por la cultura mesoamericana; sino que, más bien, lo que pretendemos sugerir es que las creaciones del escritor mexicano han filtrado –¿cómo si no?– entre sus porosos pasajes de su enorme legado. Es decir, entre el mundo mesoamericano y la literatura de Pitol existe una filtración y no una influencia manifiesta. Lo que, en cierto sentido, hace aún más inquietante la presencia de Me-

¹ Se nos refiere en *El tañido de una flauta* de la excursión de Paz Naranjo por México, en compañía de su primer esposo, Gabino Rodríguez: “La oyó comentar que había estado en México en dos ocasiones, aunque era como si conociera el país solo de oídas; estuvo apenas unos cuantos días en la capital, que no le había gustado demasiado, y el resto del tiempo en Xalapa y sus alrededores, en casas preciosas arruinadas por el mal gusto de los familiares del marido. ¿Qué había visto de los mayas, de los aztecas, qué de las otras viejas culturas? Sencillamente nada. Pero había sentido su presencia hasta la médula”, p. 125.

soamérica en su obra y anima a rastrear cómo, dónde y de qué manera Pitol ha trabajado, recogido y organizado –consciente o inconscientemente– los sedimentos de esta filtración.

Olmeecas

El mismo Sergio Pitol realizaría una confesión en *El arte de la fuga* que ayuda a comprender cómo, subterráneamente, influye el mundo prehispánico en su escritura:

Hace poco revisé algunos de mis libros para su reedición, lo que nunca me ha sido grato; me sorprendió que un lugar de mi niñez en el que jamás se me había ocurrido pensar aparecía en varias ocasiones, un escenario que se introdujo en la escritura de manera subrepticia, inconscientemente para servir de marco a un hecho misterioso: un crimen que nunca se aclara del todo”. Este lugar, en el que Pitol sitúa la acción central de la historia escrita por el protagonista de *Juegos florales* para *Cuadernos de Orión* y que se encuentra muy cercano a la casa del abuelo de Delfina Uribe –*El desfile del amor*–, sería “el Ojo de Agua [...] uno de los sitios sagrados de los totonacas.”²

Lo que significa que incluso tras las raíces –ya perdidas en el olvido– de su literatura, aparece escindido el símbolo de una de las culturas mesoamericanas (la totonaca) con las que se familiarizara el escritor mexicano desde su niñez. Asunto que se me antoja determinante para profundizar en su estética, una vez que considero, como ya dejé entrever anteriormente, que el latido de las culturas prehispánicas se encuentra instalado en la

² Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 58.

literatura mexicana actual como si se tratara de una especie de sintagma vacío y, aparentemente, invisible, que nadie pudiera observar a primera vista pero que, sin embargo, condicionara de manera ineludible –o al menos, en algún “sentido”– la manera de enfocar toda una realidad y de forjar el arte.

Teotihuacán

Ocurre que, a diferencia del caso griego o del italiano que ha permitido, por ejemplo, a Theo Angelopoulos, Pier Paolo Pasolini y Federico Fellini, realizar, en el ámbito cinematográfico, todo tipo de propuestas, investigaciones, indagaciones sobre sus respectivos países, hilando su historia presente con sus mitos o referentes culturales de procedencia clásica –Edipo, Electra, Casandra, Ulises, Pandora, los pícaros del *Satiricón*, Polichinela, Casanova, etc.–, en el caso de México, al estar, como bien diagnosticó Guillermo Bonfil Batalla, en su *México profundo*,³ prácticamente negadas las culturas mesoamericanas por el influjo occidental que las opacó, o encontrarse muy sesgado el conocimiento sobre ellas, es inevitable que en las novelas de Pitol no aparezcan directamente. Sin embargo –como sostuvimos anteriormente– la proyección o filtración del mundo mesoamericano en el escritor veracruzano, inevitablemente, existe y, en gran medida, su alargada sombra determina muchos de

³ En este libro, Guillermo Bonfil contrapone el México imaginario (con ínfulas occidentales) y el real, llegando a conclusiones tan esclarecedoras como la siguiente: “La discriminación de lo indio, su negación como parte principal de ‘nosotros’ tiene que ver [...] con el rechazo de la cultura india [...] Se pretende ocultar e ignorar el rostro indio de México, porque no se admite una vinculación real con la civilización mesoamericana. La presencia rotunda e inevitable de nuestra ascendencia india es un espejo en el que no queremos mirarnos”. Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo*, p. 43.

los conflictos internos de sus personajes, así como los del país al que dan consistencia como afirmara Octavio Paz en su *Postdata al laberinto de la soledad*.⁴ Y, me parece que, más allá de la época de hibridez posmoderna en la que se circunscribe su escritura, termina por influir de forma decisiva en la ruptura de moldes genéricos que nos propone su estética literaria, así como en la extremización grotesca de gran parte de los recursos narrativos de extracción original occidental u oriental, adoptados por él. Además, la influencia que tiene la “sobre-realidad” telúrica y mágica sobreamericana en los destinos de Rául y Billie Upward, o en la tía de Ángel Rodríguez, tanto en *Juegos florales* como en *El tañido de una flauta* –recordemos aquellas hechiceras indígenas con las que se relacionan–, ya sería, por sí misma, un hecho lo suficientemente significativo para que este aspecto fuera tenido en cuenta en la narrativa de Pitol. Pues, por más que no se acerque o refleje la realidad prehispánica en su literatura tan explícitamente como, por ejemplo, Carlos Fuentes en *Los días enmascarados*, esto no significa que la proyección mesoamericana no exista o condicione su forma de acercarse al hecho literario; más aún, si entendemos que la escritura de Pitol es siempre evasiva y opaca en sus formas de actuar y que estas particularidades de su estética literaria po-

⁴ Indicaría Octavio Paz en una controvertida tesis, ante los asesinatos acometidos por el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz en 1968, que tras aquellas fuerzas que mataron a los estudiantes se encontraban las potencias primigenias ancestrales piramidales indígenas. De esta manera, afirmaría que “para los herederos del poder azteca, la conexión entre los ritos religiosos y los actos políticos de dominación desaparece pero [...] el modelo inconsciente del poder siguió siendo el mismo: la pirámide y el sacrificio” para, a continuación, añadir “los verdaderos herederos de los asesinos del mundo prehispánico no son los españoles peninsulares sino nosotros, los mexicanos que hablamos castellano, seamos criollos, mestizos o indios”, Octavio Paz, *El peregrino en su patria. Postdata al laberinto de la soledad*, pp. 282, 302.

drían asimismo utilizarse para caracterizar la manera a partir de la cual, actualmente, percibimos la realidad prehispánica.

Tikal

Efectivamente, Sergio Pitol se familiarizó muy pronto, desde su temprana infancia, con las culturas prehispánicas, y el conocimiento e interés que su inmenso legado le suscitara no ha hecho más que acrecentarse con el paso del tiempo. Existe en Xalapa (Veracruz), uno de los más logrados museos antropológicos que haya en todo México y muy cerca de Xalapa y Córdoba se encuentra la localidad de Papantla, con sus famosos voladores y guaguas que ejercen como anfitriones de la monumental zona arqueológica del Tajín (estandarte de la cultura totonaca), en donde además de sus 200 edificios y 17 canchas de juego de pelota, se encuentra la famosa Pirámide de los Nichos. Y del propio Pitol conservamos fotografías que atestiguan sus paseos por estos lugares o en la Antigua, solo o en compañía de Jorge Herralde, Margo Glantz, Vila-Matas, Mario Bellatin o Juan Villoro, además de una hipnótica referencia videográfica, *Sergio Pitol: eco de las pasiones, eco de las ideas (Quiahuiztlán y Cempoala)*, en la que, mientras camina por las inmensas ruinas arqueológicas de Quiahuiztlán y su embriagadora atmósfera, da cuenta de la importancia que la cultura mesoamericana ha tenido en su vida, y no duda en considerar su legado como la gran línea de continuidad histórica del hombre mexicano.

Mayas

Y, por ejemplo, basta repasar las características de las esculturas totonacas que se conservan, así como la arquitectura

de sus pirámides, para dictaminar que gran parte de la ductilidad y voluptuosidad de su *ars* literario, su repudio absoluto a lo solemne y lo hierático, así como su forma de concebir la literatura como si se tratara de una especie de danza rítmica en continuo movimiento, son parte esencial de los atributos de esta cultura opuesta, en su continente y contenido simbólico, a la rigidez hierática y marcial de las construcciones aztecas.

Tenochtitlán

Igualmente, muchos de los flujos cambiantes que caracterizan su literatura se ajustan con fidelidad a las enseñanzas filosóficas legadas por el rey-poeta de Tezcoco, Nezahualcóyotl: “el punto de partida en el pensamiento de Nezahualcóyotl parece haber sido su profunda experiencia del cambio y del tiempo, en lengua náhuatl, *cáhuatl*, ‘lo que nos va dejando’. Todo en *tlatlcpac*, ‘sobre la tierra’, es transitorio, aparece un poco aquí, para luego desvanecerse para siempre”, indica León-Portilla.⁵ Ese procedimiento tan habitual en la literatura de Pitol que da título al relato veneciano de Billie Upward, “Closeness and fugue” –aproximarse hacia la realidad narrada y sus significados al tiempo que nos aleja de ella– también se encuentra, en parte, reflejado en las formas de relacionarse de Nezahualcóyotl con el dios unigénito y, por momentos, de características gnósticas, Moyocayatzin.

⁵ Miguel León-Portilla, “Interpretación del pensamiento de Nezahualcóyotl”, en Miguel León-Portilla (comp.), *De Tehotihuacan a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*, p. 580.

Tikal

También, símbolos anfibios que identifican los tránsitos híbridos y la absoluta mutabilidad expansiva a la que México está sometido en su proceso de adaptación al siglo XXI, como el *axólotl*, descrito por Roger Bartra en su *Jaula de la melancolía*,⁶ o el tlacuache, que Alfredo López Austin, con su lucidez habitual, considera como uno de los símbolos centrales para comprender las culturas mesoamericanas,⁷ se me antojan como metáforas muy valiosas para explicar el funcionamiento interno de las creaciones de Pitol. Más aún, en el caso del escurridizo animal descrito con tanta profusión por López Austin, si tenemos en cuenta que, en concreto, el tlacuache protagoniza, aun de forma secundaria, dos momentos de extrema intensidad en su narrativa, como son los sueños o los recuerdos inhóspitos del protagonista de “El regreso”, o los delirios pictóricos de Ángel Rodríguez, en *El tañido de una flauta*.⁸

⁶ Es, desde luego, funcional, ejemplificadora y valiosa, la metáfora de la larva que puede mutar o no —mantenerse en un estadio edénico o metamorfosearse en reptil o monstruo, sometido al peso de un mundo azaroso y cruel—, para no solo sintetizar los tránsitos a los que, actualmente, se somete la nación mexicana sino, asimismo, los que los personajes de Pitol se verán obligados a enfrentar. No solo sus personajes sino, asimismo, una literatura que alterna todo tipo de mutaciones inconcebibles, haciéndola acreedora de poder ejemplificarse en torno a la imagen del *axólotl* compuesta por Bartra. Indica el teórico mexicano: “el axolote —anfibio en transición hacia las especies reptílicas— es una buena metáfora para describir al nacionalismo: en el interior de la cultura nacional mexicana se encuentra agazapado un angustiado axolote, que simboliza tanto las pulsiones reptílicas de la especie como una compleja construcción mitológica sobre el ser del mexicano”.

⁷ Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*.

⁸ Se nos describe en “El regreso” —en una escena que se vincula a la enfermedad actual del protagonista—, la matanza, a través de una fogata realizada por unos niños, de una tlacuacha y sus hijos, cuyas resumidas consecuencias

Bernal Díaz del Castillo

De todas formas, aunque parezca redundante, considero que sería muy útil volver a insistir en determinadas concepciones que nos aclaren cómo y por qué sin tener en cuenta las culturas mesoamericanas, ningún estudio sobre un escritor mexicano se encontraría completo; de qué manera continúan ejerciendo su “poder” sobre el territorio mexicano y deformando y transformando las obras de arte producidas en su seno y, en

ubicamos a continuación: “Ahora mismo, muchos años después, el recuerdo imprevisto le impide seguir comiendo el trozo de lengua, lo hace a un lado con el tenedor y se lleva a la boca un poco de arroz. Trata de interesarse en la conversación de Marek, mira por la ventana; es imposible, la escena vislumbrada por un segundo en todos sus detalles, en medio de la repugnancia le ha sumido en la duda sobre si los tlacuaches son o no marsupiales; no sabe si aquella hembra llevaba a sus hijos en un saco, o si preñada, paría a efectos de la golpiza, del humo y de las quemaduras”, Sergio Pitol, *No hay tal lugar*, pp. 105-106. Y en Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 113, se nos refiere significativamente una escena muy parecida de signo semejante –perteneciente, a su vez, a la biografía del escritor mexicano– que une a estos dos personajes en su búsqueda de una identidad propia en su estancia en el extranjero. En concreto, la figura de la tlacuacha es esencial para Ángel Rodríguez, en cuanto le ayuda a terminar de madurar de forma adecuada los rasgos precisos de su estilo pictórico en su etapa francesa: “En Francia, Orozco retrocedió ante nuevas presiones, Dubuffet y, en otro sentido y casi inmediatamente, André Masson. Pero el gran golpe se lo asestarían en una incorporación más lenta y honda los expresionistas alemanes, sobre todo Beckmann, no tanto desde el punto de vista técnico, su tratamiento del color era del todo diferente, sino por la relación que establecían entre la realidad y otra realidad posible. De esta época databa una de las cosas que le gusta: un grupo de niños rodea a una tlacuacha, una fogata, antorchas, piedras; el animal riega entre las llamas las bestezuelas ocultras en su saco materno; la precisión de la línea se altera por el humo hasta no quedar, y eso en base a la descomposición misma del color, sino una atmósfera de acoso y violencia que reduce las figuras a un papel secundario, ancilar. Después en Londres, ¿no lo veía?, no tuvo que defenderse de ningún modo para no caer postrado a los pies de Bacon”.

este caso concreto, las de Sergio Pitol, que algunos han calificado de posmodernas sin entender los procesos a partir de las que surgen; sin comprender que lo que hay de posmoderno en ellas es, en gran medida, lo que hay de mesoamericano. Para lo que hemos de comprender ciertos detalles como, por ejemplo, que el término posmodernismo es un concepto occidental surgido como consecuencia de la modernidad y la globalización a mediados del siglo XX que ha obligado a culturas “tradicionalmente” rígidas y estáticas como la inglesa, francesa, germánica e hispánica a mezclarse entre ellas y con otras muchas, provocando acontecimientos y uniones de todo tipo que han disuelto, en cierto sentido, su tentación monovalente. Pero estas sorpresivas combinaciones de las que es testigo el arte posmoderno en realidad no lo eran tanto para los descendientes de las culturas mesoamericanas que, debido a su politeísmo, eran ya globales y posmodernas –en el sentido que estamos dando al concepto– mucho antes de que en Occidente se tuviera conciencia de este término. De hecho, este fue el problema que se encontraron los conquistadores al llegar a México e intentar implantar su culto único: que si bien por desarrollo tecnológico, las culturas mesoamericanas se encontraban bastante atrasadas respecto a ellos, en cuanto a lo que se refiere a su panteón divino y su forma de concebir la “existencia” y un tiempo “plurales”, se encontraban siglos adelante. Hecho contra el que no pudieron luchar ni imponer su voluntad.

Códice

De hecho, la cultura que llegó encabezada por Hernán Cortés –hinchida de orgullo tras la expulsión de los árabes y los judíos de la península ibérica– a lo que hoy conocemos como México, poseía una obsesión e identidad monológica que con-

trastaba frente a la pluriforme, fluida y cósmica —aunque sí profunda y tremendamente reglada— mesoamericana.⁹ Lo que provocó que, por más intentos que se produjeran, en los tiempos de la Nueva España, para establecer un consorcio o monopolio económico, jurídico y político monovalente y forjar el germen de un verdadero Estado único, la plurívoca y amplia simiente mesoamericana disolviera el impulso monológico de la cultura hispana hasta forjar, por ejemplo, un estilo híbrido, como el barroco novohispano o un símbolo pulsional de tan vasta amplitud como la Virgen de Guadalupe¹⁰ que, en esencia, ya poseían muchos de los rasgos del futuro arte occidental posmoderno; y, además, toda una serie de equívocos y, en ocasiones, situaciones hilarantes, como algunas de las descritas por Monsiváis en ese libro adorado por Pitol —mezcla ejemplar de crónica histórica, parábola hasídica y discurso abierto kafkiano— que es el *Nuevo catecismo para indios remisos* (1982).¹¹

⁹ Nos refiere, por ejemplo, Alfredo López Austin en *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*, p. 91: “Los dioses son innumerables. Ocupan sus lugares en el cielo y en el inframundo; se debaten dentro de los troncos de los árboles cósmicos; surcan los caminos astrales sobre la superficie de la tierra y bajo ella; salen a expandirse con el tiempo para insuflar lo existente, y quedan concentrados, escondidos, guardianes, en los ‘lugares difíciles’, en los ‘encantos’. Habitan las imágenes enterradas y las que lucen ahora en las iglesias. Son activos, fuertes, agresivos cuando el canon marca su turno de dominio. Están dormidos en su ser de piedra, por los siglos en que el sol reinante ordene su inmovilidad [...] Están en todas partes”.

¹⁰ Del que, sin embargo, con brevedad e inteligencia ejemplares, realizara un muy valioso estudio Jacques Lafaye en su *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*.

¹¹ Sobre el que Pitol refiere toda una gama de adjetivos elogiosos y que, desde luego, en algún caso, podrían girar sobre sí mismos para apuntar a su propio quehacer literario: “Nos encontramos en un laberinto donde lo lúdico va de la mano con lo sagrado, donde la razón y la fe y la retórica que sostiene esa fe caminan abrazadas. [...] En este libro de milagros, conjuros, prodigios, hechizos, supercherías e ineptos exorcismos, de santos o pícaros que

Glifo

Culturas aparentemente muertas en la actualidad –olmecas–, segadas u heridas de muerte –mayas–, en trance de redefinición constante –aztecas– o perdidas en su propio no-tiempo ritual –huicholes o tarahumaras–, además de otras reterritorializadas –yaquis– o en proceso de integración y resistencia al mundo moderno –tarascos, seris–, desde luego, podían poseer muchas diferencias entre sí pero, en todo caso, tenían una semejanza en común: su marcado politeísmo. En todas sus complejas o sencillas cosmogonías destacaba este hecho: la pluralidad, la multiplicidad divina, su variedad y diversidad que asimismo se correspondían con el polimorfismo con el que caracterizaban a sus dioses, abarcando tanto sus nombres y acepciones como sus funciones, en apariencia, contrapuestas pero, visto desde su perspectiva, absolutamente complementarias. Con lo cual, desde sus primeros contactos con Occidente, las características de estas culturas facilitaron la posibilidad de que en México se forjara un espacio neutral, amplio y muy difícil de definir bajo parámetros racionales; un espacio híbrido, en palabras de Néstor García Canclini,¹² que condiciona,

simulan o creen de buena fe ser santos, o de personajes que son, como en los Actos Sacramentales, entidades abstractas que debaten entre sí como la Vaca Sagrada y la Mentira Piadosa, el Halo, el Rezo, el Pecado, la Penitencia, y El Velo de la Magdalena, todo se vuelve placer para el oído y asombro para la razón”, *El mago de Viena*, pp. 120-121.

¹² Hibridez mexicana descrita, al colofón, con la del resto de los países latinoamericanos por Néstor García Canclini de la siguiente manera: “los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, [...] del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales”, en

por ejemplo, el que –como dijimos anteriormente– una literatura como la de Sergio Pitol sea considerada posmoderna, olvidando que, en este caso, el hibridismo a partir del que se puede caracterizar y analizar la literatura de Pitol, tiene su origen en este primer cruzamiento politeísta que acaeció en México. Porque –más allá del hierro impuro con que fue forjada la Conquista– la recepción, la acogida y el ensamblaje del conquistador hispano y su Dios en México, fueron exitosos y pudieron consolidarse mayoritariamente, en parte, gracias al politeísmo divino y cultural incluyente en las culturas prehispánicas capaces de absorber, sin desintegrarse ni perder su identidad al nuevo Dios o extranjero.

Quetzalcóatl

Como consecuencia de su encuentro con Mesoamérica, el discurso único occidental acabó por plegarse, doblarse y enredarse en el mausoleo incontinente e ingobernable de lenguajes, culturas y cosmogonías en las que, por momentos, fue parodiado, carnavalizado y, desde luego, relativizado; con lo que, un discurso que, en principio, era estático, restringido y opaco, terminó por verse obligado a metamorfosearse, por momentos –aun en contra de su voluntad y tras los fastos de una reñida batalla que da como consecuencia el consabido y equívoco concepto de “mestizaje”–, en mutable, abierto y vulnerable, admitiendo su imposibilidad de solidificarse totalmente en una realidad que no le correspondía y que, por tanto, le obligaba a devenir etéreo, fluido, ligero. Lo que no puede entenderse sin el politeísmo prehispánico que incluyó sus símbolos y sig-

nos distintivos dentro de sus particularidades en un proceso luego muy afín a gran parte del arte posmoderno occidental.

Tonalpuhalli

Intuitiva, natural y espontáneamente, las ideas políticas, las concepciones religiosas y sociales, los “otros” dioses de las culturas europeas eran, en el momento en que llegaban a México, “aceptadas”, incluidas en el discurso oficial de “lo mexicano” como si fueran una línea más de fuga de su discurso polivalente; una nota más de su discurso musical incluyente, que fuera necesario escuchar con la debida atención, independientemente de su contenido. Exactamente, dentro del caos de mundos abigarrados o disolutos que componían el conjunto del mundo mesoamericano, apenas esa nueva coloración podía sugerir más caos dentro del acabado informal del conjunto. Y así, ya desde el siglo XIX, en México, de una manera espontánea y orgánica, debido a su conformación social, se encontraban aunadas muchas de las circunstancias, situaciones y particularidades que caracterizan al *Melting Pot* global contemporáneo. En México no había únicamente un cruce de ideologías—liberales vs. conservadores; republicanos vs. monárquicos— y razas, pertenecientes a tiempos y espacios diferentes, capaces de concentrarse en torno a un utópico *aleph*, en el cual, cada una, sin traicionar sus propias creencias, intentaba forjar una “convivencia” más o menos pacífica con la otra, arriesgándose, por otra parte, a todo tipo de conflictos; sino que, a su vez, los dictados políticos que transformaban la sociedad y que, posteriormente, se bifurcaban atropellada o pausadamente, casi siempre de manera irregular, en los diferentes y múltiples tiempos internos y externos—lineales, míticos, circulares o rituales— de los distintos grupos sociales y culturales, que

conformaban la sociedad mexicana, no eran emitidos desde el interior sino, en muchos casos, desde un lugar lejano, un “otro” lugar (España, Francia, Estados Unidos), que transformaba decisivamente los márgenes y los centros sociales de este país. Lo que, de una manera amplia, permitiría volver a leer, en torno a esta óptica, gran parte de la aventura literaria y vital de Pitol, así como las bifurcaciones subjetivas y totales que de los flujos “temporales” realiza en sus narraciones, que podrían reflejar, a su vez, ese México en el que –debido al influjo mesoamericano–, según palabras de Néstor García Canclini, se produjeron “varios procesos desiguales y combinados de modernización”.¹³

Coras

En fin, una vez llegados aquí, pienso, habríamos de comprender mejor el porqué de la aceptación y excelente acogida brindada –a pesar de las lacras del pasado de la Conquista e incluso más allá de que las fuerzas políticas contrarias a Cárdenas se opusieran a ello– a miles de exiliados republicanos españoles –fueran de la clase social o económica que fueran– que huían de las tinieblas de la guerra civil.¹⁴ E, igualmente –dado el interés de nuestro ensayo–, las raíces y filtraciones mesoamericanas en una literatura como la de Sergio Pitol que,

¹³ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, p. 152.

¹⁴ Recordemos que entre 1939 y 1942 llegaron a México cerca de 2 5000 refugiados españoles y que la “inmigración intelectual” o de “élite”, no era más que 25% del total. En cualquier caso, para ello fue esencial la predisposición del presidente Cárdenas y la influencia de Daniel Cosío Villegas, quien entendió la importancia para México de que se aprovechara la fuga de científicos e intelectuales de España como consecuencia de la Guerra Civil.

en concreto, en su *Trilogía de la memoria*, incluye y establece todo tipo de conexiones con culturas aparentemente opuestas a las mexicanas, y las integra en un discurso movedido que fluye constantemente hasta, finalmente, hacerlas suyas, como si le hubieran pertenecido siempre a él y a México por derecho propio; habríamos de entender por qué Pitol se deleita introduciendo en sus novelas, cuentos, ensayos todo tipo de referencias pertenecientes a “otras” cosmogonías culturales y no tiene miedo –teniendo en cuenta que estas referencias devendrán diferentes a sí mismas en contacto con el hábitat literario mexicano– a que invadan su territorio literario y lo deformen y transformen a su antojo; por qué es capaz de absorber y, más tarde, utilizar con naturalidad todo tipo de recursos narrativos experimentales, procedentes de diversos espacios; por qué su literatura refleja fractalmente –como el país mexicano– aquello que es y sucede en el resto del mundo.

Temazcal

Además, si algo destaca en la *Trilogía de la memoria*, es su amplitud de miras, siempre intentando hacernos dialogar con “algo” o “alguien”, de tal manera que pareciera que estuviéramos en un zócalo, un paseo de Chapultepec literario o en el famoso mercado de Oaxaca (descrito con tanta sutileza por D. H. Lawrence en las diferentes estampas que componen sus *Mañanitas mexicanas*), donde en vez de comerciar –si es que esta palabra tiene sentido en este caso– con especias y alimentos, se mercadeara con libros, autores, opiniones, sueños y gustos por el mero disfrute que conlleva este acto. De hecho, Pitol no realiza únicamente una lectura externa de autores como sus adorados Nikolai Gogol, Henry James o Thomas Mann. No. Se apropia de ellos –y, en este caso, no me estoy refiriendo

a su trabajo como traductor. Los hace suyos. Los integra en su persona –como antes las culturas mesoamericanas integraron dentro de su “mundo” los distintos conceptos y visiones llegados de Occidente–. Los acepta porque respeta sus peculiaridades y características y sabe relativizar sus errores –como, asimismo, hicieran las culturas mesoamericanas con las occidentales–, al visualizar con acierto la época en que vivieron y porque, en definitiva, no le son ajenos. Le son “presentes”. Los hace “presentes” y los festeja sin imponerles dogma alguno; los integra a su multiproteico culto, de tal forma que se podría sugerir que los pitoliza o que, asimismo, los mexicaniza o, más bien, los mesoamericaniza. Los conduce a su terreno sin sustraerles su propia especificidad, se regocija en sus propias cosmogonías, en sus obsesiones, en sus hallazgos y aciertos, juega con ellos y los integra en un sistema como el suyo, en el que cabe todo y nada sobra, en la medida en que excluir a un “otro” supone negarnos a disfrutar de los goces de la vida. Lo que es una cualidad, considero, sin la cual no se puede entender el placer que han sentido tantos lectores occidentales de Pitol, al enfrentarse a su obra, y se corresponde con uno de los atributos básicos de la politeísta cultura mexicana: su amabilidad, su cortesía. Su saberse “extranjera” dentro de su propio territorio que es, sin embargo, un posible refugio para todo “ajeno” o extraño, como demuestra una literatura como la de Pitol en la que son rescatados del olvido autores que ni siquiera en su propio país eran tenidos en cuenta.

Tlálloc

Y por todo lo referido anteriormente, ha de entenderse también el porqué la excursión narrativa y vital del escritor veracruzano hacia “otros” territorios, en vez de alejarlo de México, lo

han ido acercando “secretamente” a su patria. Ya que, como bien ilustra el mito de Quetzalcóatl, lo mexicano se busca en la huida, en la fuga, en el movimiento incesante. Tras partir, el héroe –Quetzalcóatl o el tlacuache–¹⁵ descubre otros mundos y otros dioses, de cuyo mensaje se apropiará, y en el retorno a su lugar de origen, habrá renovado la llama que debió perdurar siempre en su horizonte; el país, la tribu y sus cosmogonías serán más amplias, más “abiertas” y, por tanto, más sabias.

Axólotl

Igualmente, el que en una de las encarnaciones de este mito, Quetzalcóatl sea desterrado del ámbito mesoamericano por Tezcatlipoca, permite entender todavía mejor –si realizamos una

¹⁵ En el extraordinario libro de López Austin, *Los mitos del tlacuache*, el autor nos refiere uno de los muchos significados de esta figura tan etérea que puede, a su vez, ser “resistente a los golpes, el despedazado que resucita, el astuto que se enfrenta al poder de los jaguares, el jefe de los ancianos consejeros, el civilizador y el benefactor” y que con tanta precisión se adapta a la figura simbólica cósmica del mexicano en una referencia que es, sobre todo, prolongable hacia sus artistas. Desde este punto de vista, existe, por ejemplo, un mito prometeico del tlacuache que, desde luego, sería adaptable al artista mexicano pero, sobre todo –y teniendo en cuenta las veleidades y las metamorfosis con las que opera tanto el medio mexicano como el occidental– a la obra de Sergio Pitól. López Austin nos refiere de este mito –uno de tantos en los que es protagonista el tlacuache–: “El tlacuache, comisionado u oficiosamente, va con engaños hasta la hoguera y roba el fuego, ya encendiendo su cola, que a partir de entonces quedará pelada, ya escondiendo la brasa en el marsupio. Gran benefactor, el tlacuache reparte su tesoro a los hombres. Sin embargo, el mito no siempre concluye con el don del fuego. Entre los coras, por ejemplo, el mundo se enciende cuando recibe el fuego, y la Tierra lo apaga con su propia leche. Entre los huicholes el héroe civilizador es hecho pedazos; pero se recompone uniendo sus partes y resucita”, Alfredo López Austin, *Los mitos del tlacuache*, pp. 21-22.

simple analogía entre el PRI y la imperio mexica prehispánico (Tezcatlipoca: poder sedentario-totalitario)– el porqué de la fuga de Sergio Pitol (Quetzalcóatl: el nómada-poder igualitario) y de muchos de sus personajes hacia otros territorios. Quetzalcóatl es un errante, un fugado, un exiliado de ida y vuelta, un jinete de múltiples mundos que no se encuentra en ninguno, cuya condena es la no-existencia –destino que será vivido durante décadas de anonimato en México por un errante Pitol, condenado a vagar por Asia, el resto de América y Europa, para encontrarse a sí mismo– pero, paradójicamente, será, gracias a su ausencia y errancia, que Quetzalcóatl (Pitol) influirá en la realidad en que nació, contribuyendo a enriquecer su propia cultura que devendrá más plural, rica, ontológicamente “total”, “absoluta”. Y, por consiguiente, este es uno de los mensajes que podemos extraer de la vida y obra del escritor mesoamericano: la promesa de la resurrección de Quetzalcóatl no se ha extinguido, la vuelta del dios errante es posible y con ella, la del arte, el fuego y la poesía. Esta sería la esperanzadora promesa, el regalo que nos legara en su *Trilogía de la memoria*: incidir en lo “propio” –lo prehispánico–, a través de una excursión imposter-gable hacia lo “ajeno”, con el fin de que la existencia retome sus designios míticos, plurales, augurales, mutables, cósmicos; con el fin de que resucite “la conversación múltiple”.

Tlacuache

Significativamente, el escritor totonaca finalizaría *El arte de la fuga* con una reflexión, “Un viaje a Chiapas”, sobre los hechos que decretaron el alzamiento del subcomandante Marcos en esta región mexicana que, pienso, habla por sí misma sobre cómo se plantea su relación con el mundo mesoamericano y, considero, cierra y corrobora, de alguna forma, todo lo que

hemos ido sosteniendo a lo largo de este caleidoscopio: “en los momentos en que la solución militar” en Chiapas

... parecía casi inminente, las manifestaciones por la paz se multiplicaron. Algunas veces el lema era: “Todos somos indios”. La reacción de algunos periódicos o locutores era sarcástica. ¿Asumirse uno como indio? ¿Querer ser un tzeltal, un chol, un tojolabal? Les parecía tan descabellado que ni siquiera, me imagino, eran conscientes del profundo racismo que implicaba aquel rechazo [...] Habrá un día, me imagino, en que no será necesario gritar que también nosotros somos indios.¹⁶

Fray Bartolomé de las Casas

¹⁶ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 316.

E. CALEIDOSCOPIO V

Ahora era yo el ciego: ya no podía leer lo que yo mismo había escrito.

“Mi cuaderno de notas y un epílogo desde Gantheaume Point (la biblioteca de Borges)”

CEES NOOTEBOOM

Y al fin al cabo, ¿existió alguna vez la puerta verde en el muro?

La puerta en el muro, H. G. WELLS

Toltecas

El caleidoscopio es una tierra de barbecho para que todo exceso hermenéutico pueda ser cometido pero, igualmente, por su capacidad de alentar todo tipo de interpretaciones, es un agente coercitivo que invita a pensar una y otra vez lo que se ha de explicar. Porque si, efectivamente, podemos decirlo todo sobre él, no habrá nada de lo referido que sea especialmente significativo o que merezca ser tenido en cuenta. Así, el caleidoscopio es un signo libre que, paradójicamente, nos advierte de los peligros de la libertad y emite todo tipo de prohibiciones sin que las mismas se encuentren reguladas por un código fijo. Y, por tanto, es una máquina de generar dudas; de cuestionar “lo conocido” hasta el punto de provocar tanto el asombro como todo tipo de incertidumbres. Todo varía en el caleidoscopio como en los libros o el rostro de los seres humanos, que son siempre cambiantes y quien los juzga o analiza ha de saber, por tanto,

que sus palabras son tan pasajeras o transitorias como las formas a las que intenta aludir.

Tarahumaras

Por estas razones, los caleidoscópicos textos de Sergio Pitol se resisten con tanta fruición a todo tipo de análisis. Él mismo ha confesado en alguna ocasión:

... mis relatos se caracterizaron por registrar una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre. Al menos, no del todo. La estructura debe ser muy firme para que esa vaguedad que me interesa no se transforme en caos. La historia debe contarse y recontarse desde ángulos distintos y en ella cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama y, a la vez, desdibujar y contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido.

Tula

Sin embargo, si hemos entendido los presupuestos lúdicos insinuados por el escritor veracruzano, es inevitable incidir en determinadas interpretaciones de su literatura en la medida en que se considere que estas únicamente intentan, a su vez, sugerir y proponer nuevas incertidumbres antes que agotar el sentido de la obra. Y ya que estamos ahondando en lo mesoamericano, en estos momentos, como otra posible manera de leer la obra de Pitól, es muy factible continuar este camino para observar cómo algunos de sus cuentos, e incluso el sentido mismo de su obra, varían continuamente según la perspectiva a través de la cual nos acerquemos a ella.

Xipe-Tótec

Desde tal punto de partida, me gustaría proponer una lectura de una narración como “La pantera” en clave mesoamericana, entendiendo que esta interpretación, lógicamente, tan solo intenta sugerir una posibilidad de acercarse a la narrativa de Pitol sin, desde luego, agotarla e incitando a que el lector pueda seguir –parafraseando a Julio Cortázar– construyendo sus propios modelos para armar una lectura propia de la literatura del escritor veracruzano.

Lloyd Stephens

“La pantera” es un cuento que data de 1960 y aparece por primera vez en el número 15 de *La Palabra y el Hombre* que, más tarde, se incluiría en *No hay tal lugar*, en 1967, con una serie de pequeñas modificaciones que tienen una gran importancia en cuanto que hacen su significado aún más opaco y –como se verá–, de no conocerse la versión original de la narración, dificultarían más nuestra interpretación. Escrita, por tanto, en una época en que su literatura todavía se encontraba circunscrita a las negras narraciones de *Tiempo cercado*, y en un momento en que esa especie de relatos de aprendizaje y redescubrimiento del mundo que son “La casa del abuelo” y “Pequeña crónica de 1943” ya se están incubando, se me antoja que es un campo de pruebas muy válido para ejemplificar mis postulados.

Incidentes de viaje en Yucatán

El argumento del relato es sencillo. Un niño, tras asistir en un cine a un programa triple de películas bélicas, recibe,

en sueños, la visita de una fabulosa, misteriosa pantera que le transmite un revelador mensaje que le fascinará e intentará traducir sin éxito al despertar. Veinte años después, la pantera reaparecerá pero, para desesperación del narrador que impaciente, sobrecogido y esperanzado, esperaba su retorno, tampoco esta vez podrá comprender sus palabras. Empero, confiado y conmovido, suspira por una nueva reaparición del felino y estar preparado para entender, definitivamente, cuando su regreso se produzca, el mensaje cifrado.

Xochimilco

Según mi visión, la pantera es una representante directa del mundo mesoamericano perdido cuyos mensajes sobrecogen al narrador pero que ya no puede traducir, “releer” y adaptar al mundo en el que vive por más que su influjo persiste soterradamente en su vida. Y, si es cierto que esta interpretación puede parecer forzada, intentaremos fundamentarla más con el objeto de observar las distintas lecturas a las que anima la sugestiva obra de Pitol ahondando, en este caso concreto, en el ámbito mesoamericano, para entender mejor su disforme estética.

El juego de la pelota

A este respecto, me es bastante útil referirme a Georges Bataille y su fascinante obra *El erotismo*, para explicitar un poco mejor mi hipótesis. Nos sugiere, allí, Bataille que durante el transcurso de los rituales, las celebraciones, el hombre-animal era, por unos momentos, un reflejo impuro de la divinidad y podía dialogar con ella en un lenguaje secreto que lo sobrepasaba, pero que, íntimamente, lo constituía y que, más tarde

—al final de la celebración—, debería olvidar para continuar luchando por su supervivencia con los métodos humanos que le son propios. Si no lo hacía así, sería penalizado —ya fuera por su sociedad o por la naturaleza, la divinidad—. Con lo que, para Bataille, se puede sugerir que “la síntesis del animal con el hombre” es la que propicia la llegada del “mundo divino (el mundo sagrado)” una vez que esta unión estaba sujeta a unas regulaciones, prohibiciones.¹

Chac Mool

En el ámbito mesoamericano estos rituales —que son análogos a los ritos dionisiacos de los que, más tarde, surgió la tragedia griega— se celebraron en su más extrema radicalidad hasta la llegada de Hernán Cortés. Muchos dioses mayas o aztecas poseían una particular mixtura de rasgos animales y humanos y aquellos que participaban en sus ritos de adoración, se vestían, consiguientemente, con rasgos y trazos de animal con el fin de acceder simbólicamente al “omnipotente” poder de estas divinidades plurales y contrarrestar la violencia natural (rayos, lluvia, huracanes) a través de la que se manifestaban. Al ser la violencia divina desbordada e imprevisible, los sacerdotes y distintos ejecutantes del acto ritual, realizaban la inmolación de víctimas humanas, que se sentían honradas de ser sacrificadas en cuanto su muerte permitía a la comunidad, de la que formaban parte, acceder a ese “poder” sin ser destruida en su totalidad por él. Transgredir las leyes divinas, naturales, durante los rituales, no solo somatizaba la angustia y los miedos que la comunidad sentía hacia un cosmos totalizador y absoluto,

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 86.

sino que permitía participar de su “poder” sin que –pues los que morían eran víctimas humanas– esta transgresión se entendiera como un desafío del hombre hacia sus dioses. Así, el animal no solo era temido sino reverenciado, en la medida en que, al no sujetarse a ley humana alguna, se encontraba más cerca de lo “natural” y, por tanto, lo “divino”, que el hombre.

Día de Muertos

Sin entrar aquí en los procesos que ocasionan que, en estos rituales, el sacrificio humano sea sustituido por el animal y, más tarde, el sacrificio de estos también se prohíba –aunque algunos de ellos, como las corridas de toros o las peleas de gallos persistan–, sí que ha sido importante destacar su inicio, dado que el Occidente contemporáneo, según Bataille, niega tanto nuestra parte animal como natural. Y solo sería posible reencontrarnos con este primer origen deconstruyendo los tejidos racionalista-humanistas; lo que –una vez que los estados modernos consideran tabú a “lo animal” e intentan a través de todo tipo de regulaciones y leyes (el tótem) que no podamos integrarlo en nuestro “ser”– solo será conseguido, lógicamente, a través de procesos –en gran medida inconscientes– como el sueño, la escritura o el arte que, dado que solo pueden alcanzar a representar o recrear –en ningún caso, resucitar– esos rituales, no son un peligro manifiesto para la sociedad ni los poderes políticos que velan por sus intereses.

Blue Demon

Una vez realizadas estas aclaraciones, me gustaría introducirme ahora en la narración que me ocupa, “La pantera”, que

también puede interpretarse como un intento, por parte de Pitol, de levantar o, más bien, representar ese cerco racional implantado por Occidente en el mundo contemporáneo y, más concretamente, en México, que no permite a sus ciudadanos reunirse con la irracional y atávica animalidad (el mundo mesoamericano) y, consiguientemente, acceder a una experiencia sacra y total dentro de su cotidianeidad.²

Las momias de Guanajuato

La pantera era un animal que solía protagonizar muchos de los antiguos cultos prehispánicos; solía encarnar aquellas fuerzas violentas y oscuras con las que los integrantes de las culturas mesoamericanas se vinculaban momentáneamente en el transcurso de sus rituales divinos. Sin embargo, en Mesoamérica se le conocía con el nombre de jaguar (del guaraní *yaguá-eté*, “parece perro”); animal que, por ejemplo, en la cultura olmeca poseía un lugar central al encarnar la fortaleza que se necesitaba para sobrevivir en la selva. En Teotihuacan, combinado con aves y serpientes en su representación, se adaptaba sincrónicamente a dos simbolismos diversos, pero complementarios: podía ser tanto el guardián de las oscuridades terrestres como un sol nocturno opuesto y complementario al

² El mismo narrador del cuento, enfrentado después de ignominiosas noches a la segunda llegada de la pantera, nos confirma, en algún aspecto, los postulados anteriormente referidos: “Lo irracional que cabalga siempre dentro de nosotros, adquiere en determinados momentos un galope tan enloquecido y aterrador, que cobardemente apelamos (llamándole razón) a ese solemne conjunto de normas con que intentamos reglamentar la existencia, a esos vacuos convencionalismos y autoengaños con que se pretende detener el vuelo de nuestras intuiciones y vivencias más profundas”, Sergio Pitol, “La pantera”, en *Sergio Pitol en casa. La Palabra y el Hombre*, pp. 108-109.

astro diurno. Para los aztecas, que lo denominaban *ocelotl*, su figura se encontraba ligada a la del chamán que revelaba los secretos inexplorados del inframundo y podía hacer el papel de emisario entre los dioses y los hombres como, asimismo, se encarnaba en los rasgos del dios Tezcatlipoca en una faceta que oigo reverberar en estas palabras proferidas por el personaje del cuento tras recibir el ansiado mensaje de la pantera: “Todo lo que pudiera decir sobre la felicidad descubierta en ese momento no haría sino empobrecerla. Mi destino se revelaba de manera clarísima en las palabras de esa oscura divinidad”³ y que vuelvo a escuchar, insistentemente, con muda obstinación y franco desasosiego en aquellas otras con que intenta sellar su revelación:

El asombro que me produjo no puede ser gratuito. La solemnidad de ese sueño no debe atribuirse a un simple desperfecto funcional. No, había algo en su mirada, sobre todo en su voz, que hacía suponer que no era la escueta imagen de un animal, sino la representación de una fuerza y de una inteligencia instaladas más allá de lo humano.⁴

Coatlicue de Coxcatlán

Para los mayas –que tenían un centro ceremonial, el asentamiento Ek Balam (Jaguar Negro) dedicado a este animal–, empero, el jaguar era denominado *balam* o *chac*, lo identificaban con un signo de poder social y con el número 9 (símbolo de los países del inframundo), siendo para ellos –en un sentido

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

similar al azteca— un animal que podía mutar en sol negro o lunar y que, introduciéndose en el inframundo bajo esa apariencia, era capaz de guiar el alma de los muertos al Chocome Mictlan —novenno cielo e inmortal residencia de los muertos— permitiendo la regeneración solar y el renacimiento continuo del mundo de los vivos. El jaguar era, por tanto, una de las encarnaciones del dios del Sol que se encarnaba en él para, atribuyéndose sus poderes, viajar durante la noche por el mundo de los muertos, sobrevivir y volver a “dar vida” a la tierra.

El conde mesoamericano

Pero más interesante que esto —de cara a descifrar esta narración de Pitol— me parece dirigirnos ahora a las escasas manifestaciones escritas que conservamos de la cultura maya, los libros del *Chilam Balam*, que podrían ser traducidos como los libros del “Sacerdote jaguar”; por más que *balam* pueda denominar, igualmente, a un brujo o mago lo que, por otra parte, se correspondería con la función chamánica que se concedía a este animal en la cultura azteca.

Brasero ceremonial

Cualquier lector occidental o nacido en el México actual ha debido enfrentarse a la misma sensación de indefensión, por supuesto, incomprensión y, en última instancia, aturdimiento al revisar algunos de los códices —ya sea en su versión divulgativa, resumida o completa— que forman parte del *Chilam Balam*. Por más explicaciones que el erudito nos conceda, siempre nos vemos empujados a la desesperación, porque, muy probablemente, las hipótesis del investigador acerca del texto

maya lo sean sobre un hecho deficientemente recogido por los primeros redactores. Al descifrar –más que leer– las páginas de estos textos, por tanto, nos encontramos con un opúsculo inmenso de signos y símbolos que, por mucho que intentemos concretar su significado, nos conducen a un colorido, sensual y mayestático mundo que no terminamos de comprender del todo, en la medida en que aquello a lo que se refieren ya no existe y que no poseemos –más allá de la naturaleza cósmica o cultural a la que se refieren– las suficientes bases para tener una clara visión de ellos.⁵

Serpiente enroscada

Esos signos revelan nuestro desasosiego e inconformidad y se nos aparecen (más allá del maravilloso mundo que parecen “desvelar” y “revelar” pero que nunca termina de concretarse) como caracteres cifrados del inframundo que, al tiempo que se vengan de nosotros con su inconcreción –que es el resultado del exterminio y matanza que Occidente produjo en el mundo maya– solicitan volver a la luz, integrarse en nuestras conciencias; reverberación imposible pues somos nosotros (representantes de la cultura occidental) los que los hemos condenado a yacer en

⁵ Indica, por ejemplo, Demetrio Sodi M. en *La literatura de los mayas*, p. 18 : “la escritura maya prehispánica solo ha podido ser descifrada en parte. En lo que más se ha podido profundizar es en la escritura matemática y cronológica, pero la escritura literaria permanece casi del todo desconocida. Los investigadores han tratado de acercarse a ella, algunos considerando que era una escritura ideográfica, otros considerando que era fonética, y por último, algunos pensando que era la mezcla de ambos sistemas. Lo que mejores resultados ha dado es el acercamiento a esta escritura considerándola ideográfica, aunque en realidad la última palabra sobre sus características todavía no se puede decir”.

el olvido; somos nosotros también los que nos hemos condenado por no poder traducirlos, comprenderlos. Y es en la imposibilidad de traducir por parte del narrador del cuento el mensaje de la pantera, que observo una semejanza con los obstáculos que poseemos para descifrar las claves de los textos y códices mesoamericanos; las dificultades a las que nos enfrentamos cuando queremos vivificar, ansiosa y apresuradamente, sus enseñanzas puesto que, sabemos, nos permitirían acceder a los secretos de un mundo oculto, semivirginal, animal y paradisiaco a la vez: el orbe mesoamericano, la naturaleza del saber total, Quetzalcóatl. Expresará, aturdido, el personaje del cuento de Pitol cuando, tras la marcha de la pantera, intente transcribir su mensaje:

... permanecían vivas aquellas proféticas palabras que inmediatamente escribí en una media cuartilla hallada en el escritorio. [...] Y sin embargo, con estupor y desolada vergüenza, debo confesar que las palabras anotadas eran apenas una mera enumeración de sustantivos triviales y anodinos, que asociados no hacían sentido alguno. [...] Uní todas las palabras en una sola, larguísima; estudié cada una de las sílabas. Invertí noches y días en minuciosas y estériles combinaciones filosóficas. Nada logré poner en claro.⁶

Tlaltecuhtli

Así, Pitol parece sugerirnos en esta narración la imposibilidad de acceder a los secretos del mundo subterráneo mesoamericano, conocer sus íntimos confines. En otras palabras, que “no hay tal lugar”: no existe ya la posibilidad de volver a sumergirnos en ese ignoto, inconsciente mundo utópico en el que los seres humanos

⁶ Sergio Pitol, “La pantera”, *Sergio Pitol en casa*, p. 110.

parecían rugir y los animales hablar, un mundo al que accedía la comunidad de hombres durante el transcurso de sus primeros rituales sagrados.⁷ Menos aún, si tenemos en cuenta que lo utópico (la sociedad humana sin pecado y, por tanto, sin necesidad de leyes) —y esto lo ha observado con suma lucidez Bataille—, se encuentra unido incondicionalmente a ese mundo natural-animal íntimamente relacionado con la transgresión y, por tanto, con la violencia natural que los primeros sacrificios humanos y animales intentaban controlar, la llegada de Cristo anular por medio de la ley del amor y el sacrificio y los dominios de la técnica y la ciencia, aliados con la razón, aniquilar sin piedad.

La montaña sagrada

Se entenderá, entonces, si hemos seguido este razonamiento —y volvemos a recordar el exterminio que de las culturas prehispánicas realizara Occidente en Mesoamérica—, que el narrador nos susurre al oído al final de su confesión estas reveladoras palabras:

Sé que una noche volverá la pantera. Tal vez tarde en hacerlo otros veinte años. Entonces hablaremos de esas palabras que ya nunca podré olvidar, y juntos, ella y yo, trataremos de aclararlas y hallarles su sentido. Tal vez no viniera, como yo imaginé, a descifrar mi destino, sino a implorar un auxilio para descifrar el suyo.⁸

⁷ Indicaré Bataille: “el animal, sin una segunda intención, nunca abandona la violencia que lo anima. A los ojos de la humanidad primera, el animal no podía ignorar una violencia fundamental; no podía ignorar que su impulso mismo, esa violencia, es la violación de la ley”, Georges Bataille, *El erotismo*, p. 87.

⁸ Sergio Pitol, “La pantera”, *Sergio Pitol en casa*, p. 110.

Pues si bien, el destino de Sergio Pitol en México se encuentra cifrado en parte por un origen y ascendencia mucho más aprehensible, traducible y comprensible para él —su ascendencia europea—, el destino de los hombres-pantera, de las nocturnas jaguares mayas o aztecas, que gobernaban sin freno el reino de la noche y dialogaban en un lenguaje intransferible con muertos y vivos, se halla inequívocamente vinculado a la cultura occidental de quien depende, actualmente, que muchos de los símbolos de las culturas mesoamericanas además de ser conservados, puedan recuperarse, regresar de las tinieblas nocturnas.

Ehécatl

De todas maneras, no me gustaría terminar de referirme a esta narración sin hacer otra serie de consideraciones como la hilaridad y el asombro que me provoca en muchos momentos. Sobre todo, por la habilidad con la que el escritor mexicano dispone y esconde determinados signos en ella, signos que provocan que la interpretación de sus caleidoscópicos textos se multiplique sin cesar. Lo que podemos comprobar en el hecho de que, en la posterior —en el caso de Pitol, habitual— reescritura que realizó del cuento, las últimas líneas ya citadas (“tal vez no viniera, como yo imaginé, a descifrar mi destino, sino a implorar un auxilio para descifrar el suyo”) que aclaran, en mucho, el porqué del insólito signo-pantera en su literatura, hayan sido retiradas haciendo más enigmática y conjetural su aparición. Y podemos verificar aún con más claridad volcando nuestra atención sobre la utilización que hace de determinados símbolos numéricos que terminarían de dotar de sentido a la interpretación —en clave mesoamericana— que estamos realizando del cuento.

Akbal

Doce son las palabras a través de las que el narrador intenta descifrar el mensaje legado por la pantera en el interior del sueño: “Con infinita ternura contemplé la hoja blanca en que se vislumbraban aquellas doce palabras esclarecedoras”.⁹ Y veinte son los años que tardó en reaparecer la pantera. Lo que, atendiendo al punto de vista de nuestra interpretación, no debería ser considerado casual.

Cimi

El número doce –cuya carga simbólica es mucha al ser sinónimo de perfección– es considerado un número solar y, por tanto, racional, propio de la cultura mediterránea a la que pertenecería por tradición familiar Pitol. Doce son los apóstoles que acompañaron a Cristo, los frutos del Espíritu Santo, los del árbol de la vida y los meses del año. Como doce son los ángeles que velan las puertas a la Jerusalén Celeste y la guardarán, según el Apocalipsis; doce los dioses admitidos por Platón en su República y, según los antiguos rabinos, doce es el número de letras que componían el nombre de Dios.

Chuén

Sin embargo, el número veinte, el tiempo interno de la pantera, no tiene una trascendencia similar en Occidente. Efectivamente, la Cábala y su sobreexégesis simbólica también le

⁹ *Ibid.*

concede una significación, como es la de ser el número de la verdad, de la salud o de la fe inquebrantable pero, desde luego, su importancia en Occidente es mucho menor que la del doce. Más afín a nuestros intereses —una vez vistas las diversas funciones que cumplía el jaguar en la cultura mesoamericana—, se muestra la interpretación que le concede el Tarot como signo del despertar de los muertos que trae consigo la resurrección o la renovación.

El alfabeto maya de Landa

Pero en donde el número veinte toma una relevancia mucho mayor en comparación con la tradición occidental, es, precisamente, en las culturas mesoamericanas; para estas, el número veinte era un signo de plenitud; y, sobre todo, era trascendental para la composición de su sistema numérico, que era vigesimal y determinaba el sentido de toda su cosmogonía. Por ejemplo, fue esencial a la hora de estructurar el calendario, supuestamente de procedencia olmeca, heredado por los aztecas, llamado *haab* por los mayas y *tonalpohualli* por los pueblos de habla náhuatl, dividido en trece meses compuestos de veinte días cada uno, o veinte semanas con trece días cada una.¹⁰ Este calendario, a su vez, se relacionaba

¹⁰ Nos indica Alfonso Caso en *El pueblo del sol*, pp. 87-88: “Este calendario ritual o *tonalpohualli* es una de las invenciones más originales de las culturas indígenas de Mesoamérica. Es antiquísimo pues lo encontramos usado ya en Oaxaca con la primera cultura que florece en los valles, la que llamamos Monte Albán I, varios siglos antes de la era cristiana, y forma la base esencial de todos los otros cómputos calendáricos de mayas, zapotecos, mixtecos, totonacos, huastecos, teotihuacanos, toltecas, aztecas, etc. [...] Este período de 260 días, de nombres diferentes por el número o por el signo, era un periodo mágico que servía a los astrólogos aztecas para predecir y evitar la mala suerte que le correspondía a un hombre que había nacido en un día mal afortunado”.

con el *xiupohualli* o *xihuitl* que estructuraba las actividades de la sociedad civil en su conjunto, a partir de la duración de un año vago (natural) de trescientos sesenta y cinco días dividido en dieciocho periodos de veinte días y uno de cinco a los que se le denominaba “baldíos”. Y es de la combinación de ambos calendarios, el civil y el astronómico, que se llegaba a conjugar un ciclo de cincuenta y dos años, que se denominaba “fuego nuevo”, el cual, organizado en conjuntos de veinte, terminaba por engendrar los famosos grupos superiores de cinco mil doscientos años, llamados “soles”, en los que se halla el origen de las culturas mesoamericanas, que el protagonista del relato de Pitol ya no puede comprender: “No solamente llegaron a parecerme tontos los juegos de panteras, sino también incomprensibles al no recordar ya con precisión la causa que los originara”.

Jacques Soustelle

Más allá de que se esté de acuerdo o no con mi interpretación, confío que no queden dudas ahora sobre esta cuestión: Sergio Pitol es, sí, de alguna forma, un escritor mesoamericano. De hecho, podría decirse que sin el influjo de las culturas prehispánicas, su literatura no habría devenido nunca el caleidoscopio que es. Precisamente, la representación pictográfica de los dioses mayas, aztecas o toltecas era, ante todo, cailedoscópica y mutable. Los relieves que enmarcaban sus figuras reflejan, como dijimos anteriormente, formas fragmentadas tanto animales y naturales como humanas que pueden corresponderse —sin que esta relación tenga que ser directamente proporcional— con las diversas potencialidades contrapuestas, o no, que encarnaban y sus correspondientes metamorfosis.¹¹

¹¹ Así, por ejemplo —para continuar ilustrando estas aserciones en el

Y, por lo tanto, el influjo del ámbito mesoamericano permitiría comprender mejor tanto la mutabilidad de los significantes y símbolos de la literatura del escritor veracruzano, como el cruce que se produce en su interior entre formas pertenecientes a ámbitos, a primera vista, absolutamente contrapuestos así como una de sus más extrañas características: su extrema racionalidad formal y su contenido visceral, animal, irracional que, por momentos, parece ser capaz de arañar y rugir como una pantera.

Huitzilopochtli

signo-pantera desde el cual estamos ahondando en las concepciones mesoamericanas de la literatura de Pitol—, según Miguel Covarrubias, el jaguar mutó —al perder y agregársele determinados rasgos— en Tláloc, dios de la lluvia; figura sobre la que recaería gran parte del contenido religioso-filosófico que los nahuas atribuyeron después a Quetzalcóatl; y Tláloc terminó por devenir, igualmente, en la cultura mexicana, en uno de los muchos tonales que encarnaba el dios Tezcatlipoca —el jaguar negro—; gemelo contrapuesto a Quetzalcóatl, que para los mixtecos también podía representarse con los rasgos característicos de un jaguar. Véase Miguel Covarrubias, *El águila, el jaguar y la serpiente*.

5. SERGIO PITOL: UN MODERNO ESCRITOR MEXICANO

Saborea las pulpas suntuosas de todos los frutos que da la viripotente y fructuosa tierra. Acaricia la suave piel de libreas de tafetán y capas de velludo. Y deja rodar, volar, caer en las palabras: como albérchigos que ruedan entre las patas de los caballos, como campanadas que vuelan llamando a laudes, como piedras de trabucos que abaten murallas. Porque solo así se puede contar la crónica prepóstera de Santiago Tlatelolco. Solo así, a vuelo de pájaros, a vuelo de campanas, a vuelo de palomas que se desprenden del campanil del Templo del Señor Santiago y se zambullen en las frondas de los eucaliptos, se puede contar lo que por estos rumbos ha pasado: repertorio de los tiempos, excerta y florilegio de maravillas y ostentos

José Trigo, FERNANDO DEL PASO

Mantra

Existen caleidoscopios asombrosos, maravillosos; los hay extraordinarios; gigantes, pequeños, amplios, delgados. La mayoría de ellos, sí, es sorprendente. Pero si esto es así es, seguramente, porque existe uno —aunque únicamente sea uno solo— que no lo es. Pero sin él, los demás no tendrían el relieve que poseen. Por ello, es necesario penetrar y abordar la literatura

de Sergio Pitol desde una perspectiva más tradicional. Porque si no, tampoco estaríamos haciendo justicia y reflejando las múltiples posibilidades de la imagen caleidoscópica. Faltaría una sin la cual tampoco terminaríamos de entender el resto, que se verían, contra su voluntad, incapacitadas para seguir girando, generando asombro. Por más que –bien es cierto– es inevitable que todo caleidoscopio conlleve alguna sorpresa. E incluso, aquel que menos se preste al asombro, termine por resultarnos fascinante o, al menos, lo suficientemente interesante como para no dejarlo de lado.

Bajo el volcán

Solo por ello merece la pena observar cómo Sergio Pitol y sus compañeros de generación respondieron a las interrogantes de la modernidad o las distintas modernidades plurales, tal y como las concibe Néstor García Canclini, que se sucedieron en México. Además, realizando esta operación, no solo se pueden contemplar los vínculos reales que unieron a toda una generación sino, a su vez, cuál fue su respuesta ante las distintas circunstancias y problemáticas que enfrentaron en un México escurridizo, cambiante y movedizo; cómo filtraron la ya mencionada influencia mesoamericana y adaptaron su escritura a los tránsitos vertiginosos de los “nuevos tiempos” o, por ejemplo, cómo actuaron frente a las secuelas del hecho revolucionario que había, hasta entonces, imposibilitado, en gran parte, las expresiones surgidas del país que no dieran cuenta, de una u otra manera, de esta circunstancia. Y para ello hemos de observar las circunstancias político-sociales del México en el que crecieron y la nueva sensibilidad generada en el país tras la Revolución. Para lo que tenemos que remontarnos a los años de gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Ávila Camacho

(1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), que se corresponden con la infancia y primera juventud de Sergio Pitol así como con la consolidación del Partido Revolucionario Institucional.

La noche de Tlatelolco

En aquellos años no solo se fraguó la modernización –básica para la creación del caleidoscopio nacional– de muchas de las provincias mexicanas, sino lo que, en palabras de Vargas Llosa, fue “la dictadura perfecta”, la cual fue posible gracias, entre otros aspectos, a que los sucesivos gobiernos mexicanos promovieron una progresiva centralización del país –de lo que dan buena cuenta el inusitado crecimiento poblacional del Distrito Federal a partir de los años cincuenta– que negaba, en gran medida, su pretendido federalismo y lo devolvió a los pretéritos tiempos en que el imperio mexica y su capital, Tenochtitlán, gobernaban sobre el resto de los reinos de México. La base del Estado mexicano, tras la Revolución –y como lo fue desde la llegada de los mexicas al Valle de Anáhuac– se encontraría en Tenochtitlán pero, tal vez, con una mayor radicalidad que antes en la medida en que el nuevo sistema de recolección de impuestos (los cuales van en su mayoría a sufragar los gastos de la capital), el desempleo en las zonas rurales y el fracaso de los proyectos ejidales acometidos por Cárdenas, obligaron a una gran parte de la población a emigrar al centro del país. Si a estos hechos añadimos la progresiva concentración de las fuerzas del ejército en la capital así como los pactos entre Cárdenas y la Iglesia, se observará mejor cómo se fue construyendo y consolidando un gigantesco Estado, que podríamos denominar mexica-católico, que terminó por determinar las bases del funcionamiento político, social, económico y paternal-autoritario de México hasta el tiempo presente; y que gracias a un sistema

de impuestos –heredado, a su vez, de los años del Virreinato– que, en cierto modo, sustituía a las guerras floridas de los territorios mayas, zapotecos, mixtecos o tlaxcaltecos, se aseguraba el control absoluto de la nación desde la gran Tenochtitlán.¹

El nombre olvidado

En realidad, si se analiza esta cuestión con detenimiento, podríamos convenir que si en el país se estableció una –convengamos en llamarle así– “dictadura perfecta”, fue porque las dinámicas político-sociales promovidas por el gobierno de Cárdenas y sus sucesores, ayudaron a hacer realidad un viejo proyecto fracasado del aguerrido imperio azteca: integrar en torno a Tenochtitlán las ciudades de Tula y Texcoco en las que, durante los tiempos prehispánicos, hubo un amplio desarrollo intelectual, artístico y espiritual. Exactamente, tanto Tula, la ciudad del sacerdote Quetzalcóatl,² como Texcoco, la del soberano-poeta Nezahualcó-

¹ Sobre las diferentes medidas tomadas por el gobierno de Cárdenas, refiere Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución Mexicana*, pp. 51-52: “Todas estas medidas dieron al gobierno, y sobre todo al presidente, una inmensa popularidad. Produjeron la impresión de que México había encontrado a un presidente que, consciente de su elevada misión, desde el gobierno haría para las masas la revolución social. No puede dudarse de la posición revolucionaria de Cárdenas, ni de que todas sus medidas fueron adoptadas pensando en la nación en general, por lo que fueron las mismas fuerzas revolucionarias, unidades en su lucha, quienes las hicieron posibles. Pero la principal beneficiaria fue la burguesía”.

² Nos refiere Miguel León Portilla sobre los méritos del sacerdote Quetzalcóatl en Tula: “Los textos abundan en descripciones de los palacios de este gran sacerdote, de sus creaciones y de su forma de vida, consagrada a la meditación y al culto. Concretamente se atribuye al sacerdote Quetzalcóatl la formulación de toda una doctrina teológica acerca de Ometéotl, el supremo Dios dual. [...] El sacerdote Quetzalcóatl, que nunca quiso aceptar los sacrificios humanos, acosado por sus enemigos, después de una larga serie de

yotl, fueron ciudades dominadas (Texcoco) o conquistadas (Tula) por el señorío mexica, en las que el orden de lo artístico o lo poético fue esencial; y los límites que impuso a su desarrollo el militarismo azteca, no pudieron hacer olvidar a la memoria de Mesoamérica en su conjunto ni a Quetzalcóatl ni a Nezahualcóyotl, quienes eran los símbolos de una especie de “era dorada” de las artes mesoamericanas. En este sentido, lo que Lázaro Cárdenas comprendió con meridiana claridad, es que esta cuestión que no se había podido solucionar en tiempos prehispánicos, era esencial tanto para la unión y pacificación del país como para el desarrollo de su nuevo modelo educativo.³ Por lo que, independientemente de los consabidos actos simbólicos de unificación de México realizados durante su mandato, así como la ya citada reforma agraria o la nacionalización del petróleo, no descuidó la cuestión intelectual. Pues la mejor manera de controlar cualquier subversión y crítica interna en el país, así como de dar una imagen “abierta” y plural del mismo al exterior, era conseguir integrar esos dos símbolos disidentes, Texcoco y Tula, en la nación y,

hechos –auténtico drama religioso–, tuvo al fin que marcharse”, Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, pp. 34-35.

³ De hecho, si lo sabemos observar incisivamente, el que México (décadas después de su Independencia) hubiera perdido gran parte de sus territorios situados al norte, además de por el frenético impulso expansionista norteamericano y el vacío de poder y control acaecido en México por la ausencia del padre hispánico, también puede corresponderse con la escasa relación que poseían los mexicas con los habitantes de estas zonas y la dificultad de controlar estos lugares, una vez que tras la Conquista su espíritu se encontraba debilitado por no decir que prácticamente opacado. De la misma manera, el que en la frontera sur, se hubiera disuelto en Estados como Guatemala, Honduras o El Salvador, pienso que tiene mucho que ver con las dificultades del imperio mexica de poder controlar los territorios mayas que, emergentemente, tantas veces se han mostrado contrarios a este centralismo y dispuestos a sugerir un enfrentamiento o un rechazo a esta cultura que intentó controlarle en su momento.

de esta manera, proporcionar vías para hacer realidad un sueño acariciado tanto por los liberales del siglo XIX como por los revolucionarios del XX: que la educación cambiara el mundo social.

Noticias del Imperio

La creación en 1934 del Fondo de Cultura Económica que, progresivamente, se desarrollará y consolidará hasta permitir gozar a la nación de un lustre y prestigio en el terreno intelectual inédito prácticamente en la mayoría de los países latinoamericanos, así como el sistema de becas que, posteriormente, se implantará en el país y que alentará tanto la creación literaria y artística como el hecho de que los altos organismos políticos del PRI adjudiquen a los más reconocidos escritores mexicanos prestigiosos cargos de política exterior, responden, en parte, a este deseo; pueden ser considerados, en gran medida, como gestos simbólicos que se corresponden con una respuesta sumamente meditada al problema que las ciudades de Tula y Texcoco habían causado al imperio mexica. Porque lo que, en cierto modo, intentaron conseguir los gobernantes mexicanos posrevolucionarios con su política de apoyo a los intelectuales, resolver esta antigua problemática, consiguiendo integrar, en la medida de lo posible, a su organigrama social y político, a literatos, filósofos y artistas de las más variadas ideologías, evitando, a su vez, gestos de disidencia como el que realizaran los tlaxcaltecas frente a los mexicas en tiempos de la Conquista.

El luto humano

En verdad, este fue el gran logro de la política cultural del cardenismo: entender que, por más temor, respeto, indiferencia

o aversión que se tuviera a los intelectuales, había que integrar a la mayoría de ellos en el aparato burocrático del país en cuanto esto ofrecería una imagen plural y moderna de la nación y que, sin su ayuda, sería muy difícil construir las bases del México moderno.⁴ De esta manera, además, el Estado mexicano se aseguraría en el futuro de que los intelectuales crecidos en el país, pudieran realizar su huida hacia otros lugares bajo el signo de Quetzalcóatl sin peligro de que en su recorrido hacia los nuevos parajes, hubiera una no-vuelta o un no-retorno tan crítico para los intereses de la nación como supuso la marcha del antiguo gobernante-dios mesoamericano. Porque, en realidad, los nuevos lugares, ideas y puntos de vista sobre el mundo que los artistas mexicanos irían conociendo en estos viajes hacia el extranjero, habrían de integrarse y formar parte, en última instancia, de ese México abierto al “mundo” y, consiguientemente, a los más diversos procesos de modernización, descrito por García Canclini. Aunque —hemos de precisar— que esta idea no se puso en marcha ni se consolidó en un corto espacio de tiempo. Al contrario, se desarrolló lenta y elaboradamente a través de un proceso de cristalización y maduración complejo como demuestra el que, entre otros muchos, Fernando del Paso tuviera que salir del país como periodista, Salvador Elizondo por asuntos familiares o el que Pitol

⁴ Nos indica Peter H. Smith en una aseveración que complementa nuestra afirmación: “... artistas y escritores se dedicaron a formular y ampliar una ideología política que con el tiempo formaría la base de un consenso nacional, una serie de supuestos que dotaban al Estado del legado de la propia Revolución. Reconociendo tácitamente este servicio, el gobierno mexicano fomentó de modo constante el contacto con figuras intelectuales y apoyó los esfuerzos de estas, persuadiéndolas con frecuencia a desempeñar cargos públicos semihonorarios. Tanto el Estado como la Intelectualidad se necesitaban y se apoyaban mutuamente”, citado por Alan Knight en “La última fase de la Revolución: Cárdenas”, *Historia de México*, p. 272.

—en un acto de valentía que lo honra— tuviera que vender gran parte de sus pertenencias para conseguir viajar a Europa.

La señal

En cualquier caso, sirvan estos referentes para entender o, al menos, vislumbrar cómo fue forjándose la “dictadura perfecta”. Si los intelectuales mexicanos destacaban por sus libros en el extranjero o ganaban premios honoríficos, el gobierno, que sufragaba buena parte de sus gastos, se sentía partícipe de estos logros, y si alguien criticaba su política o la calificaba de autoritaria o paternalista, los políticos no tenían más que mostrar el cuidado y respeto con que trataban a sus intelectuales y la suma libertad que tenían para expresar lo que deseaban para acallar las voces disidentes. Pero, en realidad, las críticas que podían ejercer los escritores o filósofos estaban muy controladas ya que se les ofrecía espacio o voz en los *mass-media* que el gobierno controlaba con mano férrea: la televisión y la radio. Y además, si alguno de estos intelectuales intentaba herir al gobierno o se excedía con sus críticas, a este le bastaba con retirarle su puesto público o su beca, o, al menos, amenazarle con ello para atemperar sus palabras y demostrar quién regía los destinos del país. Lo que se comprobó sin ningún tipo de sutilezas con la matanza acometida en Tlatelolco en 1968, donde se demostró que por más que el poder mexicano tuviese que abogar “aparentemente” por una política cultural libre e integradora —Tula y Texcoco—, en cuanto se dieron las circunstancias precisas, el tradicional militarismo del imperio mexicano —como bien destacara Octavio Paz en su *Posdata al laberinto de la soledad*— unido al más sanguinario judeocristianismo hispánico, mostró su rostro más feroz. De hecho, basta revisar las luchas entre el PRI y los partidos comunistas mexicanos,

su ilegalización y su posterior persecución –de los que toda la obra y vida de José Revueltas es un testimonio franco, directo y, por momentos, espeluznante–, para comprender y profundizar aún más en la centralización dictatorial mexicana y cómo su apoyo a la partida de sus intelectuales al extranjero (con amplios cargos de representación diplomática), estaba condicionada por el deseo y la necesidad de su regreso así como por una idea aristocrática de la cultura propia, de las culturas mesoamericanas prehispánicas mantenida por las élites criollas durante el Virreinato. Lo que significa que, realmente, por más que la necesaria apertura de universidades públicas irá, lentamente, durante el siglo XX, globalizando las claves de acceso a la cultura en el país, los privilegiados y beneficiados de esta nueva política cultural que propiciara el cardenismo y consolidarán los posteriores gobiernos como el de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) gracias a la creación de la Ciudad Universitaria, serán tan solo, en un principio, una minoría tan excepcional y privilegiada como lo había sido la clase sacerdotal en las culturas prehispánicas o la aristocracia europea durante el Virreinato. Una minoría que, lentamente –a medida que el país se modernizaba y el PRI ganaba una elección tras otra y repensaba y perfeccionaba su política de cultura– fue ampliándose cada vez más hasta prácticamente conseguir hacer creer la ficción de que se vivía en una democracia “abierta” y moderna.

En fin, todas estas circunstancias, de un modo u otro, influyeron en la literatura y el arte mexicano del siglo XX. Y es gracias a ellas que un extranjero ajeno a México podría comprender por qué a pesar de que Sergio Pitó siempre luchó por la libertad democrática y en muchas ocasiones se opuso al poder –al que no dudó en ridiculizar cuando lo consideró necesario– como podemos comprobar, por ejemplo, en alguno de los episodios –véase “Monsiváis, el joven”– narrados en *El*

arte de la fuga, donde nos relata sus encontradas sensaciones tras la muerte de Rubén Jaramillo⁵ o su intención de hacer una huelga de hambre junto a José Revueltas en favor de los presos políticos encarcelados por el PRI entre 1958 y 1960,⁶ más tarde recibió varios galardones y puestos diplomáticos concedidos por el gobierno; o el porqué su obra literaria, en cierto modo, pudo desarrollarse ajena a todo lo que no fuera su libre configuración y no llegó a sufrir ni censura ni, por supuesto, ningún tipo de recorte en su creatividad por haber trabajado en calidad de diplomático de su país en el extranjero o por criticar —cuando lo creyó necesario— a algunos de los miembros de la “dictadura perfecta”. Una “dictadura” que lógicamente no tuvo un comportamiento absolutamente homogéneo ni fue totalmente compacta durante las décadas

⁵ Nos indica Sergio Pitol: “Rubén Jaramillo ha sido ejetuado. Compramos el periódico. Hablan de Jaramillo en los términos más soeces, como si se tratara de una fiera peligrosa a la que al fin se ha podido dar caza [...] Jaramillo es un pastor metodista; se ha inconformado con el gobierno de Morelos por una serie de abusos que han tenido lugar en el campo. Vive en una comunidad cercana a Cuernavaca, donde los terrenos han subido inmensamente de precio. La especulación inmobiliaria les ha puesto la mira. Jaramillo se convirtió de manera natural en líder de la región; impidió que los colonos fueran expulsados. Tener el periódico en las manos es degradante; expele un triunfo inundo. ‘¡A perro muerto, se acabó la rabia!’, parece gritar [...] Mis deseos de permanecer en México se desvanecieron esa noche”, Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 49.

⁶ Refiere Sergio Pitol en *El arte de la fuga*: “De 1958 a 1960 los granaderos parecieron apoderarse de la ciudad, asombrados, tal vez, por la tozudez de trabajadores y estudiantes, a quienes a pesar de los golpes, las detenciones y la tortura siguieron manifestando su descontento, repartiendo volantes, marchando por las calles, cantando canciones subversivas, haciendo chungas del gobierno. Las cárceles se llenaron de presos políticos. Con Monsiváis y José Emilio y una docena más de escritores y pintores hicimos una huelga de hambre convocada por José Revueltas, en solidaridad con la que en Lecumberri habían emprendido Siqueiros y otros presos políticos [...] intranquilo por un periodo de esterilidad que comencé a relacionar con la borrasca política, decidí darme una tregua y salir por un tiempo del país”, *ibid.*, p. 39.

en que se mantuvo en el poder y que, de alguna forma –en ocasiones, azarosa– guardó siempre un mínimo respeto para los creadores como lo demuestra el que José Gorostiza se ocupara de dirigir, durante un tiempo, la Secretaría de Relaciones Exteriores o los diversos cargos públicos que desempeñó Carlos Pellicer.

Tragicomedia mexicana

En realidad, ninguno de los componentes de la generación de la que forma parte Pitol –ya fuese por la solidez económica de sus familias, la emergencia creativa de sus propuestas intelectuales o la necesidad de expandirse hacia el extranjero para reencontrarse con su origen perdido europeo o seguir ampliando las trazas de su obra literaria–, pudieron obviar esta cuestión esencial –vivir en una “dictadura perfecta”– así como muchas otras que se fueron produciendo y desarrollando a medida que el país se modernizaba: el crecimiento industrial de la nación mexicana en torno a su capital, la apertura de las fronteras mexicanas, tras la Revolución, a las inversiones masivas de capital extranjero, el diálogo cruzado que se estableció entre fuerzas políticas y sociales de distintos ámbitos mientras estos procesos se estaban desarrollando y, por supuesto, la llegada de la modernidad. Una modernidad que en México, lógicamente, llegó irregular e incontroladamente siendo muy difícil de poder delimitar cómo, de qué manera y hasta qué punto se extendió, teniendo en cuenta que no llegó ni al mismo tiempo ni de la misma forma a todos los lugares del país –algunos todavía la esperan– y que tuvo que mezclarse y confundirse con un territorio colorido, salvaje, vibrante, impredecible y repleto de estímulos ya de por sí.

Morirás lejos

Son muy difíciles de comprender, por ejemplo, los ensayos de Monsiváis, muchas de las novelas de Carlos Fuentes o esa inclasificable obra literaria que es *Los recuerdos del porvenir* sin entender anteriormente estos condicionantes político-sociales; como, de la misma manera, una novela como *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño y la totalidad del corpus literario de José Revueltas son, asimismo, difícilmente entendibles en toda su magnitud sin realizar una mirada hacia los hechos que posibilitaron la matanza de Tlatelolco. Y, desde luego, las distintas técnicas narrativas con las que experimentaron tantos escritores posrevolucionarios, así como las diferentes aventuras literarias en las que se embarcarían, no son sino el reflejo de esa búsqueda, más o menos lograda, realizada por tantos artistas mexicanos modernos de encontrar un estilo adecuado para referirse a estas desbordantes circunstancias.

Obsesivos días circulares

Así, por ejemplo, Carlos Fuentes, en *La región más transparente*, intentó radiografiar —racionalizándolo, humanizándolo y descubriendo su tejido mítico—, en la medida de lo posible, el progresivo crecimiento de la capital mexicana construyendo un héroe, Ixca Cienfuegos, que luchaba por encontrar una respuesta a los problemas identitarios de una nación en donde las culturas prehispánicas se bifurcaban, y se mezclaban con todo nuevo tipo de corrientes modernas; camino continuado más tarde, con otras motivaciones pero iguales objetivos por Gustavo Sáinz en su *Fantasma azteca* o José Emilio Pacheco

en *La fiesta brava*.⁷ Salvador Elizondo ofreció en *Farabeuf* o *El hipogeo secreto* su propia versión (oculta y nunca explicitada) de los efectos que la llegada de la modernidad podía causar en países donde aún pervivían muchas culturas semiarcaicas como era el caso de México.⁸ José Emilio Pacheco describió esos mismos tránsitos, particularizándolos en historias fugaces, desprovistas en muchos casos de un sentido acabado y preciso y que tenían a la soledad como último e incipiente mar de fondo, e indirectamente reflejaban lo que era vivir en una “dictadura perfecta” (*Las batallas en el desierto*, *El prin-*

⁷ Véase a este respecto lo que indica Sergio Pitol sobre esta narración de José Emilio Pacheco en que, por momentos, pareciera hacer una descripción de su propia obra: “*La fiesta brava* es una narración compuesta por tramas absolutamente disímiles, cuyo sentido unitario se debe tan solo a la maestría del creador. Veamos los ingredientes: un americano ex combatiente en Vietnam de vacaciones en México, el horrible destino de dos ex promesas de la literatura y de la moral social y su ulterior transformación en guiñapos pestilentes, las amistades perdidas, los amores más tristes, las diversas gamas de la frustración, el culto a la Coatlicue, lo que acaece bajo el suelo de la ciudad de México tanto en los vagones del metro como en algunos túneles secretos”, Sergio Pitol, “José Emilio Pacheco, renacentista”, en *Letras libres*, extraído de <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7198>

⁸ Porque, sin duda, la obra de Elizondo por más que se regodee en con- jugar en su aparato estético-narrativo atributos más propios de las ciencias puras y logísticas que de las artísticas, nace del asombro, de la perplejidad, y de la violencia sin freno que produce, en el seno del hombre, la instauración definitiva de la sociedad industrial y su repetición que destierra o entierra los ritos, tabúes y códigos sagrados básicos del ser humano en su inconsciente más profundo. Y es por su atenta lectura, comprensión y des- velamiento del *eros* y el lúdico juego vida-muerte que establecen las socie- dades industriales con los integrantes del amplio cuerpo social así como por su origen mexicano que le permite incidir y vincularse sin problemas con culturas forjadas a través del rito, el tabú y el tótem sagrado que, considero, que Elizondo pudo extraer los suficientes elementos para componer gran parte de su narrativa que, desde *Farabeuf* hasta *El hipogeo secreto*, realiza sin ambages una exploración inmisericorde de la abrumadora composición de nuestras sociedades modernas.

cipio del placer). Inés Arredondo mostró los más perversos componentes de la modernidad capaz de transformar los ritos naturales (amor, adolescencia, pérdida de la virginidad, matrimonio) en una “entidad” distinta a la conocida hasta entonces y de romper todos los “tabúes” sagrados o naturalizados que pervivían en el México premoderno. Juan García Ponce abrió huecos, buscó túneles por los que orientarse ante esta abusiva y, por momentos, monstruosa llegada de la modernidad a México. Fernando del Paso metaforizó con profusa rotundidad los distintos saltos fugaces, vertiginosos y controvertidos que la conciencia individual y colectiva de los mexicanos sufría ante estos cambios. Y en complementariedad y contraposición a ellos, Sergio Pitol enfrentó estos tránsitos de una manera discontinua y abrupta para lo que se complacería en jugar con distintos registros –parricida, disidente, carnavalesco o evadido– con el objeto de dar cuenta de una realidad que comenzaba a no poder ser descrita en tiempo real y cuya fugacidad y enormidad superaba, por momentos, cualquiera de los esfuerzos estéticos empleados para describirla con exactitud. Una realidad que ni siquiera la voraz ironía con que construía sus artefactos narrativos Jorge Ibarguengoitia, la celeridad e ingravidez que caracterizarían la escritura de José Agustín y gran parte de los –más o menos importantes– integrantes de la llamada escritura de la “onda” o incluso las afiladas y puntillosas reflexiones de Carlos Monsiváis, podrían terminar de ajustar en sus coordenadas con la mínima precisión requerida, puesto que se revelaba apabullante, hiperproteica e hiperdeterminada; sometida a todo tipo de procesos difíciles de clasificar y condicionada por estímulos de los más diversos y heterogéneos ámbitos –muchos de ellos sin determinar y propicios a eclosionar y difuminarse en la ética y estética del tiempo “presente” mexicano.

Jacobo el mutante

En resumen, se podría sugerir que todos y cada uno de estos escritores se vieron obligados –más allá de su voluntad– a construir una literatura incisiva, dúctil, flexible y, en la mayoría de las ocasiones, llevada al límite de sus posibilidades plásticas, debido a la “sobreabundancia” de estímulos que generó en México la llegada de la modernidad y, en algún caso, para criticar de forma indirecta y punzante a la “dictadura perfecta” bajo la cual escribían su obras. De esta manera, comenzaron a forjar una escritura áspera, sin concesiones, que no tuvo problema alguno en quebrar sus propios límites externos e internos y que, de manera intuitiva más que lógico-racional (sin tener por qué agruparse en torno a vanguardia alguna una vez que el tronco de culturas prehispánicas ya fundamentaba su condición “enrarecida”) los vinculó íntimamente mucho más de lo que pareciera a partir de una lectura superficial de sus esfuerzos estético-literarios; y terminó por dotar a la literatura mexicana de unas señas de identidad disímiles al resto de las literaturas del continente americano por más parecidas que, en principio, parecieran sus temáticas y sus respectivas estéticas: una escritura frenética, extrema sin por ello dejar de ser precisa, que se destaca por no dar tregua al lector en ningún momento y en colorear cada frase y cada página con una adjetivación y metaforización profusa que parece aspirar a negar todo pasado y futuro para condensar todos sus esfuerzos en describir las rotaciones de un tiempo “presente” –la modernidad mexicana– repleto de todo tipo de referentes heterogéneos y posibilidades imposibles de ser controladas en su totalidad por el poder o los hacedores de la llamada “dictadura perfecta”.

Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe

De esta forma, la literatura mexicana, finalmente, devino campo de pruebas (incluso en sus ejemplos más conseguidos y sus indiscutibles obras maestras) de todas las posibles y, en algún caso, inusitadas y extremas –véase *José Trigo*– vertientes estilísticas del orbe literario, y desarrolló todas las variantes que el campo literario le ofrecía para realizar todo tipo de experimentaciones muy difíciles de poder catalogar con precisión. Porque sus escritores se enfrentaron a una realidad movедiza, capaz de mutar en cuestión de momentos su faz y muy difícil de asir, de atrapar o de describir con sobriedad, en donde cualquier circunstancia era capaz de expandir su significado hasta límites insospechados o desaparecer confundida con todas las que se producían en un presente inaprensible, inagotable, inabarcable. Y por ello, en la mayoría de las obras compuestas por la generación de narradores a la que pertenece Pitol, la metáfora es la gran protagonista de la fiesta narrativa repleta de fascinantes insinuaciones a la que estos escritores nos invitan, siendo capaz de ejercer todo tipo de funciones y aparecer en los rincones y lugares donde menos se la espera como símil de una explosiva realidad, por momentos, increíble que solo es posible describir con un lenguaje “total”: florido y repleto de sugestivas sugerencias pero, igualmente, seco, sobrio y adusto.

La culpa es de los tlaxcaltecas

Si, además, tenemos en cuenta que dentro del escurridizo y cambiante “presente” mexicano se encontraba también sesgado el rastro de las culturas mesoamericanas que, subrepticamente, influían en la vida diaria –véanse *Aura* o “Chac Mool” de Carlos Fuentes–, podremos medir en toda su magnitud los

desafíos a los que se enfrentó la generación de Sergio Pitol, así como el porqué tanto el escritor veracruzano como Juan García Ponce, Carlos Monsiváis, Elena Garro, María Luisa Puga, Daniel Sada, Margo Glantz o Josefina Vicens, por ejemplo, cimentaron gran parte de su obra literaria bajo el confuso, ambiguo e impreciso signo del “equivoco” o la “inconcreción”. Pues, únicamente, merced a un estilo y a unas tramas que fueran capaces de dar cuenta del carácter indeterminado del tiempo y el entorno que los cercaba, se podía dar cuenta con veracidad de este mundo tan rico en contradicciones que era el México posrevolucionario, y llegar a engendrar una literatura que consiguiera –gracias a su falta de incorporeidad e inconcreción– unos resultados artísticos de primera magnitud.

Historia general de las cosas de la Nueva España

En realidad, todos ellos estaban contribuyendo a hacer de la literatura mexicana ese caleidoscopio de reminiscencias incalculables e infinitas en que se convirtió. Ninguno de ellos –y, seguramente, Carlos Fuentes fue el que más empeño puso en este intento– logró por sí mismo dar cuenta con absoluta precisión del cambiante mundo en que se desenvolvían pero, cada uno a su manera, contribuyó a hacer mucho más entendible y comprensible el México posrevolucionario, sin por ello opacar su inagotable misterio. Cada cual puso su grano de arena para construir esa especie de sinfonía polifónica, inacabable, infinita –escrita en todos los tonos y gamas posibles y abierta a todo tipo de interpretaciones– que es la literatura mexicana moderna.

Primero sueño

F. CALEIDOSCOPIO VI

La realidad mexicana no puede captarse salvo
en función del hombre universal

México en su novela.

Una nación en busca de su identidad,

JOHN S. BRUSHWOOD

Orozco

Se podría sugerir que un caleidoscopio, ante todo, propicia equívocos y confusiones, pero también ayuda a resolverlos, porque al relacionar segmentos y formas pertenecientes a las latitudes más diversas y, en apariencia opuestas, termina por mostrar su complementariedad por más que esta sea asimétrica. Por lo que es necesario invocar su presencia de nuevo en la medida en que puede aclarar –sin dejar por ello de propiciar nuevas interrogantes– un fenómeno curioso de observar: el que la mayoría de los escritores mexicanos pertenecientes a la generación de Sergio Pitol busca, en ocasiones obsesivamente, en el continente europeo, un tejido cultural lo suficientemente sólido en el que apoyarse para terminar de consolidar sus respectivas estéticas que se contraponía –pero también se complementaba– con el de muchos artistas europeos que visitaron el México durante el siglo XX, buscando reencontrarse con el tejido oral y mítico del mundo al que no tenían ya acceso en el ámbito occidental.

Siqueiros

En realidad –en el caso de los escritores mexicanos–, existían muchas razones bastante importantes para que este viaje a Europa se llevara a cabo, las cuales tienen que ver con la naturaleza del arte mexicano desde los tiempos de la Conquista. La identidad mexicana se vio invadida, absorbida por un referente alógeno, externo (el cuerpo del ejército occidental y su lenguaje) que le obligó a cambiar su concepción del tiempo y, consiguientemente, de la historia, así como múltiples ritos y costumbres. Los primeros textos que forman parte propiamente de la tradición literaria mexicana no son escritos por los propios habitantes del país sino por los cronistas españoles y, más tarde, por escritores descendientes de la estirpe española o europea que, lógicamente, escriben en castellano. Y por ello, el arte mexicano –no únicamente el literario– entiende implícitamente que no se encuentra completo en sí mismo si no es dirigiéndose hacia la influencia externa occidental que le hizo tomar su forma actual; necesita, de una u otra manera, aludir a la realidad y a los símbolos occidentales para poseer un punto de referencia que le haga comprender su identidad híbrida compuesta de estímulos e influencias cruzadas y alternas.

Guadalupe Posada

Octavio Paz, por ejemplo, afirmaba hace ya varias décadas a raíz de su encuentro con los lienzos de José Guadalupe Posada:

... ser latinoamericano es un saberse –como recuerdo o como nostalgia, como esperanza o como condenación– de esta tierra y de otra tierra. El arte latinoamericano vive en y por este conflicto. Sus mejores obras, lo mismo en la literatura que en la plástica,

son la respuesta a esta condición realmente única y que no conocen ni los europeos ni los asiáticos ni los africanos. El cosmopolitismo latinoamericano no es un desarraigo ni nuestro nativismo es un provincialismo. Estamos condenados a buscar en nuestra tierra, la otra tierra; en la otra, a la nuestra.¹

Y Carlos Fuentes, enmascarado tras la voz de Manuel Zamacoña en *La región más transparente*, a su vez, sostenía: “solo México es el mundo radicalmente ajeno a Europa que debe aceptar la fatalidad de la penetración total de Europa y decir las palabras y las formas de la vida, de la fe, europeas, aunque la sustancia de su vida y su fe sean de signo diverso”.²

Una violeta de más

El escritor mexicano —aún más dentro de la realidad que habita, en la que, muchas veces, siente que las raíces sobre las que su vida se encuentra construida se disuelven, caen y se vuelven a levantar sin explicación aparente— observa en el ámbito europeo no solo la simiente de la lengua que utiliza para construir sus creaciones así como el origen de gran parte de las tradiciones de su país sino, sobre todo, un mundo sólido, un *logos* externo que explica gran parte de la realidad mexicana, y que, además, se revela como estable y duradero; capaz de solidificar y dar asiento a todo aquello que es inconcreto, aleatorio y movedizo en su patria.

¹ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, p. 188.

² Carlos Fuentes, *La región más transparente*, pp. 72-73.

Escrito a lápiz: Microgramas III

Sin embargo, esto no sucede así en el caso del escritor europeo. El artista europeo, crecido en una sociedad religiosa, hiperreglada, racional, tecnificada, abatido bajo el peso de la historia, se ve constreñido, atrapado y, en muchas ocasiones, asfixiado por el mundo al que pertenece en el que ya no puede encontrar un aliento de frescura o espontaneidad que lo ponga en contacto con los orígenes primeros de su cultura. No es difícil observar este sentimiento de hastío que caracteriza a tantos ciudadanos de la vieja Europa, tras los nihilistas gestos de cientos de escritores –Hofmannsthal, Kafka, Pessoa, Wittgenstein– deseosos de arrojar sus escritos al viento, al tiempo que, angustiados, sufren la temible suerte de ser vistos plegados sobre sus escritorios u ocultos en el cajón de un armario. Tras todos aquellos escritores, seguramente, latía el ansia de recuperar el latido ritual que se encontraba en los tiempos en que Heródoto recopiló las distintas anécdotas y saberes tradicionales que formaron parte de su famoso libro.

Tractatus

Cuando Heródoto escuchaba las narraciones gracias a las cuales compondría su tratado histórico, el hombre que se las susurraba al oído no era él mismo. Su personalidad individual no existía. Quien hablaba a través de sus palabras, era toda la comunidad a la que pertenecía pero, asimismo, sus ancestros que se unían por este tenue hilo de palabras con sus descendientes. Y aquello que decía, pertenecía, consiguientemente, tanto a la comunidad viva de la que ese hombre formaba parte como a la de “muertos” de la que descendía, con lo que sus palabras, en resumen, eran memoria oral, mítica, actualizada y presente de la humanidad.

Citlalicue

Para los escritores europeos contemporáneos –constreñidos por una tradición escrita (el *logos*) en que la palabra ya había perdido su carácter primario y mítico capaz de representar a toda una comunidad como sucedía en tiempos de Heródoto– no habría de existir aspecto más bello ni lógico, por tanto, que arrojar los papeles escritos al viento para que se transformaran, volvieran a ser “origen”, “inconsciente colectivo” y hablaran el lenguaje de la “totalidad común”; cumplieran su destino de devenir únicamente palabras, *poiesis* rítmica cantada y catártica. El poeta, el escritor moderno europeo siente que es un fingidor porque ha traicionado, aun en contra de su voluntad, la naturaleza “original” de su propio arte. Y, por tanto, es inevitable que en su deseo por volver a participar de la “mascarada” primaria, de recuperar su yo verdadero unido a la “colectividad” pasada y futura a la que representa, termine por sentir la tentación de arrojar las mentirosas palabras al tiempo “totalitario” y “simultáneo”, en definitiva, mítico al que sabe, íntimamente, pertenecen.

Mephisto-Waltzer

Walter Benjamin, observando los avatares hacia los que derivaba el arte literario europeo de principios del siglo XX, explicó con lucidez este proceso:

El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una “manifestación de decadencia”, o peor aún, considerarla una manifestación “moderna”.

Se trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece.³

Bartleby y compañía

De todas formas, lo que nos interesa aquí no es proseguir por este camino sino, más bien, dibujarlo, esbozarlo, teniendo en cuenta que el deseo de arrojar sus versos al aire por parte de muchos poetas contemporáneos occidentales, contrasta con el gusto y placer con el que la gran mayoría de los escritores mexicanos (y americanos en general) se ha dedicado a ejercer su oficio de escritores durante todo el siglo XX.

Cartas a Milena

En verdad, para comprender esta cuestión, es necesario entender –además de las características ya aludidas–, en primer lugar, que en México, contrariamente a lo que sucediera en Europa, no hubo un proceso gradual similar al vivido en Occidente que provocase que la oralidad deviniese lentamente escritura al tiempo que la sociedad se liberaba de su “estado salvaje”, “primitivo” o “edénico” con el desarrollo de la civilización. Y en segundo lugar, la circunstancia de que al ser la mayoría de los escritores mexicanos descendientes de emigrantes europeos que, al llegar a América, sintieron lo “oral” como una amenaza o

³ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, p. 115.

un referente con el que les era, en principio, difícil identificarse, el viaje a Europa significaba recuperar el “libro”, el “*logos* perdido” y era, consiguientemente, “esencial”: una cuestión que, más allá del placer intelectual que el viaje produjera, era, ante todo, vital. Carta de presentación de cualquier hombre de letras o intelectual cosmopolita que se preciara de este calificativo.⁴

Un viaje al país de los tarahumaras

Y, por estos motivos, mientras B. Traven —en un camino no recorrido por prácticamente ningún intelectual mexicano a excepción de Rosario Castellanos, José Gorostiza, Nellie Campobello o Emilio Abreu Gómez—⁵ viajaba por todo México para recuperar su memoria oral, mientras los intelectuales occidentales luchaban en contra de la “cosificación” en que había devenido la vida cultural en Europa y, o bien intentaban desaparecer detrás de sus libros sin llegar a conseguirlo o remover —como Alfred Jarry, el teatro del absurdo, el dadaísmo

⁴ Observemos, por ejemplo, lo que nos refiere sobre este asunto José Agustín con su habitual ironía respecto a cómo el grupo cultural aunado en torno a *La Cultura en México*, vivenció la muerte de Alfonso Reyes frente a la de Samuel Ramos: “En 1959 el grupo en pleno lloró la muerte de Alfonso Reyes, quien, sin duda, era su tata espiritual y modelo intelectual. En ese año también murió Samuel Ramos, pero el grupo no lo lamentó tanto; sin dejar de reconocer las aportaciones de Ramos, él era un ejemplo intelectual que no les interesaba; lo mexicano estaba *out*, lo que correspondía era lo cosmopolita, estar al día, seguros de que se estaba al nivel intelectual de lo mejor del mundo y de ninguna manera en calidad de infanterías huarachudas de la vanguardia internacional”, José Agustín, *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, p. 205.

⁵ Véanse *Oficio de tinieblas* o *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, *Cartucho*, de Nellie Campobello o *Canek*, de Abreu Gómez o el soberbio *Muerte sin fin*, de José Gorostiza.

o el surrealismo— sus cimientos desde su raíz; Carlos Fuentes u Octavio Paz eran admirados o secretamente envidiados por sus compañeros de profesión, porque habían podido realizar ese giro o “vuelta” completa hacia Europa;⁶ Monsiváis o Pitol se alimentaban de libros y más libros; Salvador Elizondo se desplazaba de una a otra parte del mundo para soliviantar su inquietud haciendo de su vida en París una especie de retiro monástico-cinematográfico; José Emilio Pacheco recorría distintas universidades empeñado en descifrar todos los signos y lenguajes posibles; García Ponce o Fernando del Paso escribían sin cesar; y Margo Glantz endulzaba sus oídos con todo tipo de melodías compuestas por Schoenberg o Johann Sebastian Bach.

El tesoro de Sierra Madre

Por consiguiente, es desde esta línea de fuga —del *logos* al mito, del hombre muerto (el libro) al hombre vivo (la memoria oral, tribal de la humanidad que representaba el hombre de Heródoto)— desde la que puede comprenderse la atracción sentida por Antonin Artaud hacia la cultura tarahumara, la intensa fascinación que Lowry sintiera por México, lo seductor que fuera Oaxaca para D. H. Lawrence y donde hallamos una respuesta a la necesidad de alguna de sus heroínas —como aquella burguesa que protagoniza *La mujer que se fue a caballo*— de prestarse voluntariamente a ser víctimas de un sacrificio ritual. Y es, igualmente, del mito al *logos*, del instante a lo eterno, de aquello que “no es” o “no termina de ser” (América) a aquello que “siempre será” (Europa) desde donde podríamos interpretar, acaso con

⁶ Parafraseamos aquí el nombre de la famosa revista dirigida por Octavio Paz.

mayor precisión, los recorridos anteriormente referidos de los escritores mexicanos hacia el viejo continente.

La serpiente emplumada

Lo que interesa radiografiar aquí es sobre todo cómo los distintos escritores mexicanos –y, en este caso, Sergio Pitol– al encontrarse obligados a interactuar con el *logos* occidental y, en muchas ocasiones, sentirse fascinados y seducidos por este, reaccionaron, se posicionaron y construyeron una obra literaria diversa según fuese su respuesta a esta influencia que, obligatoriamente, debieron transitar. Por ello, y para terminar de definir –en la medida de lo posible–, muchos de los satélites, estímulos y condicionantes literarios, en torno a los cuales tanto Sergio Pitol como la generación de escritores a la que pertenece, creció, utilizaré la metáfora del *axólotl* propuesta por Bartra, en la medida que su manejo puede ilustrarnos muy bien sobre la manera en que muchos artistas mexicanos interactuaron con el influjo europeo y cómo se desarrollaron estéticamente, en uno u otro sentido, dependiendo de su comportamiento con este. Además, si tenemos en cuenta que los escritores mexicanos no pudieron, en la mayoría de los casos, integrarse ni en un lugar (América) ni en otro (Europa), y se vieron obligados a mutar con el fin de enmascararse, ser “otro” sin necesidad de dejar de ser ellos mismos, el *axólotl* –un símbolo mutante por excelencia– nos permitirá visualizar esta cuestión –por más compleja que parezca– con mucha mayor claridad.

Kafka. Por una literatura menor

Por ejemplo, el huevo, la larva anfibia que será *axólotl*, la salamandra o la rala especie de pez-reptil desconocida puede

mutar e intentar imitar o, más bien, acomodarse a las formas externas que existen en su medio ambiente, procedentes de un ámbito externo (Occidente). Nos encontraríamos, en este caso, con la novela de carácter “colonialista” de Artemio del Valle Arizpe, González Obregón, Manuel Toussaint o Genaro Estrada, que no tiene necesidad de realizar más movimientos, giros o mutaciones en su dinámica externa e interna para encontrar una forma que se acomode a sus necesidades; o con algunas de las reflexiones ensayísticas realizadas por José Vasconcelos al final de su vida.

Ulises criollo

Igualmente, también puede suceder que la larva, antes de acometer su correspondiente mutación —lo que, de algún modo, siempre realiza, aun mínimamente—, se repliegue sobre sí misma y, gracias a ese movimiento por el que recoge el influjo tanto de los símbolos de la tradición a la que pertenece (la mesoamericana) como la que le ha sido impuesta (la occidental), la forma de reptil que adopta, finalmente, sea hija de ambos ámbitos. Nos hallaríamos entonces con un híbrido novelesco muy cercano al diseñado por Carlos Fuentes en *Terra Nostra*, heredado de ese primer óvulo poroso y florido dispuesto en la tradición literaria mexicana por Sor Juana Inés de la Cruz.

El dorado esquivo: espejo mexicano de Paul Bowles

De la misma manera, podemos reconocer en el *axólotl* una capacidad de simbiotizarse con el estímulo externo a su medio. Gracias a la forma elegida para mutar, se desplaza sin problemas hacia nuevos rumbos (Occidente) simbiotizándose con

estos paisajes a los que se integra con soltura sin por ello dejar de lado la influencia de su medio natal (Fernando del Paso, Salvador Elizondo, Juan García Ponce o José Emilio Pacheco). Y también podemos encontrar, a su vez, al *axólotl* que se siente fascinado por las posibilidades mutantes que posee implícitas y gira sobre sí mismo, indeterminadamente, expandiendo su “ser” hacia todo lo que le rodea (la modernidad mexicana) sin llegar a definir una forma concreta (la literatura de la “onda” encabezada por José Agustín o Gustavo Sáinz); o el que se recrea en las posibilidades que la capacidad de mutar le permiten y termina por sentirse cómodo adoptando una u otra forma –escritor europeo que vive en México o escritor mexicano que describe con soltura diversos paisajes del mundo–, según convenga a sus necesidades (Juan Villoro). Como, igualmente, podríamos localizar el referente clásico del *axólotl* que realiza su tránsito mutante con soltura al integrar en su moderna estética, con armonía, el influjo europeo y mesoamericano (Juan José Arreola o Augusto Monterroso) o con algún problema (Elena Garro, Inés Arredondo); aquel que deviene únicamente idéntico a sí mismo (Margo Glantz, Jorge Ibargüengoitia); el que ha asumido con lucidez su constitución híbrida y a partir de ella desarrolla toda su vida artística (Álvaro Enrigue, Heriberto Yépez); el *axólotl*, modelo de referencia de los demás, según los científicos extranjeros (Octavio Paz); el que ofrece una mutación tan diversa que es imposible de encasillar (Mario Bellatin) incluso por los mismos *axólotls* que viven por y para el cambio a pesar de que hay constancia de que casos parecidos al suyo (Francisco Tario) han existido; el primero, en el último siglo, en prefigurar todas las posibles mutaciones de los restantes (Alfonso Reyes); o, por ejemplo, aquellos *axólotls* que han mutado en una forma tan difícil de encasillar como amenazante incluso para su misma especie (los infrarrealistas).

Gabriel Figueroa

En cualquier caso, el modelo de *axólotl* que es Sergio Pitlor –excéntrico, expansivo, dinámico– es sumamente importante y puede ser considerado como el que contribuyera a abrir definitivamente las rendijas del siglo XXI en la literatura mexicana, porque en él se encuentran contenidos muchos de los arquetipos de *axólotls* anteriormente referidos sin que haya llegado a devenir expresamente ninguno de ellos en particular. De hecho, se podría decir que ha vivido muchos de los procesos anteriormente referidos –incluso el desprecio sufrido por gran parte de los poetas infrarrealistas teniendo en cuenta que, durante décadas, su literatura fue indiferente a la mayoría de lectores y escritores de su país– por más que no se ha detenido, finalmente, en ninguno de ellos y ha seguido su propio rumbo mutando al mismo ritmo y velocidad que lo hacía el “mundo” en general. Si acaso, es cierto, con quien menos tendría que ver sería con aquellos *axólotls* o larvas disueltos en un estanque que por motivaciones históricas (Federico Gamboa, Manuel Payno, Justo Sierra), geográficas o políticas (la Revolución), vivieron en “otra realidad” semejante pero disímil (Agustín Yáñez, Mariano Azuela, Rafael F. Muñoz) o la sublimaron de tal manera que terminaron por canonizarla y, por tanto, la hicieron inimitable (Juan Rulfo) bajo riesgo de perecer ante la tremenda carga simbólica de su sombra.

Los de abajo

Pero este último hecho, en definitiva, no tiene demasiada importancia, si tenemos en cuenta que una de las particularidades que hacen más sugestiva y atractiva su literatura –y que permiten concebir su mutación *axólotl* como central en el

ars literario mexicano del siglo xx— es su capacidad múltiple de adaptación a los más diversos parajes como, asimismo, su carácter anfibio que le permite ser una especie de río en el que todo tipo de influencias se reúnen acompasadamente sin que, necesariamente, resalten unas por encima de las otras. Pues, en suma, acaso la figura de Sergio Pitol, más que con un *axólotl*, pueda ser comparada, justamente, con la de uno de aquellos *axolotófagos*, “parientes de aquel antiguo y dichoso pueblo, descrito por Heródoto, que se alimentaba únicamente del fruto del loto” que “no se sabe si son axolotes que comen loto o bien humanos que se alimentan exclusivamente de axolotes; se sabe, sí, que son amigos de los cronopios, que han construido una utopía y que han olvidado todas las patrias, menos la de su infancia”,⁷ que, en el caso de Pitol, no es otra que la literatura.

La casa de la tribu

⁷ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, p. 117.

6. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR DISIDENTE

Sabía que escribir que no se puede escribir,
también es escribir

Bartleby y compañía, ENRIQUE VILA-MATAS

La casa de la tribu

Si, efectivamente, es plausible encontrar múltiples relaciones entre la obra de Pitol y la de sus compañeros de generación, más difícil parece encontrar cuáles han podido ser sus precursores en la tradición literaria mexicana. Sin embargo, esta literatura es lo suficientemente amplia como para encontrar obras residuales, proscritas y, en ocasiones, malditas, entre las que las creaciones de Pitol encuentran el afluente o el apoyo necesario para dejarse mecer y fluir.

El deslinde

En cualquier caso, desde luego, hay una influencia —la de Alfonso Reyes— que es definitiva. No únicamente porque narraciones suyas como “La cena” puedan considerarse esenciales para profundizar en algunos de los aspectos más tétricos, *ténebres* de la estética de Pitol. Sino, ante todo, por el carácter amplio, universalista y jovial de la producción del regiomontano en la que tanto Pitol como muchos otros escritores mexicanos se apoyaron para, más tarde, desarrollar su propia estética. Pues la

ductilidad y expansividad de la obra de Reyes refleja algunas de las más amplias virtudes del espíritu mexicano moderno y su alcance y logros habrían de ser tan grandes, que resulta muy difícil encontrar un escritor posterior a él en este país que –consciente o inconscientemente– no encontrara en su obra un punto de apoyo a partir del cual labrar su camino. De hecho, existe un famoso artículo de José Gaos, “Alfonso Reyes o el escritor”, en el que el filósofo español –más tarde nacionalizado mexicano– realiza un pormenorizado recuento de las virtudes de la obra de Reyes que no deja dudas a este respecto. Y nos permite visualizar muchos de los logros del trabajo literario de Pitol –dígase su lúdico y concienzudo acercamiento al género ensayístico, el rigor formal no exento de una fluctuante originalidad que caracteriza a su narrativa o el tono de muchas de sus narraciones– como producto, resultado y ampliación del de Reyes. Dado que, por ejemplo, obras inclasificables como *El plano oblicuo* o *El suicida*, sin ir más lejos, podrían ser consideradas antecedentes –tanto por su insólita originalidad como por su poroso, quebradizo y movedizo talante– de buena parte de la *Trilogía de la memoria* de Pitol que, en parte, comparte el mismo espíritu ralo, abierto, con el que fueron compuestas estas dos obras y además parece proceder de –por decirlo con las agudas palabras de Gaos– “aquella zona inmediata a la originaria, a la de la creación o generación misma literaria, intelectual”.¹ En cualquier caso, dejo a continuación unas emocionadas, apasionadas palabras de Pitol sobre quien considera su maestro para que no queden dudas a este respecto:

Debo a nuestro gran escritor y a los varios años de tenaz lectura de su obra la pasión por el lenguaje; admiro su secreta y serena

¹ Extraído de la página web <http://www.alfonsoreyes.org/escritor.htm>

originalidad, su infinita capacidad combinatoria, su humor, su habilidad para insertar refranes y una radiante levedad reñida en apariencia con el lenguaje literario [...] le soy deudor [...] del acercamiento a varios terrenos a los que de otra manera quizás habría tardado en llegar: el mundo helénico, la literatura española medieval y la de los Siglos de Oro, la novela del *sertón* y la poesía vanguardista de Brasil, Sterne, Borges, Francisco Delicado, Goethe sobre todo, la novela policial culta, ¡y tantas cosas más!.²

Visión de Anáhuac

De todas formas, hecha esta salvedad y reconociendo que la influencia de Reyes es tan amplia en Pitol que se podría forjar un ensayo completo para delimitarla con total exactitud, me interesa ahora, para continuar profundizando en las raíces del *ars* estético del escritor veracruzano, estudiar una vertiente de la literatura mexicana que —considero—, no ha sido lo suficientemente estudiada: la estética disidente mexicana.

De fusilamientos

Y para ello es necesario referirnos a un escritor como Julio Torri en la medida en que, pienso, es el primer epígono que podríamos cifrar como representante de esta corriente en México, la estética disidente, y que buena parte de los atributos de su literatura, de una u otra forma, han podido influir, aun indirectamente, en la literatura de Pitol. Ante todo, porque Torri desarrolló —ampliando el molde surrealista—

² Sergio Pitol, *Memoria*, pp. 46-47.

ta o dadaísta, así como el excéntrico disidente desarrollado en Hispanoamérica, entre otros, por Macedonio Fernández o Felisberto Hernández—, como ningún otro escritor anterior en México, un modelo de escritura, en esencia, enteramente volcada sobre sí misma, su propia existencia y sus propias leyes; una escritura que, por más acuciante que fueran las circunstancias de la realidad entre las que se deslizaba, las negó o, más bien, las ignoró y terminó por edificar una especie de territorio “suprarreal” que únicamente respondía a las leyes de lo artístico. Fue el primer artista mexicano que, de manera consciente, consiguió evadirse, disentir y, por tanto, trazar líneas de fuga respecto a los puntos de eclosión sociales que asaltaban su entorno.

Salón de belleza

Por ejemplo, su texto “El ladrón de ataúdes” —una especie de broma macabra hilvanada entre las líneas de lo gótico y el surrealismo más delirante—,³ se podría sugerir que fue uno de los primeros escritos que comenzaron a fraguar las características de una literatura evadida de las corrientes principales de la sociedad mexicana, atenta únicamente a sí misma y que se sabía disidente y aspiraba a serlo en todos sus poros. Con este delirante, sencillo y efectivo texto de carácter surrealista, Torri comenzó a crear una literatura que negaba la caracterología mexicana y la cuestionaba al tiempo que se complacía en ignorar —más que negar— la realidad;

³ En él, un hombre anónimo recibe un ataúd en su hogar y una carta con remitente equivocado en la que se le agradece la defensa que hizo, en un tribunal, de los hermanos Mohedano por violación de sepulcros, además de solicitarle que se dé por muerto para, en nombre de su viuda, traer desde Amberes otro ataúd.

una literatura que intentaba siempre ir un paso más allá de sí misma y que, aun necesitada de la vida para existir, no requería de esta para justificarse. En realidad, ella era su propia justificación. Y no le importaba ser ignorada o vivir para el olvido partiendo de la necesidad de ejercer su libertad sin traba alguna para conseguir su fin: forjar un ámbito artístico pleno de autonomía, ajeno a toda sistematización y disidente a cualquier categorización en donde “lo real” siempre se encontrara supeditado a “lo estético”. De esta manera, la obra literaria acababa imponiendo sus dictados por encima de la personalidad o voluntad del escritor sin por ello dejar de reflejarla, adquiriendo un carácter impreso más cercano al sueño que a la realidad, teñido de un sano trasfondo irónico y lúcido, que invitaba a un acto lúdico del que se encontraban alejados todos aquellos que no compartieran las reglas impuestas por el autor.

El matasellos

Al contrario de, por ejemplo, los integrantes de la revista *Contemporáneos* quienes –de manera similar al intento realizado por los miembros de la generación del *crack* a finales del siglo XX–, buscaron vías que vinculasen a la literatura mexicana con la occidental, Torri no buscaba dialogar con ninguna tradición literaria que pudiera conferir legitimidad a su intento estético, sino que se propuso que fueran las propias palabras –más allá de su pertenencia a una u otra “fuente”–, las que marcaran, dictaran sus propias reglas; intentaba abrir un nuevo camino en el que prevaleciera la “individualidad” y “originalidad” del texto literario o el objeto artístico, ligado únicamente a sí mismo, frente a cualquier normativa y dictado.

Prosas dispersas

En realidad, Torri –ajeno, igualmente, a la aventura estridentista– no buscó enfrentarse al sistema político-social de su tiempo construyendo metáforas rabiosas que atravesaran los círculos de poder del Estado mexicano sino, más bien, disenter de él, mostrar su vacío y sinsentido, escribir y actuar como si no existiera, elidir toda posible manifestación en su contra o a su favor; y, gracias a ello, mostraba que la literatura no necesitaba depender de las estructuras sociales para construir su propio “ser”. La escritura de Torri –y es aquí donde radica buena parte de su influencia “secreta” en la obra literaria de Pitol y en la literatura mexicana posterior– optaba por desarrollarse a partir de la placenta literaria en la que el lenguaje toma asiento. Su literatura fue la primera que se planteó la posibilidad de esquivar al padre (la ley, el Estado) sin necesidad de negarlo ni atacarlo. No le importaba tanto quién fuera el padre (el gobernante político mexicano en funciones) ni convocar una rebelión programada ante él sino, ante todo, huir de él; crear, conformar un lugar virtual donde se pudiera vivir y habitar sin su presencia, desde donde se le pudiera ignorar: una especie de placenta literaria capaz de crear un trasvase continuo entre palabras y obras de arte de diversa índole así como de permitir un dúctil movimiento subterráneo que permitía salvar a lo literario de la inundación de “lo real” y de sus correspondientes intoxicaciones sociales, políticas, en muchos casos, soliviantadoras para los individuos de la sociedad mexicana.

La muerte de un instalador

Exactamente, pienso que con el gesto disidente de Torri la literatura mexicana comienza a devenir moderna por la capacidad

que su estética posee de crear un quimérico, ficticio espacio literario ajeno a toda ley o categorización histórica y a todo lo que no sea lo artístico. Y pienso que –junto a Alfonso Reyes– es un precursor de Pitol porque esta especie de placenta literaria en la que se apoya Torri para construir su obra, le sería de mucha ayuda en el futuro para concebir un irreverente lenguaje narrativo únicamente regido por sus propias leyes a través del cual deslizarse y realizar todo tipo de conexiones literarias sin necesidad de plegarse a regla o tradición y realidad histórica alguna.

Grey

Gran parte del carácter punzante de la prosa de Torri, su árida exactitud, su concisa brevedad y su, por momentos, impoluta pulcritud y extremo estilismo pueden observarse en el estilo literario del escritor veracruzano. Y basta revisar los concisos y breves ensayos de Torri para advertir que la forma de concebir este género por Pitol tanto en la *Trilogía de la memoria* como en muchos de los prólogos que dedicara a algunos de sus admirados escritores o pintores, le deben bastante al escritor de *De fusilamientos y otras narraciones*; pues ambos tienden a realizar la misma operación: bucear alrededor de los contornos de una melodía secreta –el arte– construida en torno a todo tipo de cajas chinas reflectantes –la cultura y sus confluencias– para, a continuación, distorsionar una realidad social que, en la mayoría de las ocasiones, aparece parodiada, travestida, ridiculizada.

Las puertas del paraíso

Igualmente, es suficiente con acercarse al texto de Torri, “Prólogo para una novela que no escribiré nunca”, en donde no solo

sugiere la creación de un nuevo género literario –“el prólogo imaginario o sea un prólogo a un libro inexistente”⁴ sino que, además, diagrama el esquema de una novela que nunca realizará –apuntando todos sus posibles desenlaces y argumentos–, para constatar las confluencias estilísticas y temáticas entre ambos escritores ya que esta operación fue, igualmente, desarrollada por Pitol en textos como “El narrador”, perteneciente a *El arte de la fuga*, o en novelas como *Juegos florales* y cuentos como “Del encuentro nupcial”.

Recuerdos del porvenir

En todo caso, lo cierto es que las confluencias entre las estéticas de ambos escritores aún podrían continuar acrecentándose porque Julio Torri fue un excelso admirador de la obra de Marcel Schwob –autor cuya influencia en la literatura de Pitol es fundamental⁵ y, al igual que el escritor veracruzano, su estética –por más cercana que se encontrara al territorio de las vanguardias– siempre se desarrolló libre de cualquier encasillamiento y ajena a toda categorización; porque tanto Torri como Pitol conciben el lenguaje como una herramienta que debe ser alterada, satirizada y llevada hasta el límite, en su intención de construir una estética reflejo únicamente de sí misma; ambos conciben un lenguaje literario autosuficiente, moldeado y

⁴ En una idea, más tarde desarrollada por Jorge Luis Borges en el “Prólogo de prólogos” que realizara a una compilación de los prólogos de su obra, tal y como indica Serge I. Zaïtzeff en su nota preliminar a Julio Torri, *El ladrón de ataúdes*.

⁵ Recordemos, por ejemplo, que Pitol considera a *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob como una de las mejores novelas construidas jamás y la sitúa en la lista de sus más queridos fetiches literarios.

moldeable, capaz, gracias a su “transparencia”, de ajustarse a indefinidos referentes artísticos. Y, de esta manera, paradójicamente, ambos retratan la dudosa existencia del “ser” mexicano –tal y como la definieron Samuel Ramos y José Gaos– con tanta eficiencia como Velarde, Fuentes, Paz o incluso Gorostiza, dado que su literatura refleja, precisamente, por su carácter solipsista y disidente, de manera clarividente, el vacío que existe entre el Estado, la realidad y el pueblo mexicano.

Los climas

Exactamente, la escritura de Torri, como la de Pitol, es, ante todo, una escritura de futuro, precisamente porque no está interesada en perdurar así como por su capacidad de dejarse fluir por su propio movimiento sin tener un objetivo que se encuentre más allá de lo que su propia disposición estética dice de sí misma; porque toda ella parece desarrollarse en “tiempo presente” y posee como único referente dogmático la libertad artística.

Bruno Schulz

Por tanto, se puede decir que con Torri está comenzando a extenderse un tronco secundario y excéntrico de la literatura mexicana, con sus correspondientes epígonos, que jamás se va a ubicar en el segmento central de su tronco narrativo pero que, aun en peligro de desaparición en algún momento, se va a ir desarrollando de manera más o menos velada a lo largo del siglo XX y que tiene a uno de sus continuadores más sobresalientes en Pitol; quien, a la *manera* de Torri, ha desarrollado una obra literaria con infinidad de múltiples proyecciones y líneas de fuga que, a mi entender, solo puede desembocar en

dos vías antitéticas aun siendo complementarias: 1) extenderse y amplificarse rizomáticamente en múltiples escritores-satélite desperdigados, difusos y solitarios pero convencidos de que su trabajo –su estética sigilosa y escritura silenciosa– es clave para que la literatura mexicana penetre en el siglo XXI (o XXII) permanecer como una especie de *rara avis* flotante y fagocitada de la literatura mexicana “actual”, a pesar de su presente éxito, incomprendida en sus últimas finalidades e imposibilitada para dejar una semilla duradera en el futuro de un México condenado a mirarse *in aeternitas* en el pasado (Independencia, Porfiriato y Revolución) para reconocerse a sí mismo.

Las posibilidades del odio

Y por ello, además del caso Pitol, apenas podemos citar unos cuantos nombres –cada uno con su especificidad particular– dentro de la literatura mexicana que hayan hecho coincidir los moldes de su escritura con los de la estética disidente. Desde luego, podemos citar los nombres de Efrén Hernández, Efraín Huerta y Carlos Díaz Dufoo (hijo).⁶ E incluso –por mor que la estética disidente invita a la transgresión de los géneros

⁶ De quien nos dice Vila-Matas en *Bartleby y compañía*, p. 89: “para este extraño escritor, el arte es un camino falso, una imbecilidad. En el epitafio de sus rarísimos *Epigramas* –publicados en París en 1927 y supuestamente escritos en esta ciudad, aunque posteriores investigaciones demuestran que Carlos Díaz Duffo (hijo) jamás se movió de México– dejó dicho que sus acciones fueron oscuras y sus palabras insignificantes y pidió que se le imitara. Este bartleby puro y duro es una de mis máximas debilidades literarias y, a pesar de que se suicidara, tenía que aparecer en este cuaderno. ‘Fue un auténtico extraño entre nosotros’, ha dicho de él Christopher Domínguez, crítico mexicano. Se necesita ser muy extraño para resultar extraño a los mexicanos, que tan extraños –al menos es lo que a mí me parece– son”.

y es, en gran parte, más una actitud que una consabida regulación estética— podríamos encontrarla en los rasgos más disgregados y heterogéneos de la poesía de Juan José Tablada. Igualmente, hay mucho de este delirante posicionamiento vital en los flujos y reflujos estéticos de la literatura de Juan José Arreola. Y, asimismo, en Elena Garro. Además, la mayoría de los escritores citados son afines a Pitol en su excéntrica forma —que bien pudo llevarlos al éxito como al descalabro y el anonimato más feroz— de enfrentarse a la vida y la literatura. Y, cada uno de ellos ha abierto vías alternas, inéditas y por explorar dentro de la literatura mexicana que no hubieran sido posibles, seguramente, de no existir antes Torri.

Farsa trágica del presidente que quería una isla

De todas maneras, al tratar esta cuestión, tampoco una obra tan sugestiva como *El libro vacío* de Josefina Vicens, supuso la constatación de que la existencia marginal de la estética disidente comenzaba a ser central para comprender la tradición literaria mexicana. De hecho, en el libro de Vicens son dos vertientes de esta estética las que se conjugan en su interior: 1) la vertiente disidente civil y política que, de alguna manera, cultivarían buena parte de los escritores de la generación a la que pertenece Sergio Pitol y que los enfrentaría, en muchas ocasiones, a los dictados del PRI por más que este les concediera determinados privilegios, y 2) la vertiente disidente literaria que iniciara Julio Torri, rebelde a todo tipo de clasificación que no tuviera que ver estrictamente con lo artístico o literario. Y es por la fusión de estas dos vertientes que, finalmente, el libro de Vicens, sin situarse en uno u otro lugar, sino conviviendo con ambas en equilibrio y llevando sus presupuestos al paroxismo, puede ser considerado como el

más grande manifiesto nihilista jamás producido por la literatura mexicana cuyos presupuestos son tan solo comparables a los de la novela de Francisco Tario, *Jardín secreto*, a ciertos pasaje cifrados en esta clave de *Pedro Páramo* o a las facetas más oscuras, sesgadas y rebeldes de la obra de Revueltas. Ante todo, porque esa necesidad y, al mismo tiempo, imposibilidad de escribir de su protagonista evidenciaba que la inteligente argucia política urdida por el PRI —conceder becas y puestos de honor a los intelectuales mexicanos— los obligaba a mantenerse en silencio si deseaban ser artistas íntegros; que ya no era posible escribir si se deseaba denunciar cualquier acto fraudulento político por mor de que quien lo hiciera sería imposibilitado por el Estado para desarrollar su trabajo, estaría condenado de por vida a ser un disidente que es lo que, en parte, fue Pitol durante gran parte de su vida.

El señor de palo

En suma, el libro de Vicens mostraba también que la estética disidente ya se encontraba en trance de ser regulada por el Estado y en trance de perder su primer carácter malévolo, rebelde asistemático y peligroso. Y por ello, esta estética se enraizará con tanta naturalidad en el arte literario de Pitol. Porque, tras la aparición de la obra de Vicens en la literatura mexicana —y, teniendo en cuenta los años transcurridos tras el riesgoso intento acometido por Torri—, la estética disidente habrá perdido gran parte de su fuerza rebelde original así como la capacidad que poseía de generar estupor e incertidumbre; y, consiguientemente, tanto para Pitol como para muchos otros escritores no será, significará ya más que una de las múltiples vías a seguir —aun con su correspondiente carga y talante rebelde y esquivo— para construir su corpus literario. Por lo

que –al tiempo que la estética disidente comienza a perder su carácter transgresor y comienza a ser regulada por el Estado– resulta imposible ya concebir gran parte de la literatura mexicana sin mencionarla.

Comala

El influjo de la estética disidente se puede hallar en esa atípica obra de María Luisa Puga, *Las posibilidades del odio* –capaz de vincular subterráneamente las culturas africanas y mesoamericanas–, en la forma en que Carlos Monsiváis concibe el ensayo o artículo periodístico –como si este se tratara de un plasma literario vivo–, o en muchas de las narraciones desprovistas de un significado “real” de Mario Bellatin o Heriberto Yépez. E, incluso, si entendemos el intento solipsista y disidente de Torri como un acorde musical cuya existencia hasta el momento de su eclosión y aparición en la tradición literaria mexicana no era conocido y, por tanto, no había podido ser integrado a su discurso central, podemos afirmar que, una vez reconocido y, por tanto, sistematizado y normativizado, se podría encontrar en muchas de las fábulas, apotegmas y escritos diversos de Augusto Monterroso o en los cuentos y novelas escritos por José Agustín o Juan Villoro; o, por ejemplo, en la estética disonante y riesgosa de escritores como Jaime García Terrés –un gran admirador y profuso conocedor de la obra de Torri– o Daniel Sada. E, igualmente, pienso que es difícil determinar con exactitud los alcances de esa especie de *road movie* mexicana –retrato de una generación poética, el infrarrealismo, perdida, extraviada y condenada al olvido más feroz– que es *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, sin tener en cuenta algunas de las variantes más extremas y radicales de la tendencia disidente.

Acrobacia

En todo caso, baste apuntar estos ejemplos para dar cuenta de la existencia, así como de la importancia —aún por precisar con mucha mayor claridad— en la literatura mexicana de la vertiente excéntrico-disidente. Y confío que —aun de manera breve e incipiente— haya quedado clara la importancia de esta inclasificable estética en la literatura mexicana y, más en concreto, en la de Pitol, que explica, en gran parte, por qué sus narraciones se complacen en construir un mundo paralelo y, en muchas ocasiones, distante y esquivo al dominante social, político y artístico de México. Las dificultades de encontrar una ubicación para el escritor veracruzano, un referente en la tradición literaria mexicana parten de aquí: de la importancia de la estética disidente en toda su literatura que —al ser oculta y subterránea—, no permite catalogar el corpus artístico de Pitol ni como vanguardista ni como clásico.

El rastro

La literatura de Pitol tiene muchos puntos de confluencia con la de Julio Torri y, por esta razón, es con los nombres de muchos de los “olvidados” y los más malos eslabones de la tradición literaria mexicana como, por ejemplo, el inclasificable Fray Servando Teresa de Mier,⁷ donde debemos ubicarlo; junto a aquellos escritores que, dentro de la literatura mexicana, decidieron disentir de la realidad en la que vivían y apostar por el arte —como es el caso de Margo Glantz—; junto a aquellos

⁷ Cuya biografía acaso pudiéramos citar como otra de las influencias ocultas y subterráneas de la *Trilogía de la memoria*.

escritores que decidieron construir un mundo literario en el que todas las voces y mundos tuvieran cabida y pudieran ser escuchados y no hubiera otras reglas y leyes que las de la más estricta calidad literaria.

De fusilamientos

G. CALEIDOSCOPIO VII

Otros vendrán más adelante, otros que me sobrepasarán en conocimientos, y me atrevo a predecir que, al fin, el hombre será reconocido como un conglomerado de personalidades diversas, independientes y discrepantes.

El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde,

ROBERT LOUIS STEVENSON

¿Qué es pues este lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás y que se llama “literatura”?

MAURICE BLANCHOT

Jorge Luis Borges

Efectivamente, el caleidoscopio no cesa nunca de girar. Seguramente, porque en este movimiento incesante radique el sentido de su existencia y porque, en definitiva, gracias a su rodar intenso y constante, termina siempre por ofrecer nuevas posibilidades o puntos de vista para estudiar o visualizar todos aquellos referentes a los que nos habíamos acercado con anterioridad. Por ello, dadas las características aleatorias, variables y polisémicas del objeto caleidoscópico, podemos considerar a Julio Torri como precursor de la obra literaria de Sergio Pitol pero, igualmente, podemos ampliar esta afirmación a gran parte de la literatura satírica europea así como a las literaturas eslavas u otras nuevas referencias. Basta animarse a hacer girar el caleidoscopio y, continuamente, aparecen nombres de escritores como William

Faulkner, Eugene O'Neill, Raymond Rousell, Lewis Carroll, Antón Chéjov, Benito Pérez Galdós, etc., que podríamos conectar con la estética del escritor veracruzano en un proceso que se revela, aparentemente, infinito. De esta forma, comenzamos a sentir la presencia del caleidoscopio lingüístico construido por Sergio Pitol como un órgano vivo perteneciente a un amplio cuerpo (la literatura) en el que todas las partes se encuentran conectadas entre sí. Pues basta que el caleidoscopio se desplace levemente hacia un lugar u otro para que todo lo sostenido hasta entonces sobre un escritor quede en entredicho y el arte de continuos equívocos que este maravilloso objeto propicia, siga extendiéndose.

Ford Madox Ford

En todo caso, lo que sí parece importante destacar –más allá de la multitud de referentes que podríamos citar– es la importancia de determinados escritores cuya literatura ha sido decisiva para la construcción de su caleidoscopio literario. Y, en este sentido, es ineludible referirnos a la figura de Jorge Luis Borges, sin cuyo influjo, muy probablemente, la obra literaria del escritor mexicano no existiría tal y como la conocemos actualmente. De hecho, como dijimos con anterioridad, Sergio Pitol logró perfeccionar el método biográfico-imaginario que canonizara Jorge Luis Borges siguiendo el modelo establecido por los retratos imaginarios de Schwob, consiguiendo aunar e hilar realidad y fantasía en un solo tejido.

El libro de Monelle

En fin, el haber refundado nuestra visión de la historia al considerarla como una vía y rama alterna de la literatura

fantástica, haber modificado nuestro acercamiento a las religiones al concebirlas como un sucedáneo mitológico o nuestra forma de acercarnos a la realidad que ya es prácticamente indistinguible de la ficción son, entre otros, muchos de los méritos de Borges. Sin embargo, intuyo que lo que nunca terminó de satisfacer del todo al escritor argentino es la inmensa hojarasca crítica-interpretativa que generaron sus propuestas.¹ Aunque, bien es cierto, puede que, gracias a su aguda ironía, contemplara el aparato crítico de artículos y libros que se fueron construyendo para analizar su obra literaria desde los más diversos puntos de vista, como otra más de sus contribuciones ocultas a dibujar los mapas de ese universo “que algunos llaman biblioteca”.² De todas maneras, lo que, en todo caso, parece claro es que, desde luego, Borges hubiera disfrutado mucho más de que se considerara a todos esos ensayos consagrados a descifrar las claves de su literatura, como ficciones que venían a completarla o discurrir por algunos de los caminos abiertos por ella, que como trabajos críticos. Porque, en última instancia, para el escritor bonaerense la crítica literaria –en cuanto a sus proyecciones e intenciones– no se encontraba demasiado alejada del “acto literario” ya que, en definitiva, al ser un trabajo derivado de una ficción, funcionaría como una variable simbólica a través de la que interpretar los “signos culturales”.

¹ Por más que su “Pierre Menard, autor del *Quijote*” ofreciendo una vuelta de tuerca más a las propuestas del *Monsieur Teste* de Paul Valéry y terminando de sintetizar los logros de Shakespeare y Cervantes terminara por precipitar el advenimiento de una teoría crítica tan jugosa como la sostenida por Roman Ingarden y más tarde ampliada, entre otros, por Hans Robert Jauss o Wolfgang Iser: la estética de la recepción.

² Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”, *Ficciones*, p. 89.

Tlön Uqbar, Orbis, Tertius

Pues bien, si Borges intentó, sugestivamente, entrelazar los caminos de la crítica literaria, el ensayo y la literatura —abriendo vías de interpretación del “hecho literario” que serían muy valiosos para los estudios realizados por Foucault o Deleuze—, Pitol consiguió ahondar un poco más en este camino por la misma forma a través de la que concibió muchas de sus narraciones así como por el discurso implícito que estas contienen. Y baste citar aquí para demostrar este hecho el irónico juego realizado en *El mago de Viena* con la imaginaria novela de homónimo nombre al del libro citado y las relecturas que de ella realiza la famosa crítica Maruja La noche-Harris, las distintas opiniones que los integrantes de *Cuadernos de Orión*, en *Juegos Florales*, emiten sobre las creaciones de Billie Upward o Raúl así como la propias exégesis críticas —repletas también, en muchos casos, de referentes ficticios— vertidas por él sobre su literatura a lo largo de todo el desarrollo de su corpus literario.

El rey de la máscara de oro

En realidad, pienso, uno de los propósitos del escritor veracruzano al referirse a los procesos de construcción de sus relatos, es advertirnos de la extrema aleatoriedad a partir de la cual se ha metamorfoseado en signos sobre el papel, el azar irremediable que existe tras la transformación de sus experiencias vitales en literarias. Así, por tanto, nos muestra que esa especie de extemporáneo “extrañamiento” que se extiende por tantos de sus relatos no es tanto fruto de su meditada conciencia demiúrgica sino, más bien, constituye una respuesta inconsciente y secreta al libre fluir de los acontecimientos vitales. Y, de esta forma, construye una especie de refugio literario a través

del que puede esconderse y enmascararse atrapando al lector o a los personajes de sus narraciones en un mar de significantes y formas donde, cuasi oníricamente, es devorado por las constantes sombras emitidas desde el relato.

Tristram Shandy

Las narraciones de Pitol –como antes lo hicieron los cuentos-ensayos de Borges– obligan a reconsiderar los postulados ontológicos a partir de los que se formula el discurso crítico. En primer lugar, porque todo discurso crítico –como nos enseña Pitol en sus exégesis– conlleva implícitamente el peligro de racionalizar el símbolo o “lo instintivo”, lo que significa, en última instancia, detener el libre flujo de la vida además de lastimar su opacidad y misterio. En segundo lugar, porque el trabajo del crítico literario implica que el lector del discurso ficticio puede o ha de situarse por encima del –más que constructor– transmisor de los símbolos registrados sobre el papel y elaborar un discurso “coherente” en sí mismo más allá de la “inaprensibilidad” del texto ficticio; está obligado a decir o sugerir algo aunque se encuentre ante un texto absolutamente opaco. Y, en último lugar, porque el discurso crítico corre el riesgo de “cosificar” y “objetualizar”, para sus fines, unas grafías que se quieren y pretenden a sí mismas vivas y en movimiento dentro del discurso “creativo” literario.

Sklovski

De esta forma, el discurso crítico tiende a olvidar que cuando se refiere a símbolos o personajes literarios como Hamlet, Don Quijote, Mina Ponti o Hayashi –protagonistas de *El tañido de*

una flauta— lo está haciendo sobre “signos no-existentes”, y al construir o intentar erigir un discurso que se pretende científico o verdadero sobre una “ficción”, termina por devenir un auténtico oxímoron en cuanto intenta trazar una serie de postulados rigurosos sobre otro discurso, que no es que ni tan siquiera participe de sus premisas sino que, en la mayoría de los casos, las niega. Y, desde este punto de vista, lógicamente, la crítica literaria habría de ser considerada un acto “científico” truncado que se parodia constantemente a sí mismo, conforme se desarrolla y “hace” en el tiempo que, finalmente, no se encuentre tan lejos del discurso ficticio que pretende analizar: sería su envés como este, a su vez, su revés.

La obra de arte literaria

En verdad, todo lo dicho anteriormente habría de servirnos para localizar dónde se encuentran algunas de las premisas de esa “otra” vuelta de tuerca realizada por Pitol —a partir de su enjundiosa lectura de Borges, Schwob y una nutrida gama de adalides literarios excéntricos de las más diversas latitudes— del género ensayístico-crítico que supone, en suma, una nueva “relativización” de los estudios literarios. Pero si queremos profundizar en esta renovación de los ensayos de crítica literaria que, de alguna manera, propone implícitamente Pitol, sería de sumo interés presentar un ejemplo concreto.

Las ruinas circulares

A este respecto, resulta sumamente valioso repasar aquella escena de *Domar a la divina garza* donde Dante C. de la Estrella y Marietta Karapetiz discuten acerca de sus respectivos

puntos de vista sobre *Terratenientes de antaño* de Gogol. Porque esta secuencia narrativa no es únicamente un homenaje – lógicamente, en clave absurda– al escritor ucraniano sino una de las sátiras más profundas y ácidas que se han realizado a los designios críticos, a su capacidad de deformar y transformar el mensaje “inconsciente e inaccesible” de las obras literarias y al estadio social burgués que sustenta estas operaciones. Además de que refleja con sublime exactitud las contradicciones del discurso crítico al que nos estamos refiriendo y pone de manifiesto el precipicio al que está abocado, condenado a caer, si no tiene en cuenta que debe huir de su pretensión o carácter científico para ser considerado “veraz”.

El capote

Repasemos, por ejemplo, estas afirmaciones de Dante C. de la Estrella en la citada escena de la novela de Pitou y se comprenderá mejor lo que afirmo:

Marietta Karapetiz se lanzó a discursar sobre los primeros relatos de Nikolai Vasilievich Gogol. [...] habló sobre todo de *Terratenientes de antaño*. Decía que en esas crónicas, sin tener necesidad de recurrir a la parafernalia satánica de otros cuentos primeros, ni a esa magia carnavalesca un tanto prefabricada que imprimía a las leyendas ucranianas, surgía ya el elemento sonambúlico, alucinado, el gusto por la desmesura que hacía prever al Gogol posterior, el de las indiscutibles obras maestras. [...] “Una década de arduos estudios me llevó a dominar el tema. Me empapé de Gogol, estudié su bibliografía. [...] Ahí, en ese texto primerizo, expuse mi tesis de que Gogol había concebido desde un comienzo su literatura como arma para lograr una regeneración nacional. Al abandonar las vías tradicionales de

la narración logró adelantarse siglos a su época. Echó mano de un mundo esperpéntico, de las pesadillas más incoherentes, de las máscaras y de toda forma de excentricidad como un mero señuelo para transmitir un mensaje, no tanto evangélico, como, a veces, en su ingenua confusión creía él, sino ceñido a los principios de una moral práctica. El mundo idílico de los terratenientes de antaño estaba condenado a desaparecer, no por motivos sociales o políticos, como querían los intransigentes liberales; tampoco podía continuar por los siglos de los siglos siendo igual a sí mismo, como anhelaban los apóstoles de la tradición. El problema era diferente, y para sus contemporáneos no era fácil captar todas sus proyecciones. 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.³

Un drama de caza

No entraré aquí a subrayar lo que todo conocedor de la novela de Pitol sabe –las agonías egocéntricas que conducen a Dante C. de la Estrella a hilvanar sus teorías literarias como si se tratara de armas a través de las que libra una batalla frente a Marietta Karapetiz y todo el estamento crítico que se encuentra subyacente y opacado pero intensamente presente– de los rasgos de este sardónico personaje femenino. Tampoco, lógicamente, rebatiré o discutiré las tesis propuestas por ambos personajes. Esto, en definitiva, no nos importa pues forma parte del discurso explícito de *Domar a la divina garza*.

³ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, pp. 103-107.

Alfred Jarry

Lo que me interesa ahora es tejer una red –por más agujeros que la misma pueda poseer– en torno a la escritura de Pitol para detectar su forma de operar, lo que, a su vez, nos permita comprender con justeza las afirmaciones que estamos sosteniendo hasta ahora. Ya que –más allá de esta crítica literaria caricaturesca y “deformada” sobre la obra de Gogol realizada por los personajes de *Domar a la divina garza*– se me ocurre la siguiente cuestión: ¿acaso si este discurso no procediera de un hipocondríaco profundo como Dante C. de la Estrella y fuera emitido por un eminente crítico actual como Gilles Lipotevsky, Jean Paul Baudrillard o Slavoj Žižek o el propio Pitol en un seminario dedicado al autor de “El capote”, no lo aplaudiríamos sin dudar acurrucados entre los asientos de una sala de congresos con el beneplácito de nuestros compañeros igualmente entusiasmados ante tan agudas palabras? Es más –y esto es lo que me interesa especialmente–, ¿por qué no deberían ser tomadas en serio? Más allá de la enmarañada personalidad de Dante C. de la Estrella y la excéntrica, altisonante y atípica de la Karapetiz que, seguramente, no nos permiten tomar en serio sus palabras y considerarlas graves, inteligentes y certeras, ¿acaso no es cierto que estas teorías son ajustadas? ¿No sería posible –como hacía uno de los personajes de Pitol en *El desfile del amor*, Derny– presentar un estudio de síntesis, basado en la dialéctica hegeliana, construido a partir de las palabras de Dante C. de la Estrella y la Karapetiz que terminara de resumir armónicamente las prefiguraciones visionarias de la obra de Gogol propuestas por los dos personajes?⁴ ¿No sería posible

⁴ Le dirá Derny a Miguel del Solar en el transcurso de esta novela: “La dialéctica [...] es el producto más alto de la filosofía idealista alemana [...] Hegel fue su verdadero artífice, no Marx, como piensa el vulgo. Debe uno

realizar una síntesis entre la tesis propuestas por la Karapetiz y la antítesis prefigurada por De la Estrella que, finalmente, presentara una verdad que sobrepasara las dilucidadas por los dos personajes contruidos por Pitol y terminara de definir más justamente la literatura del creador de *Almas muertas*?

El discurso vacío

En fin, no creo que sea necesario añadir más –por más que lo haremos. Debería bastar este ejemplo, supongo, para entender hacia dónde nos puede conducir la dialéctica interna propuesta por la literatura de Pitol; para comprender hacia dónde, pienso, desea que camine el discurso crítico literario con el objeto de presentarlo, tal y como él lo piensa, tan “ficticio” o “real” como el objeto del que se ocupa: la literatura. Porque, en verdad, no se trata de que sus personajes deliren cuando ofrecen sus diversas opiniones sobre *Terratenientes de antaño*, sino de que no poseemos un método o una posibilidad fehaciente que no sea, en gran parte, reductor de la misma literatura que permita afirmar que aquello que sostienen no es verdadero. Y de esta circunstancia se aprovecha la literatura de Pitol para crear buena parte de sus entramados ensayístico-ficticios como son los textos “El narrador” o “La lucha con el ángel”, contenidos en *El arte de la fuga*, sugiriéndonos, en su interior –de

recalcarlo siempre [...] La dialéctica es un concepto hegeliano. Tesis. Antítesis. Síntesis. Tan fácil como eso. ¿Tesis?, el Porfiriato. ¿Antítesis?, la Revolución. La síntesis somos todos. Bueno, todos, todos no; aún no es posible. La síntesis somos nosotros, digamos, quienes sobrevivimos al desastre y quienes se nos han incorporado. Formamos, lo queramos o no, una materialización nueva del concepto de unidad nacional. Síntesis somos precisamente los que estamos sentados en torno a esta mesa”, Sergio Pitol, *El desfile del amor*, pp. 165-166.

manera solapada o abierta—, la posibilidad que todos poseemos como lectores literarios de trazar una red infinita de textos imaginarios, en cierto modo, tan exactos como aquellos que pueda escribir el más reputado crítico literario.

El diálogo infinito

Es, precisamente, en el hecho de que podamos concebir esas conjeturales narraciones —sobre las que podríamos generar, a su vez, un discurso crítico— sin ningún tipo de problemas, donde la literatura de Pitol se diferencia de sus antecesores. Lo que atestigua que desde Unamuno y Pirandello ha existido el *Finnegans Wake* de Joyce, el teatro del absurdo, una investigación policlínica sobre los alcances del lenguaje como el *nouveau roman*, la obra de Borges y la de Deleuze y un clima de incertidumbre que se refleja en la asimetría inconstante de ese mundo que tanto asombra a los personajes de Pitol y que, finalmente, nos sigue haciendo caminar frenéticamente aunque no sepamos hacia dónde.

Georges Perec

Consiguientemente, es partiendo de estas aserciones que hay que considerar que lo que nos propone y muestra el escritor veracruzano a lo largo de toda su literatura —y es aquí donde, justamente, advertimos los años de cuitas y aventuras literarias que han transcurrido desde la muerte de Borges hasta la eclosión definitiva y con una tremenda fuerza expansiva de la obra de Pitol— es que la fórmula del condicional se encuentra detrás no únicamente de la ficción sino que, internamente, es la que sostiene la estructura de toda construcción

lingüística –sea esta ensayo, discurso histórico, biográfico, crítico o científico–. Que el “como si” es requisito indispensable para acceder a la lectura de cualquier libro una vez que el símbolo lingüístico o la palabra literaria, como comprendiera Friedrich Nietzsche, nunca puede ni, en realidad, debe ajustarse a lo “real” y que, por lo tanto, no debería existir libro creíble que no sostuviese, aun elidido, implícito a lo largo de todo el discurso referido, fórmulas como “creo” o “pienso que aquello que refiero podría ser esto que digo o ajustarse a la realidad por más que conozco que, seguramente, no podrá hacerlo jamás”.

Aurora

Y si bien es cierto que estas formas discursivas ya se encontraban exteriormente referidas y presentes en la obra de Schwob o Borges hasta el punto de llegar a condicionar de manera decisiva a escritores como Ray Bradbury o Philip K. Dick que, gracias a una sabia utilización de las mismas, pudieron llevar la ciencia-ficción a “nuevos terrenos” durante todo el siglo XX; y que, igualmente, no podríamos entender la anómala existencia de *El arco iris de gravedad* de Thomas Pynchon sin estos libérrimos tránsitos condicionales que han afectado, a su vez, al discurso científico; la aportación de Pitol opera –aun desde el mismo ámbito– en otros términos. Porque si en Borges las reverberaciones de toda palabra y su “incondicional” destino mágico son las que proporcionan el carácter ficcional a todo nuestro articulado mundo cultural, en Pitol –donde las palabras funcionan como una especie de asidero al tiempo que como una maligna telaraña– este hecho es impulsado por la subjetividad emocional del individuo.

La dimensión desconocida

Es el prisma particular a través del que la persona realiza su privada transacción con el discurso hablado o escrito, interno o externo, y sus recuerdos y olvidos, lo que acaba delimitando –con su, por consiguiente, extrema opacidad– el carácter condicional de todo discurso emitido por el ser humano. Y si es cierto, de nuevo, que estas aserciones ya habían sido desarrolladas, de alguna forma, tanto por Schwob como por Borges como por William Faulkner o Marcel Proust, entre otros. Lo que, sin embargo, propone literariamente Pitol no es opacar, negar o relativizar estas influencias sino ahondar más en ellas. Aclimatar el ritmo de la visión, la mirada, la escritura y el corazón aún más al camino abierto por los autores de *Vidas imaginarias* e *Historia universal de la infamia* o *Mientras agonizo*; e incluso llegar a copiarlos –en el sentido manierista del término– si esto es necesario en la medida en que, aunando y no desterrando todos los influjos posibles –como enseñaban las porosas culturas prehispánicas presentes en México–, siempre se abrirá una nueva visión caleidoscópica de la realidad que, filtrada por nuestra subjetividad, pueda conducirnos a un nuevo horizonte de conocimiento personal y colectivo.

Al final de la escapada

Las distancias entre los géneros como entre las personas no son tantas como podrían parecernos en primera instancia. Salvarlas, transformarlas, reconstruirlas, destruirlas y edificar todo un nuevo género aún sin clasificar, ha sido, sin duda uno de los grandes méritos de Pitol, una proeza que ha contribuido a ayudar a ampliar indirectamente –pues no creo que este haya sido un objetivo expreso de su dedicación a la litera-

tura— esa línea abierta por Cervantes y Sterne y continuada entre otros por Pirandello, Unamuno y Borges, que nos conduce directamente a la literatura del siglo XXI.

Indian song

La literatura de Pitol, en definitiva, es un palacio de ilusiones y espejismos que es el espacio, según Jakob Perelman, donde nos encontraríamos si “achicados hasta tener las dimensiones de uno de los trocitos de vidrio, nos encontraríamos dentro de un caleidoscopio”.⁵ Un lugar en el que “lo real” nunca es asido con una base firme y donde todas las ensoñaciones e hipótesis son permitidas. Y, en este sentido, el caleidoscopio es uno de los mayores proyectores de la imaginación que existe. La demostración palpable de que la realidad es siempre un producto de esta y no al revés; de que no existe nada en la realidad que no haya sido antes soñado; y que, por consiguiente, siempre es la realidad la que supera la ficción.

Jorge Luis Borges

⁵ Jakob Perelman, *Física recreativa*, p. 128.

7. SERGIO PITOL: ESCRITOR DEL QUIJOTE

Todo texto es un intertexto

ROLAND BARTHES

Resuenan en el caleidoscopio, como un eco, las
voces de todos los que él fue

Tres, ROBERTO BOLAÑO

Jorge Luis Borges

De todas formas —y por más que la caleidoscópica obra literaria de Sergio Pitol permita que citeamos a los más variados escritores como sus precursores— el influjo de Borges sobre ella es tan amplio que no se puede sustraer a uno o varios detalles. Muchos de los más grandes logros de su literatura han surgido como producto de esta influencia. Aunque Pitol no se ha dejado atenazar por la inmensa sombra de su precursor. Al contrario, ha trabajado sigilosamente con el legado multiinterpretativo propuesto por Borges y lo ha llevado a otro terreno sin estridencias y sin poses forzadas por más que, para ello, ha debido realizar gran parte de cintas literarias que determinan y explican, en cierto modo, la por momentos manierista complejidad de su literatura. Me referiré ahora a una de ellas.

Las ruinas circulares

“Me consta que es muy fácil recusar mi pobre autoridad”, decía el narrador de aquel cuento que Borges dedicara a Silvina Ocampo: “Pierre Menard, autor del *Quijote*”. Espero, sin embargo, que no me prohibirán considerar algunas de las narraciones del escritor veracruzano –*Juegos florales*, “Del encuentro nupcial”– y sus reflexiones ensayístico-narrativas –*Trilogía de la memoria*– como bifurcaciones especulares de la fábula borgeana. Borges nos enseñó en ella que bastaba que una persona leyera o reescribiera un pasaje de una obra literaria, para que esta expandiera sus significados mucho más allá de sus propósitos iniciales. Ningún texto, sugería el escritor argentino, es siempre el mismo. Todo cambia y fluye y el texto se encuentra condenado, seguro, gratamente, a girar sobre sí mismo, a moverse y mutar y devenir “distinto” en cuanto su “ser” forma parte de las personas que lo leen y, constantemente, reescriben. El texto es siempre “otro” texto. El texto, sí, se mueve, flota, muta y, en última instancia, es un ser vivo arrojado al tiempo. “Todo texto es un *axólotl*”, diría Sergio Pitol Demeneghi.

Vicente Huidobro

En concreto, pienso, la innovación que propone Pitol –en relación al texto de Borges– se halla en la inmensa red de complejos narradores urdida en sus cuentos, novelas y ensayos. El escritor veracruzano –a la *maniera* de las cajas chinas– nos describe un narrador que escribe sobre otro narrador y este sobre otro más *ad infinitum*. Pero –aunque sabemos lo que cada uno de ellos escribe y podemos leerlo– esto no parece ser tan decisivo como en la fábula borgeana o la narrativa oriental. Porque el foco, la perspectiva de Pitol, se centra también en

el ánimo y las circunstancias de la vida cotidiana que rodean a aquellos que están escribiendo la narración que —en el presente de su cuento o novela— estamos leyendo. Así, ya no nos importa tanto lo escrito sino la acción que se desarrolla a su alrededor, penetrar en el “componente subjetivo” de la historia: la vida tanto interna como externa de los narradores. Dicho de otra forma; no nos importa tanto lo que el narrador del cuento de Borges nos dice sobre Pierre Menard sino la vida de ambos: sus relaciones familiares y sociales, dónde viven, por qué escriben, cómo lo hacen. Por otro lado, tampoco nos concierne demasiado el novedoso método de escritura propuesto por el novelista Menard porque de lo que se trata aquí es de investigar en las causas y circunstancias que lo condujeron a urdir su texto. Y así, el proceso de reescritura del *Quijote* se produce pero lo observamos ahora, en esencia, distinto porque conocemos muchos datos de la vida de Menard —que, por otra parte, bien es cierto, podrían ser falsos dado que nos son narrados por otro personaje que, a su vez, “re-escribe” la obra de Cervantes— y tanto la imagen de Menard como su *Quijote* (los narradores de Pitol y la obra literaria que escriben) se multiplican caleidoscópicamente *ad infinitum*.

Las mil y una noches

Sergio Pitol permite que muchas de las diversas posibilidades que se encontraban propuestas o, más bien, esbozadas en el Menard borgeano se disgreguen y desarrollen de tal forma que terminen por disolverse en esa especie de bucle temporal “presente” o frenético *aleph* que son sus narraciones; donde nada es imposible y las infinitas interpretaciones ya no solo sobre el hecho literario sino también —y ante todo— sobre aquellos que lo forjan, urden y construyen son admitidas. Por tanto,

lo que nos propone se encuentra tan cercano como lejano a los presupuestos borgeanos, puesto que no le interesa tanto el gesto concreto de la “reescritura” del *Quijote* sino las diferentes plumas que Menard atesora, los diferentes capítulos que revisita antes de decidirse por uno para comenzar su labor, (“Del encuentro nupcial”), las molestias que le causa una jaqueca (*Juegos florales*), las casas rodeadas de jardines o edificios gigantescos que contempla desde su ventana, el rostro dormido de su acompañante en el tren (“Mephisto-Waltzer”).

El libro de arena

Además —como señalamos anteriormente—, al ser estas posibilidades de abordar a los personajes y las obras narrativas que crean, observadas y contadas por un “otro” narrador que, en muchos casos, es, asimismo, visualizado por otro distinto, se termina por desenfocar totalmente el sentido del texto original, de tal manera que, finalmente, deviene bosquejo, posibilidad total, espejo multisignificativo: especie de catalejo de los más diversos colores a partir del cual observamos desarrollarse en tiempo simultáneo las infinitas posibilidades que contenía la historia con sus correspondientes ramificaciones inacabables. Y esto, sin dudas, es importante, definitivo para comprender otra de las peculiaridades del arte literario de Pitol: su aliento sinestésico. Lo que, a su vez, le ha permitido aportar nuevos avances al método de no-conocimiento e interpretación literaria propuesto por Borges —más allá de su Menard— al ofrecer otra variable más sobre una de las características más estentóreas de la literatura del escritor argentino —desarrollada a partir de su atenta lectura del *Timeo* platónico—: su concepción de la eternidad como un conglomerado de tiempos simultáneos. Ya que una vez que Pitol pone el énfasis no ya en describir la “totalidad” del

tiempo presente sino en algunas de las historias, circunstancias y peculiaridades de este tiempo “plural”, el texto literario se disgrega aún más, multiplica con mayor fuerza su carga significativa y, finalmente, se hace tan imposible de apresar o analizar, tal y como sostuvimos anteriormente, como un ser vivo.

Filebo

En suma, se comprenderá que es gracias a esta pequeña pero significativa innovación a través de la que Pitol sostiene, en muchas ocasiones, el andamiaje estructural de sus relatos, donde se encuentra exactamente el aliento sinestésico de su obra literaria; donde se halla la razón de que en su corpus se conjuguen y religuen diversos tiempos; como es, exactamente, este particular artificio técnico de su literatura el que permite que sus narraciones, por momentos, se construyan y estructuren como si se trataran de composiciones clásicas musicales. Es esta característica de su literatura —poner el énfasis en las circunstancias que originan la obra de arte prestando atención a cada uno de estos detalles— la que corrobora que su estancia en China, durante su primera juventud, no fue un tiempo perdido sino de aprendizaje y de formación muy importante que le permitió —gracias al carácter de los signos ideográficos y culturales del país oriental—, comenzar a desarrollar su visión de la obra de arte como una metáfora del constante mutar y obrar de la naturaleza; que supo extraer muy valiosas lecciones de su meditada lectura de los ensayos, novelas de Italo Calvino y Elio Vittorini para conseguir el “rejuvenecimiento” constante de las obras literarias; y, en definitiva, es la que le aporta su componente “alquímico”; la que hace que su obra parezca haber sido escrita por uno de aquellos magos que, en Praga, dieron con la fórmula mágica —un brebaje repleto de gotas de

azufre— para construir un lenguaje capaz de contener a todos los posibles e imposibles contruidos por el hombre.

Gao Xingjian

Y por ello, su literatura es una auténtica oda a la vida: porque intenta reflejar cada uno de los matices, pequeños segmentos, tonalidades y bifurcaciones de esta hasta tal punto que ahí —de su propensión a querer abarcarla en todas sus dimensiones—, radica otra de las razones de la complejidad de su *ars* literario. Porque se acerca a las obras de arte como si estas se encontrarán todavía en “proceso” de hacerse. Porque no concibe ninguna de sus creaciones como acabada; se deja fluir en torno a todo aquello que describe y, finalmente —al estar todas las líneas de proyección de sus narraciones continuamente encontrándose y separándose—, termina haciendo que sus textos respiren, transpiren, digan siempre una cosa diferente; reflejen, “sean” ese extraño fenómeno que es la vida.

Blanco

Es aquí, seguramente —en la capacidad que posee la literatura de Pitol de ser “vida” sin dejar de ser “literatura”—, donde podemos establecer una de las claves que lo separan de Borges —en cuyas creaciones prácticamente todos sus componentes remiten al “hecho literario”—. En todo caso, si bien es cierto que sin Borges no existiría la literatura del escritor mexicano, tal y como hoy la conocemos, seguramente, sin Pitol, la concepción que poseemos de la literatura actualmente, se habría modificado en algún sentido. Sobre todo, porque de manera indirecta y siempre sutil, ha reescrito, de alguna manera, gran parte de los

artificios narrativos que caracterizan la obra borgeana y los ha llevado a un “otro lugar” que le pertenece únicamente a él.

Azul

Y no sería extraño, por tanto –vistas las reflexiones y precedentes referidos con anterioridad–, considerar a Pitol –de la misma forma que Borges imaginaba a Menard escritor del *Quijote*– escritor de *El hacedor* o *Ficciones*, teniendo en cuenta que, sin necesidad de reelaborar “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius” o “El jardín de senderos que se bifurcan”, la literatura del escritor mexicano ha contribuido a reescribir la literatura borgeana sin para ello modificar una sola de sus comas, aserciones, indicaciones y seductoras sugerencias.

Amarillo

Lo que no debería sorprendernos: algo parecido realizó Borges con la literatura oriental, la obra de Kafka o Mallarmé y los tratados gnósticos o bíblicos. Y, al fin y al cabo, seguramente, no hay forma más “hermosa” de reescribir *El libro de arena* que no hacerlo jamás. Es a partir de esa no reescritura –parece sugerirnos Pitol– que el texto original borgeano destaca aun más en su tremenda originalidad permitiendo a la literatura del escritor mexicano ser “ella misma”. Es no reescribiendo el *Quijote* y negándose a ser Menard o Borges que todos los “libros posibles” urdidos por Pitol a partir de estos epígonos literarios pueden ser eternamente soñados, imaginados y, consiguientemente, leídos como si procedieran de cualquiera de nosotros. Pues, en última instancia, parece decirnos el escritor veracruzano a partir de su lectura de la obra borgeana,

la responsabilidad última de la literatura no recae en el escritor sino en el lector. Y, en este sentido, no puedo evitar –como lector– complacerme en la idea de que un Borges mexicano o un Pitol porteño fueran las dos últimas imágenes que Menard soñara antes de reescribir la literatura de ambos. Abrir esta posibilidad supone, en cierto modo, seguir deleitándonos con muchas de las formas atípicas y variadas que se forman en el interior del caleidoscopio y seguir comprendiendo buena parte del “misterio” de la obra de arte caleidoscópica condenada “gozosamente” a girar infinitamente, sobre sí misma, sin saber hacia dónde se dirige ni por qué ni para qué.

Jorge Luis Borges

CALEIDOSCOPIO FINAL

Muchos profetas reclaman
las alegrías de aquel Cielo que por ser infinito,
nunca refleja dos veces lo mismo;
El caleidoscopio
por sus íntimas conexiones, puede dar
asilo a sus esperanzas
El juguete de David Brewster, RICHARD WILBUR

Heródoto

El caleidoscopio moderno fue inventado en 1816 por el filósofo escocés David Brewster. O, más bien, podría decirse que fue en aquel año patentado y presentado en sociedad. Porque se sabe que ya en el siglo XVII existían caleidoscopios parecidos al de Brewster girando por toda Europa. Lo que puede ser interpretado desde muchos puntos de vista. Están los que piensan que esto es un signo del surgimiento de las sociedades industriales en Occidente. Otros creen que es uno de los primeros indicios de fragmentación cultural. Incluso existen muchos que inciden –Peter Sloterdijk entre ellos– en que el nuevo caleidoscopio es sinónimo del futuro espacio globalizado y plural en que se disuelve el mundo en su totalidad después de las dos guerras mundiales. A mí la que me parece más adecuada –dado los intereses de mi estudio– es la siguiente: el caleidoscopio de Brewster es un objeto fabricado y construido como consecuencia directa del descubrimiento de América. Su nacimiento se encuentra estrechamente ligado a la fragmentación y división

en múltiples segmentos del “ser” occidental a su llegada a América. Cada ser humano que dejaba Europa y comenzaba a vivir su destino americano contribuía a hacer más consistente sus vidrios. La conciencia occidental se expandía más y más conforme se descubrían los parajes de América y se descubría que el mundo era multicolor. Pero hasta que no se consumó la independencia de los países americanos, a principios del siglo XIX, el caleidoscopio, como tal, no fue patentado.

David Brewster

Intentaré explicarme mejor.

Rojo

Los límites del mundo de Heródoto se ampliaban más y más conforme descubría nuevas compuertas, grutas y aberturas a otros espacios y culturas en el mundo exterior. Es lógico, por tanto, que para Heródoto los reflejos que concedían los antiguos espejos o viejos caleidoscopios no fueran ya del todo útiles, que no hubieran de bastarle. Sus contemporáneos los utilizaban para contemplar su propio rostro en ellos. A veces, también para mirar a sus vecinos y comerciar con ellos o entablar un conflicto bélico. La griega era, en esencia, una cultura que se reconocía a sí misma en su relación con las vecinas y le bastaba, por tanto, el símbolo del antiguo caleidoscopio para reconocer los límites del mundo del que formaba parte. Los griegos sabían que no podían reconocerse a sí mismos sin los “otros” pero no tenían la necesidad y, sobre todo, no deseaban que su mirada se extendiese más allá de unas fronteras; hacia territorios que desconocían y donde podían existir todo tipo de peligros. Tenían en su con-

ciencia muy arraigada la idea de que, por más similitudes que pudieran tener otros pueblos con el suyo, estos eran “diferentes”, “ajenos”, “extraños”, se encontraban excluidos de participar e integrarse en una cultura y memoria colectiva que era exclusivamente griega. Pero Heródoto es un hombre que traspasa todo tipo de fronteras; que persigue las bifurcaciones y ampliaciones de esos reflejos en que los griegos se miraban una y otra vez alabando su propia belleza. Es consciente de que tras un reflejo siempre hay otra nueva imagen que, a su vez, puede ser transformada en contacto con otra y así *ad infinitum*. Eso queda muy claro en sus libros. Los límites de la cultura griega no llegaron tan lejos como los ojos de Heródoto quien, además, pensaba que los egipcios tenían un grado superior de desarrollo cultural y artístico que sus compatriotas; quien osaba pensar que los griegos debían sus grandes logros obtenidos a los egipcios.

Naranja

Pero cuando siglos después de Heródoto, un marinero, Cristóbal Colón, arribe a una isla del archipiélago de las Antillas, Guananani (San Salvador), un hecho va a variar. Pues, por más que la actitud que tuvieran Colón y sus compañeros de viaje con el pueblo lucayo constata que la actitud de celo griego hacia pueblos distintos al suyo no va a cambiar en lo sustancial, la apropiación que del territorio americano realiza en nombre de los reyes católicos, altera la relación con la “otredad” de Occidente.

Amarillo

Para los occidentales —españoles, holandeses, italianos, ingleses, portugueses— la tierra americana no es únicamente una

“otra tierra” sino que es, a la vez, una porción prolongada de su “ser”. Forma parte de sus entrañas en cuanto se la apropiaron merced al derecho de conquista. Y, a medida que la descubren y que cometen todo tipo de ultrajes en ella, Europa también se hace más grande. Pero también más triste, melancólica. Porque no tiene noticias de sus hijos perdidos en ese “otro” continente que, equivocadamente, considera “suyo”. Es entonces que comienzan a construirse caleidoscopios mucho más elaborados. Mirar a través de sus agujeros es “mirar” la pluralidad americana, pero también –dado que América es entonces y será, para siempre, también Europa– la amplia diversidad occidental. Empero, como dijimos, el caleidoscopio moderno, curiosamente, no será patentado hasta que en las tierras de América se redacten las actas de independencia; hasta que unas tierras que eran “de Occidente” se separen, disgreguen; hasta que esos españoles, italianos, ingleses y franceses que habitan en la “Nueva España”, la “Nueva Inglaterra”, “El Nuevo Occidente”, de un día para otro, sean argentinos, chilenos, norteamericanos, brasileños, venezolanos.

Blanco

Familias de toda Europa lloran al hermano, al tío, al abuelo español, holandés, italiano que fue a América como europeo y ahora es un “otro”, es un “americano” y, de repente, surge el caleidoscopio moderno: un símbolo, lo dijimos ya, mandálico, integrador, reconstructor que permite a quien mira a través de su agujero sentir que no hay “separación alguna entre las partes”, que “todo está en todas las cosas”, que el “uno” (Europa) y el “otro” (América) son lo mismo. Llega el caleidoscopio moderno y los occidentales –aun sin ser conscientes de ello– mientras observan a través de sus lentes las infinitas formas que gravi-

tan en él, danzan simbólicamente buscando gran parte de las partes íntimas de su “ser” que, ya se sabía fragmentado desde el descubrimiento de América, pero solo tras su independencia lo va a reconocer. Aparece el caleidoscopio moderno y tras cada uno de los signos en que se desintegra y se recompone, se siente latir el aire de un nuevo tiempo globalizado y disperso, en el que el “ser” europeo se disgrega en múltiples realidades simultáneas que ya no puede controlar desde su “centro” pero que no se puede permitir rechazar y debe aceptar en la medida en que forman parte íntegra de su historia. Seguir el recorrido, la bifurcación progresiva y el desarrollo expansivo de los millones de occidentales que, en lugares diferentes de este amplio continente, comienzan a vivir su nueva “identidad” americana sin por ello haber podido, lógicamente, dejar de lado sus raíces y costumbres europeas, exige una mutabilidad y una expansión en las formas de mirar hasta entonces desconocidas.

Verde

Es entonces que el arte del caleidoscopio comienza a extenderse popularmente en Occidente. Para no autodestruirse, el mundo aparece condenado a la multiplicidad. Fascismos, imperialismos y crisis apocalípticas de toda índole, no podrán ya evitar esta idea. El caleidoscopio —que, en cierto modo, también prefigura a la fotografía, al cine, la televisión e internet— es, será, eminentemente, el arte del futuro, como ejemplifica la literatura de Sergio Pitól. Probablemente, porque es uno de los primeros símbolos modernos que advirtió la “multiplicidad”, “variedad” y “heterogeneidad” extremas de nuestro mundo y su multiplicidad nos es, consiguientemente, necesaria; y también, al fin y al cabo, porque el imprevisible despliegue de formas, lenguajes y colores descontrolados que se desarrollan en

su interior es la primera imagen que observan todos aquellos que se introducen en el seno de otro símbolo esencial de nuestro tiempo: el laberinto rizomático.

Azul

En fin, como ha comprendido Sergio Pitol, no es posible narrar una porción de este asincrónico tiempo de sinfonías plurales en que ha devenido el mundo contemporáneo si no es a través de los saltos, formas y cambios vertiginosos que permite el caleidoscopio. O, al menos, sin su figura es muy difícil integrarse ya a la naturaleza de esta época que –como todas– es “muchas” en “una” y de un escritor que como todos ellos es “todos” y cada “uno” de los libros que ha leído y “sido”; que describe porciones de “su realidad” y la de “los demás” dejando que fluyan en total libertad, sabiendo que es gracias a su libre danzar caleidoscópico que pueden desarrollar en su totalidad aquello que “prometen”.

Violeta

Sin pasado ni futuro, y a través de un presente que es fruto y consecuencia, a su vez, de “todos los tiempos”, es como Sergio Pitol ha construido su arte literario caleidoscópico que, sin embargo, hay que diferenciar del de Heródoto o los antiguos cronistas de Indias por su extracción americana que lo ha obligado no tanto a descubrir nuevos parajes –América– sino a transitar con más fuerza, perspicacia y audacia –tal y como demuestran sus originales estudios sobre literatura polaca, inglesa o rusa– los ya conocidos –Europa. Lo ha obligado a construir una especie de caleidoscopio al revés o a la inversa

en el que, desde este punto de vista, lo contemplado no fueran las formas y los colores en que se disuelve el mundo sino que fueran esas mismas formas y colores las que sobrepasaran y traspasaran la mirada de los observadores fundiéndose con ellas: el caleidoscopio americano, mexicano, veracruzano.

Rojo, naranja, amarillo, blanco, verde, azul, violeta

Arcoíris

SEGUNDA PARTE:

Laberinto

1. SERGIO PITOL: UN ARTISTA LABERÍNTICO

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin.

“El inmortal”,
JORGE LUIS BORGES

La imposibilidad de imaginar un antilaberinto bien puede suponer que la mente humana está más capacitada para pensar en los laberintos que en su contrario, con lo cual la del laberinto sería una estructura arquetípica.

UMBERTO ECO

Érase

La idea de laberinto es importante para comprender la literatura de Sergio Pitol. Sobre todo porque este es uno de los símbolos más preclaros para representar la estética barroca que es la primera corriente occidental que deja su sello de perdurabilidad en el país mexicano y lo aproxima a su forma moderna. Siendo, por consiguiente, una de las imágenes arquetípicas que sus ciudadanos y artistas, aun inconscientemente, han debido descifrar para encontrar un sentido a su presencia y situación en el mundo.

una

Tradicionalmente, se han distinguido dos tipos de laberintos: el univiarario o clásico que solo posee una vía para llegar al centro y no ofrece caminos alternativos ni bifurcaciones durante esta ruta y el pluriviario, que posee diferentes senderos para llegar al centro y, en ocasiones, también varias salidas.

vez

Laberintos univiararios son el egipcio, el cretense, el romano y la mayoría de los construidos en la época Medieval que, según Umberto Eco, conceden una “imagen de un cosmos de habitabilidad complicada pero, en última instancia ordenado (hay una mente que lo ha concebido)”.¹ El camino puede ser más o menos alambicado, alargado o arriesgado pero es solo uno respondiendo acaso a los secretos de un cosmos en el que, ante todo, prevalece la visión de la cultura que los ha construido. Una cultura, un mundo y una sola vía para acceder a sus confines y centro sagrado son el mensaje que parece sugerirse y esconderse en estos laberintos. Y en ellos, el héroe se introduce para acceder a un conocimiento sagrado al que, como en la vida, tan solo accederá tras superar todo tipo de escollos, pasadizos y pruebas encarnados en el enemigo que debe enfrentar —minotauro, muerte o diablo—, que es, a su vez, un símbolo de la batalla que debe librar consigo mismo y el problema esencial de este tipo de laberintos para Eco: “¿saldré?”, o bien, “¿saldré vivo?”²

¹ Umberto Eco, “Prólogo”, en Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 15.

² *Ibid.*

un

Un puente entre el cielo y la tierra, un encuentro con la experiencia de la muerte que debe sobrepasar y entender para fundirse con el cosmos absoluto o el intrincado sendero a través del que se llega a comprender el misterio de la fe desarmando las trampas de la razón, son algunos de los saberes supraracionales a los que estos laberintos permiten acceder cuando el héroe supera la encrucijada de pruebas colocada ante él.

laberinto

En todo caso, el secreto, el sacro misterio que contienen, aunque para cada una de las personas que se adentran en sus confines varíe, es siempre el mismo. Hay en todos ellos un mensaje inequívoco de que para acceder a lo sagrado existe solo una ruta por más que la prueba del laberinto y el enfrentamiento final con su guardián dicten que cada uno de los que se dejen perder entre sus muros posea sus propios medios, valores y recursos para llegar a él.

cuyo

Esto cambia lógicamente con los laberintos pluriviarios que comienzan a extenderse desde Inglaterra en el siglo XVII hacia Francia e Italia. El más conocido de todos ellos, pues cambia la forma en que hasta entonces se habían concebido frecuentemente los laberintos, es el manierista: una estructura arbórea con muchas ramificaciones y callejones sin salida que suelen terminar en una bifurcación en Y. En él, efectivamente, ya existen toda una serie de vías sin escape en que el

héroe se perderá obligándole a retroceder sobre sus pasos e interrogarse sobre la naturaleza de sus propias decisiones y, de esta forma, cuando llegue al centro después de múltiples tropiezos, su sentimiento de identidad y seguridad habrá sido cuestionado. Aquí, por tanto, ya no se trata tanto de encontrar una verdad sino de desvelar el porqué del caos y la confusión, del engaño; y no se necesita contrincante alguno en su centro porque su mayor peligro se encuentra en el corazón desbordado por la ira, el coraje, la pasión o la imaginación del hombre que lo transita y la libertad de elección ante los ilimitados caminos que su estructura dispone. En su reelaboración barroca, este es el laberinto en donde transcurre la vida de don Quijote, el cual por su gran difusión y novedades introducidas es considerado uno de los referentes clásicos de los laberintos plurivarios; siendo, a su vez, el primero que se abre camino en el imaginario del país mexicano en el siglo XVII, en el centro de sus problemas sociales, políticos y, consecuentemente, artísticos.

tamaño

La mayoría de los diferentes tipos de laberintos plurivarios, por tanto, descienden del laberinto manierista y, sobre todo, de su manifestación barroca que lo popularizó y extendió como un pliegue más de su alma en América aunque, lógicamente, modifiquen en mucho su aspecto y cambien tanto el sentido originario del enigma a descifrar como su significado. Basta observar, por ejemplo, el laberinto moderno en el que todos sus pasillos se encuentran interconectados entre sí y ninguno de ellos remite al punto de partida como si se tratara de una especie de metáfora del progreso que no se detiene jamás.

forma

Lógicamente, el laberinto literario urdido por Sergio Pitoll es plurivariario, moderno y, más concretamente, rizomático pues posee múltiples vías de entrada, todas ellas conectadas entre sí con sus ramificaciones infinitas y, ante todo, sin centro ni periferia. Lo que significa que desde cualquier punto del laberinto se puede acceder a todos sus secretos que están completamente dispersos por él pero que, igualmente, es muy fácil perderse en su interior. “Lo que equivale a decir”, según Eco, “que en” él “también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo complican el problema” pues “es como un libro en el que tras cada lectura se altera el orden de las letras y se produce un texto nuevo”.³

contorno

Así, el concepto que mejor lo representa, según Carlos Navarro, es el de “una *mise en abyme* [...] inmanente”, pues el texto que se genera a partir de él, como es el caso de *Juegos florales*, *El arte de la fuga* o “Del encuentro nupcial” ya no es finito, “clausurado” dado que en él

... la línea recta del tiempo se bifurca pasando por presentes imposibles, por pasados no necesariamente verdaderos, derivándose un nuevo estatuto de la narración que afirma la imposibilidad, la divergencia de las series, la simultaneidad de presentes diferentes, que pone en cuestión la noción de verdad para una narrativa que deja de ser verosímil en beneficio de su poder creador y artístico.⁴

³ *Ibid.*, pp. 15-16.

⁴ En Alberto Navarro, “Espacio y tiempo en la narrativa hipertextual”, publicado en *Antroposmoderno* el 12 de marzo de 2003 y extraído aquí de la

Con lo que el cuerpo del laberinto textual termina por incidir “en la multiplicidad ilimitada que late debajo de la unidad” narrada dado que se estructura gracias a una “trama vital que se teje como red de nudos que pone en comunicación los elementos más heterogéneos”.

color

Teniendo en cuenta que, como nos refiere el propio Pitol, “el narrador que por lo regular aparece en [sus] novelas ensaya varios puntos de partida en la persecución de una verdad, de una revelación, y en ese empeño perderá mil veces el camino, tropezará a cada instante”, y que la única certeza en que podrá apoyarse consistirá en constatar que en la ruta por sus territorios, “habrá tocado unos cuantos jirones de un tejido maravilloso y deplorable, oscurecido a veces por manchas ominosas o por repentinas e instantáneas iridisaciones cuya contemplación le da sentido a sus esfuerzos”, el hilo, por tanto, para guiarse en este laberinto lo poseerá el propio lector.⁵ Lector-héroe que podrá transitarlo cuantas veces quiera encontrando todo tipo de nuevas referencias en cada visita que podrá conectar con otras alternas, en un *continuum* “abierto” que se expandirá *ad infinitum*. Señala Marcel Bion ahondando en esta idea ya prefigurada anteriormente por la hermenéutica cabalística o las tradiciones esotéricas con visos animistas y

página web de la revista: http://www.antroposmoderno.com/antropo-articulo.php?id_articulo=244. Recordemos que en este artículo Albero Navarro no duda en comparar la estructura del hipertexto con la de un laberinto en un proceso explicable desde una nueva episteme o paradigma del conocimiento humano.

⁵ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 89.

alquímicos occidentales: “Cada cual es libre de elegir su propio camino en el laberinto”.⁶

peso

Símbolos de este tipo de laberinto hay varios en la obra de Pitól. Desde luego, la región veracruzana en la que se congregan personajes de los más diversos parajes del mundo y en donde la alternancia de tiempos y cosmogonías se encuentra en continua expansión, es uno. El edificio Minerva, “una nueva peligrosísima Babel, poblada por extranjeros de la peor calaña” y “semitas surgidos de las cloacas más turbias de Lituania y el Mar Negro” que “lo habían convertido en su teatro de operaciones”⁷ en torno al que se desarrolla *El desfile del amor* es otro. Pero también la Praga de *El viaje* en donde resuenan los ecos de *El Golem* o los disparates del *Soldado Schweijk* como la Rusia de este mismo libro; o la casa con reminiscencias *art nouveau* situada en la rue Ranelagh de París de “Asimetría” en la cual habitan Lorenza y Celeste y en donde “Wozzeck, Sigfrido, Popea y Parsifal [...] parecían transformados en ráfagas de libélulas, en polvo de es-

⁶ Nos indica, por ejemplo, Hugo Valdés Manríquez sobre su propia experiencia exegética de entrada y salida a las vías del laberinto rizomático compuesto por Pitól en su literatura: “en ese viaje de entrada al texto –cuyas exploraciones, poco convencionales dentro de un proceso común, iba entendiendo paulatinamente– había relatos con otras vías de salida: proponían historias, enumeraban anécdotas y, sobre todo, detallaban intentos de escritura en los que algún narrador personaje podía escribir una de esas historias o fracasar ante ella. Y lo más importante: el lugar recuperado –en la honda exploración personal– o el intento de recuperación –en la escritura por hacer– eran avizorados desde otro punto –al cual he llamado ‘punto de fuga’–, en tiempos distintos y en una misma línea geográfica o desde cualquier otro lugar remoto”, Hugo Manríquez Valdés, *El laberinto cuentístico de Sergio Pitól*, p. 12.

⁷ Sergio Pitól, *El desfile del amor*, p. 20.

trellas, en madejas de pelo de ángel” o “en ramilletes de anémonas”;⁸ como, por otra parte, también son laberintos rizomáticos en sí mismos las narraciones “Del encuentro nupcial”, “Mephisto-Waltzer” o “Nocturno de Bujara”. Y dentro de esta última, en concreto, el símbolo del aeropuerto en el que sus protagonistas esperan su desembarco en Samarcanda rodeados de “las risas ruidosas, las voces detonantes, la torpeza de movimientos”⁹ de cientos de turistas (los nuevos minotauros) y que como el de la autopista en “La autopista del sur” de Julio Cortázar aparece como una representación de ese espacio vacío que no es ningún centro pero que conecta con todos los centros y espacios que es el nuevo mapa dibujado en ese laberinto textual rizomático que es el mundo contemporáneo. Y, por supuesto, otro símil del laberinto rizomático contemporáneo podemos encontrarlo en la ceremonia de la boda celebrada en Bujara en la que el mundo se le revela a su protagonista –a modo de un símil de los textos construidos por Pitol– como “una suma de fragmentos” disgregados que no se puede comprender en su totalidad.

diámetro

De hecho, si la narrativa de Sergio Pitol es una expresión del laberinto rizomático en su máxima expresión –uno de cuyos mayores símbolos (el desierto) nos fuera legado por Jorge Luis Borges en “Los dos reyes y los dos laberintos”–, “Nocturno de Bujara” es en sí mismo acaso el mayor ejemplo de condensación expresiva que el escritor veracruzano haya realizado de este concepto que sustenta toda su obra narrativa. No en vano

⁸ Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, p. 79.

⁹ *Ibid.*, p. 115.

tanto Bujara como Samarcanda –las ciudades esenciales del relato– por su ubicación cercana al valle de Fergana eran un eje fundamental para quienes se internaban en ese otro laberinto de incalculables ramificaciones, intercambios y transacciones –la ruta de la seda– que vinculaba Turquía, Siria, Irak, Persia y el Cáucaso con la India y la legendaria Chang’an china. Y, consecuentemente, en esta narración, la escritura se desdobra a través de tiempos y lugares rituales, eternos (Samarcanda, Bujara), movedizos (el aeropuerto), fronterizos (Varsovia), terminales (el hospital en que yace Issa) sin detenerse en ninguno de ellos pero atravesándolos todos como metáfora de una estética descompuesta en que los símbolos más disímiles se encuentran vinculados hasta lograr una conjunción insólita entre el arte literario y el erótico cuyas grafías se extienden como cópulas incasantes que intentarían quebrar todas las leyes a partir de las cuales surge, nace y se entiende el texto narrativo.

carácter

Así, las referencias al *Breve tratado de erotismo* de Jan Kott a las que alude el narrador no son tan solo una guía para entender la escena central del relato, la boda ritual acaecida en Bujara, sino para penetrar en los procesos a través de los que el escritor construye sus creaciones. Y por ello, cuando leo lo que el mismo narrador lee, que “en la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos que se convierten en objetos separados. Existen por sí mismos”, y que “solo el tacto logra que existan para mí”,¹⁰ observo tras esas palabras una visión no únicamente de cómo orientarse en el cuerpo del “otro” en el encuentro erótico sino

¹⁰ *Ibid.*, p. 112.

también de deslizarse por el laberinto textual rizomático propuesto por Pitol. Un laberinto semejante al descrito por Jorge Luis Borges en “El inmortal” cuya arquitectura carece de fin alguno porque en ella está contenida el secreto del mismo. En él solo podemos orientarnos a ciegas y reconocer que nuestro conocimiento de sus secretos y misterios siempre será imperfecto pues al no poseer centro alguno ni periferia, es como el tacto en el acto erótico para el ser humano, “invariablemente fragmentario”, “no es nunca una entidad” que podamos abarcar totalmente con la vista. Señalará el narrador del relato:

Contemplo las postales que compré en Bujara. Lo cierto es que no reconozco del todo esos lugares; pude o no haber estado en ellos. Me deslumbra, sin duda, saber que conocí las maravillas que cual hábil tallador barajo ante mis ojos; apenas logro reproducir la ciudad; recuerdo sobre todo el ruido de mis pasos, las conversaciones con Dolores y Kyrim, el aire de embriaguez, de deleite que me invadió cada vez que una de esas callejuelas se abría para dar paso a las suaves formas de un mausoleo.¹¹

contenido

Además, como en este laberinto todo se encuentra relacionado y conectado —lo que fuerza a quien penetra en él a luchar una batalla sin fin contra la locura, el rasgo esquizofrénico—, las formas de las cosas, los objetos, los rasgos de los rostros o los lenguajes no tienen por qué comparecer en su talante habitual sino que, en esencia, aparecen mezclados, difuminados o transformados, carnavalizados. Se preguntará el narrador:

¹¹ *Ibid.*, p. 99.

“¿Por qué, por ejemplo, un trozo de brocado rojo bajo una cara monstruosa? ¿O cierto turbante de una suciedad sebosa y no la hoguera que aún ahora no logro reconstruir con precisión?”.¹² Y así, el peligro que en él se encuentra es querer abarcar, recorrer su totalitaria infinidad que hace a varios de los personajes de esta narración, el húngaro Fery e Issa, desgarrarse, perecer, dañarse irremediabilmente en este intento. Lo cual es, en parte, el misterio simbólico del laberinto rizomático que es opuesto y complementario al de los jeroglíficos pues en él todas las vías, secretos y lenguajes están dispuestos sin aparentes peligros o prohibición alguna para ser reveladas, traducidas y recorridas por cualquiera que lo desee pero, a su vez, pretender recorrerlas, conjugarlas o descifrarlas todas es imposible en una sola vida; a riesgo de cómo le sucede a Issa “introducir” todo tipo de “frases [...] raras en” una “conversación en quién sabe qué lengua” o de despertar como Fery en el “angosto catre [de] un cuarto” con todo el cuerpo lastimado, repleto de heridas y una piernas que ya no transmite ninguna sensación.

continente

Algo parecido, por ejemplo, le ocurre a esa especie de Alicia onírica y surreal que protagoniza “El relato veneciano de Billie Upward”, cuyo destino por atreverse a abrir la puerta del palacio de los espejos en que todos los saberes se condensan en tiempos simultáneos y diferentes, es la muerte; a la propia Billie Upward que siguiendo los destinos cifrados de la magia y la hechicería pretende traspasar esa puerta con la que tropieza una y otra vez Ángel Rodríguez en *El tañido de*

¹² *Ibid*, p. 120.

una flauta; o a Carlos Ibarra (un Ícaro moderno) en esta última novela quien se muestra incapacitado para finalizar su libro una vez que, abierta la compuerta del laberinto rizomático, comprende que, debido a su múltiple fragmentación, es imposible describirlo en su totalidad: “Intento hacer [...] un relato en que todo se fracture, las escenas, los personajes, las motivaciones, los ademanes mismos y, por supuesto, el lenguaje”.¹³

estructura

Pues, realmente, ya lo hemos sugerido, el laberinto rizomático es tanto o más peligroso que aquel en el que se adentrara Alonso Quijano y le hiciera caer repetidas veces al suelo ante los asaltos de gigantes y malandrines de todo tipo o el que construyera Dédalo en el palacio de Cnosos en Creta y en el que Minos encerrara a un terrible minotauro. Y como a él se llega por cualquier ruta, nadie está libre de introducirse en sus márgenes y ser tentado de probar los placeres que promete. Una melodía tenue y sostenida en el tiempo por una flauta en una de las plazas de Estambul, el perfume de una flor en un jardín de Florencia, una revista dejada por descuido en el sillón de un tren como en el caso de “Mephisto-Waltzer” o la lectura de unos pocos versos de la epopeya topográfica que compusiera Michael Drayton, *Polyolbion*, bastan para penetrar en ese laberinto pluriviario dibujado por Borges en “El Aleph” en el que “un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna” y en el que “cada cosa (la luna del espejo, digamos)” es “infinitas co-

¹³ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 201.

sas, porque [...] claramente (se las ve) desde todos los puntos del universo”,¹⁴ o para gritar sin ningún pudor como parece proclamar la protagonista de “El relato veneciano de Billie Upward”: “¡Soy Paris y Helena! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la basta piedra que cimienta estas maravillas y soy también sus cúpulas y estípites! ¡Soy una mujer y un caballo y un trozo de bronce que representa un caballo! ¡Todo está en todas las cosas!”¹⁵

y

Cualquier signo de la realidad, y no solo las páginas abiertas de un libro que son uno de sus mayores catalizadores, por tanto, puede ser el que abra sus compuertas donde, como su particularidad indica, “el mundo se [...] revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total”;¹⁶ y donde como en aquella Roma entre la que los protagonistas de *Juegos florales* se perdían “gozosamente” dentro de su “laberinto de callejones y pasadizos que de pronto desembocaban en plazas principescas”, el espeso tejido de callejuelas repletas de espejos del que se compone bien puede “después de prometer el Paraíso, desvanecerse en una avenida que por anónima” nos puede hacer recordar que en el tiempo plural y simultáneo del laberinto rizomático, no hay un signo que esté absolutamente individualizado o separado de los demás y que, por tanto, todo puede ser empajero con todo como ocurre en la narración de Pitol con

¹⁴ Jorge Luis Borges, *El Aleph*, pp. 191-192.

¹⁵ Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

las ciudades de “Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Samarcanda, Monterrey o Venecia”.¹⁷

estatura

Lo cual remarca la individualidad plural de una escritura totalizadora que, producto del lugar insólito desde el que se ubica, se regodea en todo tipo de detalles e incluso en los aparentemente circunstanciales –como es el caso de aquel *puzzle* sobre monumentos que pacientemente intentan completar Juan Ramón y Elena, los hijos de la familia Miralles y que da pie al discurso de Dante C. de la Estrella en *Domar a la divina garza*– en cuanto cualquiera de ellos es significativo, es un producto simbiótico, mestizo y transcultural que continúa abriendo nuevas compuertas y vías de escape sin fin que, precisamente, por esta particularidad, son la mayoría de ellas intransitables, indiscernibles o inviábiles: cierran el acceso a un conocimiento cabal del mundo en la medida que propician todos ellos. Indicará el narrador de “Una mano en la nuca”:

... nos desespera el no ver la posibilidad de una salvación colectiva, sino meramente individual y por ello más asfixiante, más desesperante, que nos hace sentir con más ahínco la soledad y el compromiso con un fluido, con una realidad huidiza que se nos escapa porque sencillamente no nos pertenece, desdichadamente inabarcable.¹⁸

¹⁷ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 8.

¹⁸ Sergio Pitol, *No hay tal lugar*, p. 69.

eran

Por ello, símbolos de este laberinto no son únicamente ámbitos tan amplios como Praga, Varsovia, Moscú o Veracruz sino la misma compostura de los protagonistas de la literatura de Pitol. Los rasgos a través de los que nos son descritos –si bien pueden remitir en muchos casos al deshilvanado tejido del *telos* mesoamericano, mexicano (el laberinto barroco)– son, igualmente, retales a través de los cuales el laberinto rizomático encadena tiempos y lugares aparentemente distintos. Los atributos, a través de los que se componen los rasgos de muchos de los personajes femeninos de Pitol como Paz Naranjo (*El tañido de una flauta*), Marietta Karapetiz (*Domar a la divina garza*), Delfina Uribe e Ida Werfel (*El desfile del amor*) o Teresa Requenes y Billie Upward (*Juegos florales*) dan cuenta con precisión de esta cuestión. Por ejemplo, de la cara de la Karapetiz de *Domar a la divina garza* se nos dice que parecía la de “un cuervo gigantesco con la nariz prominente, eso sí, de un tucán, y al mismo tiempo se revelaba como una maciza caja de seguridad”,¹⁹ de Ida Werfel se nos sugiere que podía ser “un enorme saco donde todo cabía, el talento, la rapacidad, la disciplina, el refinamiento, la generosidad, la grosería, hasta el genio”,²⁰ y de Delfina Uribe se nos realiza una descripción psicológica lo suficientemente significativa para aclarar esta cuestión: “Su personalidad se integraba con elementos antagónicos; configuraba un oxímoron múltiple: sociabilidad y retraimiento; soltura y discreción; inteligencia y frivolidad. Se podrían enumerar muchos otros pares de opuestos”.²¹

¹⁹ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 83.

²⁰ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 151.

²¹ *Ibid.*, p. 45.

iguales

Pero es que, además, los discursos que refieren los personajes construidos por el escritor veracruzano –como aquel que nos relata Dante C. de la Estrella de la Karapetiz– son, a su vez, una incitación a penetrar en ese mundo tráfuga de múltiples reflejos cambiantes que vienen y van formando las paredes de este laberinto: “A través de la voz de aquella mujer los brujos y curanderos de Chiapas y de Veracruz comenzaron a transformarse en chamanes siberianos, en hechiceros asombrosos del corazón del África, en monjes visionarios de los monasterios tibetanos”.²² Así como la diversa manera de intentar descifrar los destinos de sus personajes –en este caso, el de Billie Upward– no está muy lejana de las múltiples vías de acceder al laberinto rizomático:

El destino de Billie se le aparecía a veces como una metáfora de la represión del instinto, otra como la ilustración de un cuento de brujas, o una alegoría del desamor y la soledad, o la representación de un choque cultural con connotaciones sexuales y raciales subterráneas.²³

a

Por ello, el laberinto construido por Pitol deviene, tantas veces, deforme, carnavalesco, grotesco. Porque dado que en él se entrecruzan personajes y tiempos contrapuestos lo más habitual será encontrar –desperdigados por las paredes repletas de espejos

²² Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 131.

²³ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 19.

de sus pasadizos caleidoscópicos— disformes y absurdos rasgos monstruosos que invitan tanto al horror como a la risa. Como sucede, por ejemplo, en la deshilachada historia que compone Raúl en la Roma de *Juegos florales* en la que se funden y confunden en un baile espasmódico de signos en torno al Palacio Nacional, la esposa de un presidente mexicano de mediados del siglo XIX, su hija, una truculenta enana saltimbanqui que baila polcas y un apache mezcalero que habita en un pueblo minero de California.

los

Y por todo esto, uno de los signos más preclaros que anuncian su presencia en toda la obra literaria de Sergio Pitol no es, como podría pensarse, ese agujero concéntrico —inmenso bestiario descrito con agudeza y estilo indirecto en algunas de sus fábulas por Juan José Arreola y Augusto Monterroso— en torno al cual habitan las especies más extrañas que es el Distrito Federal o esa invitación al despiste que es el albur mexicano sino ese maremoto de sombras evanescentes que se confunden con fantasmas y seres reales o mitológicos que parecen recién salidos de un lienzo de Giorgione que es Venecia: la ciudad de los sueños; la ciudad en que los mitos aún respiran, viven, se les siente susurrar antiguas historias perdidas por las noches entre los telones de sus teatros o las ventanas de ciertos palacios y repiquetear sus zapatos queriendo imitar el sonido de las gotas de lluvia que encharcan la ciudad.

del

El cónclave exacto en donde los vivos parecen ser tan solo un telón de fondo para que las historias de los muertos continúen

renaciendo y desarrollándose en tiempos diferentes que ellos conciben simultáneos, tal y como aprenderá Alice, la protagonista del famoso relato veneciano de Billie Upward, cuando se desplace por entre los “pasadizos”, “sótanos tenebrosos” y “abandonadas mazmorras” de esta inmortal ciudad hasta una góndola en la que se verá envuelta por los flujos y reflujos misteriosos de una “especie de *Aleph*” que es “Venecia”.²⁴ La urbe, en definitiva, donde el laberinto no es tanto una prueba o un desafío que sortear para acceder a un conocimiento sino más bien un pasatiempo a veces regocijante y otras cruel, a través del cual llegar más plenamente al placer.

mundo

²⁴ Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, pp. 51-52.

2. SERGIO PITOL: UN ARTISTA VENECIANO

Venecia representa para mí la prueba apabullante de que es a través de los sentidos, y no de la idea, como llegamos a vivir la experiencia del mundo.

Los domingos de Venecia,
MICHEL MOHRT

Venecia está aquí, sentada a orillas del mar, como una bella mujer que se extinguirá con el día; el viento de la tarde alborota sus perfumados cabellos; muere saludada por todos los encantos y todas las sonrisas de la naturaleza.

Memorias de ultratumba,
CHATEAUBRIAND

Y

Uno de los cónclaves y lugares esenciales en los que es necesario penetrar para entender el arte literario de Pitol es, desde luego, Venecia. Una parte de sus ascendientes proceden de la región del Véneto cuya capital es esta ciudad famosa por sus canales de agua muerta y las góndolas que los surcan y la otra mitad, de la región de Lombardía, que es vecina de esta.

érase

Desde sus orígenes, Venecia, según Jacob Burckhardt, “se reconoció siempre a sí misma como una maravillosa y misteriosa creación en la cual había intervenido algo que estaba por encima del humano ingenio”.¹ El historiador suizo nos indica que desde que los ciudadanos de Padua colocaron la primera piedra en Rialto, el 25 de marzo del año 413, la ciudad se erigió como “un sagrado e inatacable reducto en la Italia desgarrada por los bárbaros”.² Y el propio M. Antonio Sabéllico no pudo resistirse en su inmenso poema sobre la ciudad a poner la siguiente invocación al cielo en boca del sacerdote que consagró esta fundación: “Si alguna vez intentamos algo grande, ¡haz que prospere! Ahora nos arrodillamos ante un pobre altar, pero si nuestros votos no son vanos, han de erguirse aquí para mayor gloria tuya, oh Dios, templos de mármol y de oro”.³

otra

Y así vivió su inmortal, dorado destino Venecia durante siglos desde que en el IX consiguiera su independencia del exarcado de Rávena y su posterior expansión por las costas de Dalmacia y la vertiente oriental del mar Adriático le condujeran a ser una vía prioritaria del comercio entre Bizancio y el resto de Europa. Por ejemplo, en el siglo XII, ya como ciudad-estado, había devenido toda una potencia que poseía todo tipo de privilegios que le permitieron controlar el comercio con Constantinopla y, progresivamente, anexionarse Creta y Eubea, aposentar sus

¹ Jacob Burckhardt, *La cultura en el Renacimiento*, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibidem*.

flotas comerciales en el Mar Negro o conquistar Chipre. Y en el siglo XV llegaría a su máximo apogeo en un tiempo en que el mar Adriático se conoció como el *mare veneziano* puesto que la República, además de poseer numerosas islas del mar Egeo o controlar gran parte del Véneto y del comercio del Mediterráneo gracias a una red que vinculaba a casi toda Europa y Medio Oriente desde Inglaterra a Egipto, comenzó su expansión por Italia para contrarrestar las fuerzas de Gian Galeazzo Visconti, duque de Milán.

vez

Además de sus múltiples relaciones con varios mundos diferentes, llama la atención de esta ciudad su carácter independiente como rebelde a todo control que, en parte, permitió su florecimiento y le hizo ser –como a la región veracruzana respecto al poder azteca– una alternativa a los poderes centrales europeos e italianos. Por ejemplo, ya mucho antes de conseguir su Independencia, la llamada *Serenísima República* no obedecía ni las normas regladas por Bizancio ni las del Sacro Imperio. Y ni siquiera tras iniciar su larga decadencia merced a la toma de Constantinopla por parte de los turcos en 1453, llegó a perder su soberanía y autonomía que le fuera arrebatada, ya a finales del siglo XVIII, por Napoleón Bonaparte al obligarle a firmar el Tratado de Campoformio.⁴ Porque si bien Venecia se integró definitivamente en el territorio italiano en 1866, lo cierto es que la mayor parte de sus habitantes siguen conservando y considerando el véneto como su primera lengua –negándose a considerarla un dialecto– frente al italiano.

⁴ En una solemne ceremonia que, según muchos analistas, supone la verdadera y simbólica acta de nacimiento de la Europa de los estados nacionales.

otro

Por otra parte, resulta curioso constatar que la gradual decadencia de Venecia a partir del siglo XVI, no fue consecuencia únicamente del desgaste y la sangría que se produjo en sus arcas a raíz de sus batallas contra el imperio otomano sino también de la expansión naval de Portugal en la costa atlántica africana y, sobre todo, del descubrimiento de América, que desplazó las grandes corrientes comerciales del Mediterráneo hacia el océano Atlántico. Porque esto significa que la pobreza y carestía que se extendía por el Véneto y que obligara a los abuelos y bisabuelos de Pitol a viajar a México a fines del siglo XIX se encuentra ligada –de forma aparentemente azarosa– al viaje realizado por Cristóbal Colón a las Indias.

laberinto

En todo caso, hay un hecho fundamental –además de que allí se encuentren en parte los orígenes europeos del escritor mexicano– que hacen necesario el estudio de la ciudad veneciana para comprender mejor su carácter de símbolo protagónico en el laberinto rizomático urdido por él: las múltiples relaciones que esta ciudad estableció con el resto del mundo –gracias a sus redes comerciales– que la hicieron ser puente de un trasvase cultural de incalculables dimensiones.

cuyos

Sergio Pitol, por ejemplo, nos la muestra en *El tañido de una flauta*, *El arte de la fuga* y *Juegos florales* como una especie de tapiz en el que se dibujasen las más distintas influencias

culturales de forma tanto armónica como disarmónica o, por así decirlo, asimétrica o “a la veneciana”; como un espacio en el que lo “diurno” y lo “nocturno”, el “sueño” y la “razón” se confunden entre sus refulgentes plazas y catedrales; en donde tanto la vida como la cultura se conciben –como sucede con la escritura de Pitol– como signos en movimiento. Les indica, por ejemplo, la profesora mademoiselle Viardot a Alice y sus compañeras sobre la ciudad en *Juegos florales*:

Había un espíritu de entendimiento en la ciudad que hacía menos bruscas las pugnas entre cánones diversos. El Románico, el Renacimiento y el Barroco se integraban gracias a cierto sentido de la decoración, típicamente veneciano. Venecia trazaba el puente entre Oriente y Occidente. Venecia unía a los bárbaros del Norte con los soñolientos pobladores de Alejandría y Siria.⁵

héroes

Venecia es, por tanto, para Pitol, una metáfora del cruce de caminos alternos a través del que se ha edificado Occidente, de su más evanescente pluralidad (que contrasta con la tentación monoteísta que sus diversas lenguas y pueblos contradicen sin cesar) y refleja, aun indirectamente, el inmenso trasvase cultural del que surgió el México actual; sirviendo, por tanto, como referente o prisma a través del cual pueden leer su propia realidad muchos de los personajes de Pitol así como la literatura del escritor mexicano sus lectores-cómplice. Porque, ante todo, Venecia es un “sueño”, un “mito”. Se encuentra construida de manera contraria a la gran mayoría de las ciudades occidenta-

⁵ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 136.

les en las cuales es Apolo siempre quien destaca por encima de Dionisos. En ella, gracias a sus relaciones con ámbitos culturales diversos que le hicieron sospechar, por ejemplo, de las verdades del catolicismo, el sustrato onírico, carnalesco, telúrico –aun no presentándose “desnudo” ni de manera tan franca como en el área mesoamericana– se “siente”, se encuentra “presente” en cada uno de sus ámbitos con mucha mayor fuerza que en gran parte de las urbes europeas que la rodean. Venecia –como sucede en pocas ciudades europeas con tanta claridad– dispone –aunque, bien es cierto, siempre de manera cuidadosa– ante los ojos de los visitantes el revés del sueño racional (el carnaval, lo nocturno y lo dionisiaco) y oculta el envés del mismo (lo racional y equilibrado, lo diurno, lo apolíneo).

y

Venecia se jacta en disolver, merced a su “aura” vaporosa, las visiones pesarasas o sufrientes de la existencia producidas en la Alta Edad Media por la cultura católica así como las ostentosas imágenes de guerra que los Estados-nación europeos produjeran. Venecia se ríe de las pretensiones absolutistas y “verdaderas” de la técnica, la razón o la religión. Venecia es “un bofetón en el rostro de Manchester y Glasgow, de Frankfurt y de Lyon [...] Ni siquiera puede ‘pretender que sus aguas’ sean ‘curativas’. No ‘sirve’ para nada. Estimula el ocio, la blandura, la sensualidad”, expresa un personaje de Pitol mientras lee el titular de un periódico que augura el hundimiento de Venecia.⁶ Y por más que la ciudad es consciente de que debe establecer un diálogo con todos estos ámbitos “orde-

⁶ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, pp. 31-32.

nados”, “lumínicos” y “racionales” para sostenerse en pie, esto no es obstáculo para que los travista, los deforme y transforme a su antojo; para que, tomando aquello que más le conviene de cada uno de estos órdenes, los disuelva en una especie de bucle espacio-temporal desde el que los “relativiza” y los utiliza como medios a través de los cuales se puede obtener un placer mucho más intenso de la “realidad vital”. En absoluto. Porque la ciudad establece una especie de juego morboso con los atributos más estentóreos de la cultura judeo-cristiana —en la medida en que se sirve de ellos para ofrecer una *imago* aparente de sí misma que, constantemente, traiciona— con el fin de reír tanto de la vida como de la muerte; para ser solo aquello que “desea ser”: una especie de urbe fronteriza, un cónclave de “pasaje” o límite entre varios mundos donde se niega cualquier ley dogmática, todo está permitido y se exaltan epicureamente tanto las frondosidades y placeres de la vida como los rigores más severos de la muerte en cuanto sin esta última no sería posible disfrutar por entero “lo vital” ni se accedería al sentimiento hedónico de “sobreabundancia”.

minotauros

Sí. Venecia se regodea en el “eros” y en lo artificioso como una sutil estrategia que le permite driblar los rigores más severos del judeo-cristianismo y se deleita en el placer, la mascarada o el carnaval como medios que permiten disfrutar, asir el “presente” continuo de la vida con mayor profundidad. Y, consiguientemente, consigue solidificar sus raíces en lo nocturno, el sueño, lo leve, lo ocioso y líquido; se comporta como si se tratara de un espejismo en la medida en que —si bien uno de sus objetivos es permitir que el hombre que camina por sus callejuelas laberínticas pueda acceder “morbosamente” al placer—,

las delicias y goces que promete y que concede se disuelven en sí mismos sin alcanzar perdurabilidad alguna. Afirmar un personaje de Pitol, Teresa, en *Juegos florales*:

Venecia es demasiado carnal para poder comunicarse con el otro mundo. Sus misterios son mínimos, espejismo puro para el consumo de alemanes e ingleses. Hay demasiado color, demasiada frivolidad para que se pueda concebir la existencia de otra vida. Tal vez me equivoque; es posible que uno pueda avanzar hacia adentro, que aquí se logre un tipo especial de búsqueda interior, pero no el contacto con lo extrasensorial.⁷

eran

Venecia, sí, se presenta ante el mundo como una ciudad “poiética”, “oral”, “mítica” que desafía la “prosa *de facto*”, la tradición escrita a través de la que erige su poder la cultura occidental y que, por ejemplo, en América construyó toda una serie de redes de poder —las ciudades letradas descritas por Ángel Rama— en torno a ella. Por lo que se deducirá de ello que gran parte de los personajes construidos por el escritor veracruzano se sientan atraídos y, a veces, cegados por esta ciudad; ya que Venecia —además de reflejar ese “desvanecimiento de lo bello” al que se refería Walter Benjamin tan seductor e incomprensible para el escritor mexicano-americano fascinado por la cultura escrita y la composición de la “gran biblioteca”—, se muestra como una especie de espejo “desfragmentado” que le permite vislumbrar en Occidente los rasgos de esa cultura nocturna, mítica, telúrica, ya desintegrada, que era la mesoame-

⁷ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 56.

ricana. Como, asimismo, habrá de entenderse –más allá de la genealogía familiar de Pitol– el porqué esta ciudad ha sido uno de los iridiscentes signos –gracias a su faz enmascarada, burlesca y paródica– en los cuales ha profundizado para construir su estética carnavalesca; para penetrar en el laberinto rizomático contemporáneo que con tanta fruición describe y representa su literatura en sí misma. Pues, efectivamente, esa doblez y artificio de Venecia que hacían enojar a Simmel –las máscaras ambivalentes a través de las que esconde su “alma” pútrida– es uno de los atributos de su modernidad: una de las formas a través de las que la ciudad expresa el deseo de volver al tiempo pretérito del carnaval y la parodia, del mito “oral”, así como una de las vías –a las que, conscientemente, ella misma resta “trascendencia”– a través de las que expresa la imposible lucha del hombre por derrotar a la muerte, las fuerzas tanáticas.

semejantes

En fin, si son muchos y diversos los pasajes de la obra de Sergio Pitol en que se hace referencia a las características de esta ciudad es porque toda ella es un inmenso laberinto rizomático en cuanto reta al ser humano a encontrar una “verdad” en sus acuáticas aceras inexistentes; le obliga a abordarla por sus más escarpados senderos, caminar por su tiempo inmóvil o fluctuante y deslizarse en la doblez de sus construcciones para, finalmente, sí, decirle que no encontrará respuesta a misterio alguno en su recorrido; que es el camino en sí mismo –las líneas de proyección a través de las que cada viajero establece su propia ruta semejantes a las que cada lector diagrama cuando se adentra en un texto de Pitol– el secreto del laberinto y de esta ciudad. Y por ello, dado que en este laberinto se desestructuran sin cesar las nociones del “yo” cartesiano o monológico-religioso, quien se

adentra en sus rizomáticas vías no puede defenderse u orientarse en él guareciéndose en la razón o la fe en Dios alguno: ha de hacerlo con la risa, con esa carcajada diniosíaca capaz de derretir las más angostas paredes de esta intrincada cárcel que es lo que, en el fondo, Venecia le propone.

a

Esto, por ejemplo, fue muy bien observado por Nietzsche gracias a su exasperante batalla contra la cultura judeocristiana y a que la época en que vivió le permitió ser testigo del principio de construcción del laberinto rizomático en que —comenzaba a divisarse— iba a convertirse el mundo. Para el filósofo alemán, solo existía una manera de transitar esta especie de estructura caleidoscópica infinita y salir, finalmente, de ella transformado: el ser humano debía devenir Dionisos; estar preparado para desplazarse por ámbitos distintos y adoptar diferentes tipos de personalidades y disfraces que le permitieran olvidarse de un “yo” —no identificado como propio— que ahora es entendido como “máscara” cuyo máximo sentido y significación se encuentra en el “baile” conjunto con otras máscaras —el carnaval—.

los

Y, así, por ejemplo, ese irrefrenable vértigo que sufre el visitante del laberinto rizomático tras haber penetrado en una de sus compuertas —cuyos primeros destellos son semejantes a los que se observan al mirar a través del objeto caleidoscópico— y que pone en cuestión su yo, puede, según la lección nietzscheana, ser su mayor baluarte y apoyo. Pues, en la medida en que

su visitante se travista, esconda tras una máscara y goce del maremoto caótico generado en su interior, será un artista de la danza, un artista instantáneo, del aquí y ahora, “vital”. Y, por tanto, podrá cuestionar todos los estamentos rígidos en los que se fundamentan las sociedades de las que forma parte ridiculizándolas y mostrando sus características rígidas, esclerotizadas, nocivas. Lo que, en gran parte, realizará Pitol en su tríptico carnavalesco con la clase burguesa mexicana y también ha efectuado, históricamente, Venecia –como hemos estado comprobando– con todos aquellos que han intentado domesticar su talante dionisiaco, festivo, frugal.

del

Vistos estos condicionantes, se comprenderá que solo en Venecia podía adquirir sentido y relieve el viaje onírico que realiza la protagonista de *Closeness and fugue*. Solo allí este texto en el que *El retorno de Casanova* de Schnitzler, *El concierto para dos flautas* de Cimarrosa, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, el *Don Juan* de Mozart y la *Alicia* de Carroll se fusionan y desintegran en una especie de sinalefa infinita– habría podido tener lugar. Solo allí, en esa ciudad que para Simmel no podía ser hogar “para nuestra alma, sino solo una aventura”,⁸ su protagonista podría haber vivido una experiencia tan intensa. Solo allí, en el lugar en el que Berenson comprendió lo que era el color –entre los almacenes de la Giudecca y las góndolas atracadas en su puerto– podía haber ido Rodríguez –*El tañido de una flauta*– a aprender qué significaba aquello de pintar. Solo Venecia podía ser el espa-

⁸ George Simmel, *Roma, Florencia, Venecia*, p. 49.

cio en torno al cual se articularan *Juegos florales* y *El tañido de una flauta*; el lugar en torno al que se desplazaran Carlos Ibarra, Paz Naranjo, Teresa Requenes, Billie Upward y Pitol realizara una furibunda crítica de los signos apátridas, neuróticos, histéricos del arte contemporáneo por la incapacidad que tienen nuestras sociedades de generar una “poiesis” oral, teatral, carnavalesca como la que sugiere la Antigua República. Como, probablemente, solo allí –dado el espíritu y carácter evanescente de la ciudad– cobra sentido que una narración tan compleja como *El tañido de una flauta* condense su acción narrativa en un solo día. Y también –confío– se comprenda que –dado el componente teatral de su vida cotidiana– y –teniendo en cuenta las intensas relaciones de Venecia con Oriente– solo allí aquellos juegos de máscaras shakesperianos y la versión japonesa sobre la vida de Carlos Ibarra que aparecen en *El tañido de una flauta* podían cobrar un sentido y una relevancia superior. Pues seguramente el influjo oriental es una de las vías más importantes para entender a esta ciudad así como al arte occidental que llegara a México tras su caída. Y, sin dudas, profundizar en esta apreciación le ha servido a Pitol para hilvanar esa especie de hilo asimétrico tejido en sus creaciones en el que las máscaras mesoamericanas y las latinas son unidas con tal destreza que se podría, efectivamente, proclamar sin temor a equivocarnos que Sergio Pitol es, ante todo, un escritor veneciano.

mundo

3. SERGIO PITOL: UN ARTISTA ENMASCARADO

El provecho de esta ciudad depende
del comercio con todas las naciones.

WILLIAM SHAKESPEARE,
El mercader de Venecia

Son viles, o bajos, aquellos que no saben disfra-
zarse, travestirse, es decir adoptar una forma.

FRIEDRICH NIETZSCHE,
Así habló Zaratustra

¡Que vengan las máscaras!

WILLIAM SHAKESPEARE,
El sueño de una noche de verano

Y

Lo curioso, lo maravilloso del laberinto rizomático es que podemos acceder por cualquier lugar de su estructura a estudiar un apartado temático o un objeto que al encontrarse conectado con otros por todo tipo de vías sin fin siempre nos ofrecerá, de una manera u otra, una perspectiva de sí mismo novedosa e inédita. Sin embargo, como es de suponer, este es también el peligro que esconde este tipo de laberinto pues ante la pluralidad de visiones, el magma incontrolable de información y figuras que aparecen al adentrarnos en uno de sus senderos, es muy fácil perderse en sus confines así como olvidar el motivo de nuestra búsqueda.

otro

A este respecto, Venecia es un símbolo al que podemos recurrir de nuevo para ilustrar con prolijidad esta característica propia de todo laberinto rizomático. Si, por ejemplo, quisiéramos estudiar la influencia del “tejido” oriental que se propagó por la ciudad cuando se encontraba en su apogeo y, más tarde, observar cómo se bifurca lentamente hacia Occidente y, posteriormente, se filtra hacia América, se nos abriría una infinidad de caminos que, debido a su gigantesca dimensión, en verdad, asusta. De todas maneras –partiendo de la dificultad de este intento en la medida en que una sola mirada a este laberinto de formas basta para perderse en un maremoto indecible de significantes– plantearemos en las siguientes páginas determinadas cuestiones que nos ilustren, aun de manera “impresionista”, cómo se hilvanan lo oriental y lo carnavalesco en la literatura de Sergio Pitol a través del filtro veneciano. Al fin y al cabo, pienso, así comprenderemos mejor cuál es el complejo salto deconstructivo que ha debido realizar el escritor veracruzano para enraizarse con su origen perdido. Y, en definitiva, esta posibilidad –abrir nuevos espacios de pensamiento– es, desde luego, admitida por todo laberinto rizomático que, en esencia, es también un campo de pruebas que permite plantear todo tipo de hipótesis y releer las supuestas “verdades” históricas.

laberinto

Sin querer adentrarnos en esa imagen de “oscuro monasterio” –seguramente, no exacta del todo– que nos ha sido legada, tradicionalmente, del Medievo, es, sin embargo, necesario invocarla en la medida en que nos ayuda a retrotraer nuestra

mirada hacia un paisaje en el que el texto literario, artístico, se encontraba en gran medida sujeto, encadenado pues tanto la fiesta y la risa —el humor en definitiva— eran aspectos que le eran vedados, prohibidos. Las culturas occidentales y sus respectivos héroes —Rolando, el Cid— luchaban por mantener sus culturas compactas, unidas contra el enemigo musulmán. La “otredad” no era sentida ni “vivenciada” culturalmente como una oportunidad de “descubrirse” a uno mismo sino como una amenaza; y como consecuencia de esto, el monoteísmo religioso que era también, consiguientemente, cultural y político, emitía sus dictados monovalentes en las iglesias y escuelas donde la interpretación de los hechos y los textos se encontraba absolutamente reglada y, por lo general, siempre era una.

cuyos

Frente a estas circunstancias, una ciudad como Venecia que comprobó que si se expandía comercialmente por las rutas orientales podría consolidar su grandeza, concedía un ejemplo alterno: entendía que en el contacto y la tolerancia con la “otredad” se encontraba la verdadera fortaleza de una cultura. Y, probablemente, por esta sabia filosofía no dudó cuando el comercio bizantino entró en decadencia durante los siglos XI y XII en admitir las concesiones que se le hicieran para frecuentar todo tipo de rutas lejanas. Como tampoco titubeó cuando, entre mediados del siglo XIII y del XIV —durante el apogeo del imperio tártaro de Kublai Khan—, se le permitió acceder a los secretos de ese laberinto rizomático extraño hasta entonces a Occidente que era la ruta de la seda sin cuyo conocimiento no hubiera sido urdido el *Libro de las maravillas*.

dioses

Este libro –más tarde revisitado en tiempos de extremismo fascista y comunista por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles*– cuyos amplios alcances hacen muy difícil determinar las trascendentales consecuencias que acarreó para la cultura occidental, podía ser ya leído como un libro de viajes, un tratado etnográfico o antropológico, un manual de mercaderes, un relato fantástico o un verdadero tratado alquímico. Pero el secreto de su composición era sencillo: adentrarse en el mundo sin temor, con una mirada “abierta” capacitada para cambiar su perspectiva y creencias en contacto con “otras” culturas.

mendigos

Marco Polo establece en su libro comparaciones inéditas entre Buda y Jesucristo, elogia a los abramayanes hindús y se gana la confianza del Gran Khan al tiempo que recorre todo el sudeste de Asia, contempla paisajes increíbles en el Japón o Sri Lanka y describe parajes de Rusia. Todo se lo apropia su mirada que se regocija en el constante fluir del mundo. En su libro, el rigor de la ética cristiana se disuelve ante lo “maravilloso” de lo contemplado y se relatan todo tipo de historias de magia y sortilegio sin que esto implique –en la mayoría de los casos– penalización alguna. Al contrario, la hechicería, los cultos idólatras y los diferentes pueblos visitados se disponen entremezclados en su texto como si este fuera un tapiz en el que todas las manifestaciones de lo real fuesen hilos necesarios para trazar la historia de un mundo “vivo”. La extensión de su relato es tan permeable como la realidad visitada –la Ruta de la Seda– y, aparentemente, no tiene fin.

oráculos

Sin exagerar, se puede afirmar que *El libro de las maravillas* es uno de los primeros signos que preanuncian el laberinto rizomático dada la multiplicidad de significados y vías distintas de conocimiento que se pueden obtener en su “navegable” interior así como un libro, en esencia, carnavalesco. Por ejemplo, es inevitable observar en determinados textos posteriores como *El Decamerón* (estructura narrativa *in continuum* y numerología y mística medievales disueltas en lo “profano” de lo narrado) o *El conde Lucanor* (véanse la “Historia del Deán de Santiago y el mago de Toledo” o “Historia de una mujer llamada Doña Truhana”) algunos rasgos narrativos, tejidos significativos, aparentemente, mínimos a través de los cuales el influjo “oriental” del libro de Marco Polo o las influencias de esta “otredad” asiática que penetra por Venecia, parecieran algo más que una mera anécdota.

sedas

Se podría sugerir, por tanto, que entre las cajas de especias que llegaban a Venecia desde Oriente también lo hacían —como si se tratara de hilos o retales— historias, narraciones en las que se escuchaban nombres teñidos de misterio y exotismo como Scherezade, Harun al-Rashid o Simbad. Y que, a la vista de ciertos rasgos “orientalistas” que comienzan a penetrar lentamente en Occidente, pareciera que no habría sido necesario esperar a la traducción que Antoine Galland realizara a principios del siglo XVII de *Las mil y una noches* para que el influjo de la irrealidad mítica y la sensualidad oriental fuera lentamente abriéndose camino en Occidente y transformando su rostro de la misma forma que lo había hecho, anteriormente,

con la arábiga y esta, a su vez, con la castellano-leonesa. No. Porque, lentamente –y a medida que se conocen más aspectos de la realidad asiática y la perspectiva occidental se amplía– los libros de caballería comienzan a tener otra lectura. Las miradas a sus deleitosas enseñanzas se ramifican y desdoblan. Ya el *Amadís de Gaula* o el *Tirant lo Blanc* no pueden ser únicamente leídos en clave cristiana. El cruzado es un caballero alquímico que vence o perece –aunque, aparentemente, parezca lo contrario– no ya tanto cuando derrota al “otro” sino en cuanto encuentra un sentido “vivo” a sus luchas. Y, por ejemplo, el trágico final del *Amadís* parece dictaminar implícitamente una verdad: una cultura fracasa en cuanto no puede dialogar con “otra” y se encierra en sí misma. Sí. El texto quiere devenir carnaval, necesita volver a ser Dionisios. “Todo está en todo”.

relojes

Por ello, cuando el imperio otomano se apodere de Constantinopla y sus sabios griegos partan hacia las cortes italianas y, más tarde, un alquimista, Colón, llegue a América abriendo la “otredad” a Occidente, esto solo significará la aceleración de un proceso –la búsqueda de Apolo de su parte Zorba, Dionisios– que, lentamente, ya se estaba desarrollando. Y los rápidos tránsitos que permiten que el arte renacentista devenga manierista y, más tarde, barroco, tan solo acentúan aún más esta cuestión: la intensa necesidad sentida por Occidente de envolverse de nuevo en lo carnavalesco-dionisiaco y con una realidad “maravillosa” que un libro como el de Marco Polo y la ciudad veneciana mostraban en su más alta significación tras siglos de represión en que la gnosis, los ritos profanos, astrológicos o el misticismo cabalístico y sufí eran

considerados actividades relacionadas con la brujería. No en vano fue durante el Medievo –en los siglos de oscurantismo– que se propuso para la etimología de carnaval –dada la ubicación de esta fiesta en el tiempo de la Cuaresma–, la acepción de *carnelevare*: abandonar la carne; lo que significaba la vejación y prohibición de lo dionisiaco que se emparentaba con lo “profano”, “oscuro” y “carnal”. Y no fue hasta el Renacimiento que, precisamente, en Italia¹ esta acepción pudo volver a travestirse y recuperar la que es, probablemente, su significación original al considerarse descendiente etimológica de la palabra *carnevale* (es válida la carne)² y entroncarse su celebración con las fiestas paganas ofrecidas al dios Baal (*carna-baal*) o con la diosa celta Carna (diosa de las habas y el tocino), que además podían relacionarse con algunas de las celebraciones que, en aquellos territorios indoeuropeos que Marco Polo recorriera y describiera en su famoso libro, se celebraran en honor al dios Karna.

¹ Nos indica no sin su habitual sorna Julio Caro Baroja: “... en Italia, durante el Renacimiento, el deseo de revivir la antigüedad hizo que el Carnaval fuera una especie de reconstrucción del paganismo, que escandalizaba a los hombres piadosos. Así, por ejemplo, Fray Bartolomé de las Casas recordaba haber visto en 1507 el Carnaval romano, lleno de semejantes remembranzas, y de ello habla amargamente en su historia apologética, en que tiende a pintar a los indios como gentes con más cordura que los pueblos antiguos”, en Julio Caro Baroja, *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, p. 32.

² Nos dice Caro Baroja: “... se ha llegado a pensar que la palabra española viene de la italiana *Carnevale*, y que es de incorporación bastante moderna [...] Los textos literarios parecen apoyar esta idea. Todavía para algunos autores del siglo XVI era claro que la palabra ‘Carnaval’ no tenía raigambre hispánica. En apoyo de este punto de vista puede aducirse también el hecho de que es en el diccionario de Antonio Nebrija, en 1492, cuando aparece por vez primera”, en *Ibid.*, p. 34.

calendarios

Muy al contrario que la mayoría de ciudades europeas medievales, en Venecia –seguramente, gracias a sus relaciones con todo tipo de culturas– el carnaval sí que era una fiesta permitida y de radical importancia.³ El carnaval veneciano cuya ligereza –que musicalizara como nadie Vivaldi– y sentido de la “ilusión”, seguramente, fueran producto del prolongado contacto del puerto veneciano con Oriente, era una fiesta “estilizada” en donde tanto los tintes burlescos como los grotescos e hilarantes permitían una fusión de lo trágico y lo cómico⁴ que obraba un milagro concreto: fundir en un abrazo colectivo a las diferentes clases sociales que se veían, por unos instantes, iguales ante la única ver-

³ Por ejemplo, a inicios del siglo XIII –justo cuando los territorios orientales comienzan a ser entrevistados, imaginados y pensados en el imaginario veneciano– el carnaval –que, en su esencia, como nos enseñara Bajtin, es diálogo cultural entre órdenes diferentes– reunía en Venecia a aristócratas y nobles procedentes de toda Europa dispuestos a disfrutar merced al anonimato que les concedían las máscaras de todos los vicios y placeres que su celebración prometía. Pero lo curioso es que solo alcanzará su máximo apogeo justo cuando la decadencia de esta ciudad ya sea un hecho y las vías que la habían conectado con otras culturas durante siglos se encontraban –por diversos motivos– en la mayoría de los casos obstruidas. Frente a las promulgas prohibitivas de las fuerzas católicas, Bonaparte o, más tarde, Benito Mussolini, la ciudad –refugiándose en su “esencia”– rescata el carnaval y prolonga esta fiesta, en ocasiones, durante más de seis meses –desde el día de Santo Stefano (26 de diciembre) hasta mediados de junio– o incluso más tiempo. La ciudad que observara con orgullo desplegarse entre las paredes de sus nocturnos palacios uno de los primeros planisferios que describieran en su conjunto Europa, África y Asia no podía actuar de otro modo.

⁴ Tal y como lo observa Pitol al enfrentar a la protagonista del relato veneciano de Billie Upward con el fantasmal tripulante de una góndola con “el cuerpo cubierto por una ceñida malla negra y una faja escarlata en la cintura” que “se cubre el rostro con una máscara del mismo color que tiene mucho de cómico y mucho de macabro”, en Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, p. 52.

dad que conoce el hombre –la muerte–⁵ y capaces de trascender-la a partir del regocijo y la fiesta. Y –dado su profundo sentido ritual– no debía encontrarse –en su componente catártico– muy alejado de las manifestaciones culturales que, según los cronistas de Indias, en el área mesoamericana, ponían en contacto a los individuos con el inframundo. Lo que si bien es cierto una afirmación realmente discutible nos permite prepararnos para el salto que vamos a realizar a continuación –que, por otra parte, todo laberinto rizomático permite– y que, aunque parezca un tanto forzado, es necesario efectuar para comprender de qué forma –a través de Venecia– el escritor veracruzano ha alcanzado a fusionar en su arte literario la tendencia carnavalesca occidental con la mexicana, por qué “todo está en todo” en su literatura y esta es laberíntica.

agujeros

Porque resulta muy curioso que sea en la región de Veracruz, en la que desembarcaron, a fines del siglo XIX, miles de emigrantes italianos procedentes del Véneto, la Lombardía y el Piamonte, donde se comenzaran a efectuar algunos de los primeros desfiles carnavalescos que se celebraron en México. Al parecer, estas celebraciones –a pesar de que las primeras manifestaciones carnavalescas en Veracruz datan, según algunas fuentes, de 1924– comenzaron realizarse en las últimas décadas del siglo XIX –justo cuando el gran contingente de italianos

⁵ De lo que es un testimonio claro el que uno de los disfraces más populares fuera el del médico de la peste. Disfraz que solían usar los doctores que acudían a diagnosticar los casos de peste negra, que era una repetida epidemia que asolaba la ciudad y sobre la que construyera Thomas Mann su *Muerte en Venecia*.

llegó a la región—. Y si bien es cierto que esta festividad carnavalesca desarrollada en Veracruz no posee el prestigio de la de Mazatlán o Tepoztlán fue y es, sin dudas —y basta revisitar esa obra que ya citamos de Sergio Galindo, *La comparsa*— una celebración esencial en la región veracruzana que la ha exportado y reivindicado fuertemente como parte de su idiosincrasia plural con la que Sergio Pitol debió encontrarse familiarizado desde su temprana infancia. Y por más que, lógicamente, el carnaval veracruzano se diferencie en mucho del veneciano, Pitol habría de hallar en esta festividad una forma tanto de reunirse con su origen perdido (Europa, el Véneto) como con su país de nacimiento (México, América). De hecho, según Eduardo Planchart Licea, la fiesta, el carnaval, la risa poseen, dentro del ámbito mesoamericano y, en concreto, veracruzano, una tradición mucho más amplia de la que estamos refiriendo:

La risa como problema plástico y simbólico se identifica en Mesoamérica con las caritas risueñas del Golfo de México. En esta área de Veracruz se han encontrado miles de piezas con rasgos expresivos y gestuales de evidente alegría, caso único tanto en la historia del arte como de las religiones. No existe otra civilización que haya dedicado tan especial interés a la risa sacra.⁶

Las caritas sonrientes [...] son la materialización más importante de la risa en Mesoamérica [...] Los rostros de estas caritas presentan diversidades formales; pero un rasgo común es la risa plena que se evidencia en alguno de sus rostros, llegando al extremo de presentar incisiones laterales, para destacar los plie-

⁶ Eduardo Planchart Licea, *Lo sagrado en el arte. La risa en Mesoamérica*, p. 175.

gues que se crean alrededor de su boca [...] Se encuentran ubicadas en el Museo de Antropología de Xalapa, Veracruz.⁷

¡libros!

Se comprenderá entonces que Pitol encontrara en la fiesta y el carnaval –dada la posibilidad que estos espacios permiten de que todo individuo sea un “otro” durante su celebración sin que este hecho sea penalizado– un espacio propicio para disolver su “yo” identitario y reconstruir más ampliamente su personalidad. Pues, efectivamente, la máscara es igualitaria, simultánea y desvanece toda diferencia dado que en su anónimo mundo muere la personalidad real del individuo y cualquiera puede ser todos como todos pueden devenir cualquiera. Y basta, por tanto –tal y como sostuviera Roger Caillois, quien la consideraba como “el verdadero nexo social”–⁸ colocarse una máscara dentro de cualquier cultura para integrarse en ella, ser un pasajero agregado a sus ritos. Por lo que Pitol encontrará en ella una ayuda impagable, un hilo suelto dentro de la periferia del laberinto rizomático, para vincular esos dos mundos, el grecolatino y el mesoamericano, a los que pertenece y que se encuentran, aparentemente, separados por una distancia intransitable. Y, de esta forma, podrá –camuflado tras cada una de las máscaras que considere necesarias– ser todos aquellos personajes que necesite ser o adoptar diferentes disfraces según le convenga; podrá, por tanto, jugar a ser –como sucede en *El viaje*– un nuevo Quetzalcóatl que muestra en Rusia –véase la conferencia que sobre *El periquillo sarniento* dic-

⁷ *Ibid.*, p. 148.

⁸ Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, p. 149.

ta en este libro— los secretos de su país a Europa, una especie de viejo Casanova que ya solo encuentra el placer del erotismo en los libros o, de la misma forma, una especie muy *sui generis* de buscador incansable del secreto alquímico que, mirándose en el espejo de Marco Polo, dialoga, transforma y revivifica los lugares por los que se desplaza.

máscaras

Así, en la actitud carnavalesca y la máscara, el barroco conde encuentra una vía para ser “multitud” y desdoblarse en múltiples disfraces literarios tras los que, sin dejar de asumir su condición americana, puede volver a recuperar aquello que, por extracción sanguínea, también es: hijo cultural y contemporáneo, a la vez, de Marco Polo, Casanova, Vivaldi, Polichinela, de quienes pusieron la primera piedra de San Marcos, de todos aquellos hombres dionisiacos que soñaron encumbrar una cultura “oral” en Occidente. Pues la máscara literaria le permite adoptar para cada patria visitada una personalidad diferente que, sin embargo, no diluye la principal por más que esta nunca se entregue completa, se de a sí misma acabada, al estar oculta tras las palabras y sus desdoblamientos ensayísticos, literarios, semiautobiográficos, paródicos.

y

En fin, es a partir del choque de estas dos realidades que su literatura une —las máscaras del carnaval veneciano y las del veracruzano o mesoamericano (las caritas sonrientes)— que podemos entender muchas de sus creaciones y sus movimientos vitales como, igualmente, gran parte de las inexactitudes e

incomprensiones sugerentes que su literatura produce en primera instancia. Pues, por ejemplo, esa tensión extrema, límite que caracteriza a tantos de sus escritos se puede visualizar, desde este punto de vista, como producto del esfuerzo que ha debido realizar Pitol para vincularse estética y vitalmente con América y Europa; resultado, como estamos proponiendo, de la necesidad sentida por confundirse y apropiarse, en cierta medida, de la “realidad” europea –de la que le separaba una gigantesca distancia oceánica– que un día le perteneció y que recibió como legado por parte de sus ascendientes sin por ello dejar de ser un escritor veracruzano, mexicano, americano.⁹

⁹ Esta afirmación permite conceder una explicación al porqué, dentro de la literatura de faz más expresionista producida por Pitol –la de *Los climas*, *No hay tal lugar* y una gran parte de pasajes de *El tañido de una flauta*– un signo como las garras –ese garfio en el que sus personajes pueden encallar dentro del laberinto rizomático retirando la máscara de su rostro– aparece, frecuentemente, y de manera casi obsesiva. Ya que esas zarpas surreales (símbolos, en muchos casos, del ámbito ritual mesoamericano, el inframundo, o de una realidad escondida, subterránea y pesadillesca) que parecen estrangular a los protagonistas de “Hacia Varsovia”, “La pareja”, “Una mano en la nuca”, “El regreso” o “Nocturno de Bujara” tienen para mí, desde esta perspectiva, una función simbólica determinada: obstaculizar ese deseo que poseen tantos de los personajes de Pitol de escaparse, fugarse de la realidad mexicana y viajar hacia otras rutas –en su mayoría occidentales– obligándoles a reconocerse en un origen (mexicano) del que parecieran renegar o del que necesitan distanciarse momentáneamente para descubrir y descubrirse en su faz occidental perdida. Y, por tanto, como esa enfermedad sin aparente explicación alguna –una inflamación detrás del lóbulo izquierdo– que sufre el protagonista de *Juegos florales*, estas garras podrían ser consideradas como símbolos del miedo y terror inconsciente sentido por los personajes de Sergio Pitol porque ese tránsito hacia otro lugar (Europa) que, insistentemente, necesitan realizar en cuanto les ofrecerá la medida real de su personalidad (mexicana, americana), no pueda efectuarse; de que su urgencia de desdoblarse en nuevos *yoes* y diferentes máscaras para reconocerse en la pluralidad dionisiaca, revivir y contemplar el mundo de “lo abierto” aunque solo sea por unos instantes no se efectúe, viéndose obligados a vivir eternamente observando su rostro en las paredes fractales de un laberinto mexicano que sería, por tanto, tal y como lo siente y advierte el protagonista de “La cena” de Alfonso Reyes, una opalescente representación del infierno.

perros

Por ejemplo, desde esta perspectiva, pienso que comprenderemos mejor el porqué, Pitol llevó al límite el recurso del *mise en abyme* o de las “cajas chinas” en *Juegos florales*: probablemente porque es consciente de la deuda –dado la sangre veneciana que corre por sus venas– que posee con este sustrato narrativo de origen oriental llevado a la perfección por Miguel de Cervantes; y ante la urgencia sentida por vincularse con su origen europeo necesita homenajear, superar y, en la mayoría de las ocasiones, amplificar al máximo los recursos narrativos utilizados por la estética literaria occidental dado su ubicación en México, América para reencontrarse con la *imago* o “máscara ideal” de aquel escritor veneciano que podía haber sido. Por lo que el uso que Pitol realiza del recurso narrativo del *mise en abyme*, podría ser entendido tanto como una vía para retratar aún más intensamente nuestro mundo contemporáneo, como una de las maneras más eficaces encontradas por el escritor veracruzano de agasajar toda la red de narradores y hombres que permitieron en tiempos lejanos –cuando las historias se transmitían oralmente– que estas continuaran deslizándose por los oídos de quienes las desearan escuchar permitiéndoles acceder a otros mundos, otras culturas. Como también de homenajear a quienes trajeron a Occidente desde Oriente aquellas historias que contara Scherezade al Sultán Shahariyar para no ser ejecutada; a todos aquellos hombres de cuyo nombre no nos ha dejado constancia la historia que, con sus esfuerzos, alejaron de todo peligro a Marco Polo y le permitieron realizar sus tránsitos multilaterales por la ruta de la seda para acceder a un nuevo conocimiento que, irremediable, aun lentamente, transformaría a Occidente.

eran

Al fin y al cabo, para Pitol —que en su juventud realizara una traducción al español de la entrañable adaptación infantil de la vida de Marco Polo realizada por Eloise Lownsbery—¹⁰ la ciudad veneciana es, como hemos estado comprobando, mucho más que una bella anécdota. Precisamente, como dijimos anteriormente, en aquellas novelas donde más desarrollara el recurso del *mise en abyme* —*Juegos florales* y *El tañido de una flauta*— la presencia de esta ciudad es omnipresente. Y, por ejemplo, uno de sus más entrañables personajes, Raúl, no dudará en exclamar sin rubor que “la capital [...] del Oriente es Venecia”,¹¹ permitiéndonos calibrar que esta pequeña ruta por la que, dentro del inacabable laberinto que estamos transitando, acabamos de penetrar para interpretar la literatura de Pitol es factible o, al menos, posible de imaginar o elucidar. Más aún, tomando en consideración que, muy probablemente, lo que le interesa demostrar a la literatura del escritor mexicano no es únicamente que “todo está en todas las cosas” sino que es posible relacionar todas ellas, a pesar de sus mutaciones y tránsitos en constante movimiento, aunque sea a través de sus elementos fragmentarios.

también

En cualquier caso, es interesante ahondar en una de las máscaras tras las que se camufla Pitol —la de escritor veneciano o grecolatino— para seguir respondiendo algunas interrogantes

¹⁰ Eloise Lownsbery, *Marco Polo*.

¹¹ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 8.

que plantea su estética y, en este caso concreto, su *Trilogía de la memoria*. Pues, verdaderamente, el ligero, grácil y diestro tono narrativo –capaz de apartar todo tipo de tedio de sus confines– que maneja el narrador múltiple de esta, sí, novela, lo hacen comparecer, ante nuestros complacidos ojos de lector, como si tratara de una especie de cantarín gondolero veneciano presto a sortear cualquier incómodo escollo para hacernos más “placentero” nuestro viaje o paseo en su compañía y conseguir su oculto fin: deleitarnos “instruyéndonos”. E, indudablemente, debemos referirnos, igualmente, a, en este caso, la utilización que Pitol realiza de la máscara grecolatina para comprender el porqué sus reflexiones sobre literaturas como la centroeuropea o anglosajona se encuentran siempre teñidas de una fina ironía y un acento sutil, relajado, preciso; en esencia, efectivamente, latino.

equivalentes

Del mismo modo, se comprenderá que estas aseveraciones abren, lógicamente, a su vez, nuevas vías alternas para penetrar dentro del laberinto literario urdido por el escritor veneciano que no cesa constantemente de dividirse, separarse, unirse y ramificarse. Por ejemplo, el desarrollo de *Domar a la divina garza* en la capital de Turquía adquiere otro relieve desde esta lente. Ante todo, porque dadas las conexiones históricas entre Venecia y la antigua Constantinopla que la trama principal de esta novela se desarrolle en Estambul –cuya conquista por parte de los turcos a fines del siglo XV supuso el principio de la decadencia veneciana–, permite contemplar esta excursión literaria del escritor veracruzano como una búsqueda subliminal por recuperar un trozo del alma que fue también suyo alguna vez; un pedazo fragmentado y ya impo-

sible de recomponer –como muestra esta rala narración– de la historia de Occidente y la perdida biografía de Pitol. Porque, en buena parte, visitar las veredas, iglesias y palacios de Estambul significa –dadas las relaciones que vinculaban a estas dos ciudades– recorrer las de Venecia y viceversa. E, igualmente, teniendo en cuenta que si bien la toma de Constantinopla por los turcos terminó en parte con el dialogismo veneciano precipitando su decadencia y que este mismo hecho, seguramente, provocó el auge de la festividad del carnaval en una Venecia que se resistía a monologar estérilmente consigo misma, que Estambul sea homenajeada, de alguna forma, por Pitol al ser el símbolo elegido para estructurar la segunda novela de su *Tríptico del carnaval*, no parece un hecho azaroso. Al fin y al cabo, fue a partir del citado acto bélico y el consiguiente desencuentro entre culturas que se produjera en la actual capital turca que se popularizó definitivamente en Occidente una de las manifestaciones, el carnaval, menos violentas, más festivas e igualadoras que existen y no resulta extraño entonces –desde una óptica festiva– su presencia en la novela que, significativamente, es la central del *Tríptico*. Como tampoco habría de sorprendernos –si observamos que la toma de Constantinopla aceleró la búsqueda de nuevas rutas que pusieran en contacto Occidente y Oriente hasta que, finalmente, y de una forma realmente carnavalesca se descubrió América– que en *Domar a la divina garza* todo conato de épica occidental se encuentre relativizado y sometido a un proceso de degradación constante como muestran las escenas de la celebración en Chiapas o que a través del parlanchín protagonista de la novela, Dante C. de la Estrella, se realice una parodia soterrada y subterránea de uno de los estandartes inamovibles de la cultura occidental como es el poeta florentino Dante Alighieri y su más dorado tesoro: la palabra.

Asimismo, si consideramos la importancia que poseía la ciudad de Bujara en la ruta de la seda por la que transitara Marco Polo, su inquietante presencia en “Nocturno de Bujara” aparece bajo otro trasluz, así como el viaje de sus protagonistas o de Pitol hacia sus confines. Más aún, como cuando se encarga de recordarnos el narrador del relato que cerca de esta ciudad naciera Avicena,¹² quien fuera el creador de una de esas sincréticas síntesis filosóficas fascinantes –una conjunción de la doctrina aristotélica y el neoplatonismo adaptados al mundo musulmán– que tan bien se avienen con el carácter y talante de la ciudad veneciana y del laberinto rizomático construido por Pitol por el que podemos seguir transitando cada una de sus vías sin que sea posible agotarlas ni, desde luego, conceder un significado preciso o único a las imágenes que aparecen en él. Pues basta revisitar esa especie de continuación *ad absurdum carnavalesco* de “Nocturno de Bujara” que aparece en *El mago de Viena* –su encuentro con Vila-Matas en Asjabad a raíz de una llamada que el escritor catalán le realiza desde la ciudad de Samarcanda en la república de Uzbekistán (lugar de nacimiento de Avicena)– para que las imágenes de este laberinto literario sigan confundiéndose, extendiéndose, y deformándose. No solo porque el relato nos presente al escritor de *El mal de Montano* como una especie de príncipe asiático o un joven *sheik* de Hollywood ofreciendo un discurso que revoluciona a toda la población sobre las tablas de un teatro, sino porque la natura-

¹² De hecho, la mayor parte de los libros de Avicena en su traducción latina encontró una pronta divulgación en Venecia que fue una de las primeras ciudades occidentales que le concediera un carácter ilustre existiendo un famoso retrato renacentista que data de 1520 de quien también fuera un reputado médico en el palacio Gentile da Foligno.

leza fantasmática de este hecho –ficticio o real, no importa– se relaciona, a su vez, con la esencia de la ciudad, Asjabad, en donde se desarrolla la narración: una urbe situada dentro de un oasis en el desierto negro de Karakum que posee, por tanto, carácter de espejismo. Un carácter que además parece corresponderse con los avatares históricos de una ciudad que en el esplendor de la ruta de la seda era conocida como Konjikala, más tarde, tras ser destruida por los mongoles, fue renombrada como Nisa y que, aun y a pesar de su importancia, nunca pudo desplazar a la vecina Bujara en jerarquía en el imaginario popular y que se aviene muy bien, asimismo, con la naturaleza de las imágenes borrosas que contiene todo laberinto rizomático como con las cinematográficas sobre las que se establece toda una sucinta reflexión por todo el relato que, no en vano, principia su acción a raíz de la invitación recibida por Vila-Matas para participar en el festival de cine de Tashkent.

los

De todas maneras –más allá de estas últimas reflexiones– lo que me interesa volver a resaltar, por último, es que la apropiación que realiza Pitol de la máscara y el carnaval no es –como espero, por otra parte, se esté comprobando– caprichoso. Para el escritor mexicano, en general, enmascarar su personalidad es necesario para realizar su particular “catarsis” personal o recuperar su pasado europeo perdido desde esa zona difusa repleta de luz y tinieblas en que se encuentra enraizado y desplazado al mismo tiempo: la irrealidad del paisaje americano. Y, por ello, en la mayoría de las ocasiones, la máscara no solo será un atributo que amplifica y expande la personalidad de los personajes retratados por el escritor veracruzano sino, sobre todo, un atributo cosido a su piel que les servirá para so-

brevivir y adaptarse al entorno social en que deben asimilarse. Pues, repetimos, esta máscara es un componente simbólico al que necesariamente se siente adherido todo artista mexicano –que es por su naturaleza un excentrado– para enraizarse corporal y anímicamente en los dos espacios a los que pertenece y en los que, de alguna manera, aun simbólicamente, se siente excluido, perdido: América, Europa. Lo que, por ejemplo, permite entender por qué Rodrigo Fresán en su caleidoscópica *Mantra* no dudó en disponer como símbolo central del Distrito Federal¹³ –que él visualiza entre otras muchas alegorías como la araña que teje el resto de telas de arañas del laberinto rizomático contemporáneo– a un enigmático y enmascarado luchador de lucha libre. Pues, seguramente, no existe mejor imagen que la del luchador enmascarado para representar al ciudadano medio que habita, sufre y sobrevive en la capital mexicana: especie de caballero medieval posmoderno sin rumbo y sin un enemigo concreto –pues cualquiera puede serlo dentro de la multitud inagotable que recorre el Distrito Federal– que engloba en su interior al héroe y el minotauro. Como, probablemente, hay pocos fenómenos más significativos que la lucha libre –instalado profundamente dentro de la conciencia colectiva de la población– para conceder una imagen real del laberinto mexicano actual y, en concreto, de la capital mexicana: véanse esos cuerpos enmascarados de los luchadores que se contornean y danzan como animales (especie de minotauros-toros) y humanos (héroes-toreros) a la vez, sin ningún Dios –a no ser

¹³ Se nos dice en la novela de Fresán: “... la mayoría de las ciudades, cuando las miras desde arriba, desde un avión, parecen una tela de araña. México es diferente: México es la araña que teje a todas esas telas de araña. Algo monstruoso y épico al mismo tiempo. Por eso la ciudad contamina las alturas y se cubre para disimular su condición de fenómeno fuera de este mundo”, en Rodrigo Fresán, *Mantra*.

el dinero— que los represente —pues todos los mesoamericanos se encuentran muertos— ni lenguaje que los identifique.

del

Y por todo esto, se puede afirmar, sin contemplaciones, que la máscara traduce y revela cuál es la identidad real del ciudadano mexicano —tenga ascendencia europea o no— y la de sus artistas como Sergio Pitol cuya personalidad se ve condicionada y determinada, en este caso, por el disfraz o personaje elegido por parte del escritor veracruzano para comparecer ante una “realidad” temporal y espacial —la de su patria— que parece siempre imposible de asir, escaparse de las manos. Realidad que no puede alcanzar a juntar, recomponer cabalmente si no es introduciéndose en el laberinto rizomático. Y que comenzó a partir su alma en dos y, progresivamente, cada vez en más fragmentos, desde que un aventurero, al parecer de origen genovés, Cristóbal Colón —acaso inspirado en las rutas marinas dibujadas por Marco Polo en su *Libro de las maravillas*— pensando que había llegado cerca de Cipango, los territorios dominados por el Gran Khan o los parajes en los que el roc —el mítico pájaro de los viajes de Simbad el Marino— alzara su vuelo, desembarcase, en realidad, por azar en una isla americana siendo protagonista de una confusión o víctima de un espejismo en lo que, si se lo observa desde el prisma adecuado, es uno de los actos carnalescos más estentóreos que se hayan producido en la historia.

mundo

4. SERGIO PITOL: UN ARTISTA MANIERISTA

El laberinto manierista es difícil porque puede forzarnos a volver infinitamente sobre nuestros pasos e impone cálculos complejos para encontrar una regla que permita dar con la salida. En teoría, la regla existe, porque el laberinto manierista, por muy complejo que sea su interior, tiene un dentro y un fuera.

UMBERTO ECO

Uno de mis libros se llama *Los climas*, otro *No hay tal lugar*; el primer título alude a la variedad de los espacios, el segundo lo niega. Entre ambos extremos se halla la respiración de mis novelas.

SERGIO PITOL, *El mago de Viena*

Y

Dado que el barroco fue la primera forma artística “occidental” implantada con total rotundidad en el país mexicano, lo normal sería rastrear tras las manifestaciones estilísticas barrocas, el primer hilo o reflejo a partir del que el escritor mexicano comienza a definirse.¹ Sin embargo, aunque esto sea cierto debe

¹ De la misma forma que México y la América hispana comienzan a abrirse al mundo a partir del *ethos* barroco, la literatura norteamericana lo hace a través del *ethos* reformista, el progreso que, pronto, la conectará con las corrientes centrales estéticas de la “modernidad”.

ser corregido o, al menos, matizado cuando se trata de escrutar los designios artísticos de un escritor como Sergio Pitol y gran parte de sus hijos putativos como es el caso de Álvaro Enrígue.

otro

En primer lugar, porque el barroco –aun modificado– que inunda de símbolos excrementicios y grotescos la, por entonces Nueva España, no posibilita en toda su extensión la libertad que todo artista mexicano necesita para desenvolverse puesto que incidir en él le puede resultar una manifestación de “servilismo” al verse obligado a “imitar” las formas europeas para llegar a “ser”. Y en segundo lugar porque el barroco se “americaniza” en el Nuevo Mundo de tal manera que el artista mexicano, al mirarse en él, si bien encuentra un puente natural que le une a Occidente también otro que le obliga a mirar y profundizar en su propia circunstancia. Así, la forma barroca posibilita tanto como niega al artista mexicano su tránsito hacia nuevos parajes en busca de su verdad personal en la medida que lo vuelve esclavo de sus circunstancias; y, de no ser por el anonimato que le proporciona la máscara –cuyas propiedades comenzará a usar siglos más tarde– su creatividad podría quedar paralizada, estancada.

laberinto

Por otro lado, las sólidas estructuras renacentistas se le escapan también a la visión del mundo que posee en México en cuanto al contrario que las barrocas todavía no reflejan las modificaciones que en este estilo son una señal de la llegada de un nuevo referente –América– a la *imago mundi* anterior. Sí. Llegará a familiarizarse con las estructuras renacentistas

y apreciará sus bellezas y misterios pero como, en esencia, no le hablan de él mismo, le remiten a un “antes” de su nacimiento desde un plano de la conciencia anterior a su propio desarrollo, no puede apoyarse en ellas, tal y como él precisa, para redefinir su propia personalidad artística.

cuyos

Desde este punto de vista, sería justamente el manierismo el complejo sistema de signos artísticos en el que podría encontrarse más cómodo para acceder hacia las grandes fórmulas culturales occidentales sin ser doblegado por ellas.

músicos

Ante todo, porque es un estilo que, sin el extremismo acabado y deforme del barroco ni la extrema limpidez clásica o “natural” a la que aspiraba el Renacimiento, refleja ese proceso de transición y transformación sufrido por las representaciones artísticas occidentales en contacto con las “caóticas-rituales” que preludia América. Porque la tensión propia de la grafía manierista representa con veracidad —a pesar de la sofisticación y estilismo impostado de los que se le acusó— ese momento en que el Occidente asombrado estira sus límites al tiempo que se descubre el inmenso espacio americano sin que en ella se encuentren —aunque apunta, lógicamente, a los dos ámbitos— ni la doblez barroca ni el equilibrio gradual renacentista. Sí. El artista mexicano puede camuflarse tras este estilo, en la medida en que ya no responde a ese maremoto ingobernable de signos que es el barroco, en la medida en que se ve reconocido a sí mismo en las dudas que la obra de arte manierista refleja, en esa intran-

sitividad que lo caracteriza; porque las graffias manieristas, sin llegar a ser tan agresivas para su conciencia histórica mexicana como las barrocas son un espejo de su propia indefinición y, por tanto, le sirven de puente gradual para acceder con firmeza y sin demasiadas estridencias al territorio europeo.

horóscopos

Es a través del filtro manierista que, por ejemplo, Pitol puede llegar a relamerse en el influjo “oriental” que se siente por toda Venecia y ahondar desde allí en sus mundos mágicos, maravillosos, equilibrados o grotescos sin temor a que le resten la creatividad que necesita. Pero para comprender bien por qué, es necesario clarificar lo que es en sí mismo el manierismo y, sobre todo, uno de sus procedimientos artísticos —la copia— más utilizados e incomprensidos.

pintores

Giorgio Vasari —una de las personalidades a las que se les atribuye la conceptualización de este término y que, además, es un precursor de los experimentos con el género biográfico desarrollados por Schwob, Borges o Pitol—² nunca le concedió un matiz peyorativo. Para Vasari, la copia era un medio según el cual un artista encontraba su propia personalidad artística a partir de las líneas insuperables desarrolladas por los grandes maestros renacentistas. El pintor desarrollaba su lienzo a la *maniera* de,

² Véase *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*.

por ejemplo, da Vinci o Miguel Ángel y, desde allí, exploraba su propio mundo. Y solo décadas más tarde, conforme el barroco erosionase las formas clásicas y el romanticismo —puede que necesitado de infundir una personalidad propia e indiscutible a los nuevos estados-nación forjados en su época— haga una exaltación desmedida de la “originalidad” de la obra artística, este término comenzará a usarse peyorativamente.

visionarios

Sin embargo, ahora ya estamos capacitados para comprender los grandes alcances y la absoluta modernidad de este procedimiento artístico por cuyo uso Paolo Veronese corrió el riesgo de ser condenado a muerte por el tribunal de la Inquisición; más aún, en el ámbito concreto literario después de la revalorización que de este denostado procedimiento manierista realizara Borges en su ya citado “Pierre Menard, autor del *Quijote*” redimensionando sus alcances y límites. Pero han tenido que pasar siglos para que su verdadero valor y modernidad hayan sido reconocidos gracias a la difusión mediática de las serigrafías repetitivas sobre Marilyn Monroe, Elvis Presley o las sopas Campbell’s realizadas por Andy Warhol o de, por ejemplo, las series que Pablo Picasso dedicara a *Las meninas*. Como, por otra parte, en el terreno musical, esa exacerbante complejidad de la que se le acusara al manierismo y que propiciara dentro de la música profana la composición de madrigales como los de Luzzaschi y Gesualdo de un extremo cromatismo, no ha sido entendida en toda su visionaria radicalidad hasta que la eclosión del dodecafonismo y, sobre todo, las composiciones seriales de Xenakis, Stockhausen o el veneciano Luigi Nono las ha permitido visitar desde otros puntos de vista.

poetas

Con lo que ya tenemos, efectivamente, la perspectiva y los datos suficientes para saber que su carácter subjetivo, antinaturalista y artificioso, esconde, en verdad, una valiente apuesta por la libertad creativa del artista y su capacidad de reinventar la realidad en un tiempo en que la maquinaria logocéntrica occidental comenzaba a refinar sus sistemas de control, tal y como nos enseñara Foucault en su *Historia de la locura*. Y que, más allá del refinado elitismo del que se le acusa que, por otra parte, comparten las mejores piezas artísticas producidas por Occidente –y del que tampoco, desde luego, se encuentra libre la literatura de Sergio Pitol– su influjo puede encontrarse en ideologías y ámbitos tan dispersos como el simbolista o el expresionista y acaso con mucha mayor exactitud en los rasgos estilizados en que se descompone el teatro del absurdo por toda centroeuropa desde que el inventor de la patafísica, Alfred Jarry, estrenara su *Ubú Rey*.

científicos

Por ello, ahora podemos afirmar que el gesto manierista es básico –en la medida en que además puede someterse a múltiples interpretaciones que nunca son definitivas y la mayoría de ellas son parciales– para la caracterización de lo que sería el futuro laberinto rizomático. En primer lugar, porque establece el concepto de reelaboración constante sobre un mismo tema o estilo como manera de profundizar aún más en un objeto o realidad aceptando, por tanto, que lo retratado es tan inasible como extensible en sus límites y, por tanto, inagotable, infinito. En segundo lugar, porque llega a un centro (el canon artístico) desde su periferia y lleva este centro a su periferia (el retrato manierista) sin que importe

ya dónde se encuentran una y otra. En tercer lugar, porque con su tendencia al inacabado con la que también experimentaron, significativamente, Miguel Ángel o Rafael en su última etapa, potencia la posibilidad de interpretación de lo representado, lo hace aún más fluctuante, dudoso e incierto personificando además con sutileza esa conciencia occidental que a raíz del descubrimiento de América y su enraizamiento con este continente ya no sabe cuáles son exactamente sus límites. Y, en último lugar –y seguramente este hecho es el más importante para comprender en toda su extensión el manierismo y cómo se conecta con la forma de Pitol de observar los fenómenos transitorios del arte y la vida– el artista manierista de “encargo”, a cuyo anonimato –seguramente para su complacencia– le ha condenado la historia, que decora sin aparente esfuerzo ni originalidad paredes de palacios e iglesias en cantidad ingente, ya no es que sea un incipiente precursor del artista contemporáneo de la era industrial sino que es, ante todo, un divulgador y un catalizador expansivo de símbolos. De hecho, gracias a la facilidad de la que se le acusa a su gesto imitativo –la copia– consiguió llevar el signo artístico a nuevas ciudades o países transformando lentamente esta realidad visitada en tiempos en que la imprenta –esa otra manifestación precursora del futuro laberinto rizomático– apenas comenzaba a popularizarse, dando lugar, por tanto, a un nuevo espacio sincrético que forjaría otros nuevos y se ramificaría al infinito allí por donde dejara su huella. Con lo que –ahondando más en la explicación que antes concedimos al rechazo del romanticismo por la obra de arte manierista– teniendo en cuenta el desarrollo progresivo del medio impreso que extiende rizomáticamente reproducciones de obras de arte por medio mundo, se entenderá todavía más el porqué el trabajo del artista “tipo” manierista comenzó a ser censurado y criticado en la medida en que ya no fue considerado ni útil ni necesario frente a la ilimitada progresión de las máquinas de impresión que realizaban con más eficacia y precisión su trabajo.

guerreros

Además —enlazando ahora de nuevo el tema veneciano— esta posibilidad que la “copia” aun no seriada manierista permitía de ir tallando como si se tratara de una cadena de cristales, corales o piedras preciosas —no en vano la orfebrería fue una de las artes más beneficiadas por este estilo— en las distintas ciudades a que sus artistas llevaron su estilo sincrético representaría, asimismo, la forma más “preciosista” de ir transmitiendo los influjos culturales procedentes de los más diversos ámbitos que llegaban a Europa desde Venecia. De hecho, por más que Roma —seguramente por la influencia de Bizancio— y Florencia —por el desarrollo de su burguesía— se han considerado tradicionalmente las ciudades donde el manierismo se desarrolló con más prolijidad, no hemos de olvidar que Venecia no le va a la zaga en esto y se podría sugerir que dado el papel que en la ciudad representó, como hemos visto, su comercio con Oriente y medio mundo, el estilo manierista —en el que el poso del simbolismo oriental así como el desarrollo de múltiples influencias es manifiesto— se generara allí para, más tarde, extenderse allende sus fronteras. Con lo que se entenderá, pienso, aún mejor por qué es precisamente este estilo el que utiliza el escritor veracruzano como estrategia y consorte de buena parte de sus libros en contra de la opción barroca o renacentista a las que siempre se acercará a través de él.

montañas

En todo caso, es muy importante terminar de perfilar este hecho que, en lo que se refiere a las transferencias en constante movimiento de las culturas occidentales, conecta muy bien con la forma de entender la cultura de Sergio Pitó. Porque, pienso,

así se entenderá mejor la naturaleza alquímica de muchos de los viajes del escritor veracruzano. Porque para que la cadena de significantes manieristas se extendiera por diversas ciudades itálicas y su influencia fuera llegando a centroeuropa y una vez que se fusionaran allí con las que eran propias de estos países se pueda observar su presencia –véanse esos colores enfrentados vehementemente entre sí– incluso, como ya sostuvimos, en los rasgos expresionistas, no solo fue importante la movilidad del comercio veneciano o la disponibilidad a viajar de algunos de los artistas manieristas; también fue, lógicamente, decisivo, según Mónica Riaza de los Mozos, “la movilidad de los artistas europeos hacia el territorio italiano” que consagró definitivamente el “desplazamiento entendido como viaje de estudios a Italia”³ centrado sobre todo en las visitas a Florencia, Roma o Venecia que será, como recordaremos, el motivo recurrente que principie la trama de “El relato veneciano de Billie Upward”.

góndolas

Jacob Wolff, Bartholomeus Spranger, Adam Elsheimer, Dürero o Pieter Brueghel son tan solo algunos nombres de arquitectos o artistas centroeuropeos entre los muchos que se desplazaron a Italia. Ellos se corresponden, igualmente, con los de distintos artistas italianos como Rosso o Lucas Cranach –cuya refulgente sombra se encuentra presente por todo *Juegos florales*– que fueron atraídos a distintas partes de Europa por el dinero de la nobleza y burguesía de estos países. De estos encuentros fueron surgiendo, a finales de la

³ En Mónica Riaza de los Mozos, “Introducción al arte del Renacimiento Centroeuropeo”, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/04/04412.asp>

época manierista, aquellas legendarias colecciones de arte del archiduque Fernando en el Tirol (Insbruck) y Rodolfo II en Praga que, tal vez por influjo oriental, amplificaron la concepción clasicista en que hasta entonces se concebían estas, deviniendo “verdaderas colecciones de maravillas (llamadas *Kunst und Wunderkammern* que quiere decir gabinete de arte y maravillas)”.⁴ Y de todo este tránsito de ideas, personas, objetos, arte y especias comerciales cuyo puerto de desembarco occidental durante muchos siglos estuvo en Venecia, una corte como la de Rodolfo II en Praga donde gracias a una nutrida serie de astrólogos, astrónomos y artistas –entre los que destaca el milanés Giuseppe Arcimboldo– se pudo concebir un ámbito construido en torno a un saber “abierto”; a cualesquiera que fueran las disposiciones a canalizar esa continua “danza de la realidad” a través de la que se forjaba el mundo para los alquimistas.

palacios

Lo que es un hecho que nos interesa resaltar en cuanto Pitol principia *El viaje* en Praga para conducirnos a continuación –como si una especie de mago alquímico de aquella corte de Rodolfo II se tratara– hacia Rusia, ejemplificando, de esta manera, no solo los distintos vericuetos y asombrosos saltos a través de los que se compone su literatura sino también cómo se relacionan los distintos órdenes de la realidad y cultura en el laberinto rizomático que estamos ejemplificando con Venecia pero que, igualmente, podríamos hacer comparecer en Praga, Varsovia o Rusia; y que la forma coral a través de la que pu-

⁴ *Ibid.*

do llegar a escribir Mijaíl Bajtín su tesis sobre Rabelais, *La cultura popular al final de la Edad Media y principios del Renacimiento* corrobora aún más puesto que esta “erudita y apasionada defensa del cuerpo y el espíritu del hombre contra toda forma de presión e intolerancia”,⁵ como nos refiere Pitol en *El arte de la fuga*, pudo llegar a forjarse gracias a una compleja “red de envíos” con la que algunos de sus amigos y discípulos pudieron hacerle llegar los libros especializados, en seis o siete idiomas diferentes, a los que no podía acceder en la “ínfima aldea perdida en la inmensidad de la tundra siberiana” donde se encontraba confinado por el régimen estalinista.⁶

escritores

De todas maneras –volviendo a nuestro tema central– lo que interesa destacar es otro de los “camuflajes”, el manierista, a través de los que se disuelve la porosa manta literaria tejida por Pitol. Describir su actitud frente a la realidad occidental. Y, en este sentido,

⁵ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 170.

⁶ Indica en *El arte de la fuga*, p. 145: “La mentalidad totalitaria difícilmente acepta lo diverso; es por esencia monológica, admite solo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos. Hasta hace poco, esa mentalidad exaltaba los valores nacionales como una forma de culto supremo. [...] Pero en los últimos tiempos el panorama se ha modificado. Esa misma mentalidad pareció de repente hastiarse de exaltar lo nacional y sus signos más visibles. Dice haberse modernizado, descubre el placer de ser cosmopolita. En el fondo es la misma, aunque el ropaje parezca diferente. Se estimula ahora el desdén por la tradición clásica y la formación humanista. Solo tolera la lectura epidérmica. Si esa corriente triunfa habremos entrado en el mundo de los robots. Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más variadas. Pero estoy convencido de que esos acercamientos solo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados”.

importa –y mucho– destacar la importancia de una ciudad como Praga y la corte que estableció allí Rodolfo II para que las grafías manieristas y orientales se fueran extendiendo más allá de Italia y, más tarde, ramificando en innumerables vías alternas, imposibles –como ya hemos aprendido– de rastrear a riesgo de perecer entre las sombras expansivas del laberinto rizomático.

lápices

De hecho, la historia puede parecer sorprendente y concitada por un oscuro azar, pero, como sucede en la mayoría de los casos, la casualidad, tal como proclama el protagonista de esa inquietante obra de Ernesto Sábato, “El informe sobre ciegos”, no existe. Pues una vez establecida esta pequeña red de relaciones, se observará, pienso, como lógico y natural que fuera, precisamente, un pensador checo, Max Dvorák, gracias a su esencial *El Greco y el manierismo*, que este estilo fuera, finalmente, reivindicado y puesto en el lugar que le correspondía –cada vez más sobresaliente– dentro de la historia del arte. Un estilo desde el que, repito, Sergio Pitol encuentra la grieta adecuada para introducirse y camuflarse estéticamente en Europa ya que en el diálogo que el manierismo y su primera raíz humanista-medieval establece con centroeuropa y que posibilita una cosmovisión integradora de todos los saberes, encuentra Pitol la vía dentro del laberinto rizomático, la máscara adecuada para deslizarse por el mundo; la que le permite conocerse más a sí mismo y le explica gran parte de los condicionantes que determinan su condición histórica de artista mexicano, americano así como de la herencia cultural que de su extracción italiana recibiera en México. Lo que explica en gran parte la amplitud de su literatura así como su extrema modernidad o el hecho de que Pitol no se siente imbuido o necesitado de prodigar su visión de los clásicos griegos o latinos o sus

eruditas lecturas no le han conducido a presentarnos artículos críticos sobre las más antiguas culturas. Pues en esa síntesis de tiempos y culturas que se genera a partir del descubrimiento de América encuentra la metáfora de la simultaneidad; la que le devuelve el rastro de su identidad americana, le permite vislumbrar las raíces y mezclas de sus parientes italianos con centroeuropanos así como los más diversos confines de Occidente e, igualmente, y –dada la trasfusión cultural y de tiempos que encuentra Pitol en cada símbolo del presente o pasado reciente–, le permite recibir toda la herencia oriental, greco-romana, egipcia, babilónica, mesopotámica, oriental que se encuentra sedimentada, como Heródoto sostuviera y Venecia propiciara, en el sincrético, mestizo, sí, crisol de naciones europeas que visita.

papeles

Y es desde este centro excéntrico, esta especie de *aleph* personal, que penetrará en los atributos de la estética barroca, romántica, clásica o esperpéntica construida en distintos tiempos por Occidente en cuanto esta es también hija o, al menos, consecuencia directa del ámbito americano al que él pertenece.

gladiadores

Justamente, detrás de la “consabida” visión de la complejidad exacerbante del retrato manierista que Pitol llevará al extremo en novelas como *Juegos florales* o *El tañido de una flauta* y de la que también se ayudará para componer muchos de los retratos de los personajes de *Domar a la divina garza* o *El desfile del amor*, se encuentra toda una operación realizada –consciente o inconscientemente– anteriormente por él: camuflarse, tal si

fuera un tlacuache, tras un estilo que le posibilita disolverse en torno a una máscara de formas artificiosas que, al haber sido concebidas por Occidente, le permiten pasar desapercibido mientras desarrolla su obra en contacto con las nuevas culturas visitadas, imposibilitadas ante el camuflaje “manierista” de percibir la radical excentricidad del artista mexicano que los visita. Incapacitadas para percibir cómo se apropia, zigzagueando por todas ellas, de sus rasgos estilísticos, los copia y los “roba” impunemente para devolverlos transmutados artísticamente sobre el papel básicamente iguales a sí mismos pero, asimismo, diferentes en la medida en que han sido filtrados por una personalidad transgénica como es la del artista mexicano. Así, escribiendo a la *maniera* de Musil, Cervantes, Borges, Hermann Broch o Marcel Schwob o incluso de un escritor *naif* francés como sucede en *El único argumento*; como si se tratara de un personaje literario como Honorio Bustos-Domecq, realizando traducciones en las que reescribe, cual un Pierre Menard obsesivo, las obras de Henry James, Malerba, Antón Chéjov o Vladimir Nabokov, y rehuendo de todo concepto “individualista” o romántico sobre la originalidad del escritor, sin embargo, consigue “edificar” su propio estilo literario. Un estilo que, de tanto imitar a sus escritores admirados, se vuelve inimitable, intransferible, y le permite visitar los parajes literarios más recónditos y asociarse con ellos como si se tratara de un camaleón que hubiera crecido en una charca con los axolotes más dispares y hubiera llegado a subvertir y sobrepasar su propia capacidad simbiótica.

carros de combate

En suma, es a través de la máscara manierista que Pitol consiguió evadir la presencia y el control de la policía literaria occidental y de su país y ser él mismo. Y fue gracias a ella que, más tar-

de, cuando se sintió totalmente seguro de sus propias capacidades estilísticas que ya no le importó desbarrancarse en las grutas órficas, escatológicas, grotescas de su tríptico carnavalesco, formulando, más tarde, su propia revalorización del arte occidental –al que hasta entonces había debido adherirse manierísticamente para no verse superado o sobrepasado por su influencia– en su *Trilogía de la memoria* o su nutrido *Pasión por la trama*.

hojas

También es gracias a su utilización de la máscara manierista que –además de las circunstancias apuntadas en otros caleidoscopios y laberintos– no es exacto considerarlo un escritor posmoderno. Pues, en todo caso, si funcionara desde este ángulo o prisma –que, desde luego, su esponjosa obra también permite escrutar– sería más justo considerarlo en el vértice de esta tendencia que en el centro de la misma. Y, en este sentido, sería más adecuado considerarlo, exactamente, como un manierista de la posmodernidad. Sobre todo, porque la obra de Pitol no niega la historia y su nihilismo tiene otros componentes que el posmoderno pero también porque sin rehuir, sino todo lo contrario, de enfrentar la encrucijada de caminos abiertos a través de la confusión de tiempos y signos de diversa procedencia que ocurren en el presente posmoderno, sin embargo, como el tlacuache siempre tiene una nueva estrategia o treta para aproximarse a la presa codiciada y huir rápidamente de ella tal y como el título del relato veneciano de Billie Upward, “Cercanía y fuga”, prelu-diaba. Además de que esa tendencia –propia de la posmodernidad y sus derivados– a desdibujar todo aquello que narra y que propicia los finales abiertos a todo tipo de interpretación de sus relatos o que, igualmente, confieren –sin que ello implique descuido formal alguno– una muy sugerente sensación inacabada a

sus cuentos y novelas, como ya hemos comprobado, ya se encontraba en las estrategias formales del manierismo.

y

Así, frente a las confusas tendencias posmodernas que pretenden englobar en un mismo ámbito diversos sustratos artísticos sin, a veces, una previa categorización, Pitol, sin embargo, sí establece diferenciaciones. De tal manera que, ante la legitimación de la ruptura de fronteras posmoderna –al observar que este nuevo horizonte mental ha establecido una ley del “desorden” y del “caos”– él aprovecha lo que más le conviene de esta novedosa redefinición genérica y realiza una cinta sutil ubicándose respecto a este nuevo orden categorial en torno a un espacio afín y tolerante con sus postulados que no le invalida para defender doctrinas que este segmento no acepta integrar en el, sí, dogmático laberinto que ha construido: la reivindicación del clasicismo. No ya solo porque Sergio Pitol –penetrando en este ámbito gracias a la recursividad manierista–, se permita observar en los residuos de la “alta” cultura y las estructuras de las utopías forjadas en el Renacimiento una sana disposición a relativizar todos los excesos culturales y vitales así como –más allá de sus contradicciones– un deseo explícito de caminar hacia un horizonte más benigno y común para la humanidad sino, sobre todo, porque dan forma a un canon, un orden sin el cual los experimentos novelísticos de Henry James, Virginia Woolf, Ford Madox Ford, la original extravagancia de la obra de Gogol, Malerba o Ronald Firbank, no hubieran sido posibles o apreciados en su radical originalidad. Como, seguramente, sin el canal de contacto que establecen los lienzos manieristas de Veronese entre los venecianos Tiziano o Tintoretto y las obras de Rubens, Tiépolo o

Velázquez –del que, más tarde, se beneficiará en buena parte Delacroix para edificar su estética–, hubiera sido posible apreciar estas últimas en toda su feroz opalescencia; o sin un Goya sería mucho más dificultoso evaluar las fórmulas artísticas desarrolladas en México por Orozco y sin todas estas influencias conjuntas y muchas otras más sería muy difícil observar y disfrutar con la síntesis de los diversos tiempos y estilos a través de los que ese escultor de presentes continuos que es Germán Venegas representa el México contemporáneo.

leones

Por ello, se podría afirmar, para ser más justos con él –y seguir aumentando la complejidad de este manierista laberinto– que Pitol es, ante todo, un escritor moderno en el concepto manierista del término al encontrar tanto en el desvío de los métodos canónicos como en su continuación una fórmula ideal para expresar al máximo la originalidad de su estética. Pues, aunque por actitud se vea más inclinado a fugarse de toda regla que pueda constreñir su creatividad, no se permite –en vías del serio y riguroso ejercicio de su profesión– discriminar tampoco el camino “formal” o “clásico” en cuanto esto limitaría la “potencialidad” de su arte literario.

eran

Gran parte de su *Trilogía de la memoria*, por ejemplo, está escrita bajo este señuelo: ser una parodia o más bien una relativización consciente de filiación cervantina de los libros de memorias, autobiográficos o de crítica literaria que, sin embargo, al mismo tiempo homenajea liberándolos de su carga de “transcendencia” por medio de la forma usada para trans-

mitirnos sus filias, fobias, recuerdos y confesiones íntimas. Sergio Pitol escribe allí, exactamente, a la *maniera* de un memorialista, de un ávido excursionista por los más diversos ámbitos de la cultura, de un escritor de viajes, de un refinado crítico que gusta de repasar íntimamente con sus lectores sus más intensas filias o a la *maniera* sociológico-literaria. Y, como hemos dicho anteriormente, gracias a este manierismo estilístico consigue crear libros que son intensamente originales; nos regala libros en que las disquisiciones biográficas o sus notas sobre el proceso de composición de sus novelas parecen relatos como también sus críticas literarias o sus inquisiciones políticas, consiguiendo producir en el lector la misma sensación que a él siempre le produjo Venecia: “la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo que lo circunda y su fusión mística con el pasado”; la necesidad de que vuelva, cual Scherezade, a relatarnos una historia, un viaje más, los imprevistos encuentros que lo llevaron a componer tal o cual narración, las anécdotas más jugosas de los escritores que conoció o admiró, los placeres sentidos al traducir un libro concreto.

también

Pero, asimismo, se puede verificar la filiación de Pitol a este estilo en el hecho de que ya no solo es que sus relatos se dispongan y desarrollen formalmente como si se tratara de laberintos; esto es, a través de recodos imaginarios y pasadizos sin fin que nos conducen a vías cada vez más estrechas que, sin embargo, cuando parecen cerrarse totalmente vuelven a ramificarse; sino que la manera en que ha dado a conocer su obra al público se diría que es, verdaderamente, manierista y, por ende, laberíntica, compleja. Ya que el escritor veracruzano ha hecho desaparecer o reaparecer además de corregir varios cuentos o pasajes narrati-

vos de sus novelas en distintas ediciones de sus libros en donde además, en algún caso, han aparecido en un orden diferente a como nos fueron presentados en otras ocasiones; ha escrito prólogos a determinados libros que tradujera que, más tarde, ha integrado en su obra narrativa o ensayística, en algunos casos, cambiándoles el título o parte del contenido; ha desgajado determinados pasajes o capítulos de sus novelas y los ha presentado, más tarde, como cuentos independientes o viceversa —como ocurre con “Ícaro”,⁷ “Cementerio de tordos”⁸ o “El relato veneciano de Billie Upward”,⁹ que forman parte de *El tañido de una flauta* o *Juegos florales*—; e, igualmente, ha presentado reflexiones como “El oscuro hermano gemelo” que, en principio, parecían ser ensayísticas como elucubraciones ficticias al no dudar en reunir-la junto con muchos otros de sus cuentos en las recopilaciones de sus relatos que, constantemente, se realizan.

similares

Igualmente, buena parte de la descripción —la cual anteriormente ciframos como parte de su laberinto rizomático en donde el manierismo es tan solo una más de las opciones predominantes que existen en la conformación de su estética— que realiza de las mujeres como Mina Ponti, Billie Upward, Paz Naranjo, Teresa Requenes o Enma Werfel que protagonizan sus novelas, se encuentra vinculado a este manierismo estilístico a partir del cual se produce una estilización extrema casi siempre descompensada de sus rasgos.¹⁰ Pitol agudiza cons-

⁷ Que es el origen de *El tañido de una flauta*.

⁸ Cuarto capítulo de *Juegos florales*.

⁹ Sexto capítulo de *Juegos florales*.

¹⁰ Señala Eugenio Trías sobre esta característica de este estilo artístico:

cientemente sus apariencias y las lleva a la máxima tensión hasta crearnos la sensación falsa de que estamos ante una caricatura de mujer cuyas expresiones han sido llevadas al extremo por la pluma o la voz del personaje que las retrata. Juega, por tanto –ya sea a la *maniera* expresionista, excéntrica o esperpéntica– con sus semblantes, detallándonos un cierto aspecto curioso de su rostro, una arruga, un grano o una particular forma de peinarse que combina sutilmente con el casi siempre desequilibrado mundo interior de sus protagonistas, sus vestidos, sombreros, gustos literarios y artísticos y peinados atípicos que vienen a unirse armónicamente, por tanto, a la descentrada realidad de la que se ocupa en sus textos.

a

De esta manera, el siguiente paso que lleva a cabo la literatura de Pitol –deformarlas, desintegrarlas en un maremoto de signos caóticos o integrarlas en una realidad subvertida, grotesca y, por momentos, carnavalizada– se le facilita mucho. De la caricatura manierista a la deformación grotesca y, finalmente, a la integración de estas figuraciones degradadas en una realidad subterránea que termina por perfilar su trágico carácter anti-heróico y teatral, existe un proceso lógico que podemos, igualmente, detallar a partir de la penetración

“El manierismo, en efecto, propendería a dejar figuras suspendidas en un espacio ambiguo, que en ocasiones neutralizaría la ilusión de profundidad ganada con la perspectiva mediante un restablecimiento de la bidimensionalidad primitiva. Ese espacio neutro o vacío mostraría figuras exentas como las renacentistas, pero en las que la armoniosa trabazón entre sus límites y definiciones se habría roto, quedando aisladas de forma abrupta y pintoresca”, en Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 166.

del artista mexicano en la realidad occidental a través de las tensiones propias del manierismo.

los

Y, desde luego, que la problemática del enigma Giorgione hábilmente escindida en el complejo tejido construido por Pitol en *Juegos florales* sobrevuele toda la narración vinculado a los rituales de hechicería o paganos a los que tan afines son Billie Upward o Teresa Requenes, tan solo hace corroborar esta aserción.

del

En todo caso, importa –repetimos– hacer alusión a estos conceptos en la medida en que son fundamentales para entender la estética integradora de Pitol. Pues, por ejemplo, relatos como “Mephisto-Waltzer” –que, permítaseme la ironía para terminar este laberinto, rizando el rizo de la complicación manierista, si es un homenaje a Goethe lo es de manera indirecta una vez que la pieza de Liszt que da título y ocupa el lugar central de la narración se encuentra basada en el *Fausto* de Nikolaus Lenau– aparecen mucho más comprensibles en sus intenciones a partir de estas aserciones.¹¹

mundo

¹¹ Así como, por ejemplo, el porqué de su admiración a ese deslavazado constructor de obras manieristas que es César Aira quien, como él, ha forjado toda una obra a partir de retales y piezas aparentemente contrapuestas que, sin embargo, toman una forma inusitada, original e intransferible dentro del laberinto rizomático que es su literatura.

5. SERGIO PITOL: UN ARTISTA BARROCO

La vida lleva [...] nuestra imagen de espejo en espejo; somos así reflejos de reflejos.

La intuición del instante,

GASTON BACHELARD

La duplicidad de los demás siempre causa una gran impresión cuando el sujeto no tiene conciencia de su propia duplicidad.

La máscara de Dimitrios,

ERIC AMBLER

La esencia de lo Verdadero, ¿se halla en lo que está bajo la máscara o en la propia máscara?

ANTONIO TABUCCHI

Y

Más allá de lo referido anteriormente, es conveniente precisar que, si se desean conocer bien las estructuras de las que procede, parte todo escritor mexicano para forjar su estética –por más que puedan llegar a ser dolorosas para el peso de su “conciencia histórica”– es necesario, lógicamente, indagar en las vías que componen el laberinto barroco así como en sus manifestaciones culturales o artísticas. Ante todo, porque la mayoría de los artistas mexicanos de ascendencia europea han debido dialogar con las formas barrocas para –afirmándose en ellas o negándolas– construir su *ars* estético y porque allí

encuentran el paisaje que les comunica especularmente con su antiguo origen occidental al tiempo que les asienta en su propio continente y país. Y si es cierto que la estrategia realizada por Pitol para efectuar esta operación fue camuflarse tras una máscara manierista, también lo es que debió bucear en lo “barroco” con el fin de –como todo artista mexicano– ahondar en la “ontología” de su simbiótico “ser” mestizo.

érase

Para realizar este recorrido que nos debería conducir directamente a comprender cómo, lentamente, el laberinto barroco deviene rizomático en América y más aspectos de la literatura de Sergio Pitol es necesario, de nuevo, volver, brevemente, a retomar determinadas ideas a fuerza de –aun siendo un tanto reiterativos– aclararlas aún más.

otro

Me parece necesario insistir en una idea: el encuentro entre América y Occidente no solo transformó y mutó para siempre el rostro de América sino también, lógicamente, la faz de Occidente. Existe una intensa relación entre el “sueño” o la aventura oral vivida en América por los millares de occidentales que encontraron en el nuevo continente un espacio oculto y oscuro que mezclaba lo “fantástico” y lo “real” donde pudieron desahogar las fuerzas dionisiacas que el catolicismo reprimió, y la de quienes se quedaron en Europa y canalizaron este deseo “dionisiaco” reprimido en el acto artístico. Pero esta relación coagulante y especular no se va a manifestar totalmente hasta la llegada del arte manierista y, por supuesto, el barroco, que no pueden

ser comprendidos ya en su totalidad sin “lo americano”. Como, igualmente, tampoco puede serlo el laberinto rizomático dado que el descubrimiento de América amplía las vías de expansión y desarrollo de Occidente ya preanunciadas por los viajes hacia Asia que habían posibilitado, en buena medida, la conversión de los laberintos univariarios en plurivariarios. Lo que explica, según Paolo Santarcangeli, que el laberinto plurivariario –que, más tarde, devendrá rizomático– alcance en el culmen del barroco

... una ubicuidad rayana con la obsesión. [...] De la escritura caligráfica a la música, de la heráldica a la pintura, a las representaciones de alquimistas y magos, de la arquitectura a la escenografía, se crean intencionalmente formas, recorridos, requerimientos laberínticos.¹

laberinto

El descubrimiento de la gigantesca naturaleza americana dobla, disgrega, desborda y fragmenta la conciencia occidental hasta límites, hasta entonces, desconocidos, impensables produciendo el exceso “sobrenatural” y “monstruoso” barroco y –vista la emigración masiva de europeos hacia el “nuevo” continente– provoca que se necesiten nuevos medios de representación, símbolos y objetos que permitan visualizar y dar cuenta de lo que está sucediendo allí. Tan es así que un objeto como el espejo cobra una preeminencia absoluta –todavía persistente– en el campo del arte y la cultura occidentales, dado que testimonia la ramificación “múltiple” de la conciencia occidental en América y de la americana en la occidental así como la relación, sí,

¹ Santarcangeli, Paolo, *El libro de los laberintos*, p. 249.

especular que van a empezar a poseer ambos continentes; y, sobre todo, porque es el símbolo más eficaz para representar los destellos y reflejos cambiantes surgidos desde todos los lugares del laberinto rizomático en que comienza a convertirse el mundo –que ya empieza a resultar imposible de describir sin una actitud pluriperspectivista o caleidoscópica– desde que el encuentro entre ambos continentes culturales se produjo.

que

No hay más que observar la revalorización del espejo en los usos, costumbres y manifestaciones artísticas occidentales desde el siglo XVI para confirmar este hecho. La utilización del espejo como utensilio de tocador u objeto manual había sido habitual tanto en Egipto y Grecia como en Roma pero, a medida que Occidente se negó a reconocerse en la “otredad” –durante la alta Edad Media–, su uso cotidiano, prácticamente, se extinguió y, consiguientemente, desapareció de su imaginario cultural. Y no fue sino hasta el siglo XIII –cuando Marco Polo se interna en las desconocidas rutas orientales–, que comenzó a generalizarse su uso que alcanzaría su máximo apogeo –realmente desmesurado– en los años en que Occidente y América se estaban descubriendo mutuamente y las fábricas venecianas construían artesanalmente, o en serie, espejos de gran tamaño que decoraban la mayoría de los salones occidentales y palacios arquitectónicos de la época barroca, como el de aquella mansión en la que se introduce la protagonista de “El relato veneciano de Billie Upward”.² Conforme se va descu-

² “Comenta algo con la más vieja, la desdentada, la cual empieza a darle golpecitos con su abanico en el hombro en tanto que estalla en carcajadas que hieren el aire como el graznido de una nube de cornejas. Empavorecida

briendo qué es América, sí, el *homo occidentalis* se contempla una y otra vez en los espejos necesitado acaso de poseer una conciencia cabal de su saber y aspecto de los que ya no siente seguridad y certeza tras recibir el reflejo deforme y relativizador que, de las concepciones y convicciones en las que hasta entonces creía, le muestra el contorno americano.

como

El espejo deviene central como símbolo estético occidental durante el barroco hasta nuestros días. Pero esta nueva visión de la realidad que lo “americano” impone a Occidente, dota a su vez de un sentido “claro” y otro “difuso” al símbolo especular que sería necesario aclarar.

el

El sentido “claro” se hallaría en la necesidad que cumplen los espejos —en un mundo que había cambiado completamente su cosmovisión de sí mismo— de reafirmar a las personas que contemplaban sus reflejos en ellos los cuales, en esencia, continuaban siendo iguales a como se concebían. Pero el “difuso” que contiene el sentido “claro” implícito negaría estas primeras consideraciones.

ante el espectáculo que ofrece aquel rostro, Alice vuelve la mirada hacia la pared, pero allí un gran espejo se lo reproduce y le hace creer, a pesar de la distancia, que contempla las encías desnudas de la vieja”. Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, p. 45.

primer

En primer lugar, porque el espejo, según Jakob Perelman, no recrea exactamente la realidad. Es más, preanuncia el símbolo del doble:

... si usted cree que cuando se mira al espejo se ve a sí mismo, se equivoca. La cara, el cuerpo y el vestido de la mayoría de las personas, no son simétricos (a pesar de que generalmente no nos damos cuenta de ello). El lado derecho no es completamente igual al izquierdo. En el espejo, todas las peculiaridades de la mitad derecha, pasan a la izquierda, y al contrario, de tal forma, que la figura que aparece ante nosotros produce con frecuencia una impresión totalmente diferente a la nuestra.³

laberinto

Y en segundo lugar, porque el espejo no refleja únicamente –aun con asimetrías constantes–, la imagen de la persona que se presenta ante él. El espejo representa, asimismo, su temporalidad limitada y su fugacidad. Y, por tanto, sería un símbolo de lo cambiante y, en muchos casos, de lo “degradado” en cuanto la vejez, las heridas de una batalla o los signos de una enfermedad, no podrían ser omitidos delante de él. Muy al contrario, resaltarían frente a su presencia, tal y como comprenderá Delfina Uribe en *El desfile del amor*, al observar el retrato ante el espejo de Matilde Arenal:

¡La diva! ¡Una figura patética, agresiva y conmovedora! Su expresión era de zafiedad, de desaliento y a la vez de tesón, hasta de

³ Jakob Perelman, *Física recreativa*, p. 125.

reto. Una mujer con el maquillaje a medio borrar, sentada ante el espejo de su camerino, contemplaba su estulticia y su desamparo a la luz misteriosa de un foco azul añil. Una especie de prematuro canto del cisne.⁴

y

Y por ello, si bien, en primera instancia, el símbolo especular podía insistir en la solidez del “suelo pisado”, reafirmar la seguridad de la sociedad occidental afincada en Europa o América, finalmente, preludiaba inevitablemente sus cambios, mutaciones, transformaciones y ramificaciones. Y en la medida en que estas modificaciones y variaciones se fueron produciendo, el laberinto barroco –cuyos márgenes y pasadizos indagara Cervantes, con una lucidez asombrosa, en “El licenciado Vidriera”– estalló en una multitud de reflejos y símbolos cambiantes sin solidez ni visos de eternidad alguna entre los que debe buscarse y orientarse el artista mexicano para comenzar a cifrar las bases de su discurso estético.

el

Vamos a observar ahora algunos de ellos relacionándolos especularmente para comprender el laberinto barroco.

⁴ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 221. Reflexión que, ¿casualmente?, se producirá al tiempo que Delfina se recuerda a sí misma lo mal que conoce la pintura veneciana y lo grato que hubiera sido para ella pasar un mes en esta ciudad antes de volver a México.

segundo

Se puede encontrar, por ejemplo, una relación de correspondencia entre las voces de los narradores que se expanden y desdoblán continuamente en la literatura de Cervantes con la cadena de mensajes que se esparcen desde el nuevo continente hacia Europa y viceversa. La expansión del recurso –fundamental en Pitol– de linaje oriental del *mise en abyme* en estos siglos, su “normalización” y utilización en los más diversos cánones artísticos puede visualizarse como otra consecuencia más del descubrimiento de América que expandía, modificaba, bifurcaba y contraía cualquier concepción “conocida” del mundo y obligaba a encontrar medios que dieran cuenta e informaran de esta novedosa realidad, la multiplicaran y reprodujeran a un ritmo inusitado.

tercer

También existe una relación entre las miradas de incertidumbre y duda que se dirigen los personajes en los lienzos de Velázquez –como es el caso tan citado de *Las meninas*– y que tan usuales son, asimismo, en la literatura de Pitol, y el momento histórico vivido en Occidente en donde los límites del conocimiento del mundo y del hombre se cuestionaban constantemente y, en gran medida, cambiaban con cada nuevo conocimiento y noticia procedente de América.

y

Como también la hay entre la visión de la vida como “teatro de sueños” que se impone en Occidente, durante la época barroca,

frente a la “real” que representa América. De hecho, fue, muy probablemente, gracias a las noticias de la vida “abierta” y “natural” a la que se enfrentaban los soldados occidentales en el ámbito americano que gran parte de los poetas y artistas occidentales comenzaron, por contraste, a resaltar el “artificio” de la existencia europea así como sus “enredos” y “ardides”, consolidando esa imagen y metáfora central en el barroco de la vida como sinónimo de “teatro” y “sueño”. Lo que explica el “engaño” y el “enmascaramiento” que de su personalidad “real” realizan muchos de los personajes compuestos por Tirso de Molina, Cervantes, Calderón de la Barca o Shakespeare —y que son básicos para comprender a los personajes de *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* o *Juegos florales*.

cuarto

Igualmente, existe una analogía entre los actos “engañosos” que se encuentran en tantas obras artísticas occidentales del barroco y los hechos acaecidos en el continente americano donde miles de soldados procedentes de Europa intentaban “trampear” a los representantes de las culturas indígenas americanas o incluso a sus mismos “compañeros de viaje” para conseguir sus fines: el oro, la fortuna americana. Por lo que me resulta inevitable encontrar una correspondencia entre aquellos barcos piratas que despleaban banderas “ocultando” su identidad y los soldados españoles que cambiaban sus espejos por oro a los indígenas americanos con la desconfianza de un moro veneciano —Otelo— y Hamlet hacia los componentes de su corte. Como también hallarla entre esas palabras ornamentales que devienen máscaras y, más que desvelar, “ocultan” —lo que declaman algunas de las creaciones de Lope de Vega y el genocidio que se está cometiendo en

América en esos momentos; o entre la ampulosa metáfora del Polifemo de Góngora y ese ornamental monstruo sin raíces y destinado a descomponerse que era el aparato colonial hispano establecido en Hispanoamérica. Pienso que estas correspondencias, por una vez, simétricas, pueden servir para comprender mejor la importancia que, dentro de la enmascarada lógica interna de *El desfile del amor*, posee una obra de Tirso de Molina como *La huerta de Juan Fernández*, “donde nadie era quien decía ser, donde los personajes se desdoblaban sin cesar y adoptaban las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás”⁵ o, igualmente, las novelas de Dickens –reflejo de los hechos ocurridos en América del norte– en donde, básicamente, ocurre lo mismo que en la obra de Tirso: “la misma suplantación de personalidades, los nombres falsos, las biografías ficticias”.⁶ Como, a su vez, el porqué de las continuas confusiones y equivocaciones de Jacqueline Cascorro en *La vida conyugal* que le hacen golpear a sus amantes en vez de a su deseado y, al tiempo, odiado marido;⁷ o la existencia en México de una novela como *Casi el paraíso* de Luis Spota –que tantos vínculos posee con *El desfile del amor*– que es, en esencia, un auténtico juego de enredos de raigambre barroca donde nadie es quien parece ser y prácticamente todos los personajes se comportan como guiñoles enmascarados.

⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷ Véase, por ejemplo, las palabras que le refiere su marido en una de estas ocasiones: “–Jamás me hubiera imaginado que tenía una mujer tan fiera! –dijo el imbécil–. Pero te equivocaste, hermana; me golpeaste creyendo que yo era el ratero”, Sergio Pitó, *La vida conyugal*, p. 82.

laberinto

Desde luego, también el surgimiento en pleno siglo XVII del género operístico –querido y degustado durante toda su vida por Sergio Pitól–⁸ que intentó conjugar en armonía asimétrica y poner en contacto todos los mundos artísticos conocidos hasta entonces, no puede ser desligado de la visión global y compacta del planeta que se comienza a poseer desde el descubrimiento de América y que, más tarde, se reflejará en la literatura del escritor veracruzano. Ya que el género operístico es, al fin y al cabo, una forma musical en acción que distintos actantes, pertenecientes a distintos ámbitos, desean hacer respirar de la misma manera que la literatura del Pitól tiende a ser una escritura en movimiento en la que todos los espacios y tiempos de los que da cuenta y forjan el texto –tal y como comienza a ocurrir en la época barroca entre los distintos continentes– son interdependientes entre sí.

estaba

Pero aún hay más, porque también la existencia de la novela policiaca, pienso, es inconcebible sin América. Resolver el enigma policial no es únicamente un mero juego lógico-racional que acaece en las sociedades industriales por generación espontánea, sino que nace, ante todo, de la necesidad occidental por recomponer su propio *puzzle* identitario dada la fragmentación

⁸ Llegó a traducir, por ejemplo, una muy aguda reflexión de Michel Leiris sobre esta forma musical, “La ópera: música en acción”, y su presencia es constante durante toda su obra. Aparecida por primera vez en *La Palabra y el Hombre*, Nueva época, núm. 23, 1977, pp. 51-54, y recogido aquí del libro *Sergio Pitól en casa*, pp. 383-388.

sufrida por su psique y alma tras los hechos que ocasionan la independencia de los países americanos. Por ello, no hay casualidad alguna en que al tiempo que Soren Kierkegaard diera a la luz *El concepto de la angustia*, describiendo la inseguridad neurótica que comienza a inundar el alma occidental décadas después de esta separación, Edgar Allan Poe cree, consecuentemente, en Norteamérica, al detective Auguste Dupin y, más tarde, el escocés Arthur Conan Doyle a Sherlock Holmes.

formado

Tanto Dupin como Sherlock Holmes son una especie de renovados héroes clásicos que intentan demostrar desesperadamente que el ser humano no solo se puede orientar en los espacios del laberinto moderno (resolver la incógnita policiaca) sino también asesinar al minotauro (volver al orden que la “realidad” total niega para juntar todas las piezas –lo americano y lo europeo– del *puzzle* identitario occidental). Por lo que se comprenderá que, en principio, la novela policiaca compuesta por Doyle y Poe también respondía a un intento de borrar lo teatral, lo engañoso y la falsedad que con tanta asiduidad se manifestaba en la expresión barroca dado que, en cierto modo, pretendía construir un espacio neutro y utópico desde el que poder confiar en el nuevo sistema de ideas generado por el advenimiento de la modernidad, el progreso.

por

En fin, tal vez sea allí donde radique la apatía o neurosis del famoso personaje de Melville, Bartleby: en saber que ya no es posible realizar acción positiva alguna para recomponer el

puzzle identitario occidental y que tanto el hombre europeo como el americano están condenados a observarse melancólicamente. Pues Bartleby, ante todo, es el hombre que no tiene deseos de resolver argucia o misterio alguno y sabe que de nada sirve el entusiasmo que ponga en esta u otra acción. O sea, asimismo, allí es –en la melancolía y consecuente ira que envuelve al hombre americano separado de su “doble especular” europeo y viceversa–⁹ en donde debamos internarnos para comprender por qué el capitán Ahab recorre el océano Pacífico –otro gran signo del laberinto rizomático– para matar a ese minotauro que es la ballena Moby Dick (lo americano, dionisiaco, salvaje y monstruoso) con la que, inevitablemente, se identifica y está destinado, aun a pesar de que se resista a este hecho, a convivir una vez que ya no puede volver a Europa. Todas estas son hipótesis. Pero lo que sí es seguro es que, a partir de la independencia y separación de América de Europa, uno de los símbolos más preclaros de la época barroca, el espejo –que comienza a multiplicarse y deviene, como observamos, caleidoscopio infinito– fue continuado, secundado por el del “doble” en el ámbito de la literatura y arte occidentales tal y como ponen de manifiesto el *Frankenstein* de Mary Shelley o el famoso relato de Stevenson, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* donde los monstruos (Hyde y Frankenstein) pueden ser entendidos como símbolos de lo americano, y sus crueles, fríos y apolíneos padres (Jekyll y el doctor Víctor Frankenstein) como símbolos de lo europeo. Y que, ya en el siglo XX, conforme se era más consciente de la imposibilidad de unir América y Europa y las distancias

⁹ Nos indica Roger Bartra en *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, FCE, Bogotá, 2005, pp. 89-90: “En realidad, la melancolía formaba parte de un *ethos* pagano antiguo que empapó profundamente las culturas renacentistas, barroca y reformista”.

entre ambos continentes se veían insalvables, la novela policiaca se fue disgregando cada vez más. Sus autores crearían todo tipo de antihéroes policiacos –como será el caso del Charles Latimer de *La máscara de Dimitrios*, la novela de Eric Ambler, que es, a su vez, el precursor de Del Solar de *El desfile del amor*–,¹⁰ se olvidarían, en muchas ocasiones, de resolver el enigma y el género se convertiría, finalmente, en un reflejo de la melancolía, despojo, asombro e incertidumbre que pretendía, en principio, negar; faceta, esta última, de la novela policiaca que es la que más interesa a Sergio Pitol como demuestra su afición por ese auténtico elogio de la perplejidad que es *El tercer policía* de Flann O’Brien.

iglesias

En todo caso, parece ineludible referirse a estas circunstancias para encontrar algunas de las razones por las cuales el libro que pretendía componer Ibarra en *El tañido de una flauta* nunca fue escrito. Sobre todo, si revisamos el que iba a ser el argumento de este libro frustrado que alude, de manera indirecta, a la dificultad y, por momentos, imposibilidad de unir

¹⁰ En este sentido, resulta sumamente interesante releer el artículo que le dedicara Rafael Gutiérrez Girardot sobre las conexiones entre el género policiaco y detectivesco a *El desfile del amor*. En él Girardot nos indica: “En la novela de detectives [...] no importa lo que se narra sino cómo se narra, de modo que un mismo acontecimiento se puede narrar o informar de diversa manera. Sergio Pitol recurre a este principio fundamental de la novela de detectives, pero le da un giro que lo diferencia de estas novelas. Los testimonios que recoge no proporcionan indicios, sino son corroboración de un escepticismo”, Rafael Gutiérrez Girardot, “Poeta Doctus: Sergio Pitol o la transgresión en los géneros literarios”, en *Corre, lee y dile*, p. 85.

las piezas perdidas europeas y americanas dentro del laberinto rizomático contemporáneo:

... la trama era muy sencilla, era la historia entreverada de dos destinos, un individuo que rompía el cordón umbilical y otro que volvía al seno materno. Era una simple ejemplificación de dos mitos antiguos: el del hijo pródigo, el individuo que no ha sabido o no ha querido amar ni retener el amor que se le ofrece y vuelve en busca de la querencia inicial, y el del desterrado, quien cree en el amor y al ir en su busca rompe definitivamente con todos los lazos que lo atan, sin encontrar nunca un presente válido.¹¹

mares

Como, por otra parte, parece también inevitable volver a las tesis que acabamos de sostener para entender la nostalgia, rabia y tristeza que afecta a gran parte de los protagonistas del primer libro de Pitol, *Tiempo cercado*, en el solitario y mutilado tiempo mexicano así como a muchos de los personajes de *Los climas*, *No hay tal lugar*, *Juegos florales* o *Vals de Mefisto*; ya que, por más que los personajes de estos últimos libros se desplacen lejos de los lugares donde nacieron o partan hacia las más exóticas rutas, la mayoría de ellos se sentirán atrapados, solos o, utilizando la expresión de Rober Bartra, melancólicamente enjaulados.¹²

¹¹ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 150.

¹² Indica Roger Bartra en *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, p. 158: “Desde luego, la idea de que la sociedad española estuviese enferma y sufriese un proceso de decadencia no es nueva; fue expresada por los propios españoles del Siglo de Oro. En un agudo ensayo, J. H. Elliot ha mostrado cómo muchos políticos y

historias

En cualquier caso, confío que estas reflexiones sirvan para entender —una vez que, con el paso del tiempo, la fragmentación de la conciencia occidental se acrecentaría aún más y la imagen especular que vinculaba América y Europa se haría añicos, disgregaría y partiría en miles de pedazos— cómo el laberinto barroco va anticipando, preludiando, progresivamente, la aparición del laberinto rizomático en el imaginario moderno. Basta leer, por ejemplo, *El retrato de Dorian Gray* —sutil y rizomática continuación del *Jekyll y Hyde* de Stevenson— en donde se fusionan, unen y desdoblan ya el signo-espejo y el signo-doble dentro de la misma narración para observar cómo, sin estridencias, este laberinto proteico y multiforme comienza a tejer las redes a través de las que se anudará y desanudará el cordón umbilical del arte contemporáneo. Como, asimismo, para comprender la importancia que posee, dentro de la estructura interna de *El desfile del amor*, la tesis escrita por Delfina Uribe sobre “la doble personalidad en la novela victoriana: Jekyll y Hyde, Dorian Gray, El Edwin Drood de Dickens, Kurtz el del *Corazón de los tinieblas*, los protagonistas de Wilkie Collins”,¹³ dado que es imposible comprender la “falsedad” y “teatralidad” de los hechos que acaecen en la realidad mexicana de la que da cuenta la novela de Pitol si no deducimos antes que son un reflejo deforme y grotesco —producto y consecuencia— de los que acontecían en la

pensadores tuvieron una visión fatalista sobre lo que se llamaba ‘declinación’ de España, expresada, por ejemplo, en el conocido *Memorial de la política necesaria* de Martín González de Cellorigo, publicado en 1600. Jerónimo de Ceballos usó incluso metáforas médicas para explicar la declinación española, similar a la de un cuerpo que, por excesos o por causas naturales, entra en decadencia”.

¹³ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 55.

década de los cuarenta en Europa; que el sentimiento de extravío sufrido por la mayoría de los personajes de esta obra –encarnado, sobre todo, por Del Solar– es similar al de los ciudadanos contemporáneos encerrados en el laberinto rizomático en que ha devenido el mundo; y que, a tono con los requisitos que este deforme laberinto –descendiente directo del barroco– exige para ser recorrido, todos sus integrantes portan una máscara que los hace irreconocibles no solo para sus semejantes sino, por momentos, para sí mismos.

y

En última instancia, desde luego, estas aserciones permitirían dar respuesta a los interrogantes que, a muchos de sus lectores, les ha planteado esta obra así como a las preguntas que realiza Del Solar en ella sobre la importancia de la tesis de la figura del doble realizada por Delfina Uribe:

Recuerda la primera vez que comió en casa de Delfina; habló ella de su libro en torno a la escisión de personalidad en la novela victoriana. Es decir, el ocultamiento, la máscara, la confusión de la verdadera identidad. ¿Por qué surgía siempre esa nota? ¿Hacia dónde apuntaba? ¿Quién simulaba ser quien no era?¹⁴

ángeles

Finalizando ya –y con el objeto de terminar de hilvanar hilos que nos conduzcan a entender desde qué lugar parte Pitol para

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

escribir y cómo el laberinto barroco deviene rizomático— es necesario visualizar diversos signos y símbolos que nos hablen, en el ámbito hispánico, de cómo vivieron España y sus antiguas colonias americanas esta dolorosa separación, así como su progresiva disgregación, ramificación.

que

A este respecto, resulta muy ilustrativo acercarnos a la interpretación que realizara Zorrilla del mito de don Juan dado que en ella, bajo mi punto de vista, se encuentran muchas claves para vislumbrar cómo entendió el país ibérico la separación y el desdoblamiento de su psique en América. Además de que permiten explicar el éxito y apogeo que esta versión tuvo y que, aún hoy en día, goza. Porque, me parece, las ansias descarnadas de don Juan por amar y poseer a cualquier mujer, sus infatigables y siempre insatisfechos deseos por el sexo femenino que lo conducen a sufrir un castigo cercano al de Sísifo —no poder aplacar su sed sin descanso a pesar de poder disponer del cuerpo, los labios y el rostro de la mujer que quiera— expresan con claridad —y más teniendo en cuenta el momento en que se escribe la obra— la ambición, ya imposible de satisfacer, de España por mantener su romance impuro con sus más queridas amantes: las tierras del continente americano en su mayoría independizadas para siempre de su yugo. En todo caso, la obra de Zorrilla actualiza una temática que, en el caso de la versión realizada por Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, aún con más claridad, constaba que don Juan (España) y sus amantes (colonias americanas) estaban condenados, aun y a pesar de sus deseos y los esfuerzos acometidos por mantener su furtivo romance, a la insatisfacción mutua y a la ruptura final.

concordaban

Igualmente, los centenares de obras que inundan la literatura española –véanse las de Azorín, Unamuno o Clarín– bajo el signo frecuente de la “soledad” pueden dar buena cuenta del doloroso sentimiento que embarga a toda España por haber perdido una parte de su propio “ser” como resultado de la independencia de sus colonias americanas. En todo caso, como ha sido destacado con precisión por Roger Bartra, lo cierto es que esta melancolía ya había comenzado a manifestarse, de manera abrumadora, en la literatura y arte hispánicos en el Siglo de Oro –el momento exacto en que muchos hijos de España se separaron de su tierra y comenzaron a vivir una incierta existencia en América– pero no será hasta la independencia real que la melancolía se torne dolor, depresión abrumada, ira incontrolable, luto absoluto. Como no será hasta la aparición de *Lucas de Bohemia* de Valle-Inclán que el laberinto barroco hispánico comience a devenir rizomático; dado que –tal vez como un símil de las muchas partes en que se ha quebrado la imagen sólida que, hasta entonces, poseía de sí mismo el reino español– el símbolo mayor de esta obra, el espejo deformante del callejón del Gato, se desdobra infinitamente hasta alterar la mirada de quienes se contemplan en él, e, inevitablemente, se observan perdidos entre cientos de reflejos entre los que deben buscarse y ya no atisban a reconocerse si no es deforme, grotesca, deslavazadamente.

con

Así, al tiempo que Valle-Inclán escribe su celeberrima obra, comienzan a surgir los primeros nombres de lo que, décadas más tarde, será un amplio caudal de escritores hispanoameri-

canos capaces de renovar los dogmas lingüísticos del lenguaje hispánico, subvertir su temática literaria, amplificar sus conceptos y, finalmente, influir determinadamente sobre los escritores nacidos en la península ibérica. Hecho que constata que el trasvase de influencias “ajenas” y “propias” entre España e Hispanoamérica no camina en una sola dirección sino en múltiples y que, progresivamente, contribuirá a forjar ese laberinto rizomático sin aparente centro ni periferia en el que, actualmente, se desenvuelven la lengua y literatura castellanas.

los

Por ello, varios de los rasgos temáticos característicos de las creaciones de los escritores españoles de la generación del 98 —el sentimiento de desamparo y soledad, el escepticismo o la nostalgia—, también serán habituales en muchas obras de la literatura hispanoamericana en donde se amplificarán hasta la exageración. Rubén Darío, por ejemplo, escribiría una sensacional narración, “El pájaro azul”, que refleja con meridiana exactitud el *pathos* nostálgico que comienza a extenderse por América y, más en concreto, por los americanos con ascendientes europeos por haberse separado de su, hasta entonces, oscura alma gemela (España). Y basta citar los siguientes escritores y el título de sus libros para ejemplificar sin más problemas esta aserción: García Márquez, *Cien años de soledad*, Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Héctor Murena, *El pecado original de América*, Bioy Casares, *La invención de Morel*, Mario Levrero, *El discurso vacío*, y Ernesto Sábato, *El túnel*.

y

De hecho, desde este punto de vista, se podría llegar a pensar que muchos de los absurdos comportamientos de los personajes contruidos por Roberto Arlt o Bryce Echenique como por ejemplo, sus constantes devaneos o sus “vacías” conversaciones, al igual que los vagabundeos de los personajes creados por Juan Carlos Onetti, remiten a una misma situación: la desesperación de muchos ciudadanos europeos o, hijos de europeos, perdidos en un lugar, América, que sienten y saben que no les pertenece.

las

Una inhóspita novela como *La vorágine* de José Eustasio Rivera y los cuentos de Horacio Quiroga son una preclara manifestación de la indefensión del hombre ante el nuevo medio americano como, por ejemplo, lo eran de su orfandad dentro de Norteamérica las de William Faulkner y, actualmente, las de Paul Auster. Y esos saltos al vacío que son los antipoemas de Nicanor Parra, los vuelos en paracaídas en busca del origen perdido de *Altazor*, de Vicente Huidobro, la excentricidad radical y alógena de la poesía vertical de Roberto Juarroz o el intransferible y solipsista, por momentos, lenguaje de César Vallejo o de Lezama Lima, traslucen, asimismo, la tensión sufrida en quienes necesitan reencontrar un hilo del cordón umbilical que les permita unirse con el confín occidental al que, sin embargo, saben que ya no podrán ensamblarse totalmente; circunstancia esta última que los anima a buscar y encontrar con fruición en sus propios territorios una expresión que sea acorde con su perplejidad por encontrarse en ese aparente no-lugar.

del

Una perplejidad que comparte, por entero, Pitol con todos estos escritores y que, consecuentemente, le condujo a enfrentarse con crudeza con esa soledad propia del ámbito americano y aceptarla en toda su dimensión para, más tarde, negarla violentamente y observar cómo se iba bifurcando y confundiendo con otras formas y sentimientos dentro del laberinto rizomático. Le conduciría a escribir su primer libro de cuentos, *Tiempo cercado*; a aprender a ser y estar solo para, más tarde, ser multitud: el sueño de todo artista barroco.

mundo

6. SERGIO PITOL: UN ARTISTA NIHILISTA, PARRICIDA

Ese es nuestro secreto de americanos, la herida por la que gotea lenta y dolorosamente, por la que se nos va, nuestra vida: no tenemos historia, no tenemos padre [...] Cada inmigrante que llega pierde la protección de esa sombra paterna, cercena en forma súbita ese cordón umbilical por el que le llegaba el alimento para el alma. Empieza para él el tiempo de la luz, el tiempo del paria, el tiempo del hijo de nadie.

El pecado original de América,

HÉCTOR A. MURENA

Era una frialdad, un decaimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia ninguna forma de lo sublime. ¿Qué era, me detuve a pensar, qué era lo que me desalentaba tanto al contemplar la Casa Usher?

“La caída de la Casa Usher”,

EDGAR ALLAN POE

y

Uno de los peligros del laberinto rizomático consiste en creer que la vía desde la que nos adentramos en él —como sí que sucede en el univariario— condensa por entero todos los misterios,

secretos y temáticas que podemos encontrarnos en su interior. En la mayoría de las ocasiones, esta presunción no es más que una quimera porque, sí, el camino que elegimos para recorrer este laberinto sin fronteras puede condensar muchos de sus enigmas y claves pero como el factor sorpresa y su temperamento cambiante son consustanciales a él, lo lógico es que, más tarde o más temprano, comprendamos que la pista que seguíamos para orientarnos entre sus borrosos pasadizos era errónea o, al menos, no veraz ni exacta del todo.

otro

En el laberinto rizomático no solo se reúnen y condensan las angustias, obsesiones, deseos e imágenes de la persona que lo recorre o la cultura que lo ha construido sino que –dado su carácter transfronterizo y simbiótico– en él cristalizan símbolos que pertenecen a espacios y tiempos y culturas diferentes; lo que obliga a quien se adentra en él a estar preparado a cambiar su opinión o perspectiva sobre cualquier hecho o idea en cualquier momento de su inquietante viaje.

laberinto

Así, por ejemplo, podría pensarse, al visitar un texto concreto de Pitol, que la vía elegida para interpretarlo es la correcta, que la motivación que llevó al escritor veracruzano a escribirlo fue solo una o que su singularidad se puede cifrar en unos pocos aspectos e impulsos. Pero esto, en verdad, es una gran falacia. Ante todo, porque cualquiera de las afirmaciones que se aseveren sobre un texto integrado en una estructura tan compleja, transitoria y repleta de tantas vías de entrada y

conductos de salida como es el laberinto rizomático, ha de ser, consecuentemente, parcial y, en muchos casos, hasta efímera. E, igualmente, porque resulta prácticamente imposible emitir una opinión duradera y válida sobre cualquiera de los componentes –como es el caso de los libros de Sergio Pitol– de este laberinto que concita en su interior distintos tiempos que, sin detenerse, se mezclan inacabadamente en él.

cuyos

Teniendo en cuenta estas observaciones que animan a considerar cualquier afirmación que emitamos como hipótesis, tal vez estaremos más preparados para adentrarnos en el primer libro escrito por Sergio Pitol, *Tiempo cercado* (1959). Un libro que, desde su primera narración, “En familia”, parece una especie de flor silvestre y violenta que, desde América, se alzara al mundo para condensar en palabras repletas de fuego todo el mal, la angustia, la ansiedad y las tensiones contenidas en las provincias de México y, en este caso concreto, de Veracruz.

cuervos

Los personajes del primer libro de Pitol parecieran seres mutilados, desechos y, ante todo, solitarios; poseen como único aliado o compañero a la muerte cuya llegada desean, inconscientemente, con ánimo y rabia juveniles. Parecieran, sí, considerar que para luchar contra sus opresivas circunstancias forjadas en otro tiempo que no comprenden o aceptan y los encadenan a una tierra, América, que no aman y, por momentos, desprecian, tuvieran que insistir en el “mal”. Empero, este mismo hecho –su fobia maniaca por regodearse en el mal y contemplar

su rostro en uno solo de los pasadizos del infinito laberinto rizomático en el que, aun sin ser conscientes, se encuentran insertos— es el que los dota de su vital temperamento. Porque es el talante autodestructivo —recordemos, por ejemplo, el suicidio de Dora en “Un tiempo para la noche” o el de Eloísa en “La palabra y el viento”— en el que, por momentos, parecen complacerse, donde se encuentra, asimismo, el impulso que los dota de una energía exultante; el lugar en el que hallan la fuerza y motivación necesarias para encontrar una salida al laberinto “estéril” e “irreal” veracruzano (símil del infierno) en el cual se sienten atrapados, prácticamente enjaulados puesto que en él todas las vías convergen, aparentemente, hacia un mismo centro idéntico a ellos mismos. Por lo que no puede únicamente pensarse ese deseo maligno que los posee y expande hasta el infinito su soledad, como una prueba de su conformidad con su destino sino también como un acto que revela la necesidad de quebrar de alguna forma esa prisión que los cerca; como una estrategia por la cual sortear las trampas de ese “tiempo sin tiempo”, cárcel solitaria, en donde habitan, a través de la cual vislumbrar una posible salida que los conduzca a través de las vías del tiempo múltiple que componen el laberinto rizomático a un “nuevo” cónclave a partir del cual reinventarse, refundarse y conectarse con otros hombres.

vampiros

Por lo que, para empezar a comprenderlos, resulta necesario explorar, bucear e investigar en los contenidos de su actitud nihilista, de sus gestos negativos, así como en ese profundo e intenso “no” a la vida que la mayoría de ellos profieren. Sobre todo, teniendo en cuenta que el visceral nihilismo que irradian los personajes de *Tiempo cercado* se mantendrá —en ocasio-

nes, mucho más opacado y escondido— de alguna manera, casi siempre presente en la narrativa de Pitol; tal y como personajes del cariz de Billie Upward, Carlos Ibarra, Ángel Rodríguez o Jacqueline Cascorro corroboran.

hombres-lobo

La mayoría de los escritores mexicanos anteriores a Pitol —seguramente, debido a las circunstancias político-sociales que generaron la revolución— había construido una literatura cuyo “no” iba dirigido a la clase política y los distintos presidentes que habían gobernado su país. Por ejemplo, los gritos y críticas proferidos por novelistas o ensayistas como José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz o incluso Mariano Azuela se emitían contra un prócer mexicano (Porfirio Díaz, Calles o Carranza) enfrentado al que ellos mismos admiraban (Madero, Zapata, Obregón) de la misma forma que, en el siglo XIX, el “no” de los escritores o periodistas que defendían el proyecto liberal era pronunciado contra los que defendían la política conservadora. Pero el “no” que enuncia Pitol en *Tiempo cercado* es bien distinto. Es axial, metafísico y va dirigido contra la propia existencia. Es un “no” absoluto a cualquiera de las leyes paternas —legítimas o no— que han acabado por sedimentarse en la realidad de su país y, en esencia, a todo aquello que lo rodea. Probablemente, porque nace del sobresaliente influjo que ejerce la intrusa estética de Edgar Allan Poe sobre el espíritu de este libro. Sobre todo, porque Poe —mucho antes que Faulkner— fue uno de los primeros en caracterizar al continente americano como un mundo sin “ara” propio y en proceso de modificación y construcción constante; imagen que es predominante —y sin la cual no se podría terminar de comprender del todo— en la literatura de Herman Melville, Ho-

racio Quiroga, Nathaniel Hawthorne, John Dos Passos, John Steinbeck, Bruno Traven y, sí, también en *Tiempo cercado*.

vidrios

Para Héctor Murena, por ejemplo, la presencia de la obra literaria de Poe en la literatura americana era sumamente importante porque, como ninguna otra, constaba un cruel hecho: América no era, realmente, un hogar sino, más bien, una especie de lugar deslustrado en el que se habrían refugiado y unido millares de hijos de Europa y África al ser expulsados de su tierra original. Murena observaba —a partir de su lectura de la obra de Poe— el mundo americano como un continente incapaz de permitir una auténtica vida social; y entendía la independencia americana como un acto edípico cometido apresuradamente por los hijos americanos no deseados y, tantas veces, castigados, en contra de la tiránica presencia del padre occidental. Por lo que sería, por tanto, en esencia, un acto parricida. Gran parte de la literatura americana, por ende —vista desde este prisma— es un ataque desmedido a Europa, un intento por huir de su influjo y demostrar que la existencia americana es tan o más auténtica que la occidental por más que esté fundada —y de ahí su no-existencia y su visible contradicción para Murena— en el lenguaje, costumbres y modos de ser del continente europeo.

y

América es, por tanto, observada, y entendida por Murena como un no-lugar gigantesco —y es aquí donde cobra sentido la imagen de la quejumbrosa casa de Usher dibujada por Poe que

podríamos enlazar con esas derrumbadas mansiones de los Ferri, la oscura morada donde habita Amelia Otero o los sueños sin raíces del niño que protagoniza “Semejante a los dioses” —que tiene sus cimientos en Europa y que, únicamente, puede encontrar (debido a las múltiples afrentas cometidas con ella y su proverbial juventud) un sentido y justificación a su existencia errada en su afán desmedido de protagonismo. Un afán de protagonismo preclaro en los niños o los adolescentes que, en este caso, canaliza liberando su rabia contra la ley europea a través de todo tipo de actos parricidas que, antes o después —teniendo en cuenta que América, aun en contra de su voluntad, tiene que solidificarse y enraizarse dentro de las coordenadas occidentales para afirmarse a sí misma— mostrará cuál es su génesis: la impotencia. Porque América, como un adolescente déspota e irreflexivo —por más que esté cargado de razón y verdades— podrá llegar a rebelarse contra su padre, Europa, pero tiene escrito y marcado con líneas de fuego su destino: correr la misma suerte del joven que, una vez que ha completado su proceso de maduración, debe, de nuevo, reconocer a la ley del padre como aquella que puede otorgar un sentido a su existencia pues le concedió la vida. Dado que solo así —y en plena libertad— podrá estar preparado para encontrar su propio destino, para pronunciar su propio y exclusivo sí a la existencia.

monedas

Precisamente —y si hemos seguido con atención las anteriores reflexiones—, convendremos que muchas de las metáforas forjadas por el nihilista conde en *Tiempo cercado* como la descomposición terrible de la familia de los Ferri —una estirpe de ascendencia europea que hizo su fortuna en México a golpe de látigo— o personajes como Amelia Otero y Emilio, uno de los protago-

nistas de “Un tiempo para la noche”, permiten ejemplificar las tesis de Murena que, empero, tienen en “Victorio Ferri cuenta un cuento” una de sus más exactas traslaciones narrativas en la literatura mexicana –por más que hay otras igualmente sagaces concebidas por Revueltas o Francisco Rojas, además de la omnipresente construida por Rulfo en *Pedro Páramo*–. Porque Victorio Ferri no solo es prácticamente incapaz de dialogar con un “otro” sino que se encuentra obsesionado por la figura paterna a la que necesita desafiar e imponerse pero, finalmente –tal y como muestra el sorpresivo final de su monólogo– no solo no puede realizar este deseo sino que, comprobamos, que ya estaba muerto cuando escuchábamos su voz, que estaba “muerto en vida” porque, seguramente, era incapaz de generar “vida verdadera”. Por tanto, su patria, su residencia era una tumba, una lápida mortal que solo resistía en pie en la medida en que, aun muerto Victorio, su deseo por vengarse del padre que lo despreció, por comportarse y llegar a ser el “mal” de manera mucho más estentórea que él, continuaba vivo. Señalará el niño o el errante espíritu de Victorio, sin ambages, en esta narración: “Mi padre ha seguido la obra de su padre, y cuando a su vez él desaparezca yo seré el señor de la comarca: me convertiré en el demonio: seré el azote, el fuego y el castigo”.¹

coincidían

Sí. La angustia lacerante que corroe a la estirpe de los Ferri, la mansión cada vez más decadente y en proceso de descomposición total que los alberga, sus inmensas haciendas perdidas así como sus tiránicos gestos, el delirante monólogo de Victorio

¹ Sergio Pitol, *Tiempo cercado*, p. 61.

encerrado en su propio ataúd imaginario de palabras o la muerte de Jesusa frente a los crueles e insanos descendientes de esta familia, nos remiten, de una u otra manera al magnético mundo sin raíces que compone muchas de las narraciones de Poe. La descripción, por ejemplo, de la decadencia de la estirpe de los Ferri no se encuentra tan lejana de la de la casa Usher y, asimismo, la historia de Amelia Otero o las alucinadas y delirantes visiones que envuelven los recuerdos del niño que protagoniza “Semejante a los dioses” tampoco difieren mucho de las corrosivas, afiladas e hirientes historias que redondean la penumbrosa estética de Poe; por más que Pitol circunscriba estas narraciones a una lógica temática mexicana (la descomposición de la sociedad patriarcal mexicana del siglo XIX en “Los Ferri”, las deudas sociales y afectivas sin saldar de la revolución en “Amelia Otero”, la guerra cristera y religiosa en “Semejante a los Dioses”) y que el esfuerzo estético de raíz disidente de Pitol sea, por momentos, extremo y conducido hasta su paroxismo en este libro y no permita detectar esta influencia con facilidad.

con

Pero para comprender mejor todavía el impulso parricida y el no metafísico que esconden estas primeras narraciones del escritor veracruzano, es necesario atisbar un hecho usual en la mayoría de países del continente americano debido a su constitución ontológica: al estar estos países alejados de la sombra del padre occidental –detentador de la ley, la historia y la idea de realidad– la mayoría de ellos se ve obligada a sustentar sus proyectos de sociedad en torno a una especie de no-ley; asunto este que explica la habitual corrupción que envuelve a estas sociedades, así como muchas de las características de la narrativa mexicana (véase la literatura de Jorge Ibargüengoitia)

y del comportamiento de muchos de los personajes contruidos por Pitol.

los

De hecho, como nos lo han enseñado Deleuze y Guattari y nos lo ha recordado Slavoj Žižek en palabras que se ajustan perfectamente a los diagnósticos realizados por Murena para el mundo americano que permiten explicar, asimismo, por qué Pitol partió de México en su juventud, el dominio en un conjunto social concreto de la no-ley no significa que no exista una ley. Significa, más bien, que la ley está diferida, postergada, anulada de la vida cotidiana “visible” de esa sociedad pero, en última instancia, tan o más presente que la ley primitiva. Lo que la hace más peligrosa porque, gracias a su ocultación, puede ser manejada por cualquier tirano o poder fáctico desde la sombra sin tener por qué rendir cuentas de sus acciones; además de que puede crear una conciencia psicótica en los integrantes del cuerpo social al no conocer cuáles son los límites y alcances de la ley ni cuándo los golpeará o absolverá.

de

Y es por ello que pienso que los personajes de *Tiempo cercado* —así como muchos otros urdidos por Sergio Pitol— encerrados en una sociedad mexicana donde, ante todo, se impone el dominio de la no-ley niegan la realidad impuesta y —como recurso para huir de la avasallante soledad que los cerca— terminar por “ser”, “representar” y “encarnar” a la propia ley. Recordemos, por ejemplo, las descripciones que realiza Jesusa de José Ferri —contemplado como “un demonio, un recipiente de torturas, castigo,

maldad soberbia [...] un cáncer que [...] infestaba la región”² las de los militares revolucionarios que cercan el hogar de Amelia Otero –“muerte y destrucción era su sino: ejecuciones en las haciendas, en los caminos, en los solares mismos de las casas, saqueos, raptos y violaciones, e infinidad de venganzas”³ o las imágenes de los insurrectos cristeros disparando “sus fusiles contra las puertas cuando los fieles intentaban escapar del humo y de las llamas, y la multitud crecía y el odio se agigantaba”⁴ que se nos describe en “Entre tinieblas”.

otro

La ley a partir de la cual se funda la vida en América, en México, por tanto, como nos la muestra Pitol –pensemos, por ejemplo, en la herencia que reciben los hijos de Amelia Otero o el atípico juicio sobre su posible adulterio así como la violenta ley de la fuerza por la que someten los Ferri a la población de San Rafael– es tan voluble como las vidas o caprichos de los individuos. No es fija sino que es más bien pantanosa. Como si fuera un reflejo mecánico e instintivo de esa ciudad en la que estudió, precisamente, derecho y vivió años felices en su juventud, México Distrito Federal, y que se vio obligado a abandonar en sus posteriores regresos, ya maduro, ante su incontinente e injustificado crecimiento ajeno a lógica alguna. O una consecuencia del caprichoso poder que rige una sociedad sin un centro fijo, sometida al trauma revolucionario, la elipsis de su raíz mesoamericana y a tantos y tantos flujos de fuerzas divergentes, que solo puede encontrar una salida real a su

² *Ibid.*, pp. 41-42.

³ *Ibid.*, pp. 106-107.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

situación –como sucede en la mayoría de sociedades americanas– por medio de la corrupción o el robo y el alzamiento en el poder del prócer o dictador correspondiente.

laberinto

Con lo que, se entenderá, tal vez ahora mejor, por qué los personajes de estos despiadados relatos narrados desde el centro de uno de los pliegues del laberinto de la soledad descrito por Paz, intentan por todos los medios posibles comunicar su malestar y expandir su solitario y malvado mensaje al infinito: porque, de esta forma, se pueden vengar de un mundo y una sociedad en que no pueden encontrarse a sí mismos y en la que se sienten más víctimas que culpables; pueden además intentar herir a ese inmisericorde padre (Europa) que no los reconoce como hijos suyos y los dejó desamparados en una tierra estéril pero del que forman parte. Además de que expresar sin reparos su disconformidad, su rapacidad y el “mal” que los configura, seguramente, es un camino tortuoso y desesperante, sí, pero acaso eficaz para golpear al Dios sordo y mudo a sus ruegos (especie de invisible minotauro) que los ha encerrado en un amplio y gigantesco laberinto, México, América, cuya abrumadora extensión les hace tomar conciencia, con mayor precisión, de la magnitud de su desamparo.

y

En fin, confío que pueda comprenderse ahora mejor la verdadera valía de las primeras narraciones de Sergio Pitól, su exagerado nihilismo así como su especificidad que, concretamente, radica en que todas ellas muestran sin complejos la orfandad y

accidentalidad de la vida americana, mexicana, veracruzana. Esa orfandad que llevará, más tarde, a tantos de los personajes del escritor veracruzano a perderse en extraños e insólitos países así como al lenguaje utilizado por el escritor veracruzano para describir estos tránsitos a excursionar en lo superfluo y lo anecdótico con el objeto de mostrar con veracidad el “ánima” incorpórea y, repetimos, accidental de la realidad mexicana en la que el nihilista escritor creciera. Al fin y al cabo, el aliento parricida emitido por los personajes de *Tiempo cercano* es semejante a la del hijo bastardo que se siente hijo de dos realidades (América y Europa) irreconciliables, no las acepta, se opone a ellas y termina dejando estremecerse por el horror del vacío sin fin que supone para él vivir en uno solo de estos espacios: el continente americano. Por lo que se comprenderá que los personajes posteriores de Pitol encuentren una de sus razones de ser en el viaje dado que, probablemente, su esperanza radique en continuar la ruta del Quetzalcóatl que se fue y el que volvió (Cortés) construyendo vías de unión entre ambas realidades (Europa y América) que les permitan transitar por las vías del laberinto rizomático contemporáneo, huir de su lacerante soledad, y simultánea y asincrónicamente (como las narraciones de Pitol ejemplifican) sentirse contemporáneos de todos los hombres.

todos

7. SERGIO PITOL: UN ARTISTA QUE ESTUDIA DERECHO

El extraviado va hacia delante y está en el mismo punto, se agota en desandar, sin andar, sin permanecer. Y no está en el mismo punto, aunque esté en él, por el retorno.

El diálogo inconcluso,

MAURICE BLANCHOT

estos

Las sorpresas de un laberinto rizomático son muchas. Y por ello, no resulta ilógico sino absolutamente normal encontrar-nos en el interior de, en este caso, el laberinto personal de Sergio Pitol, una historia como la que nos narra Juan Villoro en “Sergio Pitol con pasaporte negro”, que nos permite adentrarnos más en las razones de la angustia metafísica que cerca a los personajes de *Tiempo cercado*.

laberintos

Refiere Villoro que en una de las tertulias tradicionales que Manuel Pedroso organizaba en el Café Viena del Distrito Federal, el célebre abogado internacionalista César Sepúlveda interrogó a Pitol sobre su parentesco con Honorato Pitol, cuyo apellido daba nombre a un proceso acaecido en México que ocupaba un lugar central en la tesis sobre la que trabajaba

en aquellos momentos: la Cláusula Calvo. Exactamente, esta cláusula dictaba “que los extranjeros residentes en México” debían “renunciar a la protección de sus países y someterse a las leyes locales”¹ y se había consolidado como ley gracias al “caso Pitol” puesto que el abuelo de Sergio, Honorato, era la quinta persona sobre la que se había estudiado este asunto y dictado sentencia permitiendo, por lo tanto, sentar jurisprudencia. Así, como nos explica Villoro:

... al hacerles renunciar a sus derechos de extranjeros, el ‘caso Pitol’ perjudicaba a la familia de Sergio, renuente a someterse durante la Revolución a las leyes de un país que en la imaginación de los inmigrantes italianos aparecía como un territorio de forajidos que cuando estaban de buenas disparaban balazos de felicidad.²

Y, de este modo, la puesta en práctica de la Cláusula Calvo en México –a partir del proceso abierto al abuelo del escritor veracruzano– certificaba el destierro definitivo de la familia Pitol en América, el desarraigo, sin vuelta atrás posible, de su antiguo hogar italiano, europeo.

unidos

En fin, lo curioso de esta circunstancia –el que ningún integrante de la familia de Pitol hubiera advertido al escritor veracruzano de esta Cláusula– nos habría de hacer constatar un hecho que Pitol siempre afirmó: los muchos secretos que sus familiares guardaban y nunca le comunicaron. Lo que, a

¹ Juan Villoro, “Sergio Pitol con pasaporte negro”, en Pedro M. Domene, *Sergio Pitol. El sueño de lo real*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

su vez, nos lleva a comprender mejor y con más sobriedad no solo el porqué del desacervado nihilismo de los personajes de *Tiempo cercado* sino, asimismo, algunos de los símbolos misteriosos –la puerta cerrada tras la que habita la inaccesible tía Rita– y las relaciones secretas –las que se dan entre los integrantes de la familia Rebolledo y quienes viven a su alrededor como Josefina o Marcela– que se establecen entre los personajes de relatos pertenecientes a su segundo libro, *Infierno de todos*, como “La casa del abuelo” o “Pequeña crónica de 1943”. Como, igualmente, el porqué –aun siendo desveladas algunas de las incógnitas de estas narraciones– todas ellas continúan dejando jirones ocultos y agujeros vacíos tanto en su desarrollo como en su finalización. Porque, en realidad –visto desde esta perspectiva–, se comprenderá que el germen y la raíz de esos agujeros negros que se ciernen por tantas narraciones de Pitol, su talante alógeno, que no permite que podamos dotarlas de un significado preciso –por más variantes que manejemos–, podría encontrarse en el carácter de la familia italo-veracruzana de Pitol, en los secretos inconfesables de los que nunca le informaron y que intercambiaron por medias verdades o relatos inexactos e ilusorios que nunca terminaron de ajustarse a una realidad precisa ni le permitieron encajar todas las piezas de su *puzzle* personal y familiar.

a

De la misma forma, se entenderá por qué se planteó las narraciones de *Tiempo cercado* como una manera de homenajear y despedir a la vez a sus antepasados y familiares para quienes habitar la nueva tierra americana, mexicana, había significado, finalmente –dados los componentes de la Cláusula Calvo–, un castigo del que él se negaría a participar:

A los veinticinco años publiqué un primer libro de cuentos: *Tiempo cercado*, y así inicié la expulsión de toxinas acumuladas desde la niñez [...] Esas historias familiares que ejemplifican el deterioro de inmensas casas poseídas poco a poco por la humedad, la maleza y el demonio tuvieron para mí una única virtud: me ayudaron a cortar un cordón umbilical que se resistía a rasgarse. Al escribir mis primeros libros [...] me fui despojando de un mundo que solo me pertenecía vicariamente y me sentí en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia.³

algún

Como, igualmente, este hecho debería llevarnos a comprender el porqué de la creación de dos personajes como Gabriel (“Un hilo entre los hombres”) e Ismael (“La casa del abuelo”, “Pequeña crónica de 1943”) –reflejos del Pitol juvenil– así como su particular carácter. Pues el sentimiento de orfandad que los envuelve es ya muy distinto del de sus propias familias, así como de aquel que hacía lo propio con los Ferri o los Otero (el mundo heredado por Pitol).

³ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, pp. 118-119. Afirma, igualmente, en *El mago de Viena*: “con la publicación de *Tiempo cercado* supuse haber cumplido con un deber, homenajear a mi abuela, pero también marcar una distancia con su mundo. Advertí de inmediato que dejaba atrás una adolescencia que se había resistido tenazmente a desvanecerse. Di por contado que el único motivo para escribir mi libro fue un efecto liberador que entonces requería”, en Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 222.

otro

De hecho, como observamos, el sentimiento de orfandad, soledad que embargaba a los personajes de *Tiempo cercado* era asfixiante y se reflejaba tanto en su actitud nihilista como en su necesidad de destruir o humillar al padre, minotauro o Dios impostado –fuera este de la procedencia que fuera– que, merced a una ley no escrita y arbitraria, les había encerrado en uno de los pasadizos del laberinto rizomático –Veracruz–. Sin embargo, Ismael y Gabriel –huérfanos como Pitol en la realidad pero ya habiendo asumido su condición mexicana–, muy al contrario, buscan encontrarse y reconocerse a sí mismos a partir de esta orfandad, lo que los llevará a buscar distintos símbolos a través de los cuales orientarse en este laberinto que es el mundo cuyos secretos saben que pueden aspirar a comprender desde cualquier lugar.

laberinto

Hay muchas escenas que atestiguan este proceso de reconocimiento y progresivo desvelamiento del mundo que, a su vez, posibilitan la consabida despedida del antiguo. En concreto, y refiriéndonos a “Pequeña crónica de 1943” y “La casa del abuelo”, la despedida de Ismael de su nana Josefina, la muerte de su abuelo y, por supuesto, su descubrimiento en un desván del romance entre su padre y su tía Rita que sería el furtivo acontecimiento que explicaría tanto el encierro de ella en su habitación como las relaciones tirantes entre las dos ramas de su familia. Pero, en suma, cada uno de estos episodios se encuentra supeditado a ese cambio de orden que propicia la libertad de mirada de Ismael que encontramos subordinada al inicio de “La casa del abuelo” al campo visual de los “ojos” intolerantes, legislativos de los miembros de su familia (oscuros minotauros que guardan con celo la puerta de

salida del laberinto de la soledad veracruzana);⁴ y que, finalmente, se encuentra —a pesar de la cierta indecisión y timidez— libre para contemplar las nuevas vías y caminos que se le abren (el laberinto rizomático) y le muestran tanto “la posibilidad de asumir compromisos más reales, más ciertos” como “nuevas certidumbres”.⁵

cuyas

En todo caso —y, más aún, vistos los condicionantes de la Cláusula Calvo— se ha de entender también la importancia que tiene en estos tres cuentos la figura del abuelo: el primer cabo suelto familiar que une a Gabriel e Ismael con el pasado del que desean huir. De hecho, el abuelo de Ismael habita una morada que se llama, significativamente, *Olvido*, que es descrita como “sorda” y “distante”, un lugar “en que resaltaba de inmediato la nula intención de convertirse en el cobijo de alguien”, además de “no prestarse a fomentar ilusiones de calor y amparo”,⁶ siendo un reflejo válido y agudo de ese no-lugar que, según Murena, es América y fue México para los ascendientes de Pitol. E, igualmente —como tantos gobernantes de

⁴ Recordemos las palabras que le dirige su padre: “Uno no puede presumir conocer a las personas sino hasta que ha logrado penetrar en el traspatio de sus ojos”, su madre: “los ojos son espadas, son pedernales, son los instrumentos más insidiosos de que se puede valer un hombre para injuriar a una mujer”, o su abuela: “los ojos son azules o verdes, pardos o negros [...] y yo sé de un niño a quien por su insolencia se le volvieron rojos, como la sangre que al llorar le brotaba y le escurría por las mejillas, [...] y la gente al pasar, se enteraba de que aquel niño a quien Dios castigara con tanta severidad había matado a un perrito, y a ello se debía que la sangre fluyera de sus ojos que ya más bien semejaban cataratas [...] como los vas a tener tú si continúas pretendiendo engañarme”, en Sergio Pitol, *Tiempo cercado*, pp. 75-76.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ *Ibid.*, p. 140.

la nación mexicana o los Ferri de *Tiempo cercado*— sabemos que tuvo en sus manos el poder suficiente como para ser considerado una especie de semidiós además de que derrochó grandes cantidades de su fortuna en Europa y cometió todo tipo de actos contradictorios, lo que sirve para simbolizar tras su figura tanto la desorientación como el malestar sufrido por tantos ciudadanos europeos arraigados en México entre la que se intentará abrir camino Ismael y tantos de los futuros personajes contruidos por el escritor veracruzano.

pedras

También el abuelo de Gabriel deviene —una vez que se niega a dirigirse a la procuraduría general para evitar el castigo del revolucionario primo de la novia de su nieto— símbolo y representante del antiguo orden cultural mexicano que opaca toda posible reforma o modificación cultural y política y que fustigara con fuego las revueltas juveniles —antecedentes de las de Tlatelolco—, producidas a finales de los años cincuenta en México en las que se vio envuelto, tal y como nos relata en *El arte de la fuga*, Pitol:

De 1958 a 1960 los granaderos parecieron apoderarse de la ciudad, asombrados, tal vez, por la tozudez de trabajadores y estudiantes [...] Entendíamos vagamente que el país requería cambios, que las instituciones políticas estaban oxidadas, que era insano que una nación estuviese perpetuamente regida por un partido único. Pero no esperábamos la violenta reacción de los grupos en el poder. Al diálogo, solo supieron responder con golpizas, detenciones y aun asesinatos.⁷

⁷ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 39.

eran

Por tanto, el signo-abuelo podría entenderse, dentro de la estética literaria de Pitol, como una especie de minotauro-guardián del laberinto univariado que cerraría las puertas de entrada a las vías del laberinto rizomático desde el cual sería posible proponer nuevas vías de salida a las circunstancias sociales y políticas mexicanas. Lo que corrobora el hecho de que no solo aparezca en estos tres cuentos de Pitol sino en ciertos pasajes de *Juegos florales* que se podrían entender como una continuación asimétrica de estas narraciones de *Infierno de todos*. De hecho, el protagonista-narrador de *Juegos florales*, también emplazado en el área veracruzana, no se recuperará de la enfermedad que lo atormenta y comenzará a escribir ese relato sobre el mundo de su infancia que, significativamente, representa para él “un puente” hacia “otras cosas”, hacia “otras formas” sino tras dos hechos decisivos: la muerte de su padre y un sueño que tiene con su abuelo en el que este se presenta “estrambótica y caricaturescamente disfrazado de millonario y [...] conectado con una urbe criminal”.⁸ E, igualmente, dentro del relato que el protagonista de *Juegos florales* escribe, es esencial para el futuro desarrollo de uno de sus personajes la muerte de su abuelo, que dividirá a la familia de la que forma parte y conducirá a sus miembros a buscar nuevas formas de relacionarse socialmente.

semejantes

En fin, consecuentemente, tras la creación de Gabriel e Ismael, la mayoría de los personajes construidos por Pitol

⁸ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 98.

comienza a viajar y a enfrentarse con otros problemas diversos –aun complementarios– a los que sufrían los de *Tiempo cercado*; por más que la salida de la realidad mexicana (el laberinto solitario) y su incursión en el extranjero (el laberinto rizomático) no resuelva sus dificultades identitarias sino que, en ocasiones, lógicamente, las acreciente como consecuencia de la pluralidad de caminos, reflejos fragmentarios, visiones y obstáculos que aparecen ante ellos y por la toma de conciencia que realizan fuera de su país, de su condición solitaria, huérfana y encentrada.

a

Así, por ejemplo, el protagonista de “Cuerpo presente”, Daniel Guarneros, viajará a Italia pero no podrá olvidar su pretérito pasado revolucionario en México ni a su amada Eloísa Martínez, sintiéndose, finalmente, perdido y desorientado. El protagonista de *Juegos florales* que, durante toda su juventud, añorará llegar a Roma, una vez allí nos indicará que se siente “como un personaje dividido por lealtades muy diferentes que no le hacen sentirse del todo a gusto en los varios mundos que frecuenta”, y “que [...] tiene intermitentemente la certidumbre de que se mueve en un agua equivocada, no la de la pecera o el río que le corresponden”.⁹ Y el escritor protagonista de “Mephisto-Waltzer”, confesará encontrarse perdido en el extranjero entre “neurastenias” y “depresiones” y que, al pensar en la realidad, siente un “vértigo” indeclinable.¹⁰

⁹ *Ibid.*, p. 68.

¹⁰ Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, p. 27.

las

En todo caso, se podría afirmar que los personajes mexicanos contruidos por Pitol a partir de *Infierno de todos* se enfrentan al dilema de Hamlet. Pues intentan sustituir al padre muerto o ausente (la Europa de la que proceden) y a su padre real (los gobernantes mexicanos, americanos) por un padre imaginario, literario o simbólico (la Europa actual) que no les corresponde, no es ya el suyo y se ven abocados, consiguientemente, a vivir el desamparo, la soledad. Por lo que es entendible que, tal y como nos indica el narrador de *Domar a la divina garza*, los personajes dibujados por Pitol se encuentran, al regresar a su país o a sus hogares con “que han caído en un hoyo del que toda escapatoria resulta ya imposible”,¹¹ dado que por más que abalanzarse en busca de los pasos del padre perdido podría significar una conquista para ellos —una vez que este deseo (recuperar el aliento del padre muerto, volver a ser europeos tal y como lo fueron sus ascendientes) es imposible de obtener— su aventura termina, lógicamente, en el fracaso.

de

Asimismo, muchas de las referencias culturales que forman parte indivisible del “ser” de los personajes de *Juegos florales*, *El tañido de una flauta*, *Domar a la divina garza*, “Una mano en la nuca”, “Del encuentro nupcial”, “El regreso”, “Vals de Mefisto” o “Asimetría” y tantos otros relatos y novelas, pueden ser visualizadas como máscaras (en este caso, culturales) tras las que ls personajes mexicanos de Pitol

¹¹ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, pp. 11-12.

intentan huir de su indefensión, así como buscar una ley que los autentifique como personas; como recursos y estrategias a través de las que intentarían evitar enfrentarse a sus debilidades, fugarse de sus radicales contradicciones y, por supuesto, de esa orfandad y soledad congénitas al hombre americano, según Héctor Murena.

algún

Esta sería, por ejemplo, la razón del entusiasmo delirante de Dante C. de la Estrella, en *Domar a la divina garza*, por un escritor como Gogol, el motivo íntimo que vincularía, dentro de *Juegos florales*, en Roma a los componentes de los *Cuadernos de Orión* o lo que uniría en *El desfile del amor*, más allá de sus diferencias, a los pintores, escritores frustrados y damas de la alta burguesía mexicana necesitadas de burlar, quebrar el vacío vital que las corroe mediante las colecciones de arte que atesoran en sus mansiones. También, por supuesto, podríamos cifrar allí el porqué de sus recorridos e incursiones en los más variados *locus* artísticos de Ángel Rodríguez en *El tañido de una flauta* que podrían corresponderse, a su vez, con los realizados por el pintor asesino de “La cabeza” así como por la pareja de esposos que protagoniza “Vals de Mefisto” que parecen huir, a través del arte, de afrontar sus crisis de identidad. E, igualmente, sería, desde este punto de vista, que podríamos poseer una visión más exacta del porqué de las veleidades con el arte literario realizadas por algunos de los personajes de “Nocturno de Bujara” que no les dejan –seguramente porque no lo desean– profundizar en los vericuetos de la realidad nocturna, ritual que los cerca, profundizar más en la Celeste y la Lorenza que, en “Asimetría”, viven arrinconadas en una vieja mansión en París parapetadas tras todo tipo de obras de arte

literarias y musicales e, igualmente, en el mundo de los perdidos personajes de “Una mano en la nuca” caracterizados a través de sus obras pictóricas, musicales y literarias favoritas.

otro

Dejemos que nos describa esta circunstancia el personaje-narrador de “Una mano en la nuca”:

Sus amigos considerados individualmente, resultan gente lúcida, agradable, estimulante, pero reunidos producen una combinación letal; el esfuerzo de cada uno por establecer comunicación con los otros se ve entorpecido y neutralizado por la idéntica intención de los demás [...] sus compañeros desesperan por encontrar un lenguaje y se irritan al comprobar que teniendo en común un mismo espacio, un ámbito único, lo que al fin de cuentas interesa a uno es solo accesorio y tangencial para los otros, y que intentar el mismo idioma los degrada a los lugares más banalmente comunes [...] cuando lo cierto es que lo único que de esa manera logran es dejar, también ellos, de ser personas para convertirse en máscaras, en muecas, sombras que han aceptado participar en el juego.¹²

laberinto

Sin embargo, bien es cierto que son, asimismo, las referencias culturales las que permiten a los personajes de Pitol comunicarse en el seno del laberinto rizomático como, a su vez, es la

¹² *Ibid.*, p. 59.

máscara la que permite transitarlo. En todo caso, este hecho que, más tarde —cuando nos ocupemos de la forma espiral— trataremos con más profundidad, no tendría porqué importarnos ahora demasiado.

cuyos

Baste ahora para cerrar este capítulo, señalar lo importante que fue para Pitol el conocimiento de la Cláusula Calvo. Más aún, si tenemos en cuenta que Juan Villoro —corroborando más aún los cientos de vericuetos a partir de los cuales se pueden entrever los hechos en un laberinto rizomático— interpreta —sin incidir demasiado en que este hecho pudo acrecentar el tono y la dimensión nihilista de *Tiempo cercado*— el ¿casual? encuentro de Sepúlveda con Pitol como “la causa originaria (el nudo dramático) de su trabajo en Relaciones Exteriores”. Pues, como subraya el escritor de *Materia dispuesta*, “para el aprendiz de internacionalista” que por aquel entonces era Pitol, “aquel expediente fue una definitiva prueba de migración” al subordinar su sangre italiana “al derecho nacional” sirviéndole de prueba y justificación para su carrera diplomática posterior y, por tanto, para la creación de tantos y tantos textos en que sus personajes deciden marcharse al extranjero.¹³ Lo que termina por incidir en las múltiples vías a través de los que cualquier actitud desemboca en parejas, disparejas, sincrónicas y asincrónicas dentro de los elásticos tejidos de un laberinto rizomático. Y nos ofrece un nudo muy valioso para orientarnos en su interior aunque, más tarde —lo cual es habi-

¹³ Juan Villoro, “Sergio Pitol con pasaporte negro”, en Pedro M. Domene, Sergio Pitol, *El sueño de lo real*.

tual dentro de la lógica descompuesta de este inaprehensible laberinto—, este se preñe con otros, se desanude y continúe llevándonos a otros caminos alternativos que mostrarán, a su vez, una nueva faz sobre la cuestión antes transitada.

perfiles

8. SERGIO PITOL: UN ARTISTA DE LA FUGA

Es consciente de que el relato trata de evadirse antes de siquiera permitirle una aproximación a la historia que pretende contar.

Juegos florales, SERGIO PITOL

Hubo un momento durante una enfermedad en que estuvo a punto de morir. Vio entonces una especie de tejido, algo semejante al revés de un tapiz donde unos hilos de color terroso se trenzaban entre sí, se ataban aquí y allá en nudos de distintos tamaños. Cada detalle era en sí confuso, pero el total creaba una forma cerrada. Supo, aún en medio del delirio, que ése era el trazo y el esquema de su vida.

“Asimetría”, SERGIO PITOL

¡Madre! ¡Madre!

Hamlet, WILLIAM SHAKESPEARE

y

Si bien en el laberinto rizomático no tendría que haber ningún centro puesto que todas sus vías –alternativas, radiales, periféricas– son ese mismo “centro”, sí que podríamos pensar que el laberinto interno de un individuo –su “laberinto personal”– posee un eje o médula central; que es posible encontrar un “centro” en

el interior de cada uno de nosotros a partir del cual no solo sería posible interpretar los hechos que nos acaecen sino también por qué nos decidimos por una u otra opción en ese laberinto rizomático en que ha devenido, finalmente, la vida moderna.

límites

En el caso concreto que nos ocupa –la vida y la literatura de Sergio Pitol–, me atrevería a sugerir que este “centro” puede cifrarse en el trauma –así como en el consiguiente vacío– que supuso para él la muerte de sus padres –sobre todo, la de su madre– en la temprana infancia; sin el cual, muy probablemente, tanto su vida como su literatura habrían sido muy distintas dado que, en cierto modo, este trágico hecho obligó a Pitol a “reinventar”, de una u otra forma, ambas.

coincidían

Lo cierto es que este dramático acontecimiento aparece citado, de forma indirecta, en *Infierno de todos* y, más claramente, en *El arte de la fuga*, e incluso se podría decir que, en muchas ocasiones, podría entrecerse tras los oscuros, remotos y vacíos recuerdos de algunos de sus personajes literarios. Y, en cualquier caso, detenernos en este acontecimiento es básico para comprender no solo muchos de los atípicos rasgos –que siempre parecen ocultar algo– de los protagonistas de la obra literaria de Pitol sino incluso para entender mejor por qué las pulsiones vitales de su literatura fluctúan en zigzag así como la forma narrativa elegida por el escritor para referirse a sí mismo y su propia experiencia vital en el seno de los transfronterizos laberintos: el estilo indirecto.

también

Exactamente, podría pensarse que la fuga literaria y vital del escritor veracruzano de las circunstancias mexicanas no solo estuvo motivada por razones políticas o sociales, su deseo de encontrar su otra mitad europea o su necesidad de crecer artísticamente, sino como un medio sumamente eficaz gracias al cual huir de esa imagen traumática que marcó su vida para siempre.

con

Él mismo lo afirma en ese lúcido y revelador texto que es “Vindicación de la hipnosis”. En él, el escritor –cual un Zeno posmoderno– nos revela que, con la intención de dejar de fumar, se decidió a visitar al –a principios de la década de los noventa, cuñado de Juan Villoro– psicólogo e hipnotista Federico Pérez Castillo. Pitol se somete a una sesión hipnótica con el fin de encontrar la raíz de su vicio. Y, a medida que un inmenso caleidoscopio de imágenes –preludio de la entrada a cualquiera de los pliegues de un laberinto rizomático– se agolpan ante él, se tensa y distensa con “rapidez vertiginosa” y sin “orden cronológico ni de ninguna otra especie”; mientras se observa a sí mismo como si fuera un “jinete infantil en un alazán color crema, en el camarote de un barco alemán, en la cubierta del *Leonardo da Vinci*, en el teatro, en la calle, borrachísimo en medio de la nieve, bajo el sol de la India, enyesado en un hospital de la cabeza a los pies”, una imagen toma cuerpo entre las demás.

otro

Refiere Pitol:

... sé que he ido con mi madre y mi hermano y nuestra hermanita Irma a pasar unos días con mi tío. Su casa está en un lugar llamado Potrero. También ha llegado desde Huatusco mi abuelo. Durante unos días todo es felicidad [...] Un día hubo una comida en el jardín de la casa. Algunos de los invitados decidieron ir por la tarde, después de la comida, a Atoyac, a nadar en el río, en una poza llamada Zonza. Mi tío, mi abuela, Ángel y yo salimos más tarde en coche para alcanzarlos en esa poza zonza [...] Los amigos de la familia y varios rancheros de la región se movían incoherentemente de un lado a otro, unos vestidos, otros a medio vestir, unos cuantos aún en traje de baño. Mi abuela lloraba; unas señoras la abrazaban, deteniéndola para que no corriera a acercarse al cuerpo de mi madre; lloraban todas; unas campesinas cerca del grupo lo hacían a gritos. Mi tío trataba de extraer el agua del cuerpo de mi madre. Ángel y yo fuimos desprendidos del suelo por sorpresa. Un hombre muy alto echó a correr con nosotros en sus brazos. Ahora estamos en su casa. No lo hemos visto más. Una mujer muy vieja nos da de comer y nos mete en nuestras camas por la noche. Mi papá está ya muerto y ahora también mi mamá [...] Me gustaría morirme [...] Siento el rostro bañado en lágrimas, tiemblo desafortunadamente, son verdaderas convulsiones.¹

laberinto

Si bien es cierto que esta imagen, tal y como nos confiesa, es el germen de su afición al tabaco y, como estamos comprobando, el centro de su complejo “laberinto personal”, lo que nos interesa de ella es adonde nos pueden conducir las reveladoras con-

¹ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, pp. 93-94.

fesiones que, el haberse encontrado con la misma durante esta sesión, le hace purgar y escribir.

y

En primer lugar, porque estas confidencias nos permiten entender el uso y abuso que, del estilo indirecto –técnica, a su vez, usada para describir la experiencia en el seno de un laberinto rizomático– hará Pitol a lo largo de toda su obra literaria y visualizar, con más claridad, de dónde surgen determinados rasgos de su literatura como su propensión a retratar a sus personajes-escritores, a través de sus dudas narrativas, y, por tanto, entender mejor el germen de relatos como “Del encuentro nupcial” o aquel realizado para *Cuadernos de Orión* por el protagonista de *Juegos florales* –en el que se nos ofrecen las tres versiones dilucidadas por este para iniciar su ficción–. Y, a su vez, también permite explicar el porqué su literatura se configura como una especie de *work in progress* con ascensos y caídas continuos, flujos y reflujos de toda magnitud, y vueltas e idas constantes en torno a una historia original compuesta por un significado y significantes vacíos a la que no se podrá retornar jamás por más impulsivos movimientos que se realicen. Señala Pitol, tras verse afectado por la catártica sesión hipnótica, en palabras absolutamente esclarecedoras:

Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el

papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servir las, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaban en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y oscuros fulgores. Eso era mi escritura [...] ya no sabía hablar de nada, ni siquiera del clima, sin hacer esos rodeos.²

otro

Y, en segundo lugar, porque permiten entender la estructura del laberinto rizomático como una vía o un medio –en este caso, utilizado por Pitol pero, asimismo, por muchos otros hombres y escritores–, para huir, fugarse de determinados hechos traumáticos cuyo recuerdo es lo suficientemente doloroso como para que se necesite esquivarlos y dialogar de ellos como si no hubieran sucedido –“o al menos no a nosotros”, sino siempre a algún “otro”–; lo que, por otra parte, explica porqué la utilización de este tipo de laberinto comienza a devenir general tras la Segunda Guerra Mundial y es, como vimos, una estructura cuyo nacimiento no se entiende sin la traumática separación del “ser” occidental en varias partes tras el descubrimiento de América y el auge de los viajes.

y

Nos vuelve a decir Pitol en otro pasaje de este texto igualmente esclarecedor:

² *Ibid.*, pp. 88-89.

se fue abriendo paso en mí la noción de que había vivido todos esos años solo para evitar que aquel dolor bestial volviera a repetirse, para impedir las circunstancias que lo pudieran provocar. El sentido de mi vida había consistido en protegerme, en huir, en acorazarme [...] Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga. Había habido experiencias fantásticas, sí, extraordinarias, de las que jamás podría arrepentirme, pero también un núcleo de angustias que me obligaba a clausurarlas y a buscar otras nuevas.

Y, significativamente, indicará, a su vez, en un texto perteneciente a *El mago de Viena*:

... soy [...] consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuradas u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. De esas páginas se desprende una voluntad de visibilidad, un corpúsculo de realidad logrado por efectos plásticos, pero rodeado de neblina. Supongo que se trata de un mecanismo de defensa.³

otro

Así, esta confesión –entre otros muchos aspectos mucho más importantes– permite concebir y entender el libro en que se incluye, *El arte de la fuga* –más que como un homenaje al artista Johann Sebastian Bach, que llevara esta forma musical, la fuga, a su máximo desarrollo– como un testimonio coral, evadido, centrípeto, ralo y atípico de lo que ha sido toda su vida y arte: una fuga, una huida. Lo que, por otra parte, pone de manifiesto uno

³ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 221.

de esos deliciosos textos, “Prueba de iniciación”, que este libro contiene, donde Pitol nos referirá –lógicamente, en estilo indirecto– sus asfixiantes impresiones tras asistir, impávido, aturdido y horrorizado, a la primera publicación que de un escrito suyo –en concreto, un artículo sobre el teatro de O’Neill– se realizara:

Lo que da por seguro es que esa inmersión en la inmundicia que caracterizó su confrontación, a fines de la adolescencia, con la palabra, impresa la suya, ha condicionado la forma más personal, más secreta, más ajena a la voluntad, de su escritura, y ha hecho de ese ejercicio un gozoso juego de escondrijos, una aproximación al arte de la fuga.⁴

y

A este respecto, hay un texto muy significativo –contenido, a su vez, en *El arte de la fuga*– que es un ejemplo muy eficaz para comprender cómo es, indirectamente, que Pitol puede tratar diversas temáticas que le son dolorosas, o forman parte inherente de su personalidad sin tener por qué afrontarlas frontalmente. En este pasaje, el evadido escritor –que se encuentra realizando un viaje por Italia aspirando a reencontrarse con su origen europeo perdido– nos describe su encuentro con Antonio Tabucchi. Y confiesa que, nervioso y alegre como estaba por poder conocer a uno de sus escritores más admirados, en un momento determinado de la conversación, sin saber bien por qué, comenzó a contar

... la historia de la huida y la muerte de Carranza, sí, ¡la salida de don Venustiano de la ciudad de México y sus trágicas horas

⁴ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 73.

finales! La llegada del Presidente y su séquito a la estación de Buenavista, el desorden, el caos reinante en el lugar, los centenares de vagones, uno de ellos conteniendo el tesoro nacional; otro los archivos oficiales, las primeras defecciones, y luego, durante el trayecto, los distintos ataques de que fue objeto el tren presidencial, la falta de agua y carbón para las locomotoras, el telegrama del gobernador de Veracruz, desconociéndolo como jefe de Estado, la imposibilidad de avanzar y de retroceder, la fuga a caballo hasta la aldea de Tlaxcalantongo, la bala final que sesgó su vida. ¿A qué venía todo eso? ¡Hablar durante un par de horas con toda clase de detalles de la fuga y muerte de un presidente mexicano del periodo revolucionario que nadie conocía en la terraza de una casa de campo cercana a Siena!⁵

otro

En esencia, lo importante de este texto no consiste en comprobar cómo, a través de la historia de Carranza, Pitol confiesa a los que podrían haber sido sus compatriotas italianos –de no haber emigrado sus ascendientes a México– su origen mexicano del que no puede huir así como el porqué –dado que la muerte de Carranza supuso, en cierta medida, el fin del sueño revolucionario y libertario en México– de la necesidad de fugarse y huir de su país para encontrar otros ámbitos donde poder crecer como persona y escritor. Tampoco en observar cómo es capaz de hilvanar, a partir de los hechos finales de la vida de Carranza, una metáfora sobre su tensa relación con su origen así como con el poder político mexicano que parece desdoblarse y perseguirlo –como si se tratara de la amenazante sombra del Tezcatlip-

⁵ *Ibid.*, p. 109.

ca— por los más estrechos y escarpados confines del laberinto rizomático. Su trascendencia radica en que permite tomar conciencia de que para narrar estos hechos traumáticos que lo autentican como un artista mexicano —un ser que se siente parte de todos los mundos y de ninguno— Pitol debe hacerlo, como sostuvimos anteriormente, a través de un estilo indirecto. El cual, sí, es clave para describir las experiencias vividas en el interior de los laberintos rizomáticos sin caer en las redes de la locura —tal y como entendiera Pierre Klossowski— porque es imposible describir de forma lineal, directa o frontalmente el recorrido por una estructura como esta en que los más variados caminos se desdoblán y se cruzan constantemente, en el que ningún símbolo es definitivo dado que, como en el ámbito del sueño, puede estar compuesto de varios significantes que esconden, a su vez, otros nuevos que tampoco cesan de moverse y que pueden proceder del presente, el futuro o el pasado.

laberinto

Por consiguiente, a la vista de estos hechos, hay toda una serie de narraciones que toman otro cariz y a cuya existencia, comprensión y análisis, podemos acercarnos mejor. Por ejemplo, esa descripción de tintes pasolinianos que realiza de las familias italianas que despiden a sus parientes rumbo a América, “Hora de Nápoles”, podría entenderse como una forma, siempre indirecta, realizada por el escritor veracruzano de reconstruir aquel momento en que sus ascendientes dejaron para siempre Italia y se condenaron a vivir en esa especie de laberinto solitario descrito en “Tiempo cercado”, sin tener por qué mostrar ni escarbar aún más en el dolor que estos hechos pudieron producirle y que determinaría, de forma decisiva, su estética literaria.

equivalente

Igualmente, un relato como “Tiempo cercado”⁶ puede leerse como una confesión indirecta de porqué salió huyendo de México a fines de los años cincuenta. Pues – teniendo en cuenta los procedimientos por medio de los cuales se produce el desvelamiento de las verdades en el seno de los laberintos rizomáticos– este relato protagonizado por la fotógrafa comunista de origen italiano Tina Modotti y el revolucionario cubano Julio Antonio Mella –que, en parte, desarrolla o amplifica la intrahistoria política y social contenida en “Un hilo entre los hombres”– permite realizar esta lectura sin ningún género de problemas. Véanse, por ejemplo, estas reflexiones contenidas en el cuento: “Reinaba la atmósfera de México propicia a todas las violencias, a la atrocidad cometida entre estertores jubilosos [...] No era necesario escudriñar demasiado tras la graciosa alegría de Xochipilli para advertir el perfil de Huitzilopochtli abominable”.⁷

a

De la misma forma –una vez que vislumbramos que no existen imágenes absolutamente claras en un laberinto rizomático y, consiguientemente, tampoco puede haber afirmaciones exactas– se entenderá que la búsqueda de la figura paterna que obsesiona a muchos de los personajes construidos por Pitol puede ser interpretada no solo como una manifestación de la necesi-

⁶ Relato que apareció por primera y única vez en la edición de 1964 de *Infierno de todos* y solo volvió a reaparecer en la recopilación *Todos los cuentos*, pp. 62-77, que hay que diferenciar del primer libro de cuentos ya citado de Pitol que posee el mismo nombre.

⁷ *Ibid.*, p. 65.

dad que tienen muchos de ellos de reunirse con su origen perdido y primer *pater* occidental (Europa) sino, asimismo, como una de los, siempre indirectos procedimientos utilizados por el escritor veracruzano para liberar los fantasmas que lo cercaron en su infancia, al tiempo que ensayar hipótesis sobre un posible y nunca cumplido reencuentro con sus padres carnales.

muchos

En fin, en cierto sentido, muchas de las narraciones que hemos revisitado anteriormente podrían y deberían contemplarse exegeticamente a partir de la confesión realizada por Pitol en “Vindicación de la hipnosis”. En todo caso, lo curioso de este pasaje es que para su realización fuera necesario recurrir, a su vez, a otro procedimiento indirecto –ni anclado en el sueño ni en la realidad– como es la hipnosis. Sobre todo, porque el escritor veracruzano, en cierto modo –como si él también fuera otro hipnotizador– ha compuesto sus ficciones induciendo a sus lectores –parafraseando uno de los más famosos epígrafes de *El mago de Viena*– a “soñar lo real”. Lo que, a su vez, nos conduce a observar la relación que el escritor veracruzano intenta establecer con sus lectores, semejante a la que ocurre en una relación psicoanalítica entre el analista y su paciente o, igualmente, en el tratamiento hipnótico.

otros

De hecho, habríamos de tener en cuenta –si se trata ahora de seguir profundizando en los rieles del laberinto rizomático– que el psicoanálisis es una ciencia que connaturalmente se desarrolla al tiempo que esta novedosa estructura laberíntica

y que el uso y abuso de la actividad psicoanalítica se encuentra muy ligado a la arquetípica utilización que de ella se comienza a realizar desde fines del siglo XIX. Ante todo, porque en un mundo repleto de imágenes borrosas y líquidas como el actual y que, tal y como ponen de manifiesto los personajes de Pitol, solo es transitable a través de referencias culturales movilizadas, máscaras y formas de alocución indirectas, es necesaria la figura de un “otro” —el analista al que se le dota de un carácter omnisciente, todopoderoso, “semidivino”— que permita orientar a muchos de los ciudadanos extraviados y perdidos en este laberinto; a muchos de los solitarios individuos que lo pueblan y que tan proclives son a enloquecer por su incapacidad de expresar su experiencia —que ya no distinguen si es “imaginaria” o “real”— entre sus márgenes.

laberintos

En este sentido, lo realmente atractivo de las proposiciones que se pueden extraer de “Vindicación de la hipnosis” radica en la posibilidad abierta por parte del escritor veracruzano de que todos podamos ejercer tanto los papeles de analista como de analizado al adentrarnos en un texto literario. Y es que, ante la literatura de Pitol, efectivamente, estas funciones no es que puedan ser intercambiadas sino que se nos anima a ello en la medida en que los procesos de “lectura” y “escritura” del texto son iguales a los de “interpretación”; en que se nos advierte que el escrito que leemos es solo una posibilidad más asimilable a la de las múltiples no realizadas cuyos componentes no son muy distintos de los de un sueño. Por lo que, dadas las características de la hipnosis o los sueños —laberintos sin principio ni fin en que todos los conceptos de la realidad se entrecruzan—, se entenderán también mejor las motivaciones

últimas que condujeron a Pitol –previamente hipnotizado por el flujo simbólico de las palabras– a realizar, como sucede en la *Trilogía de la memoria*, un entrecruzamiento genérico de ámbitos diversos que termina por producir un acto literario en que los conceptos sobre lo “no-verdadero” o “falso” y lo “verdadero” ya no importan y que es, asimismo, un reflejo bastante veraz del laberinto rizomático.

cuyos

E, igualmente, se comprenderá el porqué Sergio Pitol –quien pudo disfrutar, en determinados momentos de su vida, de la amistad de María Zambrano– no tiene pudor alguno en colocar en sus libros muchos de sus sueños como aquellos que nos muestra en *El arte de la fuga*, o aquel hilarante en que se retuerce bailando en compañía de la dramaturga mexicana Catalina D’Erzell, en *El viaje*. Dado que los sueños son los más precisos reflejos de las imágenes que se producen en el interior de los laberintos rizomáticos –no en vano volvieron a tomar una importancia fundamental en el imaginario occidental en la época barroca– y no son en nada ajenos a lo que, para él, podría o debería ser el hecho literario: un acontecimiento vivo, imposible de asir y explicar con veracidad que siempre deja una vía “abierta” a toda nueva interpretación y cuyo significado es tan obtuso como claro tanto para el escritor como para los lectores que colaboran mutuamente en su elucidación y exégesis.

dientes

9. SERGIO PITOL: UN ARTISTA IRÓNICO

Hemos vivido en México un sistema antihistórico y ahistórico, de ficción jurídica, de ficción constitucional, de ficción institucional y política. Creo que García Márquez se inspiró en México para escribir *Cien años de soledad*, y no en Colombia.

JOSÉ REVUELTAS

Nos tocó ver [...] cómo de la noche a la mañana se produjo un cambio de ubicación en nuestro país en el mundo; la adjetivación, por supuesto, se modificó de manera radical. Donde antes se escribía “caótico” se leyó “ejemplar”; las “prácticas inadmisibles de la política mexicana” se transformaron en “luminoso ejemplo de acción democrática para el continente”.

El desfile del amor,

SERGIO PITOL,

Mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de la parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir.

El arte de la fuga,

SERGIO PITOL

márgenes

Otro aspecto que sería necesario estudiar de la literatura de Sergio Pitol es su faz y talante irónico. Ante todo, porque la ironía es un recurso que necesita utilizar cualquier persona que se interne en un laberinto rizomático para sobrevivir en él y no caer en las redes de la locura. De hecho, la ironía, según Sperber y Wilson,¹ se podría definir como una especie de enunciado de eco (polifónico) que desaprueba el enunciado que reproduce, lo cual la autentifica como una de las tretas y argucias a través de las cuales los seres humanos encontrarían un hilo e imagen común por los cuales orientarse dentro del laberinto rizomático. Pues al poner en duda y cuestionar lo afirmado mediante la ironía —otro recurso indirecto de nombrar la realidad— los seres humanos podrían referirse a sus experiencias deformes y grotescas en el seno de estos laberintos sin tener por qué confiar en ellas, asumir su verdad; y, por tanto, establecerían una especie de contralenguaje desde el cual, dudando no solo de lo que dicen o ven sino también de ellos mismos, se acercarían a emitir esa carcajada que es básica para trascender su encierro y desorientación, disolver las paredes especulares de todo laberinto rizomático, retirar sus máscaras y comenzar a bailar en su seno.

y

En todo caso, bien es cierto, la ironía es, asimismo —tal y como comprendiera Jorge Ibargüengoitia para quien era tanto un me-

¹ En su clásico D. Sperber y D. Wilson, *Relevance, Communication and Cognition*, 1986.

dio para escribir como para vivir— un factor esencial para comprender el laberinto mexicano actual y antiguo del que procede, se fuga y, al mismo tiempo, se asimila el corpus literario construido por el escritor veracruzano. Y para comprender cómo se acerca Sergio Pitol a ella y la utiliza en su literatura, por tanto, será necesario antes rastrear cómo se incrusta, toma forma y se desarrolla progresivamente en este país.

brújulas

Para ello, es necesario entender, en primera instancia, que la ironía y el horror caminan de la mano y se encuentran absolutamente vinculados en su deambular por México. Sobre todo, porque la ironía comenzó a ser utilizada por los ciudadanos mexicanos tras la Conquista que legó grandes dosis de tristeza, nostalgia y desolación en las culturas mesoamericanas, pero también permitió la creación de un espacio social propicio para la risa, lo carnavalesco, grotesco e irónico en la medida en que sus integrantes pudieron conectarse con la vertiente mordaz y sardónica que se hallaba escindida entre los pliegues del laberinto barroco. La mixtura entre la cultura occidental y la mesoamericana que generara episodios históricos verdaderamente penalizables, lamentables, también produjo todo tipo de situaciones —especie de “eventos heideggerianos”— hilarantes y muchas veces imposibles de escrutar o analizar a partir de una lógica enteramente racional.

libros a leer para la escuela

En cualquier caso, la ironía y el horror se encuentran unidos en México, asimismo, en la medida en que los distintos gober-

nantes del país fracasaron o traicionaron la mayoría de sus proyectos político-sociales y se alejaron del pueblo; ya que, como defensa ante esta onerosa realidad, a las clases sociales medias y bajas de la nación no les quedó más consuelo y remedio que refugiarse en la ironía, la risa y la carcajada para no ahogarse en sus penas.

sacos

En este sentido, bastaría citar una serie de próceres mexicanos que comandaron el país a partir de su Independencia para corroborar esta afirmación. Por ejemplo, sería suficiente con mencionar a un gobernante como Antonio López de Santa Anna para contemplar con exactitud el rostro confuso, esquivo y ambiguo que caracterizara a los padres-gobernantes mexicanos en los que los ciudadanos de esta nación depositaron gran parte de su esperanza y confianza para huir de la opresión en la que vivían desde la llegada de Hernán Cortés a sus territorios; dado que los avatares vitales de este político son el mayor reflejo tanto de la ausencia de un proyecto de nación mexicana como de las contradicciones del país.

compases

A lo largo de su extensa carrera política, por ejemplo, Santa Anna se encomendó al bando realista, insurgente y monárquico o al liberal de un país que presidiría —ya fuera por necesidad colectiva o ambiciones personales— hasta once veces. Y, de este modo, llegaría a encarnar y simbolizar la figura del héroe o antihéroe político y militar cuyos deseos, vida y destino están muy por encima de los de sus conciudadanos y a mostrar,

en buena medida, el vacío vivido por gran parte de la sociedad mexicana desde la Conquista e, igualmente, la Independencia.²

y

Consecuentemente, se entenderá que los vaivenes con el poder de Santa Anna y su afán por obtenerlo son un descarnado ejemplo de la orfandad mexicana, de la necesidad de —una vez que el padre hispánico se dio por muerto tras la Independencia— suplantarlo; así como de la imposibilidad de realizar esta operación dado que se intenta ser padre putativo de una nación en que se ha despreciado y negado a la madre (la tierra mesoamericana) y se ha asesinado al padre (dioses mesoamericanos e imperio hispánico). Huyendo de la raíz indígena, de la herencia hispana, sin un proyecto claro de política interna, con apego a ideas “externas” sin consolidación efectiva en el país, Santa Anna y sus divagaciones políticas son el más claro ejemplo de lo que supone gobernar en el páramo de la soledad americana, de lo que significa una libera-

² Basta repasar algunos de los contrapuestos y, en ocasiones, altisonantes actos que cometiera Santa Anna durante su vida para constatar este hecho: de sofocador del movimiento insurgente iniciado por Miguel Hidalgo a insurgente contra el gobierno realista; de afiliado por intereses políticos a Iturbide a republicano antiimperialista; de ambicioso jefe del ejército nacional con ínfulas presidenciales a despreocupado jefe de gobierno que, sin embargo, es capaz de reivindicarse destronando a una potencia extranjera, Francia, en la Guerra de los Pasteles; de presunto agresor cubano a exiliado radicado en este país; de defensor del territorio mexicano ante Estados Unidos a vender prácticamente la mitad del país a los jefes norteamericanos; finalmente, de convencido patriarca de las libertades americanas a dictador omnipotente ebrio de poder e, igualmente, de famoso político a anónimo ciudadano. Estos son solo algunos —pues seguro que si escarbamos aún hay más— de los rostros difusos de Santa Anna. Del rostro de México que ofreció al mundo. De la dirección y seguridad paterna que muchos de sus gobernantes ofrecieron a la nación.

ción externa que no se ve correspondida con un fortalecimiento interno o crecimiento ético de las raíces de la nación. Quienes vendrán tras él –Maximiliano, Porfirio Díaz, los líderes revolucionarios o incluso Benito Juárez– serán más bien trágicos consortes del destino de México y, en muchas ocasiones, acrecentarán el grado de soledad e indefensión de su pueblo debido a su manifiesta y, por momentos, indecorosa voluntad de poder que no podrá opacar el vacío que constituye ontológicamente a la nación. Como evidencian las muertes del narcotráfico, el asesinato de Luis Donaldo Colosio, la desaparición de mujeres en Ciudad Juárez o las sospechas de fraude generadas por las elecciones presidenciales de 2006 en México.

escritores

Vistos estos pocos ejemplos de la actitud y forma de proceder de los próceres mexicanos, se comprenderá por qué ironizar y reír se convirtió en una necesidad para la psique colectiva del país y se hizo, en una de sus deformaciones, transformaciones y más originales metamorfosis –el albur– culto, uso y abuso de ella. Si los próceres mexicanos (minotauros ciegos y sin piedad que controlan las vías de entrada y salida del laberinto mexicano) no eran capaces de velar por los ciudadanos a los que debían defender, la ciudadanía –necesitada de ellos e incapacitada para golpearles directamente– los atacaría y cuestionaría por medio de la ironía: un arma que, sin herir ni magullar a nadie, muestra, indirectamente, los absurdos hilos descompuestos –el miedo y la inseguridad– a través de los que el poder en México opera y se hace fuerte; un arma con la que los ciudadanos mexicanos se refieren a sí mismos, sus gobernantes y su historia de forma desaprobatoria pero lo suficientemente esquiva e indirecta para no autodestruirse o mortificarse burdamente a través de una

autocrítica feroz. Siendo, a su vez, utilizada por un gran núcleo de escritores mexicanos —léase, por ejemplo, una novela como *El testigo* de Juan Villoro en esta clave— para denunciar, sobrepasar y trascender estas circunstancias.

polacos

De todas formas, es necesario advertir que hasta la eclosión definitiva de la generación de Sergio Pitol, la literatura mexicana no va a utilizar la ironía como un recurso prioritario de su arsenal creativo ya que el conflicto revolucionario no permitió a la mayoría de los escritores de principios del siglo XX abstraerse de su contexto social; e, igualmente, incidir en que, como suele ser habitual, Pitol, sí, va a utilizar la ironía pero de forma muy *sui generis*.

eran

En primer lugar, cabe destacar que, en lo que se refiere al escritor veracruzano, el uso de la ironía —como en la mayoría de los artistas mexicanos— es indisociable, asimismo, al del horror. Pero en el caso de Pitol, el horror se encuentra, ante todo, producido por el sentimiento de indefensión y exilio vivido en México por su familia de origen europeo que él hereda y contra el que lucha y se resiste a ceder. Lo que explicaría el porqué, probablemente, la fiesta y la ironía no aparecen totalmente como componentes formales y argumentales de su obra (*Tríptico del carnaval*) sino en un momento en que el escritor veracruzano, ya maduro, se sentía liberado, en parte, de la sombra de su familia y sus dardos vengativos y jocosos podían ser arrojados en contra de la burguesía y el poder

mexicanos sin rémoras del pasado. La primera literatura de Pitol –la que va de *Tiempo cercado* a *No hay tal lugar*– por ejemplo, posee un aliento trágico que –en la medida en que se extremiza, se desdobla y, por momentos, se deforma– hace que gran parte de ella comparta muchos de los rasgos genéricos de la literatura de terror. Y si, finalmente, muchas de sus narraciones no forman parte de este género por derecho propio –aunque, desde luego, la saga de los Ferri y cuentos como “Semejante a los dioses”, en buena parte sí lo hacen– es en tanto se encuentran, a su vez, recorridas por una corriente sardónica e irónica –aun muy delgada– que las “extrañifica” y las dota, finalmente, de su carácter excéntrico; en tanto en su literatura, el miedo, el vacío y el horror no son un fin en sí mismos.

parecidos

Asimismo, sería necesario destacar, en segundo lugar, que –mientras una gran parte de los escritores mexicanos se dejan tentar y seducir por los réditos que se pueden obtener de la utilización de la ironía– Pitol recurre de forma compleja, casi manierista, a ella en su literatura para escarbar con una mayor profundidad y sublimar en los puntos oscuros del poder y la historia mexicana. Y, de este modo, consigue que las flechas mordaces que emite contra los gobernantes sean imprevisibles, nunca lleguen al lugar exacto en que se las espera como demuestra el agudo homenaje que realiza en *El arte de la fuga* al creador de la familia Burrón, Gabriel Vargas, que es en el fondo –dado el componente satírico y paródico de la crítica que esta familia de clase media mexicana realiza del crecimiento económico y social del México moderno– otra manera de, indirectamente, atacar al poder.

a

Veamos otra muestra más: la historia que intenta construir Raúl en *Juegos florales*. En ella, como sabemos, se nos da cuenta de las vidas de tres personajes, en apariencia, disonantes como son la esposa de un presidente mexicano del siglo XIX, su hija enana y un apache de California. Por tanto, nos encontramos con una narración de carácter excéntrico y con apariencia de opereta festiva que podría hacer que el lector se regocijara en la anécdota de la que da cuenta y no mirase más allá de esta. Pero si tenemos en cuenta la forma indirecta a partir de la que Sergio Pitol arroja sus mordaces dardos contra las instituciones, podremos fácilmente observar que, en realidad, esta pequeña historia podría ser leída e interpretada como una sátira feroz de un presidente como Santa Anna y algunos de los hechos acaecidos durante su mandato o una crónica ácida, y en clave de humor, del comportamiento de tantos y tantos presidentes durante el siglo XIX. Basta, por ejemplo, leer en esta clave ese sardónico final de la narración en donde se nos da cuenta de “una memorable fiesta en Palacio Nacional” en la que “la enana bailaba polkas indecentes con abundancia de gestos procaces y la hermana aeda, embriagada previamente por el apache, recitaba escalofriantes poemas dedicados a exaltar la virilidad de su cuñado, el señor Presidente”,³ para entender que esta interpretación no solo es posible sino muy factible.

los

También la histriónica narración que refiere Balmorán a Del Solar en *El desfile del amor*, sobre el castrado mexicano que ter-

³ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 20.

mina sus días como fakir en Nápoles, podría entenderse –dada la extracción tarahumara o apache de su protagonista–⁴ como una metáfora cruenta del destino del país una vez que las élites que lo dirigen han olvidado, castrado y renegado de su raíz indígena, de las culturas mesoamericanas. Como también es muy significativa la manera en que denuncia, retrata y critica en *Domar a la divina garza* el corrupto sistema de concesión de becas, o ayudas a la ciudadanía que prevalece en el sistema político-social mexicano, porque Pitol, en ningún momento, lo ataca directamente ni profiere sentencia alguna en la novela en contra de él. No. Le basta con referirnos oblicuamente, dentro de las líneas secundarias de la novela, que Dante C. de la Estrella llegó a Roma gracias a las influencias que el antiguo esposo, Antonio Pérez, de su hermana Blanca posee con la Secretaría de Educación para que podamos traslucir su opinión sobre este asunto.

de

Es así, utilizando la ironía –también de manera indirecta–, que Pitol encuentra la forma más eficaz para disolver todos los espejismos del laberinto mexicano en que se encuentra circunscrito. Es así, por ejemplo, que puede denunciar un hecho y, al mismo tiempo, celebrar lo que acaba de criticar sin que ni el matiz jocoso ni ácido de la sátira se diluya; que puede conjugar su capacidad crítica, con su necesidad de disolverse en la risa para seguir forjando los pliegues de una escritura, ante todo, “libre” y únicamente parecida a sí misma.

⁴ Véase cómo describe esta circunstancia Balmorán en *El desfile del amor*, p. 112: “Su cobertura terrenal era la de un indio tarahumara, apache, qué sé yo... Yo no estudié para saber de indios...”

otro

En tercer lugar, lo que diferencia el uso que de la ironía hace Pitol del que realizan otros escritores mexicanos es que el escritor veracruzano no solo redimensiona y reconstruye, al mismo tiempo que la describe, la vida cotidiana del país por medio de este recurso sino que además se permite burlarse y cuestionar toda una serie de símbolos con los que los habitantes de esta nación se sienten identificados.

laberinto

Así, por ejemplo, en *Domar a la divina garza*, Pitol —a través de la Karapetiz— no duda en ironizar acerca de la tan manida cordialidad mexicana que provoca que gran parte de los habitantes del país mexicanicen a cualquiera de los visitantes que se acerquen a sus fronteras, muchas veces atolondradamente y sin capacidad crítica. Y aprovecha también para realizar una sátira feroz sobre la necesidad que poseen de comulgar y alimentarse con cualquier tipo de ideas sobrenaturales:

... en su país, que también es el mío, por algo soy chinaza, poblana, tehuana, jarocho nacional, el pueblo mismo, igual los patricios que las capas más simples, las más inocentes, convierten con asombrosa facilidad, en hechos reales y cotidianos, una idea, la transforman en carne de su carne, en alimento diario y sacratísimo.⁵

⁵ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 85.

También es de esta forma, sí —a través de la ironía y las burlescas palabras de la Karapetiz—, que ridiculiza esa manifestación —el relajo— sagrada para tantos mexicanos:

Conozco su país, me imagino que de esto estarán enterados [...] ¡Conozco a mi gente! ¡Mañana, mañana, solo mañana! ¡No hagas hoy lo que puedas dejar para el Milenio próximo! [...] ¡Doy gracias a la santa y muy milagrosa virgencita de los Remedios, y al Santo Niño de Chalma, y, desde luego y por encima de todas las cosas, a nuestra madre Tonantzin, la por antonomasia virgen, la morenita, la guadalupana Emperatriz de América, de haberme librado de reducirme al mañana y al año próximo [...] patroncitos, y de haber mantenido contra viento y marea mi creencia en el modesto presente, el hoy nuestro de cada día!⁶

similar

Empero, lo cierto es que la crítica sardónica de Sergio Pitol a la realidad mexicana no acaba aquí e incluso se atreve a ridiculizar de forma muy sutil —y repetimos, indirectamente— un símbolo tan apreciado por todos los mexicanos como la altiva águila mexica que, omnipotente, aparece tanto en su escudo como en su bandera. Así —en *Domar a la divina garza*—, la Karapetiz —siguiendo los procedimientos indirectos a través de los cuales Pitol se refiere a una realidad que critica sin, en muchos casos, tener por qué nombrarla o aludirla— nos señalará que, a su llegada a México, observó tantos zopilotes que llegó a pensar que eran el animal que mejor representaba al país, a la ciudad a la que llegaba:

⁶ *Ibid.*, p. 123.

Era mi primer viaje por mar. Cuando la nave nos acercaba a Veracruz lo que más me impresionó fue el cambio de colores que se produjo en el cielo [...] Apareció el zopilote, ese primo caribeño del buitre [...] En el puerto advertí que la ciudad era suya. La gente salía a las calles a arrojarles carroña y ellos se arracimaban jubilosos para participar de aquella fiesta inesperada.⁷

a

Por tanto, como podemos comprobar, Pitol no solo utiliza la ironía para deconstruir la imagen de los gobernantes mexicanos, las élites del país, o la burguesía sino los símbolos y los signos en torno a los que la mayoría de los mexicanos se siente agrupada y vinculada. Pues Pitol, festivamente, también entiende que la ironía y el humor, el relajo, la impuntualidad, la cordialidad y tantas otras facetas del carácter de su pueblo si bien han podido ser armas de resistencia muy útiles para combatir a una realidad opresiva, asimismo han sido válvulas y vías de escape por las que han huido de enfrentar la realidad, se han fugado de ella y se han desentendido de toda responsabilidad sobre la misma.

otros

Y es, en este sentido, que la literatura de Sergio Pitol coincide totalmente con Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* dictaminase:

⁷ *Ibid.*, p. 124.

La fiesta (el carnaval) y el crimen pasional o gratuito revelan que el equilibrio de que hacemos gala solo es una máscara, siempre en peligro de ser desgarrada por una súbita explosión de nuestra intimidad. Todas estas actitudes indican que el mexicano siente, en sí mismo y en la carne del país, la presencia de una mancha, no por menos difusa menos viva, original e imborrable. Todos nuestros gestos tienden a ocultar esa llaga, siempre fresca, siempre lista a encenderse y arder bajo el sol de la mirada ajena.⁸

laberintos

Supongo que, a estas alturas, se comprenderá que la mancha y la herida a la que se refiere Octavio Paz no es otra que la provocada por Occidente en contra de la cultura mesoamericana. Después de todo este intrincado recorrido laberíntico que hemos realizado, si algo debería quedar claro es esto. Lo que, probablemente, no lo esté tanto es en cuánto ha podido influir la cultura mesoamericana para que el disidente veracruzano y, por supuesto, también laberíntico escritor la utilice como lo hace. Y en cuánto muchas de las desgracias históricas que son subvertidas por la ironía no han sido producidas en cierto modo por los, aparentemente –solo aparentemente–, vencidos dioses mesoamericanos.

que

Porque, sí, aquellos dioses mesoamericanos y su alma –la tierra y naturalezas americanas– a quienes se les derribase de su altar ya provocaron, por ejemplo, que las crónicas de la

⁸ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 57.

Conquista, que se pretendían históricas, tuvieran que, en contra de los propósitos del imperio hispánico, estructurarse como una especie de textos híbridos —a mitad de camino entre el ensayo, la ficción, la historia, la antropología y el relato mítico-legendario—, e influenciaron, por tanto y de manera definitiva, a lo que más tarde sería la literatura mexicana, que nacería multigenérica, multiforme e inclasificable —tal y como aparece, finalmente, la obra de Pitol vista en su totalidad—. Y, seguramente, gran parte de los porqués de la agitada, violenta vida de tantos presidentes mexicanos no pueda ser comprendida si no es como producto y resultado de haber usurpado el trono donde antes brillaran radiantes los rostros de Huitzilopochtli, Tezcatlipoca o Xipe-Tótec a quienes me jacto y me complazco en observar sonriendo ante las desgraciadas vidas sufridas por tantos políticos mexicanos, sí, en su mayoría de ascendencia europea. Porque el poder en México no es que desgaste, oprima a la persona que lo sustenta sino que, se diría, más bien, mata, asesina, aniquila tanto a quien lo utiliza como a quien apunta como víctima propiciatoria: la venganza de los dioses mesoamericanos. Y esto es lo que, en cierto modo, nos está sugiriendo Pitol —aun elípticamente— durante gran parte de *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* e, incluso, en *Vals de Mefisto* y *La vida conyugal*: la imposibilidad que todo mexicano posee de librarse de ese vacío —la muerte de las culturas mesoamericanas— que provoca el fracaso de una sociedad.

acabaron

Por ejemplo, todo el *Tríptico del carnaval* podría leerse desde esta clave, dado que muchos de sus personajes parecen arquetipos parlantes que flotan, sobrevuelan una cierta realidad indeterminada; que todos ellos —Miguel del Solar, Dante C.

de la Estrella, Jacqueline Cascorro y tantos otros— viven a la deriva e instalados en una realidad artificiosa en la que quieren creer pero, realmente, no pueden. Y que, por tanto, se diría que están muertos, que son almas de un purgatorio flotante cuyo único acto positivo, efectivo es emitir palabras, palabras y palabras en torno a las cuales su alma se reseca y se torna mustia. Lo cual —unido a sus gestos altisonantes e intempestuosos así como a su carácter arisco y esquivo— es el mayor indicio de que todos ellos, en realidad, se encuentran encerrados en sí mismos; heridos, atrapados y esclavizados por los falsos reflejos que de sus propios rostros observan, temerosos de enfrentar la prueba que todo laberinto invoca: descender al mundo de los muertos, el inframundo. Esa tierra cuya puerta de entrada en México es la cultura mesoamericana que ellos niegan e ignoran, por más que solo aceptándola podrían encontrar un medio de vincularse con ese “centro” sagrado que toda cultura posee y la inmersión en todo laberinto promete recobrar. Y ¡eh aquí! donde radica la verdadera ironía de la literatura de Pitol: en que, constantemente, esté aludiendo a esto —la necesidad casi radical de que todos, absolutamente todos los ciudadanos mexicanos se reconozcan, exploren y busquen en las raíces de la cultura mesoamericana— sin tener por qué referirlo directamente; que es una obra literaria en que el mensaje explícito siempre se encuentra solapado; en la que nada es gratuito y las insólitas imágenes que aparecen en ella siempre remiten a un significado profundo y oculto; que, a través de equívocos, aparentes tropiezos casuales y azares imprevistos muestra, sí, irónicamente, cómo la mayoría de los seres humanos que habita este mundo sea incapaz de identificar su auténtico rostro en el interior de los laberintos rizomáticos y se encuentre totalmente perdida en ellos.

forjando

Lo que ratifica, entre otras muchas, pero esta de una manera particular, aquella escena –prácticamente al final de *El tañido de una flauta*– en que Ángel Rodríguez tras enfrentar todo tipo de imágenes caleidoscópicas que se agolpan ante su conciencia

... –la pálida fofez de su tío Eduardo, la niña, el ruido, el baño, el sueño, los ojos huidizos [...] una tarde de espera en la baranda del Swiss Cottage, el cafetal, los zapatos verdes de un ratón, el industrial japonés y su yerno, la risa de Paz Naranjo, los frascos de medicina–

solicite y reclame, entre sueños, la aparición de un objeto que, piensa, será el único que le permita orientarse por ese laberinto cultural y vital en que se encuentra absolutamente desorientado: “... la máscara... sí...”⁹

una

En definitiva, Pitol critica descarnadamente a todos los símbolos externos e internos del país mexicano, así como a muchos de sus componentes históricos a través del carnaval, la risa o la ironía porque, gracias a este procedimiento, es capaz de concienciar a sus lectores, a sus ciudadanos y a todos aquellos que recorren cualquier laberinto, que la composición de los signos y símbolos opresivos que lo constituyen es arbitraria, casual, parcial; de que, en la medida en que estos símbolos

⁹ Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 232.

son aleatorios y ocultan una realidad más profunda, no hay por qué tener miedo de disolverlos con la risa pues su caída no tiene por qué hacernos sentirnos más solitarios, sino todo lo contrario. Su descomposición puede hacernos penetrar más profundamente en nuestro interior y observar la luz que salva a todos aquellos encerrados en esa infinita caverna platónica que es el laberinto rizomático: la mirada de otro ser humano perdido, al igual que nosotros, en ese laberinto con quien podemos dialogar, abrazarnos y danzar –sin miedo a la muerte y, al fin, libres de las miradas de los minotauros (el poder)– atestiguando ese milagro que es la “vida descubierta”, sin saber por qué ni para qué.

especie

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

10. SERGIO PITOL: UN ARTISTA PREPARADO PARA LA DANZA

Con el problema del laberinto se da una circunstancia singular [...] No existe ninguna solución para hacerlos desaparecer del mundo. [...] como suele pasar con los auténticos misterios, nos seguirán ocupando.

En el laberinto,
KARL KERÉNYI

¿a fin de cuentas, ¿qué significaba irse, qué quedarse?

El tañido de una flauta,
SERGIO PITOL

de

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

*La idea de laberinto es importante para comprender
la literatura de Sergio Pitol*

Exactamente, un laberinto pluriviario es un callejón sin salida, precisamente, porque todas sus vías están abiertas. Por tanto, se podría decir que quien entra en él ya no saldrá jamás de sus confines y por ello es un símil del infierno.

espiral

*Sobre todo, porque este es uno de los símbolos más preclaros
para representar*

No de otra forma conciben su existencia y el lugar en que vive la mayor parte de los personajes de Sergio Pitol nacidos en la región veracruzana: como si fuera una “triste variedad del infierno”:¹ es una aseveración, en este caso, pronunciada por Ángel Rodríguez en *El tañido de una flauta* pero que, seguramente, habrían compartido Victorio Ferri, Amelia Otero o el clan de los Rebolledo. Pero, asimismo, una gran parte de los personajes viajeros –sean o no de procedencia mexicana– contruidos por Pitol observaba el mundo de esta manera: como si fuera un lugar ininteligible y un páramo de soledad ancestral. La actitud contemplativa, pasiva, apesadumbrada de ese adusto hombre, Norman Cooper –“Los nombres no olvidados”–, perdido en uno de los rieles de ese ignoto laberinto rizomático que es el mundo contemporáneo es un buen ejemplo de ello. Como, igualmente, la absurda muerte de Carlos Ibarra –*El tañido de una flauta*– en las Bocas de Kotor.

que

*la estética barroca que es la primera corriente occidental que
deja su sello de*

También aquella pareja que protagonizaba “En qué lugar ha quedado mi nombre” certifica que el mundo era un territorio

¹ Sergio, Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 142.

diabólico. Pues tras haber vivido la angosta, cruel experiencia de los campos de concentración no les queda otra opción para sobrevivir que trabajar en un inmenso edificio –laberinto solitario– repleto de oficinas: un no-lugar que es símil, por otra parte, del panóptico nazi del que se alejan, en el que ellos no representan más que “el vago perdido reflejo de un reflejo”,² pero que puede ser preferible a investigar más en los contornos del laberinto rizomático (el mundo). Lo que también le ocurría al protagonista de “Hacia Occidente”, quien únicamente desea refugiarse en su despacho en México para continuar eternamente rindiendo informes o dictando memorándums, después de haber entrevistado –tras su hipnótica e inquietante experiencia en Pekín con la postal de Notre Dame y la novela de Kurata Hyakuso, *The priest and his disciples*– los peligros y castigos que pueden sufrir aquellos que se internan en un laberinto rizomático; que, por otra parte, experimentan en carne propia el húngaro Ferry y la Issa de “Nocturno de Bujara”, así como –por citar referencias cercanas a Pitol– ese marino noruego, Sverre Jensen, que protagoniza uno de los frescos aventureros de Álvaro Mutis o el esquizoide Doctor Pasavento de Vila-Matas.

demuestra

perdurabilidad en el país mexicano y lo aproxima a su forma moderna. Siendo,

Pareciera entonces que el laberinto rizomático golpea y aturde a todos aquellos que toman conciencia de su presen-

² Sergio Pitol, *No hay tal lugar*, p. 38.

cia en la medida en que pueden trazar una vía de escape de sus confines y disolver su “esencia” diabólica. Pareciera que, entre sus infinitas paredes repletas de espejos, siempre se encontrara una garra semejante a la de la anciana que protagoniza “Hacia Varsovia” o a la que siente erguirse sobre su sombra el personaje de “Una mano en la nuca” que no permite fugarse de él o realizar una descripción cabal de sus contornos. Sin embargo, existen determinadas formas de intentar, aun encerrados en sus difusas paredes –que tienen el tamaño del mundo actual–, desvanecer muchos de sus espejismos fantasmáticos, transitorios. Una de ellas, eficaz y sutil, consiste en engañar al laberinto. Hacerle creer que somos parte consustancial de su estructura y no un elemento separado de él. Y para realizar este ardid es esencial la utilización de la máscara, que permite no solo ser distintos “yoes” sin necesidad de disolver el primario que nos identifica, sino también devenir animal, planta, sol y luna o cualquier figura imaginada o soñada.

que

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

*por consiguiente, una las imágenes arquetípicas
que sus ciudadanos y artistas, aun*

En cierto sentido, una gran parte de los artistas y escritores que protagonizan los relatos de Pitol –desde “Una mano en la nuca”, “Del encuentro nupcial”, *El tañido de una flauta* o *Juegos florales* hasta *El desfile del amor* o “El oscuro hermano gemelo”– ensayaban esta fórmula. Pues todos ellos camuflaban su personalidad tras la máscara de la escritura, la pintura o la música –el arte, en definitiva– para profundi-

zar en los misterios de este laberinto y ofrecernos un retrato de él. Empero, todos ellos, como le ocurría al protagonista del espeluznante “La pareja”, más pronto o más tarde, se encontraban, igualmente, “perdidos” en sus insólitos parajes, llegando a estados que bordeaban “la locura, la postración nerviosa, el hastío, el suicidio”;³ todos ellos “representaban”, encarnaban “al artista como enemigo de la vida”,⁴ que era, por otra parte, uno de los temas centrales de la novela que nunca pudo realizar Carlos Ibarra (*El tañido de una flauta*). Seguramente, porque en la mayoría de los casos, el arte que tendría que ser uno de los medios a través de los que construir un sendero para que los hombres pudieran salir de las sombras del mundo contemporáneo no era para ellos sino un modo de fugarse y evadirse de la realidad que, por tanto, los hacía encerrarse aún más en sí mismos.⁵ Lo que terminaría, consecuentemente, por hacer de sus creaciones una mascarada que se confundiría con las otras formas ilusorias del laberinto contribuyendo a crear aún más confusión en sus parajes. Pues al estar encerrados en sus torres de marfil tras las que creían estar a salvo de los peligros del laberinto rizomático sin tomar conciencia de que, en realidad, se encontraban aún más cercados que la gente común en él, terminaban por asimilarse al enemigo que debían enfrentar, deviniendo, finalmente, minotauros.

³ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁴ Pitol, Sergio. *El tañido de una flauta*, p. 150.

⁵ Como es el caso de esos cineastas, guionistas y productores mexicanos que comparecen en el Festival de Venecia dentro de *El tañido de una flauta* más preocupados por cuitas personales o monetarias que por el arte, Billie Upward o Delfina Uribe.

un

*inconscientemente, han debido descifrar para encontrar
un sentido a su presencia*

Expresa con tristeza el escritor-protagonista de “Una mano en la nuca”:

Comprueba que se encuentra trágica y grotescamente en el centro de los *dramatis personae*, está excluido, no está invitado a esa fiesta por más que en ciertos instantes parezca el eje frente al que giran esos personajes que ríen, se besan, se entrecruzan, que acuden a su hotel para participar en su ritmo, cuando lo cierto es que lo único que de esa manera logran es dejar, también ellos, de ser personas para convertirse en máscaras, en muecas, sombras que han aceptado participar en el juego.⁶

tal

y situación en el mundo.

La máscara entonces le serviría como camuflaje al artista para confundirse con las formas del laberinto y devenir, tal y como sucede en la literatura de Pitol, héroe –Teseo, don Quijote–, villano –Ahab, Moby Dick y minotauro– y, a su vez, laberinto pero no termina de solucionar el dilema que la estructura rizomática le plantea una vez que no ayuda a salir de él sino a desplazarse con mayor soltura por sus pasadizos. Y, desde luego, no evita el peligro de encallar en uno de sus pasadizos y creyendo

⁶ Sergio Pitol, *No hay tal lugar*, p. 56.

contemplar en sus engañosos espejos el más anhelado sueño o imagen o, igualmente, una figura grotesca, maravillosa o monstruosa, ser atacado por uno de los tantos minotauros que se hallan en su interior. Pues si bien el laberinto rizomático no necesita como el univiarario –ya que le basta con desplegarse y “ser” para mostrar todo su potencial– de un minotauro que guarde sus territorios, como es una metáfora en la que se encuentra contenido el mundo contemporáneo por entero, cualquier persona, signo u objeto que se encuentre momentáneamente fuera de foco –como es el caso de los lotos diminutos trazados bajo el título o los jeroglíficos japoneses que decoraban la portada del libro de Hyakuzo en “Vía Occidente”– puede ejercer el papel que realizaba el monstruo taurino en el de Creta.

Sergio

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

*Tradicionalmente, se han distinguido dos tipos de laberintos:
el univiarario o*

De todas formas, en efecto, si la máscara por sí misma no puede ayudar a salir del laberinto, en la medida en que se recurre a ella en una fiesta social en la que todos sus participantes deciden utilizarla –reconociendo implícitamente la falsedad y lo “sacro” del terreno en que se adentran– como el carnaval, su valor se redimensiona. Pues, teniendo en cuenta que en el carnaval todo, absolutamente todo, es transmutado, disuelto y ubicado fuera de su lugar, muestra el espejismo a través del que se constituye y fundan el orden social y laberíntico, derribe sus sólidas formas corteses o angostas –como es el caso de lo realizado por Pitól con los órdenes de la sociedad burguesa en *El desfile del amor* o *La vida conyugal*– y hace penetrar

a la sociedad por entero, en el ámbito del rito, la danza y la transgresión desde donde puede trascenderse la “sensación” de encierro. Porque en el espacio del carnaval no existen pruebas que sortear o enfrentar sino únicamente una voluntad de “celebración”; únicamente el goce y la alegría que nos hace “autenticar” la vida plena y nos prepara, simbólicamente, para cuando, ya muertos, debamos, igualmente, dentro del inframundo, danzar en torno a la muerte “total” con el fin de alcanzar individual y socialmente nuestro “centro”. Un centro desconocido pero en el que, se intuye, hemos de unirnos con nuestro doble animal y dionisiaco (el minotauro) –así como los europeos con sus múltiples reflejos americanos y viceversa– para –integrándolo en el acervo espiritual que se le supone a los hombres– caminar juntos hacia ya no importa dónde sin temor alguno en el interior o más allá de los confines laberínticos. Pues, en definitiva, si el hombre es inentendible sin sus sueños o su sombra también lo es sin el minotauro. Y para triunfar en la encarnizada lucha que debe librar con él –ahora lo sabemos ya–, no debe tanto matarlo sino aprender a amarlo, a sentirlo como una parte “indivisible” de su “yo” que le atrae y hiere a la vez en cuanto refleja lo peor y lo mejor de sí mismo.

Pitol

clásico que solo posee una vía para llegar al centro y no ofrece caminos

Y para ello –reunirse con su oscuro hermano gemelo (el minotauro)–, el hombre necesita utilizar la ironía que gracias a su poder relativizador y ambiguo –tan cercano a la risa como a la melancolía– y su capacidad de referirse indirectamente a cualquier circunstancia le permite ponerse en el lugar de los

“otros” y mirar de trasluz a la realidad cuando la “fiesta” y el “carnaval” –el mundo que no es el paraíso ni el infierno sino una síntesis de ambos– concluyen y las paredes del laberinto vuelven a cercar a los hombres, anunciándoles que por más parodias que realicen aun siguen encerrados y confinados en él. Además, la ironía permite abrir senderos en parajes que parecían ya cerrados y opacados, relativiza el mundo “visible” al tiempo que abre las compuertas del inframundo e insiste en construir un “hoy” más habitable para el hombre, en cuanto le hace reír de su supuesto papel de víctima, abriéndole una vía para comprender a su verdugo. Ya que, en última instancia –como comprenderá don Quijote al final de sus días–, le muestra que su mayor enemigo y el verdadero minotauro, gigante, diablo u oscuro caballero que debe enfrenar en su vida cotidiana no es otro que él mismo pues todo aquello que ve reflejado en los múltiples espejos que contiene todo laberinto no son más que los pliegues de su propia alma. Por lo que el hecho de que no podamos resolver los “misterios” del laberinto rizomático en el que se encuentran contenidos los personajes de la obra de Pitol –todos nosotros– ni salir de sus confines, no debería ser un problema en sí mismo sino, más bien, un estímulo para seguir indagando en él, en la medida en que los vidrios y paredes de los que se compone representan tanto el tamaño de nuestra desesperanza como la medida de nuestra imaginación.

es

Undo, despacio

*alternativos ni bifurcaciones durante esta ruta y el pluriviario,
que posee diferentes*

Una y otra vez

Y, por ello, será necesario terminar este recorrido revisitando un símbolo como la espiral según el cual, tradicionalmente, se estructuraban los laberintos y cuya fisiología además da cuenta, indirectamente, del acto final que es necesario, como ya hemos apuntado, para disfrutar nuestra presencia en su interior permitiéndonos integrar a ese minotauro que anida en cada uno de nosotros sin necesidad de asesinarlo: el baile, la danza; esa danza cultural sin finalidad ni destino alguno aparente —como la que acaece en la *Trilogía de la memoria*—, en la cual se confunden todos nuestros posibles pasados y futuros en un presente interminable, sin fin.

un artista preparado para la danza

Undo, despacio

*senderos para llegar al centro y, en ocasiones,
también varias salidas*

Pero solo una es la verdadera

Una y otra vez

TERCERA PARTE:

Espiral

A. ESPIRAL I

Se ha hablado con frecuencia de las alternativas de flujo y reflujo que se observan en la historia. Toda acción prolongada en un sentido entrañaría una reacción en sentido contrario. Después, volvería a iniciarse y el péndulo oscilaría indefinidamente. Verdad es que en este caso el péndulo posee memoria y que no es el mismo a la vuelta que a la ida, puesto que se ha enriquecido con la experiencia intermedia. Por ello, la imagen de un movimiento en espiral, que algunas veces ha sido evocada, sería más exacta que la de una oscilación pendular.

Las dos fuentes de la moral y la religión,

BERGSON

El Universo no posee principio ni fin.

STEPHEN HAWKING

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Podríamos definir a la espiral como una curva que se inicia en un punto central que puede estar emplazado en cualquier lugar y se va alejando progresivamente de ese centro girando, al mismo tiempo, alrededor de él; o, según el axioma de D'Arcy Wentworth Thompson: "una curva que comienza en un punto de origen y a partir de él va agrandando continuamente su

curvatura; en otras palabras, una curva cuyo radio de curvatura aumenta constantemente”.¹

Por su fisionomía, la espiral se ha relacionado con elementos dúctiles o espumosos tal y como hizo Paolo Santarcangeli entreviéndola como símbolo del agua, la vida, la fertilidad, o el regazo femenino. E, igualmente, se ha pensado en la espiral como un símbolo clave para interpretar las relaciones del hombre consigo mismo, el cosmos y sus dioses puesto que, en la medida en que el ser humano se aleja y acerca –como las curvas de la espiral– de ellos, tanto él como estos misterios van ampliando, reduciendo y, finalmente, mutando su significado.

Ahondando en esta idea, Mircea Eliade en su *Imágenes y símbolos* afirma que su origen es incierto, su simbolismo difícil de ratificar pero que, no obstante –dado que se encuentra en todos los continentes– podría muy bien simbolizar tanto la creación y evolución del Universo así como el ciclo “nacimiento-muerte-renacimiento” desarrollado en él por el sol, la luna y los diferentes astros que lo componen. Nos indica Santarcangeli que las espirales podrían, a su vez, representar “la inmortalidad, el largo camino del alma, el hilo que no se rompe, el sentimiento claro, o apenas balbuciente, de una continuidad, de un dinamismo vida-muerte-vida”.²

Por ello, la espiral como el caleidoscopio o el símbolo mandálico –con los que tiene múltiples concomitancias aunque su sentido y significado “último” sean de carácter diverso– es también un símbolo arquetípico de carácter cósmico que aparece en las más distantes y distintas culturas. Así, por ejemplo, se puede encontrar dentro de la tradición hindú relacionado “con el día y la noche de Brahma: El manvántara y

¹ D’Arcy Wentworth Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma*, p. 167.

² Paolo Santarcangeli, *El libro de los laberintos*, p. 124.

el pralaya” o en “la tríada de las deidades, Brahma, Vishnu y Shiva” e, igualmente, en el “viejo símbolo oriental del yin y el yang” que sería, en definitiva “también una forma de espiral como figura perfecta que carece de principio y fin”.³

Pero, asimismo, la espiral aparece, como destaca Wentworth Thompson, en otras tantas manifestaciones orgánicas y naturales: “inmediatamente nos vienen a la mente los cuernos de los rumiantes y las conchas de los moluscos [...] Y también podemos reconocer espirales típicas, aunque transitorias en un rizo de cabello, una hebra de lana o el cuerpo de una serpiente”.⁴ Lo que viene a confirmar su carácter de símbolo arquetípico universal que ratifican las aseveraciones de Verónica Rosique –que a estos ejemplos añade los de las galaxias, tornados o semillas aladas en forma de hélice como la del arce–: “Toda la Naturaleza parece estar en continua obsesión por esta forma. Siempre que en el Universo hay un movimiento de expansión o contracción, se produce una espiral”.⁵

En fin, la espiral ha sido utilizada, sobre todo, para cuestionar la noción temporal de “progreso” establecida en Occidente ya que, a medida que el radio de sus curvas crece y se amplía más y más, nos advierte que la evolución cultural del hombre varía constantemente en torno a movimientos oscilatorios –ascendentes y descendentes– de la misma forma que el tiempo deviene, finalmente, vertical: “en presente, pasado y futuro al mismo tiempo”. Y, en este sentido, se podría interpretar como un símbolo que permite abrir las compuertas de

³ Verónica Rosique Ibáñez, “La espiral, símbolo de la vida”, *Esfinge*, núm. 6, extraído aquí de la página web <http://www.editorial-na.com/articulos/articulo.asp?art=28>.

⁴ D’Arcy Wentworth Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma*, pp. 167-168.

⁵ Verónica Rosique Ibáñez, “La espiral, símbolo de la vida”.

la percepción del hombre a una nueva “cosmovisión dinámica, movediza, integradora y abierta de sí mismo” puesto que, en esencia, es capaz de conciliar en su seno cualquier tipo de oposiciones y contraposiciones que, progresivamente, desembocarán en canales y vías alternas o simultáneas desde las cuales se abrirán todo tipo de rutas temporales “posibles”. Como también permite “actualizar” todos los presentes y tiempos continuos en un solo instante que contiene “todo tipo de pasados y futuros” sin discriminación de ninguno.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Por ello no es extraño –sino todo lo contrario– encontrar esta forma simbólica en muchas de las manifestaciones culturales mesoamericanas –no solo sus pirámides– como es el caso de las representaciones de sus dioses. En el soberbio *El imperio de la neomemoria* –uno de los más lúcidos ensayos en espiral de este nuevo siglo– Heriberto Yépez incide también en ello. Siglos antes de que Hegel intentara enunciar una ley universal del tiempo y el espacio, lo mayas concibieron el tiempo o los diversos tiempos como espirales; entendieron el tiempo como un movimiento cíclico y en espiral, fluctuante, determinista, aleatorio, esclavizador y liberador; como una “totalidad”. Señala Heriberto:

La cultura maya fue la única que dedicó su existencia entera a establecer las leyes que determinan el comportamiento del Eterno Retorno día a día, instante a instante. Fue la primera en realmente concebir científicamente una imagen totalitaria, plural, fragmentaria y universal del tiempo [...] Los mayas encadenaron los distintos tiempos nómadas. Lo que esta civilización hizo fue interrelacionar dentro de un sistema lo que otras culturas –las

nómadas principalmente— concebían como una serie de círculos autónomos —los tiempos-espacios separados unos de otros. Si para el modelo de tiempo nómada, el tiempo-espacio es un mundo separado de todo otro, los mayas [...] convirtieron a los múltiples tiempo-espacios autónomos nómadas en una cadena de tiempos vinculados. Los mayas conservaron la estructura peregrina del tiempo y la enclaustraron dentro de una mecánica-vital.⁶

Se comprenderán entonces los motivos por los que la imagen de la espiral que permitió a los mayas realizar una síntesis absoluta de los distintos tiempos peregrinos (pasado, presente y futuro) está tomando cada vez más relevancia en un siglo como el nuestro, el XXI, necesitado de encontrar un sistema intuitivo-conceptual que —sin disolverlo sino más bien integrándolo en su rodar constante— termine de una vez con el lógico-racional a partir del que ha sustentado muchos de sus avances; como, a su vez, las razones que han hecho que la espiral se haya convertido en un símbolo utilizado por numerosos pensadores occidentales para repensar y rediseccionar las bases de nuestra cultura en un tiempo globalizado y globalizador.

Comenzar a pensar el tiempo y los fenómenos culturales “en espiral”⁷ fue un proceso ineludible que se vieron abocados a asumir la mayoría de pensadores occidentales tras las dos guerras mundiales, con la intención de “reinventar” los respectivos órdenes categoriales —sobre todo, el racionalismo y el positivismo— que habían inundado de nihilismo a Occidente— y por ende al resto del mundo—. Sobre todo, porque la espiral es un símbolo que dota de un sentido incierto y asombroso a la existencia dado que muestra la interconexión plural, en

⁶ Heriberto Yépez, *El imperio de la neomemoria*, pp. 185, 196-197.

⁷ Como, por ejemplo, la obra de Henri Bergson y Claude Levi-Strauss, entre muchos otros, ejemplifica.

continua expansión y en movimiento de todo lo “viviente”; y, por consiguiente, el constante girar de nuestro planeta –visto desde su trasluz– no obedecería a un destino trazado y repetido hasta el absurdo como el que vive Sísifo, según Camus, y habría de ayudar a disolver esa “nauseabunda” sensación existencial que embargaba a Occidente a mediados del pasado siglo. Sensación angustiosa construida durante siglos en que el poder occidental, al tiempo que delimitaba los alcances de cada uno de los campos de conocimiento restringía, separándolos, sus respectivos ámbitos de actuación. Lo que hizo que todas las ciencias –incluida la literatura– tuvieran que acomodarse a un “orden” que despreciaba lo que pudiera ponerle en evidencia –pensamiento mítico, religioso o mágico–. Y, por tanto, condujo a la marginalidad a quienes –siguiendo sus propias reglas– cuestionaran este “estado de cosas” –como es el caso de Ulrich en *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

Sin embargo, la creación del Círculo de Eranos a comienzos del siglo xx, la manera en que Marcel Schwob, Marcel Proust o Virginia Woolf comenzaron a trabajar y, consiguientemente, a “entender” el tiempo en sus novelas, la aproximación realizada por George Frazer en *La rama dorada* a las más disímiles culturas, la teoría de los vasos comunicantes de André Breton o los experimentos narrativos y cinematográficos de Alain Robbe-Grillet y Alain Resnais son tan solo unos ejemplos que muestran cómo el signo espiral fue lentamente creciendo en importancia dentro de los órdenes categoriales de conocimiento manejados en Europa. Ya Foucault en *Las palabras y las cosas* advertía de la lenta pero segura llegada de un nuevo paradigma de conocimiento –en espiral– a la conciencia occidental. Y si Deleuze y Guattari –¿no es el rizoma una espiral?–, Derridá –¿deconstruir no es espiralizar?–, pusieron en pie los cimientos de una ontología filosófica y “fluida” válida para transitar por los parajes “imaginarios”, “líquidos” del

siglo XXI es en la medida en que el flujo de su escritura y pensamiento se adaptó a los de una espiral. Figura sin la cual tampoco se puede entender la aparición de una obra como la de Sloterdijk empeñada en describir los incipientes enraizamientos “cristalinos” de todo tipo de órdenes culturales desde la posguerra mundial.

Pero es que, si nos fijamos bien, la mayoría de las obras canónicas creadas durante el siglo XX, ha tenido a la espiral –de manera expresa o velada– como punto de apoyo y referencia para desarrollarse. Las metáforas kafkianas, por ejemplo –véase *El castillo*–, dan cuenta de este hecho con sobriedad y, en algún caso, lo amplifican. De hecho, lo absurdo de esta obra de Kafka –absolutamente adelantada a su tiempo– no era que el agrimensor K no pudiera entrar al laberíntico castillo –lo cual, visto el ordenamiento positivista y racional de las sociedades occidentales durante gran parte del siglo XX, era, en parte, lógico– sino que ni el personaje kafkiano ni ninguna de las personas con las que se encontrara tomaran conciencia de que, en realidad, ellos eran el verdadero “centro” de ese laberinto, su “razón de ser” y que, sin su presencia, el castillo terminaría por desaparecer. Por lo que la obra de Kafka mostraba cómo era en la periferia del castillo, en sus márgenes –las líneas de la espiral–, donde habrían de encontrarse y buscarse sus “secretos” y “misterios” en el futuro. Ante todo, porque era en esos márgenes –donde no alcanzaba la mirada de los guardianes del castillo quienes acaso ya ni siquiera existiesen– donde, gracias a las transacciones –libres para regirse por sus propias reglas y leyes– e intercambios de todo tipo realizados entre sus componentes, se podría trazar un nuevo contraorden cultural. Contraorden dúctil, esponjoso y espumoso –cuyo mayor canal y representante actual es internet– que funciona ya como una auténtica espiral: aglutinando –sin temor a quebrar barreras y fronteras– órdenes de conoci-

miento que forman parte de ámbitos sociales distintos que se abren continuamente hacia otros territorios –sin importar si son “marginales” o “centrales”.

Undo. Milena. Una y otra vez

Además –citando otros ejemplos que nos sirvan para entender la importancia progresiva del símbolo espiral–, ¿no es cierto que la obra de Herman Hesse era, por ejemplo, un intento de construir y edificar una nueva filosofía en movimiento y en espiral cuyo origen y centro así como sus ramificaciones podían radicar en cualquier parte? ¿No era la de Vladimir Nabokov una espiral construida para pervertir todas y cada una de las reglas lingüísticas, cifradas o no, que no permiten que la realidad y la literatura vivan sus particulares nupcias disgregándose y conjugándose en ámbitos simbólicos radicalmente diversos? ¿Y no era la de Italo Calvino una tentativa meridional, mediterránea y, por momentos, tropicalista por conseguir que la cultura occidental pudiera asimilarse al movimiento danzante de este primigenio símbolo sincrético?

Annie Bessant, Carl Jung, George Gurdjieff, Peter Ouspensky, Mircea Eliade, Roland Topor, Karl Kerényi, Alejandro Jodorowsky. Todos ellos fueron pensadores, artistas que intentaron trazar –de manera más o menos afortunada– vínculos con “otras” realidades –incluidas las animistas y espirituales– para encontrar fórmulas y síntesis creativas en espiral a través de las que encontrar una gnosis salvífica para la sensibilidad apocalíptica occidental. Y, desde luego, la eclosión del zen, la filosofía “vital” y “pasiva” de Osho o Krishnamurti en Occidente así como series de televisión como *La dimensión desconocida* o *Lost* (con su torrente de *flash-back* y *flash-forward*) no se encuentran en nada ajenas a lo que es ya una

auténtica realidad que el Nuevo Orden Mundial y la mayor parte de gobiernos populistas, demagogos y dictatoriales intentan negar de todas las formas posibles: los seres humanos, la obras de arte no pueden revivir, sobrevivir sino es en “espiral”; a través de los secretos, los misterios y la danza que este inagotable símbolo propone.

Danza de la que da cuenta, por supuesto,
la literatura de Sergio Pitol.
Sin porqués ni para qués.

Girando como una peonza sobre sí misma una y otra vez.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

1. SERGIO PITOL: UN ARTISTA EN ESPIRAL

La línea misma, mientras permanece viva, es idéntica a un pensamiento.

En el laberinto, KARL KERÉNYI

Espiralizar es danzar, sí. Undo. Como una peonza girando sobre sí misma una y otra vez. Despacio. Por ello la mayoría de los laberintos conocidos, como es el caso del de Abydos en Egipto, se construyeron en espiral. Pero no solo los laberintos. También, según Verónica Sánchez, el camino para introducirse en ellos, tal y como sucedía en Grecia: “la subida simbólica por las laderas del Helicón se hacía rodeándolo con un movimiento en espiral, cuyo diámetro se iba reduciendo a medida que uno se acercaba a la cima”. Por eso. Sí. Espiralizar es danzar. Porque para superar la prueba laberíntica era necesario danzar –caminar en espiral– como, de nuevo, nos sugiere Verónica: “Esta ascensión espiralada que permitía llegar así, poco a poco, al punto más alto, significaba haber logrado conquistar el propio centro o síntesis, acceder a la unidad de lo divino en uno mismo desde la multiplicidad del mundo terrestre”.¹

Kerényi –otro de los integrantes del Círculo de Eranos– indicaba en su clásico *En el laberinto* que el motivo del viaje al inframundo –símil del que se realiza al laberinto– era “el deseo de renovación de la vida a través de la toma de contacto con los antepasados muertos, con aquellos que ya viven una existencia

¹ Verónica Rosique Ibáñez, “La espiral, símbolo de la vida”.

más allá de la tumba”.² Y que para que este proceso se completara con éxito era necesario danzar en espiral: “lugar y figura de la danza recordaban el submundo, en el que no se encuentra el camino de regreso, a no ser de un modo muy misterioso, que se insinúa en la figura de la danza: en una línea espiral del regreso”. Para Bethe —en cuyas premisas se apoya Kerényi—, en su origen el laberinto indicaba solo un sistema complicado de pasadizos, usados para las danzas corales y de culto. Es así que podría explicarse el origen de “la danza delia del Géranos”, conocida popularmente como la danza de las grullas, en la que los participantes, jóvenes y doncellas danzaban cogidos de la mano, sujetando una cuerda, y en la que algunos de sus participantes podía aparecer con una máscara taurina en su cabeza. En este sentido, la danza de las grullas se derivaría probablemente de la leyenda de Ariadna, pues se desarrollaba con alternancias y evoluciones en movimientos circulares que iban hacia delante y hacia atrás y era una reproducción de los maravillosos rodeos del laberinto de Cnosos; además de ser, en principio, un homenaje a la forma a partir de la cual Teseo consiguió salir del mismo: caminando —danzando— en espiral. Completando esta explicación, Kerényi sugiere que:

... con este baile se celebraba la salvación y al mismo tiempo lo mortal, es decir, la muerte de la que fueron librados. La celebración tenía lugar por la noche. Y en la ejecución de esta figura de la danza, los bailarines tomaban una cuerda [...] La orientación de la danza de Delos se puede deducir, pues daban vueltas alrededor de un altar formado con cuernos, pero exclusivamente del lado izquierdo. La izquierda es la dirección de la muerte. Así se movía la danza, como en el baile maro, rumbo a la muerte, para condu-

² Karl Kerényi, *En el laberinto*, p. 65.

cir finalmente al origen de la vida [...] El nombre indica que estas ‘grullas’ eran ‘arrastradas’ por su conductor: los danzantes llevaban en su mano, como quien dice, el hilo de Ariadna. Y del mismo modo que este se soltaba y recogía, los bailarines del Géranos llevaban su cuerda primero hacia adentro y luego vuelta atrás. La dirección no cambia: en el centro de la espiral el bailarín gira en un continuo movimiento, que desde el principio es un movimiento alrededor de un centro invisible. Pero, a partir de ahora, ya no es en la dirección de la muerte, sino en la del nacimiento.³

Despacio

Por lo que, sí, se podrá deducir que espiralizar es danzar. Undo. Despacio. Como una peonza girando sobre sí misma una y otra vez. Despacio. Se podrá deducir que la danza en espiral –símil del hilo de Ariadna– sería la manifestación mediante la cual el hombre introducido en el seno del laberinto, el inframundo, la noche o la gruta materna se orientaría para trascender su encierro y devenir, finalmente, “niño recién nacido”, criatura iluminada o integrarse con el sol, la vida o el cosmos celeste. Lo que permite dotar a la obra literaria de Sergio Pitol de un nuevo cariz y dimensión. Ya que será, precisamente, gracias a la danza cultural en espiral que se establece entre referencias de todo tipo y orden en su literatura que podremos dotar de un sentido más profundo a su *Trilogía de la memoria*; como será, igualmente, gracias a la idea de este baile en espiral, que podamos entender mejor los tránsitos de muchos de sus personajes aparentemente perdidos en ese laberinto rizomático en que consiste, para ellos, el mundo. Undo. Sí. Despacio. Epiralizar es danzar.

³ *Ibid.*, p. 80.

En todo caso, como se comprenderá, dado el carácter y la naturaleza excéntrica del país mexicano y sus artistas –véase la obra de Remedios Varo, Germán Venegas, Julio Galán o Agustín Lazo–, la literatura de Sergio Pitol –gracias también a su carácter viajero y “abierto” a todo tipo de experimentaciones– es eminentemente espiralada. En la espiral –de una forma no muy diversa a como la presentan las culturas mesoamericanas–, la muerte, la vida, el sueño, la ficción y la realidad son más bien procesos complementarios, en mutación constante e interrelacionados entre sí que estadios definitivos tal y como aparecen también en el corpus literario del escritor veracruzano. A su vez, las líneas danzantes que componen una espiral al ser incluyentes, admiten en su seno todo tipo de formas artísticas excéntricas como el mimo, la parodia, el guiñol o de figuras antónimas y tan difíciles de encasillar como la marioneta, el castrado o el bufón que tan afines son a la estética del creador mexicano. Y, asimismo, la obra de Pitol coincide con las coordenadas de una espiral porque no presenta su discurso a partir de una “regularidad” estructural –como demuestra el armazón narrativo de *Juegos florales*, la disposición tipográfica de “Asimetría” o la rememoración que de, varios momentos de su vida, realiza la voz narrativa en la *Trilogía de la memoria*–; lo hace a partir de continuos avances y retrocesos; como si se tratara de una danza ritual cuyo significado y contenido se encontraran siempre en total expansión. Una danza en que los signos cifrados sobre el papel operan en múltiples realidades que desembocan en un tiempo fluctuante y vivo.

**Undo. Sí. Espiralizar es danzar. Como una peonza
girando sobre sí misma una y otra vez**

E, igualmente, la espiral –al asociar distintos tiempos, caminos y saberes integrándolos en una línea de conocimiento al-

terna que se revela siempre inacabada e infinita y en progreso y retroceso constante— es un símbolo eficaz para definir otra de las características de la literatura de Sergio Pitol: su utilización asincrónica y simultánea de varios canales de tiempo y todo tipo de referencias culturales —absolutamente moldeables— en la estructura interna de sus relatos cuya sedimentación así como su significado nunca es definitivo; se encuentra siempre en movimiento y sometido a cualquier tipo de alteraciones y mutaciones.

Una y otra vez

Es por ello y porque, sí, espiralizar es danzar, que aunque la línea que vincule internamente a los personajes de Pitol sea, más bien, “invisible” —y no expresa como ocurre con la literatura de Faulkner o Proust—, esto no es obstáculo para imaginarnos los unidos o al menos interactuando entre ellos en algún momento de su vida. Más aún, si tenemos en cuenta que, según Kerényi —siguiendo en esto al filósofo Anaximandro—, en toda espiral existe una “ausencia de límites, en cuyo fluir interminable cada individuo emerge para desaparecer nuevamente en ella”.⁴

Una y otra vez

Así, podemos pensar que, en algún momento determinado de su vida, Guillermo, el protagonista de “Asimetría”, ha podido leer el texto compuesto por el protagonista de *Juegos florales* dedicado a Billie Upward, o que, al menos, haya podido cru-

⁴ *Ibid.*, p. 92.

zarse con él mientras consulta un artículo sobre música en una biblioteca de San Rafael situada cerca de los aposentos donde Amelia Otero viviera sus últimos días. Podemos visualizar a Gianni –uno de los protagonistas de *Juegos florales*– leyendo este libro en su residencia en Roma mientras se lamenta por sus recientes desavenencias con Eugenia que le han conducido al divorcio; e imaginar que, mientras esto sucede, Jacqueline Cascorro –*La vida conyugal*– arroja el relato sobre las andanzas de Billie Upward a la papelera una vez que siente, indirectamente, reflejado su destino en los pliegues de la vida de la escritora inglesa.

Una y otra vez

Pues como sugería Kerényi, “las espirales dibujadas” en el interior de los laberintos “representan la continuidad de la vida de las criaturas mortales más allá de su muerte paulatina”. Y, consiguientemente, las ramificaciones, desdoblamientos y alternancias a los que conduce la literatura de Sergio Pitol son tantas así como sus variaciones y proposiciones que, en realidad, no existe un principio ni un final exacto de sus narraciones más allá de la forma en que están articuladas.

Despacio

De este modo, la imagen de la danza en espiral nos permite observar a los personajes literarios de Pitol en expansión y movimiento constante. Dispuestos a entremezclar su recorrido vital junto al resto de personajes y ámbitos en que se congregan dentro de esa continúa espiral vertiginosa e incesante desde la que opera la obra literaria y ensayística en su conjunto

del escritor mexicano. Una espiral donde todo signo o símbolo cultural, cualquier gesto de sus protagonistas, observaciones del propio Pitol, vestidos, libros citados u acciones que ocurren, se cruzan con otros que amplifican o distorsionan su sentido “original” hasta esparcir, diseminar el significado y destino de la obra literaria *ad infinitum*.

Undo

Lo que, consiguientemente, conduce a estudiar y observar a los protagonistas de la literatura de Pitol igualmente, a partir de sus semejanzas y desemejanzas con los personajes creados por otros escritores. Pues una auténtica espiral no se encuentra jamás aislada. Al contrario, en las líneas de una espiral, los más distintos libros y las más variadas ideas convergen y se integran para seguir rodando, danzando. Ya que una espiral es fruto siempre de un intercambio entre varios órdenes culturales y miembros de una conversación infinita, que diría Blanchot, entre todos sus componentes cuya “individualidad” siempre se encuentra al servicio del conjunto en que se hallan integrados. Y, en esencia, necesita de la aportación de todos ellos, de su capacidad dialógica –utilizando ahora la terminología bajtiniana– para seguir expandiendo sus límites.

Una y otra vez

Con lo que se comprenderá, supongo, todavía más la importancia que un traductor posee para que las líneas de la espiral continúen girando hacia su incierto destino. Se entenderán las razones por las que es decisivo acercarnos a la tarea de traductor realizada por Sergio Pitol a lo largo de toda su vida con el

fin de conocer su contribución como escritor a la evolución de la cultura contemporánea y a las líneas de esa espiral en constante progresión en que esta ha devenido. Se entenderá. Sí. Porque espiralizar es danzar. Undo. Sí. Despacio. Como una peonza girando sobre sí misma una y otra vez.

B. ESPIRAL II

Mi abuela fue hasta su muerte una lectora de tiempo completo de novelas del siglo XIX [...] Cada vez que la evoco se me aparece sentada, olvidada de todo lo que sucedía en la casa, inclinada con una lupa sobre un libro.

El mago de Viena, SERGIO PITOL

Bajo el volcán es la mejor novela mexicana.

MARIO BELLATIN

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Antes de profundizar en la tarea como traductor del escritor veracruzano me parece interesante centrarme en una escena: un niño enfermo –Sergio Pitol– que en un lugar perdido del laberinto mexicano, el Potrero, lee los más diversos libros observando complacido cómo su abuela –Catalina Burganza– realiza el mismo acto. Sobre todo, porque esta imagen suscita una serie de preguntas que son fundamentales para entender la evolución –a través de constantes avances y retrocesos– de una espiral cultural: ¿de dónde surgen aquellos libros que leía y con los que dialogaba Pitol en su infancia sin cuya presencia no se podría entender el posterior desarrollo de su obra literaria? ¿Qué circunstancia los llevó allí?

A este respecto, me parece necesario mencionar aunque sea brevemente la llamada batalla del libro que, en pleno siglo XIX, enfrentó en el país mexicano a los bandos liberal y

conservador así como la cruzada establecida, a principios del siglo XX, por José Vasconcelos para su difusión. Pues, seguramente, sin estos sucesos jamás hubiera podido tener acceso a múltiples lecturas Pitol en su infancia. O, al menos, le hubiera sido mucho más difícil. Sobre todo, teniendo en cuenta que la eclosión, la llegada del libro a amplias capas de la sociedad mexicana no se produjo totalmente, como hubieran deseado muchos de los padres de la patria, tras la Independencia. Ni, en ningún caso, regularmente.

Muy al contrario, la introducción de los libros en el país mexicano se desarrolló, a la manera de las líneas que componen una espiral, con continuos avances y retrocesos. De hecho, durante gran parte del siglo XIX y principios del XX, los distintos presidentes del país afines al proyecto conservador intentaron restringir su uso, pensaron en prohibir su acceso a toda la población de nuevo y, en absoluto —más interesados en desarrollar y consolidar su poder—, facilitaron su divulgación. Lo cual es lógico si consideramos que, tal y como nos indica Pitol en una extraordinaria reflexión, el vocablo libertad y libro parecieran proceder de la misma raíz latina *liber*—, y que era, precisamente, esto lo que muchos gobernantes mexicanos no desean para su pueblo: libertad. Señala Pitol:

... la palabra libro está muy cercana a la palabra libre; solo la letra final las distancia: la *o* de libro y la *e* de libre. No sé si ambos vocablos vienen del latín *liber* (libro), pero lo cierto es que se complementan perfectamente; el libro es uno de los instrumentos creados por el hombre para hacernos libres. Libres de la ignorancia y de la ignominia, libres también de los demonios, de los tiranos.¹

¹ En su presentación a Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac y otros textos*, p. 11.

Despacio

En todo caso, para valorar la relevancia que tuvieron los traductores y los libros extranjeros en México, baste decir que sin ellos sería imposible imaginar la existencia de un presidente como Benito Juárez que consagró gran parte de sus esfuerzos políticos a desarrollar la educación de su país. Pues, para la formación de Benito Juárez fue esencial el poder disponer desde temprana edad en su Oaxaca natal de toda una serie de volúmenes que un encuadernador, Salanueva, empastaba y que le pusieron en contacto con “las obras de Voltaire, Rousseau, Montesquieu y d’Alembert” y norteamericanos, como Franklin y Jefferson, los Adams y William Penn. E, igualmente, fue fundamental para él familiarizarse en la biblioteca personal de este encuadernador con “los clásicos eternos de Grecia y Roma” que “leyera ávidamente”.²

Efectivamente, se puede sugerir que sin el contacto con esos libros que marcaron su personalidad desde su infancia, Juárez no habría podido desarrollar –acaso ni siquiera imaginarlo– su proyecto político liberal –secularización de la sociedad, supresión de fueros eclesiásticos y lucha por las libertades, principalmente, la de conciencia– que intentó acabar con los vetustos vestigios del antiguo régimen colonial y religioso que persistían en su país, aun y a pesar de su Independencia. Como, igualmente, sin sus propios esfuerzos y los de determinadas personalidades que apoyaban el modelo liberal –Valentín Gómez Farías, Mariano Otero, Ponciano Arriaga, Francisco Zarco, Justo Sierra O’Reilly o Manuel Altamirano entre

² Andrés Henestrosa, *Los caminos de Juárez*, p. 134. Nos continúa sugiriendo Henestrosa: “no de otra manera se explica su segura terminología enciclopedista, desde las primeras expresiones literarias que de él se conservan”.

otros— hubiera sido imposible imaginar el conflicto revolucionario, la futura eclosión de escritores como Mariano Azuela o Martín Luis Guzmán, el surgimiento de las universidades o la llegada de libros —de la más distinta extracción— a muchos de los remotos confines del país. De hecho, seguramente, hubiera sido, asimismo, imposible concebir gran parte de la literatura mexicana del siglo xx. Como podemos comprobar, por ejemplo, en la descripción que realiza Sergio Pitol en *El desfile del amor* de uno de sus personajes, Eduviges, que sirve como símil de toda una clase social —aún viva en México— opuesta al desembarco de la libre ley del libro en sus territorios dada su raigambre monárquico-conservadora:

Los ataques a mi primo la hacen mezclarlo todo. De chico, me divertían sus extravagancias, sus desmanes, después ya no. Mi libro, ése que me permití llevarle, sobre los primeros liberales mexicanos, la irritó lo mismo que mi primo. En el fondo, no han acabado de aceptar no digamos ya la Reforma sino ni siquiera la Independencia.³

Y por todo ello, la figura de Juárez es fundamental para entender cómo y porqué el niño Pitol —así como otros escritores mexicanos— accedió libremente a una serie de libros que marcaron para siempre su personalidad y estética en su Veracruz natal. Ya que —aun y a pesar de sus errores de los que se ocupó con esmero y algo de saña Vasconcelos en su *Breve historia de México*— demostró que era posible acceder a una nueva ley política, ética y económica en México: una ley plural y pluriperspectivista capaz de unificar a la nación respetando su amplia y diversa gama de cosmovisiones.

³ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 52.

Una ley que, sin dudas, encarna el libro de la manera eficaz puesto que, dentro de su amplio y vasto campo de referencia, es tan respetable y gozoso profundizar –por poner unos ejemplos al azar– en las enseñanzas que proporcionan el *Popol Vuh*, la novela decimonónica francesa, los cuentos orientales o, mismamente, la novela de caballerías. Porque, en suma, el libro es una ley, una trabazón, una verticalidad (masculina) escrita sobre una blanca tierra virgen que es la hoja en blanco (lo femenino) que al vincularse entre sí permiten la creación de un espacio utópico “andrógino”, “libre” y “plural” muy difícil de regular y donde todo es posible. Es un objeto sin cuerpo –apenas esencia y alma– que nos recuerda que nuestro origen y fin no están escritos: están por escribir. Es, en esencia, un catalizador y propulsor de “imaginación liberada”; esto es, de libertad. E intentos como el realizado por Juárez y, más tarde, por Vasconcelos por permitir su divulgación y que toda la sociedad mexicana pudiera acceder a él, han de ser valorados en su justa medida teniendo en cuenta que las sociedades construidas a partir de continuas oposiciones dialécticas (lo masculino frente a lo femenino, lo culto *vs.* lo popular) se han revelado, finalmente, como decadentes. Puesto que, en pleno siglo XXI, ya podemos afirmar que es en el politeísmo –mediante esa danza cultural que permite acceder a las más diferentes voces– donde se encuentra el futuro desafío de nuestro mundo transfronterizo y nómada.

Y, exactamente, por estas razones, la batalla por la divulgación del libro entre los liberales y conservadores fue tan importante en México. Porque el “libro” así como las ideas contenidas en su mundo mágico compuesto de “todos los mundos y pensamientos posibles e imposibles” era un artefacto polivalente capaz de aportar una educación integral al país una vez que su uso, difusión y manejo solo podían generar un proceso de enriquecimiento a sus integrantes. Prohibirlo, por lo tanto, suponía

corroer la fortaleza de la nación y erradicar vínculos de unión entre los integrantes de su cuerpo social y de estos con el resto de ciudadanos del mundo; suponía condenarlos a vivir eternamente en un laberinto solitario y oscuro comandado únicamente por la imagen voraz de sus gobernantes (minotauros).

Además, hay que entender que los habitantes originales del país –los indígenas mesoamericanos– vieron su propia tierra, en contra de su voluntad, vilipendiada y violada por manos extranjeras y criollas y, posteriormente, repartida y dividida en dos partes –una de las cuales fue a parar a manos del imperio estadounidense–. Por lo que, una vez que la tierra no pudo ejercer su papel de madre protectora con la relevancia que sus habitantes hubieran deseado,⁴ para los mexicanos supuso algo absolutamente esencial la posibilidad de apoyarse en los brazos de otra tierra (el libro) con el objeto de acceder a comprender su situación y comenzar a crear mecanismos de resistencia y cohesión social que además los vinculasen con otras sociedades repartidas por el mundo.

Teniendo, por tanto, en cuenta las afirmaciones anteriormente referidas, se ha de entender, asimismo, el porqué, asimismo, de la importancia y trascendencia de la creación en 1909 del Ateneo de la Juventud Mexicana; de los esfuerzos de, entre otros, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña o Ricardo Gómez Robelo por dotar a la educación en México de una visión más amplia y la reivindicación que realizaran de los valores culturales, éticos y estéticos en los que América Latina emergía como realidad política y social. A su manera, todos estos escritores y pensadores –merced a su crí-

⁴ No por casualidad, precisamente, el signo-prostituta y el referente del prostíbulo identifica a toda esta tierra en una de las novelas esenciales de la tradición literaria mexicana, *Santa*, de Federico Gamboa, y la Virgen de Guadalupe –la madre espiritual– le confiere su aliento inmortal.

tica al positivismo y determinismo— contribuyeron al desarrollo y consolidación del México moderno que no puede entenderse, por otra parte, sin los esfuerzos de José Vasconcelos. Pues cuando el escritor de *Ulises criollo* alcanzó su puesto como secretario de Educación y dio la orden de que los libros homéricos, medievales y latinos pudieran llegar a todos los rincones del país —en un gesto seguramente incompendido dada la enorme pobreza del país una vez terminada la Revolución— no estaba únicamente ayudando a que la población mexicana poseyera más medios para luchar contra la sempiterna manipulación política de sus próceres y gobernantes: estaba posibilitando que la identidad universal mexicana —compuesta por las más diversas fórmulas culturales occidentales y mesoamericanas— pudiera reconocerse, finalmente, en toda su extensión. Esto es: estaría recomponiendo buena parte de la identidad fragmentada mexicana ayudándole a reconocerse y sentirse parte, a su vez, de la occidental; ensamblando varias piezas dispersas en el seno del laberinto rizomático que los futuros artistas y escritores mexicanos ya encontrarían unificadas.

Despacio

Así, los escritores mexicanos pudieron, al fin, reconocerse como descendientes y herederos tanto del legado dejado por los cronistas de Indias, Juan Ruiz de Alarcón, Manuel Payno o José Tomás de Cuéllar —cuya obra es, en cierto modo, un anticipo, dentro del mundo mexicano, de lo que, más tarde, será la trilogía carnavalesca compuesta por Pitol— como del de Stevenson, H. G. Wells, Tolstoi o Goethe sin por ello despreciar —por más que no haya podido ser conocido con toda la amplitud debida— el influjo mesoamericano. Pudieron reconocerse tanto en las siluetas de Aquiles, el caballero de la rosa, el Lazarillo, Encolpio y

Gitón como en la de Itzam Ná (dios del cielo, la noche y del día, creador de la escritura). Y, de esta manera, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco o Juan García Ponce sintieron el camino mucho más despejado para construir una literatura que, aun sustentada en una temática mexicana, no se acomplejaba ni se avergonzaba del influjo de Musil, Joyce, Kafka o Beckett en ella.

De todas formas, sería injusto no citar para lo que supone la consolidación del México moderno y de la cultura del libro —más allá de la labor del Ateneo o de Vasconcelos— a los integrantes de aquella revista, *Contemporáneos*, fundada en 1928 por Bernardo I. Gastélum, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y Enrique González Rojo. Pues esta revista permitió que, aun con retraso y lentamente, las distintas corrientes literarias y filosóficas del Occidente moderno se introdujeran en el país y se refundieran con diversas poéticas artísticas autóctonas. Dado que el ensamblaje conjunto que realizara la revista de —por citar algunos nombres— textos de Eisenstein, Mariano Azuela, Benjamín Jarnés, Paul Valéry, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o T. S. Eliot, permitió presentar de manera oficial y rigurosa algunos de los escritos y autores más preclaros y clarividentes de la modernidad hasta entonces prácticamente opacados en México.

En este sentido, desde luego, hemos de considerar que sin proyectos e intenciones como la de *Contemporáneos*, le hubiera sido más difícil a las futuras generaciones de escritores mexicanos transitar por su país y encontrar los puntos de apoyo y referentes necesarios para concitar el salto vital, estético y cultural que sus estéticas le demandaban dado uno de los mayores objetivos y logros, en mi opinión, de esta publicación: el estudio de la especificidad mexicana unida y ensamblada al mundo moderno en disolución. Por ejemplo, fue *Contemporáneos* quien puso en primer plano y concedió relieve a la estética de poetas como Xavier Villaurrutia o Gilberto Owen

cuya pertinencia poética e influjo sobre las futuras generaciones fue mayor. Sin *Contemporáneos* hubiera sido más difícil realizar el trasvase poético que conduce desde Ramón López Velarde y Juan José Tablada a Octavio Paz o José Emilio Pacheco y los experimentos narrativos que acaecen en la obra de Salvador Elizondo, Fernando del Paso o Carlos Fuentes, por poner tan solo unos ejemplos, hubiera sido todavía aún más difícil que se produjeran. Y además, un escritor como Sergio Pitol se hubiera encontrado falto de referentes para realizar el salto al vacío existencial y estético que su escritura le exigía puesto que la revista sirvió de puente entre el México antiguo, el revolucionario y el moderno. Fue el cauce lógico a partir del que se canalizó con sabiduría el influjo del Occidente moderno en un país, hasta entonces y por determinadas razones, prácticamente cegado para definirse a sí mismo.

En definitiva, baste terminar de subrayar aquí que sin la batalla sostenida por los liberales, por el Ateneo, Alfonso Reyes, José Vasconcelos o los Contemporáneos por defender el libro, parece imposible imaginar el surgimiento de una obra literaria como la de Pitol en México. Y que la manera en que la *Trilogía de la memoria* enlaza todo tipo de influencias internas y externas a una literatura mexicana que ya es considerada un resultado de la cristalización y encuentro de las más diversos órdenes de la realidad, le debe mucho a todos ellos. A todos aquellos hombres que, décadas o años antes del nacimiento de Pitol, permitieron a la cultura mexicana abrirse hacia nuevas vías y rutas en espiral posibilitando su evolución, consiguiendo que muchos de sus escritores y ciudadanos encontraran una salida al laberinto rizomático en que progresivamente se encontrarían sumergidos.

Una y otra vez

2. SERGIO PITOL: UN ARTISTA DE LA TRADUCCIÓN

Los escritores hacen la literatura nacional y
los traductores hacen la literatura universal.

JOSÉ SARAGAMO

El trabajo del Pitol traductor es indisoluble
del Pitol escritor [...] Al Pitol traductor le debe-
mos [...] en buena medida, su obra misma.

ROSA BELTRÁN

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Se preguntaba Maurice Blanchot: “¿Sabemos todo lo que les
debemos a los traductores y, más aún, a la traducción?”, para,
a continuación, responderse:

... lo sabemos mal. E incluso si sentimos agradecimiento hacia
los hombres que penetran valientemente en este enigma que es
la tarea de traducir, incluso si les saludamos desde lejos como a
maestros ocultos de nuestra cultura, unidos a ellos y dócilmente
sumisos a su celo, nuestro reconocimiento permanece silencioso,
un poco desdeñoso, desde luego por humildad, pues no estamos en
condiciones de estar agradecidos.¹

¹ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, p. 55.

Y puede que, exactamente, estas palabras del lúcido escritor francés se advengan con justeza al vacío ominoso que, hasta ahora –salvo excepciones honrosas–, ha rodeado a una de las facetas más destacadas al tiempo que desconocidas de la vocación literaria de Sergio Pitol Demeneghi: su labor de traductor.

Para Blanchot, las razones que conducen a sospechar y recelar de los traductores habría que cifrarlas en el miedo que determinados pueblos, regiones y naciones poseen a que su lengua –debido a los cambios en ella que toda traducción acarrea consigo– sea “cosificada” por los “otros”, entregada –como si se tratara de una tierra trabajada durante siglos por varias generaciones sobre la que se hubiera perdido todo derecho– a los extranjeros. Pero a estas consideraciones, el teórico francés añade una “impiedad mayor” que radica en la pretensión por parte de los traductores de “reconstruir la Torre de Babel, sacar irónicamente partido y provecho del castigo celeste que separa a los hombres con la confusión de las lenguas”.²

Walter Benjamin, sin embargo, considera que la traducción sería una forma de aproximarse al “enigma” de la creación en cuanto enraiza realidades y mundos diferentes sin abolir ni destruir sus diferencias; dado que el traductor hace “señas a un lenguaje superior que sería la armonía o la unidad complementaria de todos esos modos de enfoque diferentes y que hablaría idealmente en la confluencia del misterio reconciliado de todas las lenguas habladas por todas las obras”.³ Con lo que la traducción, para Benjamin, sería un mecanismo muy válido para lograr la unión –a partir de la diferencia– de las más diversas culturas. Y, consiguientemente, esa fragmentación –acaecida tras la caída de la Torre de Babel– del

² *Ibidem.*

³ Walter Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, p. 56.

lenguaje “original” o “superior” en múltiples lenguas distintas no habría de ser considerada una experiencia frustrante. Sería una prueba más que el hombre habría de superar dentro del laberinto o inframundo para –demostrando que es capaz de hablar la lengua de “los otros”, traducirla y, por tanto, comprender su experiencia”– agarrar ese hilo invisible a partir del cual se puede orientar en sus confines y “danzar” en compañía de los demás hombres, para celebrar el “milagro” de la vida.

En parte, la etimología de traducir (del latín *traducere*, “conducir más allá”, y, en determinadas lenguas, de *translatate*, “transportar a otro lugar”)⁴ ya advertía acaso metafóricamente de este hecho: el texto es conducido de mano en mano como si se tratara de un valioso objeto o aquella cuerda –símil del hilo de Ariadna– con la que se unían los participantes de la danza de las grullas hacia “otro lugar” en principio desconocido donde morirá, tal y como hasta entonces lo conocíamos, y, más tarde, metamorfoseado, renacerá. Y, de esta forma, el texto a traducir sería como una especie de tejido que no cesara

⁴ Nos indica Umberto Eco en *Decir casi lo mismo. Experiencias de la traducción*, pp. 304-305: “En latín, el término *translatio* aparece inicialmente en el sentido de ‘cambio’, pero también de ‘transporte’, tránsito bancario de dinero, injerto botánico, metáfora. Solo en Séneca aparece con la acepción de versión de una lengua a otra. Igualmente, *traducere* significaba ‘conducir más allá’. Recuérdese que también en la Edad Media se hablaba de *translatio imperii* como, precisamente, de transporte, paso de la autoridad imperial de Roma al mundo germánico. El paso desde ‘transportar a otro lugar’ a ‘traducir de una lengua a otra’ parece debido a un error de Leonardo Bruni quien interpretó mal a Aulo Gelio (Noctes I, 8): ‘Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam’, donde se quería decir que la palabra había sido transportada o transplantada en la lengua latina. De todas formas, *traducere* se difunde en el siglo XV con el significado que tiene hoy, y suplanta (por lo menos en italiano, francés y castellano) a *translatate* –que, en cambio, es *traductus* en el sentido antiguo del término, o sea, transplantado como *to translate* en inglés. Por lo tanto, traducir nos llega en su significado primario en el sentido de una versión de una lengua a otra”.

de moverse, danzar, en torno al cual los seres humanos, aboliendo sus diferencias sin erradicarlas del todo, se agruparan; como el traductor, artista o escritor sería el chamán o mago sin el cual esta reunión o danza no podría producirse.

Rainer Maria Rilke, a su manera, también compartiría la visión de Benjamin. Para el poeta checo, la traducción era el acto supremo de comprensión; un proceso que nos remitiría a la necesidad del hombre de danzar o expresarse en el seno del laberinto sin tener porqué buscar un significado concreto a este acto. Ante todo, porque Rilke advertía que el significado de un texto siempre se encuentra evadido, en fuga y en evasión constante:

... el lector que lee para traducir utiliza el “procedimiento más puro” de preguntas y respuestas que permite vislumbrar el más escurridizo de los conceptos: el del significado literario. Se vislumbra, pero jamás se hace explícito, porque en la particular alquimia de esta clase de lectura el significado se transforma de inmediato en otro texto equivalente.⁵

Pero, además, Rilke aportaría una idea clave para entender porqué la traducción puede ser considerada una especie de danza cultural que reúne a los integrantes de las distintas culturas en torno a un libro (que, en esencia, siempre es “traducción” no ya únicamente de una lengua sino de un cierto grado de experiencias vividas por el “yo” que lo produce):

... los libros que leemos son también los libros que otros han leído [...] todo libro ha sido engendrado por una larga sucesión de otros libros cuyas portadas quizá no veamos nunca y cuyos autores tal

⁵ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, p. 278.

vez jamás conozcamos pero cuyo eco se encuentra en el que tenemos en las manos.⁶

Lo que significa que, según Rilke, somos, en esencia, producto y resultado de lo que “otros” son o fueron; de la traducción del mundo que realizaron otras personas que, a su vez, fueron traducidas por las experiencias de “otros”; y que esta danza sin fin ni principio aparentes que, a través de los “otros”, recorremos de adelante hacia detrás o viceversa, es la que nos hace ser quien somos. Idea esta última que concuerda con lo expuesto por Sergio Pitol en su literatura ya que, para el escritor veracruzano, todo artista está obligado a forjar su propia identidad en relación con un imaginario cultural; está condenado a moverse, a danzar en torno a los distintos estímulos en la que nace para encontrar su propio estilo.

Como se comprenderá, teniendo en cuenta estas aseveraciones, aún resulta mucho más incomprensible ese silencio opaco que rodea a la tarea realizada como traductor por Sergio Pitol. Más aún si consideramos que –como observamos– los traductores al español de las obras de Julio Verne, Tolstoi, Victor Hugo o Flaubert tuvieron un papel esencial –aun indirecto– para la constitución de la “identidad” de la novela mexicana del siglo XIX. Y que sin la labor anónima que muchos de ellos realizaran –más o menos esmerada– traduciendo las obras de Chéjov, Faulkner, Dos Passos o Aldous Huxley a México, sería muy difícil el que una obra como *Al filo de agua* de Agustín Yáñez hubiera sido escrita en este país así como gran parte de la obra de Pitol o Elena Garro. Como, por otra parte –y poniendo un ejemplo de todos conocido– sin la traducción que realizara Lutero de la Biblia, sería impensable pensar en un

⁶ *Ibidem.*

hecho histórico tan trascendente como es el nacimiento de la cultura protestante.

De todas maneras, lo cierto es que a medida que la obra literaria y la vida de Sergio Pitol han ido saliendo del anonimato y su literatura ha comenzado a ser leída y releída con intensidad por una serie de jóvenes escritores que, en gran medida, la han revalorizado y se han inspirado en él para iniciar su carrera literaria –y baste referirnos a Álvaro Enrigue o Heriberto Yépez para constatar este hecho–, esta faceta que en Pitol es intrínseca e inseparable de su trabajo como creador literario está comenzando a ser revalorizada. Sobre todo, supongo, por el incipiente interés despertado por Witold Gombrowicz y otros autores polacos como Kazimierz Brandys o Jerzy Andrzejewski –todos ellos traducidos por Pitol– en el mundo literario de habla hispana cuyas obras han comenzado, lentamente, a formar parte del acervo “oculto” y “secreto” de la literatura mexicana; a introducirse dentro de las líneas curvas y ascendentes que componen su espiral cultural.

Despacio

En todo caso, la importancia de estas traducciones para la construcción de la obra literaria de Pitol, desde luego, ha sido definitiva, y sin ellas, seguramente, como él mismo lo indicaba en *El mago de Viena*, su acercamiento al arte novelesco hubiera sido distinto o pudiera no haberse producido:

Tuve la suerte que, salvo dos o tres títulos, pude elegir personalmente todos los libros que traduciría, y que fuera de dos todos eran novelas. Esa tarea me predispuso a lanzarme tiempo después a hacer las mías propias. No conozco mejor enseñanza para estructurar una novela que la traducción. Hurgar las entretelas de *Los papeles de Aspern* de Henry James, *Las puertas del paraíso* de

Andrzejewski, *El buen soldado* de Ford Madox Ford, *El corazón de las tinieblas* de Conrad, *Las ciudades del mundo* de Vittorini, *Caoba* de Pilniak, entre otras, estimularon la tentación de probar mi suerte en ese género que hasta entonces no había podido escribir.⁷

De hecho, hay varios aspectos de la obra de Pitol que serían bastante diferentes si no hubiera traducido a autores como Ford Madox Ford, Anton Chéjov o Giorgio Bassani. Por lo que, desde este punto de vista, no resultaría desorbitado pensar que —merced a esa especie de trasvase metaliterario y consanguíneo que toda traducción arrastra consigo— Pitol no solo alcanzó un conocimiento estructural más exacto de la literatura sino, ante todo, ideas, argumentos y sugerencias sin las cuales su obra literaria —que tiene a muchos de los autores traducidos por el escritor veracruzano como referente primero que transitar— no sería semejante a como hoy la conocemos; acaso ni siquiera existiría.

Al fin y al cabo, como subrayaba Blanchot:

... el traductor es un escritor de una singular originalidad, precisamente allí donde parece no reivindicar ninguna. Es el dueño secreto de la diferencia de las lenguas, no para abolirlas, sino para utilizarlas, a fin de despertar, en la suya, por los cambios violentos que él le ocasiona, una presencia de lo que hay de diferente, originalmente, en el original.⁸

Y, exactamente, estas palabras pueden extrapolarse a la literatura forjada por el escritor veracruzano porque cada una de las páginas escritas por él dialoga no únicamente (ya sea con placidez o tensión) con otras posibles referencias literarias a

⁷ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 227.

⁸ Maurice Blanchot, *La risa de los dioses*, p. 57.

las que interroga, renueva, actualiza o cuestiona, sino, ante todo, con el corpus de obras literarias que tradujera y que ejercieron una influencia definitiva sobre el lenguaje, la temática y la estética de sus novelas, cuentos y ensayos.

En cualquier caso –y esto se lo debemos, estimo, sobre todo, a su trabajo de traductor–, su literatura no se disuelve y enreda en el caos de citas y glosas posmoderno. Al contrario, los referentes literarios a través de los que el escritor veracruzano construye su obra y que proceden de otras tradiciones lingüísticas se ensamblan en sus creaciones con, por así decirlo, una rigurosa naturalidad que procede tanto de la respiración subterránea de los libros de los autores que ha debido leer con suma cautela para poder traducirlos como de los frutos que esta recreación ha dejado sobre su persona; hasta tal punto que es ya imposible de diferenciar lo prestado, robado o auténticamente propio que hay en su *ars* literario. Lo que además de ratificar, amplifica algunos de los parámetros y tesis que Juan García Ponce concibiera para evaluar, analizar y caracterizar la escritura de Pitol: “preservar la continuidad de un mundo a través de la posibilidad que abre su presencia de entrelazarse con otro, mostrando hasta qué punto ambos forman una doble unidad”.⁹

En la escritura de Pitol, por tanto, hay una sedimentación y una calcificación de los rescoldos literarios más diversos que caminan ensamblados y en una asimetría sin estridencias por una arquitectura literaria en espiral en donde –autenticando los parámetros descritos por la estética de la recepción– se antojan tan semejantes como diferentes a sí mismos por el hecho de ser conducidos por una pluma que ha sentido las emociones y las aristas estéticas de esas “otras” creaciones como si fueran suyas y, sin embargo, ha debido, obviamente,

⁹ Juan García Ponce, *Palabras sobre palabras*, p. 92.

hallar su propio camino, entre ellas, para crear un texto nuevo. Indicará Adolfo Castañón:

... la traducción aparece en la obra de Sergio Pitol como una pasión en el sentido religioso, es decir una posesión y un deseo, un sueño de vida y muerte, un ídolo y un estilo, un crisol del que emanan las jerarquías y un laberinto. Pasión de la traducción o por la traducción, se trata de un movimiento radicalmente ético y crítico pues lo que en esa pasión está en juego es un incesante movimiento que va de la desencarnación a la reencarnación de la palabra, de la disolución a la (re)creación. En la traducción la palabra se eclipsa o ciega solo para resucitar.¹⁰

Asimismo, merece la pena destacar que la mayoría de sus primeras traducciones fueron versiones abreviadas de libros, en su mayoría, destinados al público infantil: *El libro de seguridad del Pato Donald*, *Los favoritos de Pedro* o *La casa de los animales*. Ante todo, porque su traducción debió ser muy estimulante para Pitol que, más tarde —en sus cuentos y novelas—, mostraría conocer algunas de las más preclaras enseñanzas que las narraciones infantiles nos han legado: esto es, que lo “siniestro” se encuentra intrínsecamente ligado a lo “bello”, a la “inocencia” como bien ha demostrado buena parte de los estudios realizados sobre los cuentos de hadas o infantiles y ejemplifica con sobriedad el relato *Caperucita Roja*, que el escritor mexicano también tradujera.

En todo caso, también me parece necesario señalar ciertos títulos como *Nuevas metas de la dirección* de William B. Given, *Camiones* de Clark Marcus, *El nuevo arte de vender* de Elmer

¹⁰ Adolfo Castañón, *Sobre la inutilidad y perjuicios de los fines de siglo, milenio y mundo*, p. 60.

G. Leterman o *Rocas y minerales* de Paul Raymond Shafferson puesto que son también libros que tradujo Sergio Pitol; así como *Administración dinámica* de Mary Parker Follet o *El socialismo en la era nuclear* de John Eaton. Sabemos, sí, que la mayoría de estas traducciones –salvo la posible excepción del ensayo de Eaton– fueron trabajos alimenticios en los que Pitol, lógicamente –más allá de los esfuerzos lógicos que toda traducción requiere–, no se implicó ni personal ni estéticamente; pero esto no es obstáculo para reseñarlas así como las de *Dirección ejecutiva del personal* de Edward Schleh o *Relaciones humanas venturosas: principios y práctica en el negocio, en el hogar y el gobierno* de John William Reilly, que también efectuara. Sobre todo, en cuanto la realización de estas traducciones nos informa de un hecho interesante, importante para ahondar más en el conocimiento de la estética literaria del escritor veracruzano: además de su ya consabido acercamiento a los pliegues del, por momentos, experimental discurso literario, en los comienzos de su actividad profesional, también estuvo en contacto, conoció un lenguaje “neutro” –un lenguaje en “grado cero” como podría afirmar Roland Barthes– que era el hablado por la mayoría de los componentes de la sociedad en que vivió. Lo que es un dato nada anecdótico en la medida en que llegar a familiarizarse con esa lengua neutral es uno de los mejores aprendizajes que puede tener un escritor para comprender cómo se puede llegar a “cosificar” una lengua, separar a las palabras de la rica tradición polisémica de la que proceden y observarlas operando funcionalmente, como “objetos” científicos cuya única posibilidad consiste en su capacidad denotativa al servicio de un sistema (laberinto).¹¹ Y, por tanto, es un

¹¹ Y, asimismo –volviendo a recordar un proceso vivido por Pitol y que, de una u otra manera, se refleja en su escritura al que ya nos referimos anteriormente–, tampoco existe mejor lugar que conocer el ámbito a partir del cual se forjan las leyes, el Derecho, para entender, en buena medida, la

campo de pruebas ideal para conocer la ideología “encubierta” de la sociedad en que se habita, que le sería de mucha ayuda a Pitol para trazar su *Tríptico de carnaval* en que se vengaría —ridiculizándolo y degradándolo— de este orden social al que, momentáneamente, debió integrarse. Lo que, por otra parte, es lo que realizaría, asimismo, Guiseppe Berto —continuando la senda trazada por Svevo en *La conciencia de Zeno*— en otra de esas fascinantes obras traducidas por Sergio Pitol, *El mal oscuro*.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Empero —y por comenzar a citar algunos ejemplos más claros del trasvase, amplio y prolijo canal que hay entre las traducciones realizadas por Pitol y su literatura—, me gustaría referirme a la que realizara del *Diario argentino* (1968) de Witold Gombrowicz. Sobre todo, porque la fecha en que está realizada esta traducción coincide con el momento en que Pitol comenzara a redactar su diario personal y es un año anterior a uno de los fragmentos del mismo, “Diario de Escudillers”, que nos presenta en *El arte de la fuga* cuyo tono y contenido se encuentran muy cercanos al del libro del escritor polaco. Pero, igualmente, porque puede que si no hubiera traducido esa extraordinaria obra de referencia que es el *Diario argentino* de Gombrowicz no hubiera encontrado el impulso, así como el claro referente externo para mostrarnos las partes que, hasta ahora, conocemos de su propio diario.

En cualquier caso, es interesante resaltar el hecho de que haya mucho del disidente espíritu expatriado del libro de Gom-

violencia a partir de la cual, en muchos casos, estas se componen y formulan sus edictos.

browicz en su “Diario de Escudillers” en donde da cuenta de una de las etapas más libres de su vida y nos refiere tanto sus apuros monetarios como su intenso desarraigo en este barrio marginal de Barcelona que abandonará gracias a, entre otras circunstancias, la traducción de la novela de Madox Ford, *El buen soldado*, realizada para la Editorial Planeta, o la de dos cartas de Lowry retituladas con el nombre de *El volcán, el mezcal y los comisarios* para la, por entonces, recién fundada Tusquets. E, igualmente, resulta muy sugestivo constatar que, precisamente, uno de los libros que Pitol tradujera en esta anónima época y de los que dejara constancia en su diario, *La cultura moderna en América Latina* de Jean Franco, desarrolle la tesis de la orfandad americana así como la de la condición extraviada de muchos de sus escritores más destacados puesto que esta experiencia era, precisamente, vivida en carne propia por Pitol durante aquellos perdidos días en Barcelona.

Por otra parte, y ya que acabamos de referirnos a su traducción de las cartas de Lowry, se me antoja igualmente significativo referirme a la translación al castellano que realizara Pitol en 1971 de *El volcán, el mezcal, los comisarios* con el objeto de observar cómo la *Trilogía de la memoria* se dispuso estructuralmente tal y como la conocemos hoy en día. Porque el hecho de que Lowry enviara a su editor inglés, Jonathan Cape, una carta en la que no tendría reparos algunos en especificar las características simbólicas y estructurales de su novela, descubriendo muchos de los secretos de su *ars* poética, no parece, conociendo la obra de Pitol, anecdótico. Pues la carta de Lowry es en sí misma todo un tratado teórico literario que podría y debería ser leída tanto antes como después de la lectura de *Bajo el volcán*; es un trabajo en el que el género crítico-ensayístico y el literario se ensamblan y confunden por la fuerza mayor del “hecho literario”. E, irremediablemente, observar cómo Lowry había conseguido crear una verdadera

joya de orfebrería literaria al presentar al desnudo y sin temor los tejidos, símbolos y referencias con los que construyó la novela que lo inmortalizara, seguramente debió animar a Pitol a exponer con toda soltura, valentía y maestría su propio sentido y concepción de la escritura y el arte en la *Trilogía de la memoria* y evitar toda timidez a la hora de referirse a sus propias novelas y cuentos.

Traducir esta carta, supondría, por tanto, para Pitol, profundizar en las dimensiones infinitas, moldeables y maleables del acto literario así como comprender que todo texto puede devenir nuevo texto si modificamos alguno de sus aspectos o nos referimos a él en una u otra circunstancia; hasta tal punto que el escritor veracruzano debió gozar con la idea de que si –tal y como había sucedido con la carta de Lowry a su editor que transformaba, ampliaba y extendía las significaciones de *Bajo el volcán* hasta el infinito o, al menos, las modificaba– él mismo realizaba esta operación con su literatura, esta podría seguir variando y mutando con el paso del tiempo. Por lo que, probablemente, la traducción de esta carta le permitiría ahondar aún más en esa imagen que su obra literaria nos ofrece de sí misma: una espiral caracterizada por sus giros y movimientos continuos capaz de integrar los más distintos fragmentos de la realidad y la literatura y en la que cualquiera de los segmentos que la componen se comporta como si se tratara de un ente vivo.

De la misma forma, prosiguiendo con Lowry, sugerir que, igualmente, la traducción que realizara Pitol de las tropelías que tuvo que vivir el escritor inglés en México para poder salir del país, descritas en su divertida y apocalíptica carta, “Los comisarios”, destinada a su abogado en California, el señor Ronald Paulton, supongo que, igualmente, serían un referente para Pitol de una manera u otra. Pero, en esta ocasión, quiero dejarlo claro, no me estoy refiriendo a una manifiesta influencia literaria sino más bien al espíritu y a las circunstancias

vitales que se nos narran en esta carta pues, seguramente, las aventuras y penurias de Lowry por huir del laberinto sin salida en que para él terminó deviniendo México podrían, en algún momento, asemejarse a las de Pitol en algunos de los muchos de los países que visitara. De hecho, los recuerdos que Pitol no ha dudado en narrarnos de su primera visita a China —muy cercanos también en el tono a los descritos por Kapuscinsky en su ya mencionado *Viajes con Heródoto*— o su primera llegada a Europa por más que no tengan demasiado en común con los de Lowry en México, sí que comparten con los del creador de *Ultramarina* y Witold Gombrowicz una voluntad de penetrar en la difusa realidad visitada desde la mirada irónica, ácida, sorprendida de un disidente; la necesidad de hacer participar al lector en el relato que un anónimo y vulnerable hombre expatriado realiza, sorprendido, de las fronteras que abren y cierran las compuertas del laberinto rizomático contemporáneo y, en algún caso, imposibilitan la unión de órdenes culturales, políticos y sociales distintos a partir de la cual los seres humanos pueden aspirar a realizar esa danza en espiral que concede un sentido profundo a su existencia.

De todas maneras, si existe una influencia palpable de las traducciones realizadas por Pitol que determinase un cambio brusco en su forma de concebir la literatura, la habríamos de encontrar en las que realizara de la narrativa polaca. En primera instancia, porque Polonia fue el primer país extranjero en que se instalara durante un tiempo lo suficientemente considerable como para que su influjo no fuera meramente circunstancial o aleatorio sobre su vida y su literatura como demuestra la aparición de algunas de sus más importantes ciudades, lagos, calles o estaciones de tren en determinados pasajes de *El tañido de una flauta*, “Una mano en la nuca”, “El regreso”, “Hacia Varsovia” o *El arte de la fuga* como algo más que una mera presencia testimonial. Pero, ante todo, porque

allí descubriría todo tipo de escritores hasta entonces totalmente ajenos a la clase intelectual de habla hispana que instigarían un cambio en su forma de concebir el hecho literario y la conciencia que hasta entonces poseía de él.

No es exagerado, tal vez, afirmar que sin su estancia en Polonia, gran parte de las referencias a la literatura y el arte centroeuropeo que se encuentran en *No hay tal lugar* y *El tañido de una flauta* serían impensables y, desde luego, una lectura más o menos atenta de una narración como “La pareja” o “¿En qué lugar ha quedado mi nombre?” no deja lugar a dudas sobre esta afirmación así como una meditada comparación realizada —en este clave— de estas y otras narraciones de Pitol con las de Tadeusz Borowski, Boleslaw Lesmian o Bruno Schulz contenidas en la *Antología del cuento polaco contemporáneo* que realizara para la editorial Era en 1967.

Exactamente, gran parte del tono y el ambiente de muchos de los relatos de Pitol, la frecuencia moral a partir de la cual alguno de sus narradores comienza sin más explicaciones, *in media res*, a narrarnos su historia, o esa melancolía y nostalgia que atrapa a los relatores y personajes de *Vals de Mefisto* así como muchos de los aspavientos de sus personajes poseen, en mi opinión, algunos de los rasgos que caracterizan a muchas de las narraciones de esos autores citados de la literatura polaca como a algunos de los frescos, por momentos, impresionistas que dibujara con maestría absoluta Boris Piliński de quien Pitol tradujera *Caoba*: distanciamiento, discordancia y asincronías narrativas que, sin embargo, no suponen un alejamiento definitivo de la afectividad del narrador respecto a sus personajes pues contribuyen a dotar a la historia narrada de su particular manto “espiritual”.

Igualmente, la indagación realizada por Sergio Pitol en los territorios del teatro polaco merced a la traducción que realizara de trabajos literarios como *Las tinieblas cubren la tierra* de

Andrzejewsky, *El archivo* de Tadeusz Rozewicz o la adaptación que de *América* de Kafka consumara Jerzy Grzegorzewski, probablemente le permitieron depurar, en gran medida, la forma de referirse, mediante su literatura, a las condiciones político-sociales de México ya que en la mayoría de estas obras existe una crítica velada, muy elaborada y sutil a la política polaca de su tiempo, efectuada a partir de unas coordenadas espacio-temporales alejadas tanto de esta época como del país al que apuntan con vehemencia sus dardos: Polonia.

Asimismo, si revisamos esa obra por momentos apocalíptica, ambigua y sutil que es *Rondó* (1982) de Kazimierz Brandys, encontraremos también algunos puntos de confluencia con algunas de las caras ideas manejadas por Pitol a lo largo de su vida literaria. Y no me refiero tanto, en este caso, a la diabólica trama compuesta por Brandys sino a ciertos detalles de esta novela que, de alguna manera, aparecen y reaparecen constantemente en la literatura del escritor veracruzano como, por ejemplo, el hecho de que el escritor polaco ubique a los personajes de su obra, Tom, Tola y Cezar, dentro de un contexto teatral, creativo. Ya que el que los personajes de Brandys sean intérpretes de una obra teatral que metaforiza la realidad vivida por ellos en la novela y que se relaciona con la organización *Rondó* a la que pertenecen, da cuenta de una conocida temática barroca esencial a toda la obra del escritor veracruzano, como prueban *El tañido de una flauta* o los ya mencionados relatos de *Vals de Mefisto*.

Una y otra vez. Polonia. Una y otra vez

A este respecto, quiero aclarar que no me estoy refiriendo a que Pitol se encuentre influenciado por *Rondó* —menos aún cuando la traducción de esta obra es posterior a los relatos an-

teriormente citados aunque no así, seguramente, su lectura—, sino, más bien, al hecho de que haya un movimiento subterráneo en esta novela —en que la ficción termina por conformar, deformar y transformar el aspecto de la realidad— que es semejante al que acaece, en muchas ocasiones, en la estética literaria del escritor veracruzano. Además, sabiendo que Pitol no solo tradujo de Brandys *Rondó* sino, igualmente, en 1966 *Cartas a la señora Z* (1959) y en 1968 *Madre de Reyes* (1957), no resultaría extraño que se hubiera dejado llevar por los ritmos y las agudas ideas de la escritura de Brandys para mejorar y dar forma a un corpus literario que no necesita homenajear explícitamente a los autores a los que se refiere para mostrar con desnudez y sin artificios las deudas que posee con ellos que son, a su vez, las que estos tienen con los que les precedieron; autentificando, por tanto, la idea de una espiral como una vertiente simbólica a partir de la cual comprender la manera de operar su literatura.

En cualquier caso, lo cierto es que la traducción que realizara en 1965 de la excelsa *Las puertas del paraíso* (1959) del polaco Jerzy Andrzejewski es de una importancia capital para comprender el desarrollo estilístico de su literatura a partir de *Infierno de todos*. En principio, porque al ser una traducción tan exigente, hemos de suponer que tanto el inmenso trabajo que le requeriría como la satisfacción de completarla, le confirmarían en su vocación literaria. Pero, sobre todo, porque la estructura narrativa de la obra de Andrzejewski con ese eterno y alucinado párrafo sin puntos de ningún tipo que engloba las visiones, confesiones, monólogos, diálogos, pasados, posibles futuros y presentes de los cinco niños de Cloyes que conforman la cabalgata que se dirige a Jerusalén a rescatar el sepulcro de Cristo, están enlazados con tal maestría, soltura y diligencia al tiempo que se muestran como un referente estructural de tal altura, que su lectura y, no digamos ya, su

traducción han de cambiar o modificar en algún aspecto decisivo la mirada de quien se adentra en sus confines.

Exactamente, en la novela de Andrzejewski —una muestra del abierto dialogismo de la obra literaria en su más absoluto misterio y mutismo— podemos encontrar esos típicos saltos de tiempo dislocados y que regresan, más tarde, al punto de partida como si nada hubiera sucedido de los relatos de Pitol y que provocará que no sepamos, en primera instancia, quién o quiénes hablan en ellos, desde dónde y cuándo lo hacen por más que este hecho se encuentre absolutamente explícito. Y, asimismo, podemos visualizar con claridad otra característica connatural a toda su literatura: la disgregación de las voces del relato en varias que, más tarde, se revelan una sola y que, por fuerza de lo narrado con anterioridad, se nos aparece disímil a como la entendimos en un principio; tal y como si las palabras que la configuraron como personaje narrativo hubieran terminado por sustraer un aspecto prioritario de su esencia primaria. A esto, hemos de suponer, le ayudó mucho la traducción de Andrzejewski: a fluir y manejar las más riesgosas técnicas del arte narrativo con sobriedad, con rigor.

De hecho, Sergio Pitol construye las abultadas frases largas que, de tanto en tanto, ubica en sus relatos con el mismo rigor que utiliza con absoluta ponderación y exactitud en las frases cortas, y si este hecho, en verdad, hemos de achacárselo a su exigencia creativa también es verdad que la misma, seguramente, se vio acrecentada, ampliada por la traducción de la novela-río-frase de Andrzejewski.

Y por ello, no me resultaría extraño cifrar esa metamorfosis sufrida por su literatura desde sus primeros libros de cuentos, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos* hasta *Los climas*, *No hay tal lugar*, *El tañido de una flauta* o *Vals de Mefisto*, en la traducción que realizara de este libro y otros tantos de distintos escritores polacos. Él mismo nos lo confirma en una esclarecedora reflexión:

No hay tal lugar [...] significó uno de los virajes fundamentales en mi obra. En la época que escribí esos cuentos vivía en Varsovia. La literatura polaca me abrió muchos caminos. Leía a Jerzy Andrzejewski, de quien traduje *Las puertas del paraíso*, una de las novelas más perfectas que conozco, a Jaroslaw Iwaszkiewicz, a Witold Gombrowicz, a Andrzej Kúsiewicz, Kazimierz Brandys y Bruno Schulz, el más genial de todos. Hice una antología de cuentistas polacos de los años veinte a los sesenta. Las formas que utilizaban aquellos escritores podían ser inmensamente complejas y, sin embargo, se sentía una realidad oscura, rabiosa, dura, extraordinariamente poderosa. Por contagio comencé a ensayar y hacer ejercicios con las varias tonalidades del lenguaje y diversas estructuras; mis tramas seguían siendo más o menos las mismas, pero todo lo demás era diferente, transitaba yo de una metamorfosis a otra.¹²

Lo afortunado de esta traducción propició además el que Witold Gombrowicz –sorprendido por su precisión– contactara con Pitol y le propusiera ser el traductor al español de sus obras. Y que, como consecuencia de este movimiento en espiral entre ambos escritores, el escritor veracruzano que traduciría –además del *Diario argentino*– *Cosmos*, *Transatlántico* y *Bakakai* encontrara un referente de primera magnitud para, más tarde, trazar las líneas de lo que sería su tríptico carnavalesco. Pues muchas de las características de la grotesca y satírica obra narrativa de Gombrowicz –su humor, el significado y sentido diluido y sin precisar de la mayoría de sus textos, sus habituales argumentos con desenlace opuesto al esperado y sus juegos atonales y onomatopéyicos con las palabras– le facilitaron adentrarse en un terreno –la pantomima grotesca, el

¹² Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 29.

humor bufo y absurdo— en el que, más tarde, tras su encuentro con Rabelais y Bajtín profundizaría totalmente.

Pero como las líneas de una espiral siempre están compuestas de diversos pigmentos y ninguno de ellos es estable, sólido o duradero en la medida que, a su vez, es el resultado de la fusión ingobernable e impredecible de distintos procesos y objetos que, a su vez, se entremezclan con otros tantos, resulta muy difícil cifrar con exactitud a qué hechos e influencias concretas responde uno u otro fenómeno. Por lo que no resulta extraño que —además de las referencias ya mencionadas como Gombrowicz, Bajtín o Rabelais¹³ sea necesario, asimismo, mencionar la influencia de otra de las traducciones que Pitol realizara —en concreto, la de *Un drama de caza* (1885) de Chéjov— como otro de los hechos que influyeron, decisivamente, en la eclosión de la faz carnavalesca en su literatura.

En efecto, la fascinante y, por momentos, delirante obra de Chéjov me parece que es una de las influencias más decisivas para la construcción y configuración de algunas de las escenas de su *Tríptico del carnaval*, como confirma el hecho de que Pitol la tradujera en 1985: en pleno proceso de creación de *Domar a la divina garza*. Pero, me parece a mí, la importancia de esta obra en el corpus literario de Pitol es tan grande —como, por otra parte, toda la literatura del escritor ruso— que no habríamos de sorprendernos si descubrimos incluso en algunos de los relatos alucinados o sueños de su estancia por Rusia, diagramados en *El viaje*, referencias —explícitas o veladas— a los personajes y acontecimientos de esta singular creación. Y basta leer —más allá del recurso cervantino tan

¹³ Influencias literarias a las que habríamos de unir otras vitales como los años vividos por Pitol entre embajadas y diversos actores políticos que le familiarizarían con un lenguaje “neutro” que ridiculizaría en su *Tríptico*.

caro al escritor veracruzano de enfrentarnos a la lectura de un relato (la narración que el abogado Iván Petrovich Kamichev le ofrece al editor de un periódico ruso para que valore su posible publicación), dentro de la novela— los sucesos delirantes contenidos en el capítulo 6, “Una noche de locura”, de la obra de Chéjov para constatar esta afirmación.

Despacio

Exactamente, hay muchas escenas de esta novela —véanse, por ejemplo, las descripciones sardónicas que realiza el narrador del conde Alexei Karnieiev y la vida de sus criados o los actos rapaces que se desarrollan en los jardines— que no desentonarían en las obras literarias de Pitol pues en ellas ya encontramos la estética, por momentos, ridícula, espasmódica o carnavalesca propia de su escritura además de otra serie de particularidades que la caracterizan: el sinsentido de una historia que parece devenir sueño y cuyo significado es opaco, la imposibilidad de encontrar verdades, la pasión que se desata y envuelve a los personajes que, sin embargo, deben girar sobre sí mismos y contenerse como si estuvieran formando parte de una comedia sin ninguna finalidad aparente, etcétera.

Y, por tanto, podríamos sugerir que esta traducción de Chéjov le conduciría a entender lo importante de trazar una trama argumental lineal que no por ello posea determinados puntos vacíos en su desarrollo sin temor a incrustar en ella sueños, saltos argumentales y escenas alucinadas que la deformen o amplíen como las traducciones que realizara de Gombrowicz le proporcionarían muchos otros atributos de su trilogía carnavalesca como, por ejemplo, la lucidez y el valor necesarios para describir corrosivamente muchos de los com-

portamientos y actitudes de las clases burguesas que Pitol ridiculiza sin piedad en su *Tríptico*.

Pero, por mor de que nos enfrentamos ante una espiral en la que progresivamente –aun a base de movimientos ascendentes y descendentes– se van acumulando cada vez más materiales que deforman, alteran y, a la vez, transforman de forma esencial, cualquiera de nuestras afirmaciones, no se puede tampoco dejar de lado la traducción que Pitol efectuara en 1970 de *Salto mortal* de Luigi Malerba para la editorial Seix Barral si se quiere seguir entendiendo de dónde extrajo su impulso para realizar ese particular salto al vacío que realizara en el famoso *Tríptico*. Ya que el parloteo constante de su protagonista teñido de todo tipo de tintes sardónicos así como la forma en que Malerba nos narra las peripecias que sufre en su novela, lo hermanan con muchos de los personajes favoritos de Pitol como el famoso Schweijk compuesto por Jaroslav Hasek de cuyas andanzas realizara un profuso estudio el escritor veracruzano que complementaría la revisión que llevara a cabo de la traducción realizada por Rubén Martí de este clásico de la literatura checa. Las alucinadas fantasías del protagonista de la novela de Malerba, su monólogo desacomplejado y abierto de miras, la naturalidad con que desacraliza todos los aspectos de la vida social y política italiana haciendo hincapié en sus inexactitudes así como la ironía con la que salta entre ellas también debieron alejar a Pitol de las dudas que podía poseer acerca de su propia estética –de las que es testigo ese *tour de force* literario y vital que para él representó la composición de *Juegos florales*–, pudieron ayudarle a dejar fuera complejos y a lanzarse, con una carcajada disuelta entre los hilos de cada sílaba, a escribir su ya citado *Tríptico*.

Y, desde este punto de vista, tampoco deberíamos olvidar nos de la importancia que pudo suponer para el escritor veracruzano revisar la traducción realizada por Valentina Gómez

de Muñoz para la editorial Anagrama en 1983 de la compleja e hilarante *Criados y doncellas* de Ivy Compton-Burnett —una auténtica obra maestra del lenguaje que mezcla ironía y absurdo a partes iguales— cuyos retruécanos e intrincados recodos lingüísticos se dejan también notar, en parte, en las enmarañadas tramas de su trilogía carnavalesca donde las metáforas parecen jugar el papel habitualmente jugado por los nombres en el lenguaje cotidiano y viceversa y en la cual no hay absolutamente un solo signo que no esté, de alguna forma, travestido; al servicio de una trama que pone a la lengua a partir de la que se desarrolla, literalmente “patas arriba”.

Asimismo —gracias al carácter excéntrico de sus libros y la imprecisa personalidad de su autor— podemos entender el interés que tuvo Pitol por traducir el inclasificable texto de Firbank *Las excentricidades del cardenal Pirelli* (1926): una obra que, por otra parte, concuerda con la del escritor veracruzano en la manera de describir a los paisajes y personas que aparecen en ella y cuya traducción llevó a cabo en torno a 1985; con lo que, por tanto, podríamos alinearla —junto a tantas otras mencionadas— como influencia determinante de su *Tríptico de carnaval*.

De hecho, Firbank realiza —más que descripciones— caricaturas grotescas de todo aquello que narra muy cercanas a las realizadas por Pitol en sus libros. Y su forma de retratar —como si se tratara de una acuarela o un pictograma distorsionado— a una ciudad, un paisaje o el espacio cerrado en que transcurren algunas de sus narraciones (véase *Valmouth*) es también afín a la forma en que realiza este tipo de operaciones la literatura de Pitol o, al menos, cumple la misma función: abrir una grieta por medio de la cual las ciudades o espacios —especie de postales turísticas— en las que se desarrollan muchas de estas narraciones se nos revelan tan crueles, quiméricas, ilusorias o falsas como las almas de los persona-

jes que las recorren y viven sus dramas entre sus paredes o recónditas callejuelas. Lo que, en esencia, es también uno de los recursos más utilizados y afines a la estética literaria de otro inclasificable escritor admirado por Pitol, E. M. Forster; autor de una novela *Una habitación con vistas* –también conocida como *Vista al río*– que posee múltiples concomitancias estilísticas y temáticas con *Juegos florales* y de una máxima, “Only connect” –que aparece en el capítulo 22 de su *Howard’s End*– que abre la inclasificable obra que, hasta ahora, supone el cierre y epílogo a toda la producción literaria de Pitol, *El mago de Viena*: un libro que es en sí mismo una muestra de que todos los acontecimientos, libros y escritores están relacionados por una especie de línea secreta en forma de espiral –hilo de Ariadna infinito– que supone una verdadera invitación a observar la literatura y la vida –más allá de minotauros o centros de poder– como “fiestas”.

Y es que es imposible tener otra actitud que no sea la festiva cuando contemplamos asombrados que los ecos de la danza cultural que se baila en la espiral literaria de Pitol se acrecientan indefinidamente y continúan extendiéndose *ad infinitum* conforme más nos adentramos en sus estructuras; de lo que es una prueba el que otro de esos inclasificables escritores admirados por Pitol, J. R. Ackerley –de quien el escritor veracruzano tradujera *Vales tu peso en oro*– fuera amigo y admirador de la obra de E. M. Forster bajo cuyo influjo compuso su *Vacación hindú*: un libro que ahonda más en la lección humanitaria que concediera Forster en su *Pasaje a la India* y en el cual las fronteras culturales que separan al país inglés y al indio caen al suelo gracias a los esfuerzos de Ackerley por vincular mundos aparentemente disímiles y su capacidad de hacer suyo el lenguaje de los “otros”.

Exactamente, sucede que los flujos intertextuales y extraliterarios que hacen que la obra del escritor veracruzano se

nos aparezca como un verdadero palimpsesto parecen no terminar jamás sin que por ello sobresaturen el significado de una literatura que siempre tiene algo más que revelar, un dato o un detalle nuevo que descifrar en cuanto no aspira a perdurar sino a girar en torno a sí misma para dar forma, crear lo que sería un verdadero diálogo perpetuo, festivo y carnavalesco en torno a los mismos cimientos y materiales gracias a las cuales ha forjado, construido su estructura.

Y, en este sentido –por continuar citando referencias que nos ayuden a observar los inacabables márgenes de esta jocosa espiral– me parece interesante reseñar otra de las traducciones que Pitol realizara –en este caso, *La defensa* de Vladimir Nabokov– porque nos presenta la historia de un confuso personaje, Luzhin –hijo de un padre escritor– cuyo triste destino es semejante al de muchos de los personajes trazados por el escritor veracruzano; porque nos es formalmente descrita de manera parecida a como Pitol nos ha narrado la vida de muchos de sus antihéroes.

Como, a su vez –ampliando aún más esta inagotable ruta– podríamos referirnos de nuevo a la ya mencionada novela de Ackerley, *Vales tu peso en oro*, no solo porque su oclusivo mundo sea, en parte, similar o, al menos, tenga muchas semejanzas con el de Pitol sino por otro tipo de concomitancias que inciden en resaltar las múltiples líneas de contacto que vinculan la literatura y la vida en el caso del escritor veracruzano. Ya que la novela de Ackerley desarrolla la historia de un amor incondicional, casi obsesivo, que un hombre siente hacia un perro y esta traducción fue realizada por Pitol en una etapa de su vida –finales de los años ochenta– en que uno de los seres a los que se sentía más unido era su perro Sacho. Lo que, tal vez –y dado que Pitol es un admirador de la figura canina– también lo llevara a prologar la edición que la editorial Lectorum realizara de *Corazón de perro* de Mijail Bulgakov –como antes

lo había hecho con la novela de Virginia Woolf sobre el perro de la familia Mitford, *Flush*—. Y, a su vez, probablemente, propició su encuentro con otro escritor como Mario Bellatin que es, asimismo, un confeso obsesionado y amante de la figura canina a la que homenajearía en su épica —pero no exenta de ironía— novela *Perros héroes*. Lo que, asimismo, es un hecho que tiene más importancia de lo que, en principio, parece: dado que el escritor de *Salón de belleza*, como lo demuestra la *performance*-exposición que realizara en París en la que diversos actores no profesionales se hicieron pasar por Salvador Elizondo, José Agustín, Margo Glantz y Sergio Pitol,¹⁴ está desarrollando, actualmente, una obra literaria que extrema aún más ese pulso por hacer coincidir lo ficticio-verificable y lo real-probable que identifica a la estética literaria del escritor veracruzano. Y porque, asimismo, Bellatin ha sabido descubrir —como nadie antes— el carácter “neutro” que esconden la mayoría de creaciones literarias de Pitol que certifica que las primeras traducciones alimenticias que realizara le sirvieron de mucha ayuda para conocer los intersticios y trampas del hecho literario en sí mismo: las reglas y normas no escritas de la literatura pero, en muchos casos, tan rígidas y opacas como las de otros órdenes sociales contra los que este arte dice rebelarse cayendo en sus mismos errores.

¹⁴ Nos dice de este experimento Mario Bellatin: “es una suerte de puesta en escena sobre un encuentro de escritores al cual no asistieron los escritores sino sus representantes, quienes durante seis meses fueron entrenados —por decirlo de alguna manera— en diez temas por los propios creadores [...] En la sala se disponen cuatro pequeñas mesas cubiertas con manteles de fieltro verde, dos sillas por mesa, un micrófono y un menú con los temas creados por los escritores. Los textos se ofrecen al público en forma personal, frente a frente, pero las voces de los representantes son ampliadas y pueden oírse simultáneamente en toda la sala. También se escucha a un traductor que trata de atender al mismo tiempo las cuatro mesas”.

En cualquier caso, vistos estos primeros condicionantes, que se podrían extender mucho más, confío que se entienda el cómo, seguramente, de manera libidinosa, sutil, incipiente y soterrada, puede que las traducciones de Sergio Pitol, con la misma fuerza y potencia que su literatura, estén contribuyendo a modificar silenciosa, subterránea y lentamente la literatura mexicana para siempre. Contribuyendo a que esa espiral sin un principio ni un final determinado que la representa continúe danzando en torno a toda una esmerada y compleja gama de autores literarios que, lejos de restarle poderío identitario, se lo acrecientan.

Comentaba Alberto Manguel –ahondando en una idea que anteriormente tratamos al referirnos a Rilke– que

... en 1863, el erudito alemán Alexander von Humboldt sugirió que cada idioma posee una ‘forma lingüística interna’ que expresa el universo particular del pueblo que lo habla. Eso implicaría que ninguna palabra de un idioma es exactamente idéntica a otra palabra de otro idioma, convirtiendo la traducción en una tarea imposible, algo así como amonedar la cara del viento o trenzar una cuerda de arena.¹⁵

Me parece a mí, a fuerza de ser reiterativo, que es, precisamente la imposibilidad en sí misma de la traducción lo que hace heroica la labor del traductor, la que le confiere su verdadero sentido puesto que, en realidad, la finalidad de su actividad consiste en efectuar un acto milagroso: construir una cuerda de arena o palabras –que vienen a ser lo mismo– y que todos los seres humanos que se apoyen en ella puedan sostener su equilibrio en el vacío; puedan volar, danzar sin necesidad de

¹⁵ Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, p. 287.

usar la máquina construida por Dédalo para liberarse de los angostos laberintos sociales, políticos o personales en que se encuentran constreñidos.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

C. ESPIRAL III

Sea cual fuera su secreto, conocí otro: el alma no es sino un modo de ser –no un estado constante– y cualquier alma puede ser nuestra, si encontramos y seguimos sus ondulaciones. La vida futura puede ser la capacidad de vivir conscientemente en el alma escogida, en cualquier número de almas, todas ellas inconscientes de su carga intercambiable.

La verdadera vida de Sebastian Knight,

VLADIMIR NABOKOV

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Seguramente –más allá de Jerzy Andrzejewski–, si existen otros autores traducidos por Pitol que hayan influenciado de manera decisiva su escritura, estos no son otros que Henry James y Ford Madox Ford. No en vano de Henry James tradujo seis obras (*Los papeles de Aspern*, *Daisi Miller*, *La vuelta de tuerca*, *Washington Square*, *Las bostonianas* y *Lo que Maisie sabía*) y el mismo Pitol no ha dudado en referir públicamente la importancia que tuvo para él la lectura y posterior traducción de *El buen soldado* con el objeto de insuflarle ánimos para escribir.

Tanto con Ford Madox Ford como con Henry James la escritura de Pitol posee múltiples deudas. Respecto a este último, por ejemplo, indicará en *El mago de Viena*:

Desde hace muchos años me he guiado por unas palabras de Henry James, el gran maestro de historias a veces inextricables, cuyos procedimientos han transformado la novela universal: ‘La novela en su definición más amplia no es sino una impresión personal y directa de la vida’.¹

Sucede que, en realidad, muchas de las palabras que Pitol ha dedicado al escritor norteamericano como las que, a continuación, referiremos, se pueden, asimismo, ajustar a su corpus narrativo y, en este caso concreto, a novelas como *El desfile del amor*, *El tañido de una flauta* o *Domar a la divina garza*:

El cuerpo de una novela de James lo constituye la suma de observaciones, deducciones y conjeturas que un personaje hace sobre determinada situación. El autor presenta un observador desde cuyo ‘punto de vista’ el lector solo puede enterarse de la fracción de verdad que a aquél le pueda ser accesible. El mundo real se va deformando al ser filtrado por una conciencia; de ahí la ambigüedad de los personajes jamesianos; un personaje presencia o vive una situación determinada y al mismo tiempo intenta relatar sus percepciones.²

Además, en el caso de James y Pitol el hecho de que los dos autores sean americanos fascinados por la cultura europea y por sus estertores romántico-decadentistas los hermana en cuanto gran parte de la extrañeza que caracteriza a sus respectivas estéticas nace de ese “intento desesperado de conciliar ciertas visiones e impulsos irracionales (lo americano) con el culto que” a ambos les “merece el orden” (el ámbito europeo). Lo que,

¹ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 270.

² *Ibid.*, pp. 133-134.

seguramente, es el principal motivo por el cual la narrativa de Pitol se ajusta sin ningún tipo de problemas a las características que, para Graham Greene, tuviera la de Henry James:

James ha sido considerado un novelista de experiencia superficial, un pintor de tipos sociales, apartado por el exilio de las raíces más hondas de la experiencia. Pero James no era un exiliado en ese sentido; podría haber prescindido del ambiente internacional con la misma facilidad con que prescindió del universo financiero de Wall Street. Pues las raíces no estaban en Venecia, París, Londres; estaban en sí mismo.³

Asimismo, de muchos de los héroes contruidos por el escritor veracruzano –Billie Upward, Carlos Ibarra, Gianni o Dante C. de la Estrella– se pueden expresar las mismas palabras que sobre los personajes de James pues están, en parte, marcados por el mismo signo frustrado:

... el protagonista de James vive, por el contrario del héroe romántico, como un cautivo de la sociedad, sin desafiar ni infringir sus reglas. Sujeto antiheroico, se conforma con exaltar el exilio interior como única posibilidad de enfrentarse a la corrupción y a la mezquindad que lo circundan; la derrota se convierte, paradójicamente, en su único triunfo posible.⁴

Por citar algún ejemplo a partir del cual podamos observar las concomitancias entre el escritor americano y el veracruzano, es suficiente con referirnos a un héroe perdido como Del Solar y comparar su recorrido por todo *El desfile del amor* con el del

³ Graham Greene, *La infancia perdida y otros ensayos*, p. 19.

⁴ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 133.

editor que protagoniza *Los papeles de Aspern* de James para observar cómo ambas escrituras, aun trazando su propia ruta y camino, se bifurcan, enraizan conjuntamente y concilian sus destinos. La congoja final de Del Solar, la indescriptible sensación de vacío que le envuelve tras descubrir el absurdo misterio que pretendía resolver, por ejemplo, concuerdan con las del personaje creado por James abatido ante lo incoherente de su situación en las últimas páginas de esta novela. Los dos héroes tienen todos los elementos ante sí para resolver el enigma que los subyuga pero son derrotados por una serie de circunstancias vitales y elementos discordantes que no pueden controlar, manejar. Sus pasiones son vencidas por otras pasiones y, finalmente, apenas –y esto con dificultad– pueden ya perfilar su futuro, dar un nuevo giro y rumbo a sus vidas que, en gran parte, carecen ya de sentido.

Igualmente –y por aludir a otras muestras concretas de la relación entre la obra de Pitol y la de Henry James–, una de las protagonistas principales de *Las bostonianas*, Verena Tarrant, cuyos actos animistas le ponen en contacto con un “otro mundo” espiritual del que extrae gran parte de su fuerza personal, se podría sugerir que, en alguna medida, inspirara al escritor veracruzano a crear dos de los más enigmáticos personajes de *Juegos florales* y *El tañido de una flauta*, Teresa Requeses y Billie Upward, que intentarán traspasar la limitación de las cerradas sociedades en las que se encuentran por medio de su participación en rituales con un componente esotérico marcado. Así como –volviendo a *Los papeles de Aspern*– es necesario establecer una comparación entre esas mujeres ancianas, “aisladas en vida”,⁵ como la Juliana de Bordereau de la novela de James y las Lorenza y Celeste de “Asimetría”

⁵ Hugo Valdés Manríquez, *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*, p. 106.

o la enigmática tía Clara de “Los oficios de la tía Clara” de la que, en algún momento, nos dirá el narrador-protagonista del relato de Pitol:

... la comparaste con algunas figuras de James ávidas de pasiones presentidas en una indigesta literatura, tanto que durante unos días fue la tía Lavinia, la señora Wix, la señorita Birdseye, nombres que no prosperaron, pues muy pronto se impuso de nuevo el de tía Clara.⁶

Y, desde luego, gran parte del entramado narrativo de Henry James, de su alabado sortilegio técnico gracias al cual fue reconocido como un auténtico maestro del arte literario por su capacidad de combinar distintas voces literarias para iluminar un ámbito concreto de la realidad o de los personajes retratados (aun y a pesar de que este recinto psicológico termine oscureciéndose aún más), hubo de influir de manera decisiva en Pitol quien no dudaría en utilizar estos rasgos de la novelística de James para la composición de sus propias obras creativas. Indica el escritor veracruzano en *El mago de Viena*:

Sus grandes aportaciones a la novela fueron de carácter formal, y la más importante consistió en la eliminación del autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la actuación de los personajes para sustituirlo por uno o, en sus novelas más complejas, varios puntos de vista, a través de los cuales la conciencia se interroga mientras trata de alcanzar el sentido de ciertos hechos de que ha sido testigo. Por medio de ese recurso el

⁶ Sergio Pitol, *Los climas*, p. 124.

personaje se construye a sí mismo en su intento de descifrar el universo que lo circunda.⁷

De todas maneras, para valorar la importancia que poseen las técnicas narrativas en la construcción de las novelas y cuentos de Pitol es necesario referirnos, en este caso, al quehacer literario de Ford Madox Ford que en *El buen soldado* amplificó aún más muchas de las habilidades compositivas de Henry James⁸ así como una de sus más caras tentaciones: dejar la significación última de la obra literaria, tanto en una superficial como en una profunda lectura, totalmente abierta. Sobre todo, porque Madox Ford consiguió –gracias, en gran medida, al aparato técnico a partir del cual se encuentra compuesta la historia– dar forma a esta nostálgica novela, *El buen solda-*

⁷ Nos indica Sergio Pitol en *El mago de Viena*, p. 133.

⁸ Señala Luisa Antón-Pacheco: “El narrador en *El buen soldado* podría situarse dentro de ese movimiento hacia el subjetivismo, iniciado por James y Conrad, denominado a veces impresionismo, y que se caracteriza por la forma en que los acontecimientos se presentan en la medida en que afectan a la mente de un perceptor no preparado, a través de una conciencia individual que registra, evalúa y proporciona significado. El narrador de *El buen soldado* constituye el último eslabón en esa cadena de narradores parciales y limitados que marcan la trayectoria de evolución de la omnisciencia al subjetivismo. Hay que señalar, sin embargo, que el Dowell de Ford Madox Ford supone un paso más, por el talante escéptico con el que impregna su discurso a pesar de sus declaradas intenciones y deseos. Dowell busca coherencia y conclusiones con respecto a la historia que relata, pero la novela es conocida por sus discontinuidades, contradicciones y ambigüedad [...] Quisiéramos, por tanto, analizar *El buen soldado* como una alternativa a la novela victoriana, porque invoca categorías y convenciones propias de esa tradición para manipularlas, alterarlas o descartarlas. Supone, por este motivo, un juego con las expectativas del lector y un apunte hacia un nuevo tipo de recepción en el que las viejas seguridades quedan descartadas, aunque sea mediante un gesto nostálgico”, en Ford Madox Ford, *El buen soldado. Una historia de pasión*, pp. 35-37.

do, en la que nunca llegamos a terminar de dotar un sentido “absoluto” a la historia descrita y logró que viviéramos, como lectores, el mismo desconsolado destino que sufre su personaje-narrador, John Dowell, conduciéndonos, a su vez, a saborear la existencia, tal y como lo visualizara Margo Glantz en la literatura de Pitol, en torno “a un equívoco, a una clave indecifrible, pero deleitosa”.⁹

En todo caso –antes de proseguir en este camino–, resulta necesario señalar que –como suele ser habitual en una espiral donde no hay un significante que no enlace sus destinos con otro– Ford Madox Ford fue, asimismo, un gran admirador de Henry James. Por ejemplo, llegó a dedicarle un libro en donde declaraba sin ambages que era el mejor de los escritores del momento, que poseía un sentido de la forma insuperable y no dudaba en admirar las innovaciones técnicas de sus obras: en concreto, alababa la ausencia de fines didácticos explícitos en sus novelas así como la impersonalidad lograda por James en ellas gracias al distanciamiento mantenido por el autor con respecto al mundo ficticio relatado, representado.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Exactamente, tanto Henry James como Ford Madox Ford desarrollaron sus trabajos literarios ajustándose a los cánones de la novela burguesa, victoriana o de caracteres. Pero, conforme la acción narrativa comenzaba a desarrollarse, estos límites se resquebrajaban, se diluían hasta disolver las expectativas tanto de sus personajes como de sus lectores merced a un pulso

⁹ Margo Glantz, “Sergio Pitol: ¿El espejo de Alicia?”, en Pedro M. Domene, *Sergio Pitol. El sueño de lo real*, p. 138.

narrativo contradictorio y ambivalente y todo tipo de técnicas narrativas de las que aprendería Sergio Pitol y, en muchos casos, distorsionaría al máximo. Y, desde esta perspectiva, podemos pensar que sería, seguramente, en las texturas narrativas que crearan Henry James y Madox Ford donde Pitol encontrara los sortilegios técnicos suficientes y precisos para poder evitar de refilón el influjo borgeano que a tantos escritores ha paralizado o ha terminado por convertir en satélites suyos sin un mundo propio que relatar.

En concreto, gran parte de las técnicas incomprendidas por la crítica y el público ingleses y que terminaron por revolucionar la novela victoriana de su época utilizadas por Madox Ford en *El buen soldado* y que este, a su vez, heredara de Henry James fueron asimiladas con tal naturalidad y espontaneidad por Pitol al construir sus creaciones que pareciera que le pertenecieran únicamente a él. Pero lo cierto es que si se quiere entender el manejo grácil, libre de la dicción narrativa gracias a la cual Pitol juega, sutilmente, con las contradicciones de la historia narrada así como su capacidad de realizar todo tipo de saltos temporales y esquivar los más manidos tópicos literarios es necesario citar a Ford Madox Ford pues él fue su modelo de referencia en estas labores.

Igualmente, novelas como *La vida conyugal* o cuentos como “Del encuentro nupcial” habrían de ser comparados con la novela emblema de Madox Ford para terminar de dictaminar sus verdaderos logros y alcances. Pues, al fin y cabo, tanto uno como otro relato de Pitol nos remiten a una historia de infidelidades, a una serie de triángulos amorosos y relaciones marcadas por una fatal ambigüedad que, en muchos sentidos, evoca, aun indirectamente, esa triste historia que el narrador de la novela de Ford, John Dowell, nos refiere sobre las cuitas y diatribas sentimentales de su mujer Florence y Edward y Leonora Ashburnham. De hecho, en cierto modo, la historia

relatada por el narrador de “Del encuentro nupcial” si no podemos afirmar con total seguridad que remite directamente a diversas secuencias de la novela de Madox Ford sí que lo hace, como es habitual en el caso de Pitol, indirectamente. No ya porque el título de su narración sea un homenaje velado a la novela de Ford, porque esta principie en un barco como sucede en *El buen soldado* o porque algunos de los personajes de este cuento, como es el caso de Jimmy, remitan a los diseñados por el escritor inglés sino por la manera en que construye y concibe Pitol este relato: una historia que se convierte en un vehículo por medio del cual el narrador intenta aclarar sus interrogantes y sus dudas sobre sí mismo mientras que su pensamiento –al mismo ritmo que la narración– evoluciona en busca de un sentido en los hechos relatados que nunca hallará; una historia en la que el narrador no impone significado alguno a lo que cuenta sino que lo persigue a medida que desarrolla su discurso deviniendo aún más dubitativo y confuso que el narrador de la novela de Ford que, a su vez, lo era más que el de las creaciones de Henry James o Joseph Conrad.

Por más que debemos volver a recordar que ninguna influencia se refleja en una espiral en soledad sino que cada elemento que podamos encontrar en ella no se entiende sin los otros que, progresivamente, se le agregan así como aquellos de los que se desprende. Y por ello, en el caso concreto de *La vida conyugal*, no podemos obviar la referencia a la pieza de teatro de Max Aub –de homónimo nombre– centrada en los años de la dictadura de Primo de Rivera en España y en la que también asistimos al hastío vivido por un matrimonio y a los consiguientes engaños producidos como consecuencia de este. Y es que, en realidad, como estamos comprobando, no hay ningún signo que pueda observarse desde un único punto de vista en la espiral sincrética de la literatura de Pitol, donde ya no es que *todo esté en todas las cosas* sino que cualquier símbolo

sobre el que nos centremos refleja tal cantidad de variedades al tiempo que conexiones con el anteriormente visualizado, que es inevitable dejarse sorprender, una y otra vez, por ese baile continuo de significantes que se produce en su interior a través del cual el hombre en su conjunto intenta abrir las puertas del laberinto en que se encuentra, por momentos, encerrado.

Undo. Qué tuerca. La vuelta Una y otra vez

De este modo, vista la famosa amistad de Joseph Conrad con Madox Ford y las distintas colaboraciones literarias que llevarán a cabo entre ambos que desembocarían en la creación de dos obras conjuntas como *Los herederos* y *Romance*, muchas de las características de la literatura de Sergio Pitol que pensamos que podrían ser resultado del influjo ejercido por el autor de *El final del desfile*, en realidad, podrían serlo del escritor de *Nostromo* y viceversa. Y, en este sentido, sería posible introducirse e interpretar una narración de Pitol como “Asimetría” desde las claves que oferta *El buen soldado* como desde las que, desde el interior del relato, nos llevan a penetrar en él a través de algunas de las más ilustres composiciones de Conrad. Como también –si atendemos a las razones antes aludidas– se podría pensar que, tras el desconcierto final del detective Del Solar en *El desfile del amor*, no únicamente se alza la alargada sombra e influencia de Henry James o Ford Madox Ford sino la de Conrad teniendo en cuenta los vínculos que se podrían establecer entre el personaje de Pitol y el confuso Marlow que protagoniza *Lord Jim*, así como con el joven aventurero de *La línea de sombra*. Y, de la misma forma, no solo deberíamos referirnos a Henry James para estudiar la manera en que Pitol enfoca las relaciones personales y sociales en

sus novelas sino también a Jane Austen de la que el escritor mexicano tradujera *Emma* puesto que, en cierto modo, fue esta novelista, a principios del siglo XIX, la responsable de abrir algunos de los canales literarios –más tarde utilizados por Ivy Compton-Burnett– necesarios para realizar una crítica paródica de la burguesía ridiculizada por el escritor veracruzano en su *Tríptico del carnaval*.

Asimismo, resulta necesario citar uno de los hermosos relatos que el escritor veracruzano tradujera de Boris Pilniak, “Un cuento sobre cómo se escriben los cuentos”,¹⁰ como uno de los sostenes estilísticos en los que Pitol se apoyó para desarrollar al extremo las técnicas narrativas que aprendiera en la literatura de Ford, James, Conrad o Austen y que dieron como resultado cuentos tan complejos y elaborados como los de *Vals de Mefisto* o esa novela, *Juegos florales* –que, permitásenos este juego con el título del relato de Pilniak– podría denominarse sin problema alguno *Una novela sobre cómo se escriben las novelas* o *Cómo construir una novela llamada Juegos florales*. No en vano, Pitol no dudaría en considerar este relato como uno de los gérmenes de la narrativa metaliteraria de la que, como estamos compro-

¹⁰ Nos hace un resumen de esta narración Pitol en su introducción a Boris Pilniak, *Caoba*, pp. 14-15: “En el ‘Cuento sobre cómo se escriben los cuentos’, el autor practica un juego de espejos donde la creación de una historia (que recoge el relato autobiográfico de una mujer, el relato menos literario posible ya que ha sido escrito para efectos consulares, así como también el eco de esa misma historia tal como se supone que fue aprovechada por el esposo de la mujer en una novela) está resumida con un mínimo de anécdotas por el escritor –el relator omnisciente– quien lee el diario autobiográfico en el archivo de un consulado ruso en un pueblo de Japón y posteriormente se hace traducir por un amigo pasajes de la novela del escritor japonés, y logra el milagro de que un relato de estructura tan compleja pueda leerse con absoluta naturalidad, pues el lector tiene la ilusión de seguir la historia más lineal del mundo de tan artificioosamente como se le ha ocultado –mostrándosele– todo el artificio empleado en ella”.

bando, el escritor veracruzano es uno de sus máximos epígonos –bien es verdad *muy sui generis*–:

En el “Cuento sobre cómo se escriben los cuentos”, Pilniak realiza una auténtica “exploración sobre los recursos narrativos” [...] Varios años antes de que Gide planteara en *Los monederos falsos* la relación especial entre el novelista y lo que cuenta, y convirtiera al proceso de creación (es decir al hecho mismo de narrar) en el verdadero tema de la novela, este ruso comenzó a esbozar posibilidades semejantes.¹¹

E, igualmente, tendríamos que citar también la influencia más o menos mayor sobre Pitol del escritor oriental Lu Hsun –quien siguiendo con esos bucles simétricos tan habituales en una espiral– fue, a su vez, traductor al chino de una de las obras más admiradas, amadas por Pitol, *Almas muertas* de Nikolai Gogol, según la cual estructuró *El desfile del amor*. Pues, como ponen de manifiesto esos extraordinarios relatos –todos ellos traducidos por Pitol– del narrador chino como “Diario de un loco” (1918), “La verdadera historia de Ah Q” (1921) o “La lámpara eterna” (1925), Lu Hsun fue un escritor que, desde los márgenes, retrató y caricaturizó, por medio de todo tipo de parábolas y metáforas, en algún caso, delirantes, la realidad de un país, China –necesitado de un cambio profundo– atrapado en las ciénagas de vetustos órdenes culturales y políticos. Lo que fue, asimismo, un procedimiento utilizado por Tibor Déry en muchas de sus narraciones como *El ajuste de cuentas* –también traducida por Pitol– para realizar una crítica al realismo socialista y al sistema burocrático opaco y cerrado que pervivía en su país: Hungría. Y fue también un

¹¹ *Ibid.*, p. 14.

método utilizado por Giorgio Bassani en obras como *La garza*, *Detrás de la puerta*, *Los anteojos de oro* e *Historias de Ferrara* –estas tres últimas traducidas por Sergio– para criticar a la Italia fascista y muchas de las frívolas actitudes de los dirigentes del Partido Comunista desde su Ferrara natal –ciudad que juega un papel dentro del corpus literario de Bassani parecido al que tiene Veracruz en el de Pitol.

Por otro lado, puede que –a partir de este movimiento en espiral y baile de significantes que libremente concita a los ciudadanos de los más diversos cónclaves en la literatura del escritor veracruzano– también se entienda mejor el porqué muchos de los países que aparecen en su literatura (Polonia, Hungría, China, Rusia o la República Checa) fueran pertenecientes al extrarradio cultural y se encontraran, en muchos casos, en proceso de profundas transformaciones internas como el México del que él procedía; tuvieran su manera particular de relacionarse con los focos principales de Occidente, tal y como dejara reflejado en una esclarecedora reflexión Kazimierz Brandys en su *Cartas a la señora Z*: “todos nosotros [...] nos hemos creado una ficción, y [...] para nosotros es mejor vivir con ella y no con la realidad [...] estamos en los límites de Europa y [...] desde nuestros confines producimos mitos sobre Europa”.¹²

De hecho, muchos de los autores anteriormente citados que tradujera –como es el caso de Andrzejewski, Brandys o Malerba– eran parte, asimismo, de la periferia cultural de sus propios países y otros como Robert Graves,¹³ Ackerley,

¹² Kazimierz Brandys, *Cartas a la señora Z*, p. 16.

¹³ Efectivamente, como en su paso por Italia, Pitol dirigiría en Inglaterra su mirada a los autores que, como él, optaban por dar una vuelta de tuerca a los condicionantes de su escritura capaz de descolocar tanto a los seguidores de la vanguardia como a los amantes de lo clásico. Es, desde este punto de vista, que no resulta contrario a las creencias de Pitol ocuparse, por ejemplo,

Giorgio Bassani o Guiseppe Berto –procedentes de países, por así decirlo, más centrales como Italia e Inglaterra– se pueden calificar como “raros”, expatriados y, desde luego, enemigos a toda calificación, catalogación o ámbito canónico en que pudieran ser encasillados puesto que su única patria eran sus propios libros o, más ampliamente, la literatura, gracias a la cual mantenían un diálogo secreto, subterráneo con sus cómplices: los otros escritores marginales y sus lectores.

Lo que, en definitiva, muestra que la espiral literaria forjada por Pitol no entiende de rasgos “puros” o “espurios” culturales puesto que en ella todos sus componentes comparecen ejerciendo una función que va mucho más allá de la finalidad para la cual fueron originariamente concebidos; porque todos ellos colaboran inconscientemente para conducirnos a un “otro” lugar desconocido que vislumbra el arte y desde el que se perciben los primeros hilos de luz que indican que la salida del laberinto rizomático, la caverna, gruta platónica o infierno vital es posible. Y porque para conseguir este objetivo, todos sus elementos llegan, por momentos, a olvidarse de su intención de “significar” algo en concreto, plausible o preciso una vez que su danza y unión se produce gracias a un lenguaje excéntrico, disuelto e inconformista cuyo mayor objetivo es desaparecer absolutamente del todo y no encontrarse media-

de la edición revisada de la autobiografía de Robert Graves, *Adiós a todo eso* (1957). Pues quien la haya leído, sabrá de la admiración de encontrarse ante las confesiones ocultas, desnudas, por momento pasionales y, sobre todo, sinceras de un autor –no tan lejano desde el mundo inglés del Alfonso Reyes mexicano– que consiguió prodigar una obra heterogénea al conjugar de manera grácil casi todas las formas del hecho narrativo. Además, el encontrarse, de repente, con los recuerdos desnudos de un casi desconocido por el público masivo, militar acérrimo Robert Graves en su autobiografía, ayudarían a desenmascarar toda una serie de tópicos que suelen separar al creador encerrado en su particular cueva platónica y el hombre de mundo.

tizado por componentes absolutamente ajenos a él como son lo “ficticio” o lo “real”. Por ello, efectivamente, es una fiesta transitar por sus parajes: porque el único hecho por el que está auténticamente preocupada esta espiral es por danzar y danzar *ad infinitum* y nada de lo que se diga sobre su baile —que, consecuentemente, no importa que se produzca en sus márgenes o su centro— alcanzará a definirlo totalmente y, menos aún, a detenerlo.

3. SERGIO PITOL: UN ESCRITOR LITERARIO, CINEMATOGRAFICO, PICTÓRICO

Únicamente conecta

Howards End, E. M. FORSTER

De todas maneras, como es lógico –dado que nos encontramos en una espiral–, resultaría demasiado reduccionista, por nuestra parte, acotar únicamente las múltiples referencias que se extienden a lo largo de la literatura de Pitol en torno a las muchas traducciones que realizara y, por este motivo –además de para comprobar el inmenso magma de relaciones e interconexiones que ofrece una espiral–, ampliaré el campo de visión de este estudio a algunos de sus libros, lienzos o películas favoritas, no sin antes advertir de la posible arbitrariedad de las obras que elijo. He de admitir, entonces, que estas obras habrían podido ser otras dependiendo de muchos factores como, por ejemplo, el estado de ánimo, los gustos o las referencias que el crítico manejara en el momento de estudiar las creaciones de Pitol desde este particular punto de vista.

En cualquier caso, me referiré ahora en concreto a una de las obras-fetiche del escritor veracruzano: *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Vladimir Nabokov. Del Solar podría ser considerado, a su vez, primo-hermano del narrador protagonista de esta novela, ya que el procedimiento seguido por el hermanastro, V., del escritor Sebastian Knight –autor, precisamente, de una novela incomprensible cuyo nombre es *Caleidoscopio*– para reconstruir algunos de los pasajes de su anónima vida –a través de entrevistas con quienes lo conocieron–, tiene más de un punto

de confluencia con la búsqueda emprendida por Del Solar en la novela de Pitol. E, igualmente, el hermoso y accidentado final de la novela de Nabokov –en el cual el biógrafo de Sebastian une para siempre su alma con su hermanastro– posee muchos puntos de unión con la manera como en *El tañido de una flauta* se ligan los destinos del narrador de la novela –el productor de cine mexicano– y de Carlos Ibarra, cuyos respectivos rostro y alma son, por momentos, inseparables.

Asimismo –continuando con el inacabable sustrato de referencias que convergen en la espiral literaria de Pitol–, los tres principios diferentes y alternativos que ensaya el narrador de *Juegos florales* sobre el relato que publicará en los *Cuadernos de Orión*, permiten una analogía con otra de las novelas favoritas del escritor mexicano: *At-Swim-two-Birds* del escritor irlandés Flann O’Brien. Una novela o, más bien, un interludio lingüístico –que Borges catalogara en 1939 como el más complejo laberinto verbal que hasta entonces hubiera encontrado en su fecunda existencia como lector– que principia con la exposición que su personaje principal, un estudiante de Dublín, realiza sobre cuál sería su libro ideal: una obra que comenzase “con tres inicios perfectamente diferenciados, interrelacionados solo en la mente del autor, de manera que sus múltiples combinaciones” pudieran “producir un centenar de finales diferentes”; inicios que, a continuación, como sucede en *Juegos florales*, expone.¹ Lo que también acaecerá en otra novela: *El rey de las dos Sicilias* del polaco Andrzej Kusniewicz, que también enamorara al ingente traductor. En este caso, el autor propone cuatro opciones distintas para el posible arranque de una novela que, más tarde, se desarrollarán en el transcurso de la narración, dando lugar a una especie de fresco narrativo donde todo pare-

¹ Sergio Pitol, *El mago de Viena*, p. 157.

ciera ocurrir simultánea y asincrónicamente, como sucede en la literatura del escritor veracruzano.

Undo. Sterne. Una y otra vez

Por otra parte, también es necesario –como se ha hecho tradicionalmente– referirnos al film *Rashomon* de Akira Kurosawa para comprender la estructura y la naturaleza de la película realizada sobre Carlos Ibarra por el director japonés Hayashi en *El tañido de una flauta*, así como las distintas versiones que sobre su vida se nos ofrecen en la novela. Pero en este caso habría que hacer una precisión, pues un lugar común en el que se suele caer es considerar el relato de Ryunosuke Akutagawa, *Rashomon* (“La puerta de Rasha”) –que Pitol considera una auténtica obra maestra y coloca en un lugar central en su *Antología del cuento contemporáneo*– como el punto de partida del film de Kurosawa y, por consiguiente, de la novela del escritor veracruzano. En realidad, el director de *Yojimbo* solo se basó en unos cuantos conceptos y motivos de este cuento de Akutagawa para la realización de su película, ya que es de su cuento “En el bosque” de donde extrajo la mayor parte del engranaje argumental de su filme, así como esa particular manera de narrarnos la misma historia desde diferentes puntos de vista; y es, por tanto, esa narración –“En el bosque”– la que debemos leer para penetrar con más agudeza en *El tañido de una flauta*. Lo que, como estamos sugiriendo, incide todavía más en la necesidad de observar tanto esta novela de Pitol como toda su obra en su conjunto como una espiral en la que se acumulan todo tipo de fragmentos y objetos de los más distintos ámbitos del laberinto rizomático que, de la mano del autor veracruzano, comienzan a girar, bailar, danzar unidos hasta ser “trasladados” a un nuevo lugar –periférico o central ya no importa– en el que son “revivificados”.

En fin, también resulta de mucha ayuda –para ejemplificar aún más lo que es una espiral literaria– revisar los homenajes que Pitol dedicara a otro escritor mexicano, Juan Manuel Torres –autor de una notable obra de raíz frondosa y polisémica de la que es una buena muestra *Didascalias* (1969)–, con quien le uniera una entrañable amistad a la que aludirá en *El viaje* y al que, tras su prematura muerte, no dudara en dedicarle de manera muy *sui generis* “Nocturno de Bujara” (donde uno de sus protagonistas, Juan Manuel, es su homónimo ficcional) y “Mephisto-Waltzer” (relato en el que, igualmente, podemos observar su presencia tras el narrador, Manuel Torres): dos narraciones que, de alguna forma, se interrogan sobre la naturaleza del oficio de escritor –en qué consiste exactamente esta profesión– y que dialogan, asimismo –en un nivel interno–, con las creaciones de Juan Manuel.

Como también –en lo que se refiere al cine– resulta sugerente referirnos a un cineasta como Federico Fellini, ya no solo porque su *Casanova* sea –junto a la del relato de Schnitzler, *El retorno de Casanova*– una de las vías de apoyo principales para penetrar en “El relato veneciano de Billie Upward” –que es, a su vez, una ejemplificación máxima de cómo se construye un relato a través de la danza en espiral de distintos sustratos culturales–, sino además porque hay ciertas concomitancias en la forma a partir de la cual, tras *Ocho y medio*, el artista originario de Rimini comenzó a hilvanar las relaciones entre lo ficticio y lo real en su obra cinematográfica y cómo las entenderá Pitol en su *Trilogía de la memoria*. Por ejemplo, films-documentales de Fellini como *Entrevista*, *Roma* o *Los clowns* –sobre todo en lo que se refiere a la manera en que el narrador interactúa e interviene en la ficción– poseen más de un punto de contacto con las estructuras literarias y narrativas forjadas por el escritor veracruzano en *El arte de la fuga* o *El mago de Viena*. De hecho, *El tañido de una flauta*, en parte, es mucho más entendible si

consideramos al guionista mexicano a través del cual se nos presenta la historia de Carlos Ibarra como un hermano homónimo de aquel cineasta de *Ocho y medio* peleado consigo mismo y con la industria cinematográfica. Además de que, en cierto modo, ese giro brusco que sufrió la literatura de Pitol desde que escribiera “Cuerpo presente” y que, más tarde, lo conduciría a hilvanar los oscuros, expresionistas relatos de *No hay tal lugar* o *Los climas*, no se encuentra tan lejano del que sufriera la obra del cineasta italiano desde su adaptación del relato de Edgar Allan Poe, “Nunca apuestes tu cabeza contra el diablo” —que él titularía *Toby Dammit*— que, más tarde, le haría deconstruir muchos de los rasgos estilísticos que, hasta entonces, habían caracterizado a su obra cinematográfica.

De todas maneras —y por citar referentes que sí aparecen absolutamente expresos, al contrario de lo que ocurre con Fellini, en su obra literaria—, la forma en que interactúa la literatura de Pitol con el cine de Lubitsch —sobre el que versa gran parte de la esperpéntica aparición de la Falsa Tortuga en *El tañido de una flauta* y al que se hace referencia en relatos como “El único argumento”— es muy válida para entender cómo trabaja la literatura del escritor veracruzano con las obras que forman parte de su acervo cultural y las integra en su espiral al vincularse simbióticamente a ellas.

De hecho, Lubitsch fue otro de esos artistas —como ocurre con Pitol, Joseph Conrad, Henry James o Ford Madox Ford— capaz de derribar las fronteras genéricas y, sobre todo, de imprimir un esmerado toque personal a todos los trabajos (fueran mudos, de encargo, alimentarios, etc.) a los que se enfrentó. Pervirtiendo el molde artístico sobre el que trabajaba (cine policiaco, de espías o comedia clásica y romántica) llegó a construir auténticas obras inclasificables capaces de desenvolverse en todo tipo de ámbitos a la vez —ante todo el tragicómico y el satírico—, sin por ello ejercer una excesiva tensión sobre el ámbito

estilístico que manipulaba o frente al que actuaba; lo que seguramente explica el porqué de la pasión del escritor mexicano por su obra en su conjunto y por qué, por momentos, algunas escenas de los libros de Pitol –sobre todo de *El tañido de una flauta* y su tríptico carnavalesco– parecen extraídas de los filmes del cineasta judío. Además –pese a la modernidad de los referentes con los que trabajaba–, Lubitsch nunca rehusó planificar sus escenas a la manera clásica o, por así decir, *old style*, y fue gracias a esta insólita unión de modelos artísticos diferentes que consiguió desarrollar su propio estilo cinematográfico: grotesco, atípico, romántico y elegante a la vez.

Y por ello –dado que las características de su estilo cinematográfico son cosustanciales a la literatura del escritor veracruzano– hemos de incluir a Lubitsch como otro de los tantos y tantos referentes que se conjugan en esa danza sin riendas que la atan que es su *ars* literario; en el que –por seguir concitando diversos epígonos cinematográficos que se conjugan asincrónicamente en sus tejidos– juega, asimismo, un papel importante un realizador como Josef Von Sternberg así como una de sus actrices fetiche, Marlene Dietrich, en quien Pitol se inspirará, en *El tañido de una flauta*, para describir los rasgos del rostro de Paz Naranjo.² Lo que no deja de ser lógico puesto que Marlene Dietrich –como Gary Cooper o Claudette Colbert– es un contradictorio símbolo –repleto de caracteres ralos y decadentes pero, asimismo, sobrios y adustos– que participaría de muchos rasgos de la estética literaria de Pitol.

² Se nos dice sobre el rostro de Paz Naranjo: “una cara que por su inmovilidad, su lejanía, su aire de decir constantemente con los ojos, con las comisuras de los labios, con los pómulos: ‘¿Qué importa, qué puede importar esto, si a fin de cuentas y en verdad nada importa?’, difícilmente podía compararse con ningún otro, a menos que su avasalladora carencia de realidad lo asociara con ciertos momentos de *Ángel*, con la escena final de *Shanghai Express*”, Sergio Pitol, *El tañido de una flauta*, p. 122.

Undo. Nanino. Rota. Undo

Otra vez

Estamos ante una estética —la del escritor veracruzano— que se acerca a los referentes clásicos artísticos —y, en este caso concreto, cinematográficos— a partir de la prístina “inocencia” que estos desprenden, para, más tarde, descomponerlos, subvertirlos; para, aprovechándose de la indefinición que presentan muchos de ellos, terminar de retorcer sus gestos y expresiones que aparecían contenidos —aun a punto de entrar en ebullición y disolverse— en todas esas películas míticas en las que su escritura se proyecta y a las que se refiere: *El prisionero de Zenda*, *Mares de China*, *El jardín de Alá*, *La reina Cristina*, etc. Seguramente porque de esta manera no solo homenaja a muchos de los actores y las obras cinematográficas con las que disfrutó en su infancia, sino, además, porque también puede abrir una vía que, especularmente, las vincule a sus propios libros y personajes devolviendo al lector la imagen deformada de unos y otros.

Al fin y al cabo, Ángel Rodríguez, Carlos Ibarra, Teresa Requenes, Billie Upward, Gianni, Delfina Uribe y tantos otros personajes construidos por el escritor veracruzano parecen imágenes distorsionadas de Mary Astor, Joan Crawford, Bette Davis, Clark Gable, Carole Lombard, Claudette Colbert o Charles Laughton. Y si no se sujetan totalmente a esta comparación es porque, probablemente, Pitol los “traviste” a conciencia utilizando todo tipo de recursos paródicos con el fin de ajustarlos al retorcido y sinuoso “espacio carnavalesco” en el que comparecen, al tiempo que ironiza y retrata, verazmente, la manera —a partir de la imitación de roles y modelos “ajenos”— como el mexicano construye su identidad.

En todo caso, lo que nos interesa destacar aquí es cómo Pitol aprovecha el glamour evanescente de las primeras estre-

llas del cine, lo desenfoca de la óptica habitual a través de la cual lo hemos observado y, finalmente, lo integra –como si se tratara de una masa amorfa– en su estética para componer y perfilar la silueta y los rasgos más acusados del carácter de sus personajes. Pues de esta manera, pienso –teniendo en cuenta que los protagonistas de su literatura no remiten únicamente a los héroes maltrechos del barroco mexicano o a los meditados personajes contruidos por Madox Ford, James y Conrad sino que, a su vez, lo hacen a algunas de las estrellas clásicas del cine–, observaremos cuán compleja, consistente y nutrida es la espiral literaria construida por Pitol.

Una espiral en la que también se insertan los más distintos sustratos pictóricos y que, por tanto, permite contemplar a los personajes descritos por Pitol como si fueran pasajeros perdidos de algún fresco de El Bosco –“Tiempo cercado”–, André Masson –“La pareja”– o Melozzo de Forlí –“El relato veneciano de Billie Upward”–, como si fueran sombras evanescentes sin destino alguno frente a los cuales se levantarán las siluetas dibujadas por Caravaggio, Rafael o Andrea Mantegna, resaltando aún más su sentimiento de extravío en el mundo –*Juegos florales*–; o, incluso, como si se tratara de símbolos de un tiempo fatuo, movedizo y evanescente, como aquella mujer-Bahuaus en que deviene Paz Naranjo en *El tañido de una flauta* a raíz de su relación con el húngaro Miklós Faraly, o siluetas recién salidas de los lienzos de Ensor, Beckman, Kirchner o Grosz –*El desfile del amor*, “Una mano en la nuca” o “El regreso”– o incluso de Edward Hooper –“Los nombres no olvidados”–. Y que, igualmente –dado el origen mexicano de Pitol–, abre sus poros para recibir todo tipo de influjos de pintores de su país como José Luis Cuevas –*El desfile del amor*–, Tamayo y Orozco –*El tañido de una flauta*–, Juan Soriano –“El único argumento”–, Gilberto Aceves Navarro –*Domar a la divina garza*– o Julio Galán –*la Trilogía de la memoria*.

Pues, en definitiva, la espiral literaria forjada por Pitol actúa a la *manera* de un puerto cosmopolita –bien pudiera ser el veneciano o el veracruzano– en el que desembarcan y son bienvenidos todo tipo de artistas, escritores, pintores de los más diversos lugares con los que se establece un diálogo incesante que no se detiene jamás y que, además, continúa progresivamente acrecentándose; es, en sí misma, el mayor ejemplo de que no hay signo alguno “puro” y que detrás de cada uno de los símbolos que utilizamos se encuentra la memoria colectiva de toda la humanidad: esos “otros” que somos todos nosotros.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

D. ESPIRAL IV

¿Cuál es tu nombre?

Mascamierda –contestó Panurgo.

Gargantúa y Pantagruel, RABELAIS

Y no penséis que la felicidad de los héroes y semidioses que viven en los Campos Elíseos esté en el afodelo, en la ambrosía o en el néctar, como dicen aquí las viejas. Está, según mi opinión, en que se limpian el culo con un pollo de oca.

Gargantúa y Pantagruel, RABELAIS

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

Domar a la divina garza, SERGIO PITOL

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Si bien es cierto que en la espiral literaria compuesta por Pitol todos los elementos colaboran y se integran conjuntamente para que esta continúe girando y no debería, por tanto, haber diferencia respecto a la importancia que unos y otros poseen, también lo es que la influencia de algunos de ellos destaca sobre la del resto. Este es, por ejemplo, el caso de Bajtín, sin el

cual no puede realizarse un análisis completo de la literatura de Pitol y, más en concreto, de su *Tríptico del carnaval*.

Sobre todo, porque fue gracias a la lectura que Bajtín realizó de la obra de Rabelais que el escritor veracruzano —yendo más allá del recurso irónico— introdujo en su literatura, además de todo tipo de elementos grotescos, la risa y la carcajada total que son fenómenos capaces de disolver las paredes laberínticas, de liberar al hombre momentáneamente de sus circunstancias sociopolíticas. Y gracias a esto preñó a su literatura de un componente y temperamento festivo de la que carecía en principio y que le posibilitó finalmente en su *Trilogía de la memoria* comenzar a danzar en espiral en torno a sí misma y a múltiples referencias de todo tipo.

De hecho, como se puede observar en la escena del desenterramiento de los tordos en *Juegos florales*,¹ sus personajes —hasta el tríptico carnavalesco— desconocían los secretos de la carne, lo abyecto, lo corporal o lo pestilente (lo carnavalesco); y, en la mayoría de los casos, estas manifestaciones les provo-

¹ Extraigo aquí las partes más significativas de esta escena para que se pueda comprobar esta asección: “Se ve enterrando y desenterrando pájaros todas las mañanas, los que sus primos habían cazado el día anterior, tordos negros, de plumas relucientes con plastas de sangre coagulada, que él había guardado en cajas de zapatos o envuelto en periódicos. [...] había fundado un cementerio de pájaros en un extremo del jardín, detrás de una enorme piedra que lo ocultaba de la casa. Esa mañana, después de hacer los servicios fúnebres a la nueva ración de tordos, desenterró algunos que había sepultado en días anteriores y, para su estupefacción, los encontró cubiertos de espesas costras de gusanos blancuzcos, desprendiendo una pestilencia insoportable. No se explicaba cómo se habían podido introducir los gusanos ya que había envuelto muy bien los pájaros y guardado en cajas que ató con cordeles, o metido en bolsas de papel muy bien cerradas. [...] mientras hacían un largo paseo le habló de la descomposición de la materia orgánica y la putrefacción de la carne, un tanto abstraído, sin parecer darle demasiada importancia a lo que decía”, Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 51.

caban una mezcla de fascinación no exenta de terror y estupor que les hacía desistir de penetrar en su “misterio”; tal y como le sucede a Manuel Torres en “Mephisto-Waltzer” mientras escucha a Gunther Prey tocar con perversidad el *Vals Mefisto* de Liszt y cree percibir “en rededor suyo esa mezcla putrefacta de perfumes, medicamentos y tufo de encierro que desprendía el cuarto” de su moribunda y taimada esposa; o al Guillermo que escribe sobre Prey y Manuel Torres en este mismo relato que se muestra incapaz de comprender las fuerzas inframundanas que se ponen en movimiento en la interpretación que realiza Richter del Carnaval de Schumann en Roma.

Las teorías de Bajtín sobre la risa le sirvieron al escritor veracruzano para revitalizar las coordenadas extremadamente cultistas de su literatura –sin que por ello su arte estético perdiera un ápice de calidad o de su clásica rigurosidad estilística. También le permitieron carnalizar muchas de las influencias esenciales de su literatura antes citadas, como las de Henry James, Ford Madox Ford, Ronald Firbank o Ivy Compton-Burnett, consiguiendo que –por más coincidencias que sus personajes tuvieran con los diseñados por estos escritores– sus creaciones vivieran su propia vida sometida a unos designios radicalmente diferentes a los, por momentos, inescrutables protagonistas dibujados por estos hábiles artesanos de la lengua inglesa. Y, ante todo –y este pienso que es el aspecto más importante que habríamos de destacar de la utilización realizada por Sergio Pitol de las proposiciones de Bajtín–, para profundizar en una serie de fenómenos naturales y corporales con el fin de oponerse a la mentira, la adulación o la hipocresía detentadas por los centros de poder; para, gracias a la risa que es capaz de disolver toda angustia, ayudar a los ciudadanos anónimos de su patria a trascender su encierro en el laberinto solitario mexicano y conceder un sentido a su no-existencia al integrarlos en una espiral en donde, al tiempo que disuelven

su ego, pueden dialogar con el resto de sus semejantes. A esto, por ejemplo, parecen aludir estas dos distintas reflexiones que el escritor veracruzano nos legara sobre la función de la risa en su estética literaria. Nos indicará en *El mago de Viena*: “he tratado de manejar una realidad siempre visible, pero cada vez más dúctil y más enmascarada: la parodia me ha permitido dinamitar los muros más recios”.² Y en *El arte de la fuga* exclamará:

Hay que comenzar a reírse de todo, llegar al caos si es necesario, y hacer posible que los bienpensantes se intranquilen, ya que buena parte de sus males y de los nuestros proceden de sus limitaciones. Reírse de ellos, ridiculizarlos, hacerlos sentir desamparados.³

En fin, más allá de estas consideraciones, intentaremos ahora observar cuál era el valor que para Bajtín poseía la risa para comprender la importancia central que posee en la literatura de Pitol, y ahondar un poco más en las aserciones que ya hemos apuntado.

Para Bajtín, la risa era un medio a partir del cual el individuo podía liberarse de las estrechas coordenadas de su mundo social superando su miedo al aislamiento pero también su turbación ante la finitud de su vida. De este modo, tal y como nos indica el teórico ruso –en una afirmación básica para comprender cómo la risa es fundamental para consolidar una espiral cultural–, “la cultura cómica” en la Edad Media no solo daba cuenta en gran parte del “drama de la vida corporal (coito, nacimiento, crecimiento, bebida, comida y necesidades

² Sergio Pitol, *El mago de Viena*, *op.cit.*, p. 249.

³ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 47.

naturales) del cuerpo individual” o “de la vida material privada, sino del gran cuerpo popular de la especie, para quien el nacimiento y la muerte no eran ni el comienzo ni el fin absolutos, sino solo las fases de un crecimiento y una renovación ininterrumpidas”.⁴ Lo que, en definitiva, viene a incidir en que la risa y los recursos más grotescos de las sátiras populares no se encontraban, en absoluto, separados de los ritos o medios de expresión –danza y arte– por medio de los cuales los hombres expresaban su miedo “metafísico” existencial u honraban el “misterio” de la vida. Al contrario, estaban absolutamente integradas a este “misterio”, precisamente, por encontrarse más íntimamente en contacto con las formas no racionales a partir de las cuales la vida se desarrolla: “las manifestaciones naturales” y “los órganos corporales” aun en sus dimensiones más grotescas.⁵ Nos dirá Bajtín: “Esta lucha” del hombre

... contra el temor cósmico bajo todas sus formas y manifestaciones, se apoyaba no sobre esperanzas abstractas, sobre la eternidad del espíritu, sino sobre el principio material presente en el hombre mismo. De algún modo, el hombre asimila los elementos cósmicos (tierra, agua, aire, fuego) encontrándolos y experimen-

⁴ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 87.

⁵ Indicaría Bajtín, completando esta afirmación: “El hombre medieval percibía con agudeza la victoria sobre el terror místico (“terror de Dios”) y el temor que inspiraban las fuerzas naturales, ante todo como una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia del hombre, un terror hacia lo sagrado (‘tabú’ y ‘mana’), hacia el poder divino y humano, a los mandamientos y prohibiciones autoritarias, a la muerte y a los castigos de ultratumba e infernales, en una palabra un miedo por algo más terrible que lo terrenal. Al vencer este temor, la risa aclara la conciencia del hombre y le revela un nuevo mundo”, *ibid.*, p. 86.

tándolos en el interior de sí mismo, en su propio cuerpo; él siente el cosmos en sí mismo.⁶

Undo, jajaja, una y otra vez

Y así es como hemos de entender el que, por ejemplo, fenómenos inconscientes –para cuya realización no existe posible impedimento por parte del hombre– como la risa, el masticar, el orinar, el defecar o determinados detalles grotescos del cuerpo humano –una boca retorcida, unos labios descompuestos, un ojo bizco o una pierna que cojea– sobre los que Pitol hará hincapié constantemente en su *Tríptico del carnaval* y Rabelais en su *Gargantúa y Pantagruel* sean esenciales para dar cuenta de las relaciones con el cosmos que tradicionalmente ha tenido el hombre.

En todo caso, tal y como nos informa Eduardo Planchart-Lycea, la concepción de la risa y la alegría cósmica sostenida por Bajtín se encuentra, por su carácter universal, también ligada a la de las culturas mesoamericanas, donde “era considerada terapéutica” pues “hacía olvidar el dolor y la muerte”.⁷ Nos señala el estudioso mexicano:

... gracias al reír colectivo se llama simpáticamente a las fuerzas de la vida y se expulsa a la muerte y sus relaciones, estableciéndose una repulsión a los valores simbólicos vinculados con la tristeza, la muerte y la enfermedad, y una atracción mágica de la alegría y la salud [...] La alegría, el regocijo y, por tanto, el reír podían convertirse en un destino pues estos estados anímicos se

⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁷ Eduardo Planchart Lycea, *Lo sagrado en el arte: la risa en Mesoamérica*, p. 54.

vinculaban a determinadas actividades regidas por las deidades presentes en el calendario adivinatorio o *tonalpoahualli*.⁸

Por ello, no existe jactancia ni puerilidad alguna en la forma como Pitol compuso, finalmente, su tríptico carnavalesco o una escena como la del niño cagón en *Domar a la divina garza*. Todo lo contrario. Pues merced al papel principal que poseen lo corporal y las pulsiones gozosas en su trilogía reivindicó muchos de los atributos –sobre todo los dionisiacos, frugales y telúricos– de las culturas mesoamericanas que la occidental intentó exterminar.

En este sentido –y para entender mejor la anterior afirmación– considero necesario volver a unas reflexiones de Octavio Paz que son muy esclarecedoras para vislumbrar más profundamente muchos de los sentidos de la trilogía carnavalesca y que, en gran parte, explican también el porqué la obra de Rabelais fue absolutamente ignorada y mal interpretada por la Ilustración o el positivismo, y solo comenzó a ser rescatada masivamente en Occidente tras las dos guerras mundiales.⁹

⁸ *Ibid.*, pp. 54, 68. A este respecto, Eduardo Planchart nos ofrece una explicación simbólica de la risa de Tezcatlipoca que por su agudeza y por la manera como ayuda a entender mejor la concepción de este fenómeno en las culturas mesoamericanas, no podemos obviar: “Tezcatlipoca en los cantares se convierte en sinónimo del devenir y del destino, y por tanto de la muerte; pero, ante sus risas y burlas, la humanidad debe reaccionar y trascenderlo, no huir, como lo hiciera Quetzalcóatl ante su caída, dejando que la tristeza y el lloro lo dominara, sino aprender a alegrarse y reír como Tezcatlipoca, transformando su existir y su hacer a través de la acción y las artes, tal como se repite una y otra vez en los cantares, trocándose la risa del dios y su belicismo en risa creadora y trascendental, que nos lleva a las caleidoscópicas influencias que determinaron el esplendor de esta civilización”, *ibid.*, p. 72.

⁹ Indica Bajtín sobre la fortuna que la recepción de la obra literaria de Rabelais tuviera durante el siglo XVIII: “Nunca fue Rabelais tan incomprendido como durante este período. Fue precisamente en la interpretación y

Decía Octavio Paz en *Conjunciones y disyunciones* que a medida que la sociedad capitalista moderna va desarrollando la represión de los instintos naturales (el espíritu dionisiaco) se realiza con mucha mayor eficacia. Por ejemplo, para el pensador mexicano existe una relación directa –que explica muy bien la estructura del laberinto barroco mexicano– entre la extracción del oro de América o la matanza de indígenas americanos realizada por Occidente y la progresiva racionalización de la vida occidental o su desarrollo científico.¹⁰ Occidente limpia su conciencia llevando el oro robado de América a los templos de las iglesias y transformándolo en limpios billetes y monedas en que –una vez purgados por la máquina del

compresión de Rabelais donde se manifestaron las debilidades del Siglo de las Luces. Los escritores del Iluminismo, con su falta de sentido histórico, su utopismo abstracto y racional, su concepción mecanicista de la materia, su tendencia a la generalización y tipificación abstracta por un lado y documental por la otra, no estaban capacitados para comprender ni estimar su obra. Para los escritores del Iluminismo, Rabelais era la encarnación perfecta del “siglo XVI salvaje y bárbaro”, Mijail Bajtín, p. 107.

¹⁰ Nos indica Octavio Paz: “la condenación del excremento por la Reforma, como encarnación o manifestación del demonio, fue el antecedente y la causa inmediata de la sublimación capitalista: el oro (el excremento) convertido en billetes de banco y acciones. [...] La conexión entre retención anal y economía racional, que mide los gastos, es clara. Entre atesoramiento y desperdicio no quedó otro recurso que la sublimación. El segundo paso consistió en transformar en producto esa retención: ocultación y asepsia de la letrina y, simultáneamente, metamorfosis del sótano donde se guardan oro y riquezas en institución bancaria”. [...] “La economía racional capitalista” deviene “limpia, útil y moral: es el sacrificio de omisión –lo contrario del sacrificio por gasto y de la hecatombe– que hacen los buenos ante la voluntad divina. La recompensa de la divinidad no se manifiesta en bienes materiales sino en signos: moneda abstracta. En el mismo instante en que el oro desaparece de los vestidos de hombres y mujeres tanto como de los altares y de los palacios, se transforma en la sangre invisible de la sociedad mercantil y circula, inodoro e incoloro, por todos los países. Es la salud de las naciones cristianas”, Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, pp. 30-32.

capital— no hay rastro alguno de sangre indígena, del brutal cuerpo excrementicio de esa tierra impura. Consiguientemente, el positivismo —fuerza en la que se apoyan todas las ciencias occidentales y que no puede entenderse sin el racionalismo, el cristianismo o el protestantismo— niega todo valor no solo a los mitos, ritos o pensamientos mágicos y animistas de estas culturas sino también al excremento, la orina, la carcajada u otros fenómenos que no puede controlar.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Sin embargo, tanto en la cultura popular de la Edad Media como en la mesoamericana, el excremento era valioso en cuanto sin él no podía regenerarse la vida. No era tanto el opuesto del sol como su complementario —como, a su vez, lo era el agua del fuego—, ya que se tenía conciencia de que para alcanzar el cosmos celeste se debían también recorrer las entrañas terrestres (el inframundo). Lo cual, como nos indica Kerényi, era consustancial, asimismo, a las culturas arcaicas, donde “la equiparación entre submundo e intestinos”¹¹ era una imagen clásica y arquetípica —que aparecía, por ejemplo, en *El poema de Gilgamesh* y en la cultura babilónica— en cuanto ambos símbolos representaban fidedignamente las entrañas de ese “inferus” terrenal o Infra-mundo que sostenía el mundo “visible”. Por lo que se entenderá que la fascinación sentida por Pitol hacia aquel don carnal orgulloso, goloso, soberbio, sañudo, fuerte, matador de toda cosa y poderoso que nos diera a conocer el Arcipreste de Hita en su *Libro del buen amor* o por el Gargantúa de Rabelais —quien no dudaba en limpiarse el culo “con una gallina, con un gallo,

¹¹ Véase Karl Kerényi, *En el laberinto*, pp. 52-56.

con un pollo” o “con la piel de una ternera”—,¹² no es, en absoluto, frívola, en cuanto ella se esconde una velada declaración de amor y fidelidad a la tierra que le vio nacer, México, así como al espíritu dionisiaco, rejuvenecedor y carnavalesco existente en las culturas mesoamericanas. Como también han de comprenderse —a raíz de estas aseveraciones— muchos de los símbolos narrativos que utiliza en su *Tríptico del carnaval*. Por ejemplo, la importancia que poseen las limpias, aseadas mansiones donde transcurre la vida de tantos de los personajes de su tríptico por medio de las cuales da cuenta de cómo la burguesía mexicana —que, en su mayoría, es de ascendencia europea— ha borrado todo “signo” excremental que le recuerde los excesos cometidos contra muchos de los integrantes de su pueblo para obtener estas u otras posesiones; o la que posee en *El desfile del amor*, el primer libro escrito por Delfina Uribe, *El pícaro y su cuerpo*, que provoca el escándalo y la incompreensión de la acomodada clase burguesa mexicana: “El cuerpo del pícaro! ¡La función de las vísceras! ¡Un libro demasiado fuerte para su tiempo! La relación entre literatura e intestinos sencillamente horrorizó a los tradicionalistas”.¹³ Como, por supuesto, la ceremonia tribal en torno al niño cagón desarrollada en *Domar a la divina garza* que podría ser un recreación libre de aquellas ceremonias agrarias desarrolladas por la cultura maya con el fin de “reanimar la tierra” o “excitar el cielo para que la hierogamia cósmica —lluvias— se cumpla en las mejores condiciones, los cereales crezcan y den frutos [...] y los muertos puedan saciar su vacuidad”¹⁴ y que, en mi opinión, es uno de los más sinceros reconocimientos para con el “alma” del pueblo mexicano realizados por Pitol. Pues, en definitiva, toda la historia del niño cagón es una de las

¹² François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, p. 28.

¹³ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 79.

¹⁴ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 193.

más sutiles, esquivas y, a la vez, grandiosas reivindicaciones que se han hecho jamás sobre las “bonanzas” de la “madre tierra” de esta nación; una de las más abiertas apuestas por el sentimiento profano, la blasfemia y lo obsceno como corrientes “sagradas” capaces de regenerar la semilla cósmica de aquellas culturas mesoamericanas cuyo cuerpo excremental fue diabólicamente, en nombre de Dios, convertido en mercancía, capital; una de las más corrosivas metáforas a partir de las que se ha ridiculizado el laberinto racional impuesto por Occidente en América, como, por ejemplo, se puede concluir de esta sentencia proferida por Sacha en *Domar a la divina garza* que, además, supone un sentido homenaje al famoso capítulo XIII –“Cómo Grandgousier conoció el ingenio maravilloso de Gargantúa por la invención que este hizo de un limpiaculos”– del libro primero del *Gargantúa* de Rabelais: “El hombre es un junco pensante, sí, pero no hay que olvidar que es también un junco que caga”.

Bajtín –refiriéndose a la orina y la materia fecal– dejó unas reflexiones muy agudas que tal vez ayuden a esclarecer esta escena aún más:

La orina (como la materia fecal) es la alegre materia que rebaja y alivia, transformando el miedo en risa. [...] La materia fecal y la orina personificaban la materia, el mundo, los elementos cósmicos, poseyendo algo íntimo, cercano, corporal, algo de comprensible (la materia y el elemento engendrados y segregados por el cuerpo). Orina y materia fecal transformaban al temor cósmico en un alegre espantajo de carnaval. Así, la risa acaba por vencer el terror cósmico.¹⁵

¹⁵ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 331.

Reflexiones que, a su vez, permiten comprender por qué la Karapetiz –*Domar a la divina garza*– considera que la magia y el encanto de esta ceremonia radica en su praxis; esto es, en la posibilidad de que la defecación de los niños en Chiapas se produzca y este hecho sea entronizado; en la circunstancia misma de poder contemplar la deposición realizada por el pueblo cagón y que el fungido elemento se disuelva sin tapujo alguno sobre el escenario de la selva chiapaneca entre todo tipo de salves, cánticos y laudas jubilatorias. Y que también son muy valiosas para entender aquella escena –uno de los mayores ataques velados realizados por Pitol contra la cultura judeocristiana que dictaminó la pérdida del “goce” en América– de *El desfile del amor* en que Ida Werfel y el licenciado Reyes se complacen en proferir todo tipo de chistes cagones:

Se morían de risa al modificar los proverbios más conocidos. Reyes tenía mucha gracia: “No, Ida”, le decía, “no se puede tapar el sol con un pedo”, y a partir de ese momento ambos se desbarrancaban en el refranero: “No hay pedo que valga”, gritaba uno; “Quien caga, otorga”, la otra: “Al ojo del ano engorda el caballo”, ambos a la vez.¹⁶

En fin, como señalamos anteriormente, es a partir de esta exaltación de lo profano, lo escatológico, lo carnavalesco (lo infrahumano) que Pitol concede un sentido (cósmico) –más allá de sí mismo– a la existencia de ese “ninguno” que para Octavio Paz era el mexicano corriente escondido detrás de su máscara risueña, arisca o contemplativa sin llegar nunca a “ser” él mismo del todo; que le muestra un “medio”, una vía de conferir un sentido simbólico a su vida y acabar con el miedo a los minotauros (poder político, eclesiástico o económico) que controlan los laberintos.

¹⁶ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 135.

tos, ya que tanto los más insignes reyes y gobernantes como los pícaros, bufones y villanos poseen un cuerpo y tienen la necesidad de comer, cagar u orinar además de reír. Y es, por tanto, gracias a esta operación que Pitol integrará a ese mexicano –que es “ninguno”– en una espiral en la que tiene la oportunidad de trascenderse a sí mismo y sus circunstancias vinculándose, gracias a la danza cultural que esta permite, con el resto de los seres humanos. Lo que, en parte, ya la obra de Rabelais anunciaba, tal y como sugería Bajtín, en cuanto al poner énfasis “en la concepción grotesca del cuerpo” fomentaba “un sentimiento histórico concreto y realista: la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia”.¹⁷

E igualmente, como estamos comprobando, es gracias a esta, por momentos, exaltación épica de la “carcajada”, la “corporalidad”, como de la “glotonería” realizada por Pitol en el Tríptico –obsérvese, por ejemplo, el hecho de que la Karapetiz y Sacha (*Domar a la divina garza*) sean masajistas o el apetito voraz y pantagruélico del que, en determinadas escenas, hacen gala–, que el escritor veracruzano contraataca y reacciona en contra de los “excesos” del racionalismo occidental que ha impuesto como referente y modelo de su sociedad –merced a su economía contraria al “gasto” no utilitario, a lo “dionisiaco” y al “derrame”– un cuerpo delgado, casi enfermo, anoréxico, y ajeno al goce.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Así, la épica hedonista propuesta por Pitol en su tríptico deviene una especie de ética liberadora y reveladora, a la vez,

¹⁷ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, p. 331.

de las trampas de esa cárcel racional, laberíntica impuesta en América por Occidente. Pues el sano placer hedonista de regodearse en el cuerpo, saborear los alimentos e incidir en los placeres que el tacto proporciona al hombre –sin los cuales es imposible disfrutar el encuentro erótico– es, seguramente, una de las más directas maneras de lograr que el hombre acepte su faz irracional y dionisiaca; esto es, que se reconozca a él mismo como minotauro; un ser más integrado en la danza (cósmica e inframundana) de la realidad. Pues cuando el hombre toma conciencia de su cuerpo, ríe, se relaja y entiende que él es también minotauro, ya no teme a los fenómenos naturales, a la muerte o a otros hombres, sino que se reúne con ellos en una fiesta que no tiene por qué ser legislada por nadie, que se encuentra fuera del “reglado” mundo del trabajo, por medio de la cual honra la íntima esencia del ingobernable e impredecible cosmos: comienza a hacer de su vida un baile en el que se escuchan –como en la literatura de Pitol– e integran las más distintas voces sin que destaque una por encima de la otra y sin más intereses que las reúnan que el mero goce. Dirá la Karapetiz de la danza realizada en torno al niño cagón:

Los suplicantes seguían el ritmo con movimientos 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 olas de suspiros delicados, de mugidos bestiales, de temblores embelecados. Multiplique usted eso por miles y miles de esfuerzos y tendrá el más perfecto, y [...] el más esperanzado poema polifónico.¹⁸

¹⁸ Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, p. 193.

De hecho, la demonización del cuerpo (Dionisos) realizada por la Iglesia y los poderes políticos en Occidente y, más tarde, en América con las culturas indígenas se encuentra muy cercana de la que se produjera con el minotauro cuya figura – véanse ese rabo, esos cuernos o su representación corporal tan cercana a la de un fauno animal como a la de un hombre– se asemejó a la del diablo. Y forma parte, como comprendiera Nietzsche y revelara Julio Cortázar en su intenso poema en prosa *Los reyes* (en el cual el minotauro se revela como un símbolo de lo instintivo, pulsional y rejuvenecedor que los poderes políticos intentan controlar), de la progresiva racionalización y “falsificación” de la realidad que se produce en Occidente desde que Apolo (Teseo-el Cristo católico-Abel-Europa-el sol) se impuso a Dionisos (minotauro-el Cristo gnóstico-Caín-América-el excremento). Muy al contrario, cuando el pueblo se liberaba “interna” y “externamente” del poder que lo subyugaba en las fiestas medievales, en el carnaval, no dudaba en fundir su “alma” con la del demonio (Dionisos, minotauro), en festejarlo o ridiculizarlo considerándolo como uno más de los suyos, tal y como nos refiere Bajtín:

En las diabluras de los misterios medievales, en las visiones cómicas de ultratumba, en las leyendas paródicas y en las fábulas, etc., el diablo es un despreocupado portavoz ambivalente de opiniones no oficiales, de la santidad al revés, la expresión de lo inferior y material, etc. No tiene ningún rasgo terrorífico ni extraño (en Rabelais, el personaje Epistemón, de vuelta del Infierno, “asegura a todos que los diablos eran buena gente”). A veces el diablo y el infierno son descritos como meros “espantapájaros” divertidos.¹⁹

¹⁹ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renaci-*

Por lo que, en definitiva, se comprenderá el porqué de la “leyenda negra” que asola al minotauro (el excremento, el cuerpo), en cuanto reconocerlo no como opuesto sino como complementario del hombre supone conjurarse, reírse y rebelarse contra todos aquellos centros de “poder” que han intentado coartar las plenas potencialidades del ser humano con el objeto de castrarlo –como vislumbrara Robert Musil en *El hombre sin atributos*– y poseerlo indefenso ante su yugo; supone entender que el insidioso guardián del laberinto al que hay que vencer no es tanto el minotauro sino Minos (un símbolo de las primeras sociedades patriarcales, anticaleidoscópicas y monovalentes); al sistema de poder que crea una especie de cárcel y encadena a un hombre-toro allí para que de las dos maneras –matando al ser mitad humano-mitad animal o pereciendo ante sus cegados rugidos– el hombre o el héroe de esa civilización sea su servidor.

En suma, todos estos presupuestos también pueden ayudar a entender el porqué el constructor del laberinto de Creta, Dédalo (el hombre “total” que, en libertad absoluta, es capaz de integrar todos los opuestos), en vez de ser honrado por Minos –para quien había trabajado fervorosamente construyendo esta espantosa jaula de control– fue, finalmente, encarcelado junto a su hijo, Ícaro, en una de sus almenas. Pues si bien Dédalo había cumplido con sobriedad la orden que se le había transmitido, también lo es que mediante la forma y la manera como construyó la cárcel que se le había encomendado –en espiral– señaló en clave secreta el camino para salir de ella: bailando conjuntamente con el minotauro; lo que supone una de las mayores proclamas a favor de la sociedad andrógina y uno de los más

miento. *El contexto de François Rabelais*, p. 42.

sagaces actos de insubordinación en contra de la sociedad patriarcal, monoteísta y racionalista realizados jamás.

En todo caso, se me ocurre, a partir de todas las reflexiones pasadas, que la omnipresencia de las formas en espiral en todo tipo de ámbitos –natural, animal y cultural– puede tener una explicación –vista la obra de Bajtín y la de Pitol– concreta. Pues las espirales que se integran en los laberintos y que aparecen sobre el vientre de los caracoles o las medusas marinas parecen haber sido ubicadas allí por Dédalo o múltiples Dioses desconocidos para que el hombre no olvide un secreto: que su destino puede comenzar y puede finalizar en cualquier lugar o momento, que puede renegar de él o aceptarlo, pero lo que nunca podrá jamás dejar de hacer es danzar, dialogar –tal y como lo deseara Bajtín– con el resto de los integrantes de su cultura u otras distintas a riesgo de perecer para siempre por no haber sabido resolver el caleidoscópico misterio al que la existencia le enfrenta; que su destino se encontrará siempre truncado si no construye su personalidad en relación con los demás seres humanos integrando su faz racional (Apolo, Teseo, sol) e irracional (Dionisos, minotauro, excremento) tal y como la fiesta, los rituales sacros y las obras de arte –al fundir y confundir lo cósmico y lo inframundano– le proponen.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

4. SERGIO PITOL: UN ARTISTA Y MONJE TEÓSOFO

Nuestra época necesita el conocimiento suprasensible, puesto que todo lo que por métodos ordinarios alcanzamos a saber acerca del mundo y de la vida, genera dentro de nosotros un sinnúmero de interrogantes a los que solo las verdades suprasensibles pueden responder.

*Introducción al conocimiento suprasensible
del mundo y del destino humano,*

RUDOLF STEINER

Si bien es cierto que todo está en el TODO, no lo es menos que el TODO está en todas las cosas. El que comprende esto debidamente, ha adquirido gran conocimiento.

EL KYBALIÓN

Todos los hombres tienen espiritual, y físicamente el mismo origen; lo que constituye la doctrina fundamental de la Teosofía.

La clave de la teosofía, Madame Blavatsky

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

Como hemos comprobado, según las coordenadas de un símbolo como la espiral, el arte sería una especie de espejo en que el hombre podría observarse para comprobar las mutaciones

que en su camino a encontrar la libertad “total” ha trazado; un testimonio de que sin los “otros” no podemos llegar a entendernos, pensarnos, existir, ser; una invitación a conversar, a amar, a comprendernos, aun dentro de nuestra fugacidad, eternos. La espiral, por tanto, generaría una especie de ética colectiva ya que al incluir a todos los seres humanos en el rotar constante de sus líneas nos muestra interdependientes los unos de los otros; y al dejarnos entrever tras cada uno de los signos que la componen a todos los restantes es una constatación más de que, efectivamente, como proclamaba la teosofía, “todo está en todas las cosas”; de que el hombre fue concebido con las mismas capacidades inherentes a lo divino. Con lo que, lógicamente, desde este punto de vista, un estudio de la espiral literaria de Pitol no se encontraría completo sin hacer referencia a la vertiente esotérica o teosófica.

Para la orden teosófica –en la línea de Jung y muchas de la más influyentes asociaciones gnósticas y alquímicas– cada símbolo celeste ha de tener su correlato terrenal de la misma forma que cualquier símbolo, personaje o arquetipo novelesco lo ha de poseer celestial. El hombre ha de entenderse como un todo absoluto imposible de disgregar en partes, como un cuerpo material unido a uno espiritual (el alma), que siempre fracasará en su misión en cuanto crea únicamente en la realidad objetiva. Cada ser humano es todos los restantes porque sin estos, él no sería quien es y todos los hombres (manifestación física de la pluralidad divina) son el mismo hombre (reflejo de la unidad divina) como el rostro de Dios es diferente para cada individuo y cultura pero, a su vez, es uno solo para todas ellas. Lo exterior no se concibe sin lo interior ni lo singular sin lo plural. Cada acto individual afecta, resuena en la totalidad cósmica y terrestre como cualquiera de las manifestaciones de esa totalidad nos afecta a todos en nuestra singularidad. Todo, absolutamente está relacionado y, por tanto,

“todo está en todas las cosas” como en una espiral o en la literatura de Pitól.

El escritor veracruzano se siente fascinado por la teosofía en cuanto esta establece una red sincrética cultural y, sobre todo, espiritual-animista que refleja –por muchos errores que pueda poseer–¹ la conexión íntima entre los “múltiples” espacios que componen lo real e intenta ligar –desde el aquí y el ahora– al hombre con el “más allá” para “trascender” la vida mundana; en cuanto es una excéntrica filosofía en espiral que da cuenta de la necesidad de un profundo cambio en las concepciones lineales-racionalistas que han ido convirtiendo la existencia en una especie de opresivo laberinto. Pero si bien es cierto que los presupuestos teosóficos son altamente estimulantes, la cantidad de personajes malos que esta –como la llaman sus detractores– pseudofilosofía ha producido es tal que para Pitól ahondar en ella es también una vía para seguir dando cuenta de todo tipo de delirantes situaciones; para continuar describiendo los grotescos rasgos del mundo real. De esta forma, si bien es cierto que Pitól se apoya en todo tipo de referencias simbólico-esotéricas con el fin de dotar de un componente anímico-espiritual a su literatura (véase, por ejemplo, la utilización afín a los intereses del tríptico carnavalesco que realiza del signo cangejeo –símbolo del cambio y de una nueva vida espiritual– en *La vida conyugal* para representar las

¹ Nos dice, por ejemplo, René Guénon de las obras de Madame Blavatsky, *Isis desvelada* y *Doctrina secreta* que son “compilaciones indigestas y sin orden, verdaderos caos en los que algunos documentos interesantes se encuentran como ahogados en medio de un cúmulo de aserciones sin valor alguno [...] abundan los errores y las contradicciones, de modo tal que las opiniones más opuestas puedan hallar en esa obra su justificación”, René Guénon, *El teosofismo. Historia de una pseudoreligión*, p. 100.

mutaciones sufridas por la protagonista Jacqueline Cascorro)² no duda tampoco en ironizar o satirizar –sin por ello dejar de valorar el sentido profundo de su búsqueda– las corrientes teosóficas en cuanto sus ecuaciones “animistas”, en gran parte de las ocasiones, produjeran una verdadera subliteratura espiritual y aglutinaran en torno a ella a los más delirantes personajes y teorías.

A este respecto, pocas escenas como aquella de *El arte de la fuga* –un verdadero pandemónium teosófico– en que nos relata lo vivido por Luis Prieto en una reunión de teósofos:

... a mitad del informe de mister Tur-Four sobre los progresos en la construcción de El Ojo de Dios, un hombre inmenso, casi un monstruo de gordura, cayó de repente en trance y por su boca el Maestro, Ouspensky por supuesto, insultó violentamente al mecenas y al par de monjas disolutas que lo manipulaban, cuya sola presencia, decía, ensuciaba la Obra. [...] varios de los pre-

² Si recordamos, es justo en el momento en que Jacqueline, durante la celebración de una fiesta familiar quiebra las patas de uno de estos animales, que comienza a perpetrar su particular revolución amorosa y sexual. En el caso del tarot, el cangrejo, al ser un animal relacionado con lo acuático y lo terrestre, nos remite tanto al inconsciente como a lo consciente. Es allí donde hay que bucear –en los dos ámbitos– para que se produzca la transformación que invocaba en el antiguo Egipto, donde significaba “el cambio”: mutar una parte de nuestro pasado que ya no es útil para nuestra psique. Y, efectivamente, la protagonista cambia. Se rebela contra el caparazón que la petrifica en torno a una costra de “acomodo burgués” y vive todo tipo de aventuras con sus nuevos amantes al tiempo que perpetrata el asesinato de su marido. Pero inequívocamente, como el protagonista de “La pareja”, confunde los términos. El rojo del cangrejo que representa la vida y el fuego para los alquimistas –el fuego interior que posibilita el cambio hacia un nuevo estadio vital y espiritual– se metomíniza en ella con la sangre de su marido –lo que, por otra parte, ya anunciaba la pata del cangrejo quebrada– y la mutación no se produce sino en el ámbito externo: esos miembros y rostros llagados por todo tipo de heridas que circundan a ambos amantes en su destierro en Veracruz.

senten en vez de tratar de silenciar al gigante que continuaba su perorata en estado mediúmnico, empezaron violentamente a insultarse entre sí. Algunos cayeron en trance y produjeron mensajes contradictorios. Una mujer esquelética, que en su sano juicio hablaba como un pajarito, emitió una voz estruendosa con la que amenazó al reptil, esa larva que pretendía ser mensajero del Maestro, con expulsarlo de la secta, y añadió que las antiguas monjas, siervas del papismo en otros tiempo, se habían ya redimido y que tanto ellas como el magnánimo Sir Cecil Tur-Four eran absolutamente necesarios para que la Verdad pudiera revelarse. Unos y otros caían en convulsiones para decirse majaderías cada vez más fuera de tono hasta que él, Luis Prieto, ahuecó la voz y en tono cavernoso anunció “¡La sesión ha sido suspendida!”.³

De todas formas, si hay dos personajes en la literatura de Pitol ridiculizados por su vinculación con las corrientes animistas y teosóficas esos son Billie Upward cuyo destino truncado por su relación con la hechicera indígena, Ismaela Pozas, da cuenta sin ambages de las consecuencias que acarrea la mala utilización de este tipo de doctrinas, y Teresa Requenes –amiga de Billie– de quien se nos dice que se encontraba acostumbrada a comerciar “con toda clase de médiums, videntes y pitonisas” y que “había recorrido media Europa visitándolas, produciendo en algunas verdaderos espasmos de histeria, ataques epilépticos, aturdimientos, catalepsia”.⁴ Las dos –al igual que las hechiceras y videntes con las que se reúnen y que, en cierto modo, son un reflejo de su alma– se acercan a los postulados teosóficos de la forma en que Blavatsky advertía que no se debía hacer a riesgo de introducirse en la magia negra; esto

³ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 32.

⁴ Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 104.

es, “sin restringir demasiado su género de vida ni depurar gran cosa su moralidad”.⁵ Y ambas son incapaces de escuchar o estar a solas con su voz interior: requisito sin el cual es imposible acceder a la transformación interna que demanda la alquimia teosófica con el fin de acceder a esa clarividencia a la que se referían Bessant y Blavatsky, simbolizada en la India por el “Ojo de Siva” y llamada en el Japón “visión infinita”. Lo que es, en realidad, gran parte de la problemática que rodea a muchos de los personajes de Pitol, obcecados en seguir voces “externas” a ellos mismos e incapacitados para escrutar los designios de su propia voz interior, disolver su “ego” en el cosmos o vincular las potencias inferiores del alma con las superiores –tal y como deseaba Annie Bessant– como, por ejemplo, la Paz Naranjo de *El tañido de una flauta*, o los protagonistas de “Una mano en la nuca”, “Hacia Occidente” o “La pareja”.⁶

⁵ Blavatsky, *Estudios ocultistas*. Extraído de la página web http://www.upasika.com/helena_blavatsky.htm

⁶ Narración muy útil, por otra parte, para comprender cómo Pitol utiliza sutilmente el significado simbólico y esotérico de determinados objetos, animales o partes del cuerpo –en este caso, una cabeza cortada– para profundizar en el porqué tantos de sus personajes no encuentran una vía a partir de la cual “trascender” su situación vital, existencial. Para la cultura celta, por ejemplo, era muy habitual la celebración de un rito por medio del cual uno de sus integrantes –generalmente uno de sus jefes– cortaba su cabeza voluntariamente. Este acto era considerado un sacrificio que hacía comulgar al hombre con la divinidad, la cual recibía esta manifestación con agrado velando por la comunidad de fieles que habían decidido realizar este acto ritual como muestra de admiración y respeto. Pero lo que aquí interesa destacar no es este significado primero del rito sino el que se encuentra oculto: el simbólico o esotérico. Porque si escarbamos en el sentido implícito de este acto convendremos en que la ceremonia de entrega de la cabeza, en realidad, se encuentra muy cercana y puede ser una metáfora muy ilustrativa de la necesidad de eliminar el “ego”, disolverlo en la “nada” y participar de la iluminación divina a partir de la no-acción, del no-pensamiento y de la no-racionalidad

Despacio

En todo caso, es importante advertir que Pitol no frivoliza con los componentes esotérico-teosóficos sino que, más bien, lo hace con muchos de sus seguidores –dignos muchos de ellos de protagonizar cualquiera de sus trípticos carnavalescos– y los rituales animistas que en el mundo moderno se han ido propagando por doquier y que han distorsionado el componente original de esa especie de alquimia esotérica que es la teosofía ya sea por intereses meramente egoístas, monetarios o por ignorancia. Como también es necesario comprender que Pitol no entra en la discusión racionalista sobre el componente de “verdad” que estas manifestaciones puedan tener. No. Su ambigua relación con la teosofía tiene mucho que ver con su acercamiento –vía Bajtín– al mundo escatológico de la cultura popular. Ya que el escritor veracruzano observa la vida material degradada –la orina, la mierda, el cuerpo grotesco y ridiculizado y las potencias infraterrenales– como un fin a través del cual acceder a una “posible” visión global e integrada –andrógina– del ser humano y, muy al contrario, los teósofos exigen respeto y pulcritud al cuerpo por ser reflejo de lo divino. Pitol, por consiguiente, no duda de que en la vía teosófico-alquímica,

que postularían muchas de las doctrinas teosóficas, hindús o gnósticas. Y, en realidad, el hecho de que dentro de la tradición galesa el Santo Grial no sea representado con una copa sino con una cabeza ensangrentada sobre una bandeja, no hace más que corroborar esta aseveración. Más allá del significado primero –homenajear al Dios– se halla un segundo sentido simbólico –disolver el “ego”, cortar metafóricamente nuestra cabeza para iluminarnos– que “aclara” este primer acto ritual. Sin embargo, el personaje construido por Pitol en su deseo de trascender su propio encierro a través del arte y que no alcanza ni tan siquiera por medio del encuentro sexual con su compañera, terminará por, entre alucinaciones, cercenar la cabeza de su amada en lo que supone un acto tautárgico a partir del cual su desconexión con cualquier centro cósmico le estará absolutamente vedado.

el hombre pueda encontrar una “verdad” que le libere de su costra terrenal, corporal. Lo que cuestiona es que la teosofía no haya sabido observar —como sí lo hiciera la cultura popular en la Edad Media o las culturas mesoamericanas— en el cuerpo y lo “degradado” o “degradante” (el minotauro) un camino para alcanzar lo cósmico por más que asuma que si el ser humano no es capaz de “animizar” su cuerpo o trascenderlo simbólicamente su camino vital será errado; que no haya comprendido que si todo puede y ha de estar en todas las cosas, lo cósmico, lo trascendente —vías para llegar a lo andrógino y al tiempo de la redención y libertad total— también han de encontrarse en lo oscuro y lo irracional —el culo y las heces fecales—. Y de ahí su peculiar —como es habitual, prácticamente, en todas las facetas de la vida y literatura del escritor mexicano— relación con la teosofía por la que se siente seducido en cuanto ofrece una visión transfronteriza, simbiótica y sincrética de todos los fenómenos culturales y cósmicos y, al mismo tiempo, rechazado, vista la propensión que muchos de los seguidores del sendero “animista” poseen por abrazarse a los conceptos teosóficos como si estos fueran una mera excusa para huir de la “realidad” y no una posibilidad de profundizar más en aquello que somos —mierda y orina incluídas.

A este respecto, también hemos de tener en cuenta que las visiones sardónicas que realiza de algunas de las figuras teosóficas como es el caso de Blavatsky —téngase en cuenta que la anécdota que Billie Upward refiere en *Juegos florales* sobre los treinta sacerdotes del Tíbet que rezaban por ella y velaban el destino de su alma, en realidad es una parodia grotesca de la famosa relación que la maestra teósofa tenía con los maestros o *mahatmas* tibetanos—, poseen un fin ulterior mucho más profundo de lo que pareciera en primera instancia. Cuando Pitoll ironiza sobre las reuniones o personajes teosóficos, en realidad realiza la misma operación que cuando rebaja o degrada a

muchos de los personajes de su *Tríptico*. Una maniobra que, en ningún caso, podríamos ni deberíamos considerar únicamente como negativa. Ya que –siguiendo a Bajtín de nuevo– estos rebajamientos –como, por ejemplo, el sufrido por Dante C. de la Estrella al final de *Domar a la divina garza* o por Jacqueline Cascorro en *La vida conyugal*– le servían a la cultura popular para terminar de consolidar los vínculos entre lo sublime y lo ridículo, las potencias “celestes” y las “inferiores”. Y es, por tanto, haciendo hincapié en lo grotesco de diversas reuniones teosóficas y humillando a sus componentes que Pitol consigue realizar –siempre por un camino indirecto e inverso al habitual– ese salto alquímico que los personajes descritos ansían. Y por ello, si bien toda la *Trilogía de la memoria* es lo más parecido a una espiral teosófica y Sergio Pitol a un místico o monje teósofo, esto no es obstáculo sino más bien un acicate –como comprendiera gracias a Bajtín– para ridiculizar o humillar a todos aquellos que se jactan de ser “enviados” de la luz divina a la tierra y no son capaces de mezclarse con el vulgo ni de fundir su parte racional con la dionisiaca. Nos dice el teórico ruso: se equivocan quienes consideran que estos rebajamientos de personajes “tienen un carácter relativo o de moral abstracta”. Al contrario, son “topográficos, concretos y perceptibles; se dirigen hacia un centro incondicional y positivo, hacia el principio de la tierra y del cuerpo que absorben y dan a luz”. Dan cuenta de cómo “todo lo acabado casi eterno, limitado y obsoleto se precipita hacia lo ‘inferior’ terrestre y corporal para morir y renacer en su seno”.⁷

⁷ Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pp. 334-335.

Undo. Namasté. Despacio

Una y otra vez

Por tanto, es de esta manera –integrando simbióticamente en su interior y en sus creaciones artísticas– la luz (Teseo, Apolo, Occidente, alma) y la oscuridad (Minotauro, Dionisos, América, cuerpo) que, según Pitol, el hombre puede aspirar a “disolverse” y bailar conjuntamente con el cosmos; devenir ese ser andrógino único y plural, reflejo de la divinidad, que, según los teósofos más preclaros, es símbolo e imagen arquetípica de su libertad. Y si bien este último objetivo –integrar la imagen del andrógino en su interior– puede ser imposible de alcanzar por los medios convencionales, el ser humano posee aún un arma a partir del cual todos los opuestos se integran y las teorías sobre el sentido de la existencia humana son subvertidas al tiempo que unificadas: la risa rabelesiana de componentes carnavalescos; un símbolo que, efectivamente, va mucho más allá de lo espiritual y lo corporal, lo inframundano o lo cósmico que le permite ironizar sobre sí mismo y la existencia del universo; que certifica –sin tener en cuenta palabras, teorías o creencias– el milagro vital; la posible existencia de un “umbral” en el que la vida nueva es posible en el “aquí y ahora” . Pues, en definitiva, esto es la risa: el más cualificado símbolo alquímico; un signo –más allá de lo “andrógino”– que verifica que “todo está en todas las cosas” y en ninguna al mismo tiempo y en el que, finalmente, toda la literatura de Pitol aspira a desaparecer.

Despacio

Dicho con las palabras del excéntrico Balmorán, en *El desfile del amor*:

Hay una zona del espacio astral (no es el cielo, no es la tierra) que debe incorporarse a nuestro mundo. Cuando eso se logre, el andrógino difundirá su mensaje. Lyngam concederá su poder generador al Universo. Si las condiciones astrales no se cumplen encontraremos solo otro experimento fallido de la naturaleza.⁸ [...] Habrá un momento en que el espacio astral se convertirá en un espacio único que incluirá cielo y tierra. Tal vez la duración de ese encuentro no pase de un instante. Pero es posible que en ese instante se produzca la redención.⁹

Sergio Pitol, por tanto, “cree” en la vía animista (¿podía ser de otro modo teniendo en cuenta que se supone que fue gracias a todo tipo de conocimientos esotéricos –quiromancia, alquimia, mapas y cartas astrales– que se sospecha que Colón pudo llegar a América o Marco Polo realizara muchos de sus más preciados viajes?) pero también es consciente de la dificultad de alcanzar sus íntimos conjuros y secretos y, sobre todo, de la imposibilidad de describir sus fronteras. Sabe que la literatura siempre se detiene en el “umbral” a partir del cual comienza lo “indecible”, el “animismo”, el “esoterismo”; que si bien la escritura o el arte se acercan a revelarnos el “espacio” o “umbral” que atisbamos al observar cuando nos encontramos justo en la salida del laberinto (la caverna platónica), su misión se acaba allí pues su función no es guiarnos cuando atravesamos por fin el laberinto sino mostrarnos que existe una salida, que existe esa posibilidad y por el hecho de que esta sea real, la vida merece la pena vivirse, ha de tener un sentido. El arte nos guía bailando y dotando de ritmo a nuestra existencia, alimentándose de nuestras contradicciones y amplificándose gracias a

⁸ Sergio Pitol, *El desfile del amor*, p. 179.

⁹ *Ibid.*, p. 185.

ellas, a este lugar, pero una vez allí –lo cual ya requiere de por sí un gigantesco esfuerzo– es tarea de cada uno de nosotros empujar en uno u otro sentido para regresar al laberinto o salir definitivamente de él porque de la “verdadera vida” o, como la denominaba Dante, la “nueva vida” –la risa absoluta o la carcajada total– no puede decirnos nada.

Así, el arte, para Pitol, sería –en la línea de lo apuntado por Salvador Elizondo en *El hipogeo secreto*– una especie de camino que “desvela” tanto como “oculta”, una espiral sin “principio” ni “fin” concretos repleta de pasados, presentes y posibles futuros, que nos obliga tanto a “olvidar” con el fin de que podamos seguir danzando aun a ciegas por el laberinto como a “recordar” para que entendamos que somos mucho más que esa danza; y que la unión con nuestro verdadero “origen” únicamente llegará cuando trascendamos ese baile gracias al cual nos acercamos al “umbral” de nuestro “ser”. Y de ahí el porqué crear una literatura vivificante, danzante,ailable, festiva y carnavalesca era esencial dentro de su proyecto estético.

Escribir, al fin y al cabo, para Sergio Pitol, significa danzar, reír; bailar en rededor de un cosmos reflejo de un mundo vibrante de revelaciones donde todo se conecta fluidamente y se hace realidad la máxima teosófica de que “Todo está en todo”. Y para terminar de entender cómo Pitol llegó a estas concepciones artísticas y desarrolló su literatura a la *manera* de una espiral –además de proseguir danzando–, es esencial observar otro símbolo relevante, crucial en su vida: Roma.

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

En una entrevista que le realizara Rafael Antúnez, Pitol ha dado buena cuenta del deslumbramiento que le supuso la llegada a esta ciudad a la que –como es habitual en él–, no arribó

directamente sino a través de una vía o cruce de caminos alterna e indirecta: el hecho de vivir ligado a una familia cuyos recuerdos del país italiano eran muy pronunciados,

... me hizo, en la adolescencia, tener cierta reacción a todo esto. De tal manera que la primera vez que fui a Europa, hice un itinerario en el que no incluía Italia [...] Viajé un poco y en determinado momento caí en París como era natural. Ahí me encontré a unas amigas que estaban a punto de salir hacia Italia y me convencieron para que hiciéramos el viaje juntos. Visitaríamos la parte griega de Italia: Calabria, Sicilia, veríamos la arquitectura, las magníficas construcciones que aún quedaban en el sur de Italia. Esa razón me hizo pensar que no iba a ir a Italia sino a la Hélade Latina. [...] Me fui solo en el tren, y cuando pasé por un lugar al lado de un río y supe que era el río Po, me produjo una emoción tan deslumbrante, tan intensa [...] Y cuando llegué a Roma, llegué muy perturbado, muy emocionado. Y el deslumbramiento que me produjo Roma fue de tal manera intenso que me reconcilié, me hizo sentir que era una cultura que me pertenecía también; no por las razones admitidas en el medio en que yo había crecido, sino por otras muy diferentes: la discusión política que en esos momentos, a principios de los sesenta, se daba; las librerías, la sensación que daba caminar por las calles [...] Y en lugar de pasar unos cuantos días como había planeado, me quedé más de un año.¹⁰

Además, en Roma, Pitol recuperó —tal y como le sucederá al innominado protagonista-narrador de *Juegos florales*— “la salud” y “por primera vez” sintió que no era un niño o un adolescente enfermo, que no tenía que cuidarse como lo había hecho durante toda su vida: “sentí el cuerpo, sentí el placer del

¹⁰ Sergio Pitol, *Un largo viaje*, pp. 193-195.

contacto con la calle, con el mundo, con la vida, con el eros”,¹¹ Y, en suma, comenzó a entender a las culturas como órdenes simbólicos en movimiento sometidos a una evolución constante y nunca definitiva; representaciones momentáneas de estados del “alma” y el “cuerpo social” en donde se desarrollan, en las que cristalizan, estímulos diferentes cuyo estatuto es tan dúctil como maleable y cuyas significaciones nunca son “rígidas” ni definitivas. Pues, tal y como dejó reflejado en *Juegos florales*, en Roma las oposiciones entre los distintos órdenes culturales se complementan de manera natural y espontánea. Señalará en *El arte de la fuga* en palabras que son, en esencia, una declaración de principios sobre su *ars* estética:

Hay un aspecto que especialmente me toca del legado romano: su permeabilidad a las otras culturas. Durante años Roma envió a sus mejores hijos a la Escuela de Atenas, y a sus propias deidades incorporó rebautizándolo el amplio reparto del Olimpo griego; aún más, el culto a esos dioses coincidió con otros: Isis y Osiris, Mantra y también con las creencias de los cristianos y judíos; y esa convivencia religiosa ni siquiera en los periodos de persecución logró erradicarse. Ese carácter de simultaneidad en lo diverso es el que realmente me interesa del mundo latino. Estrechar los límites y encerrarse en ellos, siempre ha significado empobrecerse.¹²

Por tanto, el escritor teósofo no solo encontró en la antigua capital del mundo –responsable acaso del primer laberinto rizomático occidental– una vía para introducirse, desde México, en Europa sino, asimismo, en el mundo africano –no en

¹¹ *Ibid.*, p. 195.

¹² Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, p. 143.

vano en *Juegos florales* Raúl considera a Roma como la capital de África¹³ ya que en los pasadizos, parques y bifurcaciones imprevistas de las plazas romanos conviven “en un tiempo presente y eterno a la vez” la síntesis que la cultura latina hiciera de la griega, la que esta realizara de la egipcia así como la que esta última consumara de aquellas otras –siria, persa, árabe o judía– con las que estuvo en contacto. Y, seguramente, fue allí, mientras se desplazaba por el sincrético mapa cultural romano –un politeísta centro cultural aparentemente opacado por la amenazante presencia del Vaticano en el que África y Occidente se envuelven en un denso, oscuro y, por momentos lascivo “abrazo” de confraternidad– donde Pitol comenzara a madurar su idea de un mundo correlacionado por vasos concomitantes, en su mayoría invisibles u opacados para el ojo “automatizado” del hombre contemporáneo; un mundo en el que “todo está en todas las cosas” y nada existe por sí mismo sino es en intensa correlación; donde comprendiera, como Heródoto, que no hay símbolo “puro” o que no lleve tras de sí un largo camino de mutaciones, traslaciones, codificaciones y descodificaciones continuas así como metamorfosis y significaciones, en muchas ocasiones, contrapuestas. Pues Pitol, como el historiador griego, entiende a la cultura como un ser vivo que no cesa de moverse y cuyos componentes nos dirán o transmitirán “uno u otro significado”, dependiendo de la pregunta formulada que puede producir, a su vez, alteraciones hasta entonces no detectadas en lo observado o confirmaciones sobre conceptos ya asentados que, sin embargo, no por ello dejan de mutar de carácter tras la nueva visita que les dedicamos. Nos señala Kapuscinski:

¹³ “Porque Roma es la capital del África –había dicho un día Raúl– como la del Oriente es Venecia”, Sergio Pitol, *Juegos florales*, p. 8.

... para Heródoto, la multiculturalidad del mundo es un tejido vivo, palpitante, en que nada está dado ni definido de una vez para siempre sino que no cesa de transformarse, de cambiar, de crear nuevas relaciones y nuevos contextos [...] En el mundo de Heródoto, en el cual coexisten muchas culturas y civilizaciones, observamos todo un abanico de relaciones entre ellas. Están los casos de aquellas que se hallan en permanente conflicto con otras, pero, al mismo tiempo, también están las que mantienen con otras relaciones de intercambio y de préstamos recíprocos, enriqueciéndose mutuamente. Es más: hay civilizaciones que, después de haberse combatido a muerte, hoy colaboran para mañana, tal vez, volver a estar en pie de guerra.¹⁴

Undo, despacio, una y otra vez. Despacio

En suma, hacia donde quiere conducirnos el escritor veracruzano es a que entendamos cada rasgo cultural como sincrético y, por tanto, producto y resultado del diálogo infinito mantenido por los hombres a lo largo de los tiempos; a comprender que detrás de cada signo cultural “presente” se esconden las máscaras (los símbolos) utilizadas por los hombres para hablar de y con el cosmos, representarlo y poder evitar su primer poder arcaico sin ser destruido por este; y que estas máscaras no son propiedad de nadie en concreto pues son fruto de los más diversos intercambios culturales entre pueblos que debieron “dejar de ser” quienes eran para poder sobrevivir y continuar “viajando”, dejando testimonio de sus tránsitos, movimientos por el mundo. Pues, de esta manera, llegaremos a entender el porqué atacar a una cultura es

¹⁴ *Ibidem.*

agredir también la nuestra, por qué tras una cultura se encuentran todas las restantes; o por qué su pluralidad no está reñida con su unidad; por qué, en definitiva, es necesario que todos los órdenes culturales sigan mezclándose, fluyendo y redimensionándose constantemente si se quiere alcanzar lo andrógino: ese tiempo y orden cultural en espiral –único y plural a la vez– que los gnósticos y teósofos de los más diversos signos aspiran alcanzar.

Undo

La “danza de la realidad”, en efecto, no puede ni ha de detenerse jamás. Porque afrontar el “flujo cambiante” de todas sus transformaciones supone, en definitiva, reírse de la posibilidad de que el universo exista o no, liberarse de la cárcel del tiempo y los laberintos de la razón y disfrutar en esencia tanto de aquello que somos como de lo que podríamos ser aunque no lo sepamos con certeza; dejar que la vida hable “por nosotros” y, despreocupadamente, sumergirnos en su corriente misteriosa; ser “los otros” y, sobre todo, disfrutar con la posibilidad que tenemos de ser “ellos” y de que ellos sean “nosotros”.

Despacio

Esa espiral sin principio ni final que es la literatura de Sergio Pitol Demeneghi, en definitiva, no nos propone otra regla para trascender espiritualmente nuestro encierro en este mundo: danzar y bailar en torno a ella y el universo hasta confundirnos con los “otros” y “morir de risa”. Al fin y al cabo, los minotauros, los guardianes de los laberintos no son sino una representación de nuestra faz oscura, del ego –un reflejo

distorsionado de nuestro rostro– y si queremos destruirlos sin perecer debemos mirarnos en sus ojos y comprender que no somos sino una máscara más de aquellas que viajan, que danzan por ese intrincado laberinto que es el mundo.

Una y otra vez

ÚLTIMA ESPIRAL

El camino no conduce en línea recta hacia delante, por ejemplo desde la tierra al cielo, o de la materia al espíritu; se trata más bien de una *circunvalatio* y de un acercamiento al centro. No avanzamos dejando atrás una parte, sino cumpliendo con nuestra tarea como *mixta composita*, esto es, como seres humanos entre los opuestos. Este camino si lo tuviéramos que representar gráficamente sería una espiral.

CARL G. JUNG

La humanidad es una espiral cada vez más ancha, y la vida es el haz que recae brevemente sobre cada anillo sucesivo.

El tercer policía, FLANN O'BRIEN,

Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será.

JORGE LUIS BORGES

Undo

La característica más fascinante de una espiral es que su estructura nunca se encuentra delimitada ni acabada del todo. Toda espiral es un devenir, un “presente continuo” en que se hallan muchos caracteres de un pasado ya transformados al haberse integrado en su frenética danza que invoca un futuro cu-

ya única posibilidad de manifestarse es en el “aquí y el ahora”. Y por estos motivos, nada definitivo se puede decir sobre ella y las lecturas que realicemos sobre su dúctil movimiento son, en apariencia, legítimas e infinitas. Y, lógicamente, según esos parámetros podemos medir la obra literaria de Sergio Pitó.

Despacio

En realidad, toda la literatura del excéntrico escritor –sus cuentos, novelas, ensayos y traducciones– podría ser leída como un inmenso texto organizado en torno a evoluciones o regresiones constantes, que se bifurcaría infinitamente en cientos de caminos oblicuos junto a otros textos artísticos –no importa quiénes sean sus autores– que devendrían, a su vez, segmentos esenciales del corpus literario del artista veracruzano. Así, se crearía una especie de espacio literario abierto o vacío cuya “esencia” y “finalidad” no radicaría tanto en su capacidad de significar “una cosa” u “otra”, sino en la posibilidad de que la unión entre distintos agentes activos de la cultura se produjese y estos pudieran danzar libremente en su seno. Por ello, aunque desde *Tiempo cercado* hasta *El mago de Viena*, la evolución de los personajes, estilo y temática de la literatura del exigente traductor es constante, esto no significa que debamos realizar –aunque, por supuesto, es posible hacerlo– un análisis lineal y progresivo de su corpus literario en su conjunto. Muy al contrario, lo que nos solicita implícitamente la espiral literaria forjada por el escritor veracruzano, es que buceemos en cada una de sus creaciones disolviendo y unificando sus distintos tiempos y personajes con el objeto de encontrar una lógica íntima, personal y “libre de todo yugo” capaz de rehacer y deshacer el discurso que esta nos propone según las apetencias, saberes, emociones y cultura de cada lector.

El conde

Por ejemplo –y entiéndanse las futuras afirmaciones más como sugerencias que como aseveraciones– el corpus literario al completo del escritor manierista puede ser leído, perfectamente, como una saga dividida en distintos capítulos sobre el México contemporáneo; o, igualmente, como un texto caleidoscópico, libre y disgregado que –al mundo de una improvisación jazzística– se ocupara, en esencia, de radiografiar variadas formas, maneras de enfrentar los retos del nuevo mundo globalizado –el laberinto rizomático– desde el cónclave mexicano.

Una y otra vez

Volviendo a revisar lo referido en muchos de los capítulos de este ensayo, sin duda, esta es una de las hipótesis de lectura de su obra que me parece más sugestiva. Pero –repetimos– no es más que otra dentro del inmenso caudal de interpretaciones que la espiral literaria del escritor totonaca permite. Entre otras elucubraciones, también me complace –penetrando ahora más concretamente sobre los tejidos de los que esta espiral se compone– imaginar que *El arte de la fuga* ha sido escrito por diversos personajes del barroco escritor; me satisface pensar que es el narrador de *Juegos florales* quien ha escrito un texto como “Prueba de iniciación”; que la persona que escribe los “Diarios de Escudillers”, en este último libro, es el narrador de “Del encuentro nupcial”; que son los integrantes de los *Cuadernos de Orión (Juegos florales)* quienes han perfilado los ensayos sobre Joseph Conrad, Flann O’Brien o Flannery O’Connor que aparecen en *El mago de Viena* y *El arte de la fuga*; como, igualmente, me agrada concebir y leer

la mayoría de ensayos sobre literatura inglesa que aparecen en *Pasión por la trama* como si hubieran sido escritos por Billie Upward y los dedicados a Gogol o Chéjov como si pertenecieran a Dante C. de la Estrella o Marieta Karapetiz.

Undo

También me agrada sobremanera pensar que el ensayo sobre José Vasconcelos —o al menos fragmentos del mismo—, que aparece en *El arte de la fuga*, podría haber sido escrito por Del Solar (*El desfile del amor*) mientras toma aliento para ejecutar otra de sus investigaciones sobre la historia mexicana; atribuir a alguna de las amigas de Jacqueline Cascorro (*La vida conyugal*) —escondida bajo el seudónimo de Maruja-LaNoche-Harris— la autoría de aquel *bestseller*, *El mago de Viena*, que tan tristes consecuencias para la historia de la literatura trajera; pensar que el compositor de la narración sobre Gunther Prey que leemos en “Mephisto-Waltzer” es también el urdidor de *El único argumento*; o imaginar que la trilogía carnavalesca pertenece, en realidad, a Inma Werfel (*El desfile del amor*); que la traducción al español de la *Antología del cuento polaco contemporáneo* fue realizada por el protagonista de “Una mano en la nuca” o que el responsable del ensayo sobre Andrzejewski que aparece en *El arte de la fuga* es el personaje principal de “Hacia Varsovia”. Asimismo, también me complace pensar que un relato como “Cuerpo presente” haya podido ser escrito por el narrador de *Juegos florales*; que “Amelia Otero” o “Los oficios de la tía Clara” fueran dos narraciones fraguadas por Carlos Ibarra (*El tañido de una flauta*) durante su etapa mexicana y, más tarde, publicadas por impulso de aquellos que lo conocieron en su juventud y lamentaron la pérdida de un talento literario tan

prometedor; como también me resulta muy atractivo concebir a Ángel Rodríguez o a Carlos Ibarra (*El tañido de una flauta*) –en los años en que este último trabajara como crítico de arte– como autores de aquellas reflexiones que sobre dos pintores mexicanos, Olga Costa y Julio Galán, realizara el escritor mesoamericano.

Despacio

Pero la espiral aún podría rodar más y más y no habríamos hecho sino comenzar a transitar algunas de sus posibilidades porque ¿qué nos obstaculiza imaginar al personaje de “Vía Occidente” leyendo la traducción realizada por el irónico escritor de “La lámpara mágica” de Lu Shun antes de partir hacia Oriente, o disfrutar de los libros de Ronald Firbank como si los hubiera escrito el escritor parricida, y la trilogía carnavalesca del escritor manierista como si hubiera sido realizada por Firbank o Gombrowicz? ¿Por qué no podemos leer algunos de los textos de Marcel Schwob como ficciones urdidas por el escritor mesoamericano y viceversa? ¿No es, asimismo, posible imaginarnos a muchos de sus personajes cruzando sus destinos –aun sin reconocerse– en la región veracruzana? ¿Quién nos prohíbe contemplar a la Karapetiz y su marido (*Domar a la divina garza*) caminando junto al narrador de *Juegos florales* y su padre por el puerto veracruzano a su llegada a México; al Ricardo de “Asimetría” tomando una copa de vino en un bar en el que acostumbra a matar sus penas Jacqueline Cascorro y su marido (*La vida conyugal*); o a Ismael Rebolledo (*Infierno de todos*) –ya maduro– observando una exposición de Ángel Rodríguez (*El tañido de una flauta*) en una galería de Xalapa; a un hijo de Amelia Otero (*Tiempo cercado*) cruzando una calle en el Distrito Fe-

deral al mismo tiempo que lo hace Paz Naranjo (*El tañido de una flauta*) o Del Solar (*El desfile del amor*); a Balmorán (*El desfile del amor*) consultando un libro en una biblioteca en donde también se encuentran Carlos Monsiváis y el laberíntico escritor? ¿Por qué —dadas las características y argumento de la novela, *Lejos de Veracruz*, de Vila-Matas— no podemos también avistar a su protagonista, Tenorio, caminando por los restos de la casa incendiada de Billie Upward o solicitando participar en una nueva edición de los tradicionales juegos florales de Papantla?

El conde

Sí. La literatura de Sergio Pitol Demeneghi es tan “opaca” y “abierta” en sus significados y su danza tan libérrima, que no solo condesciende a que efectuemos interpretaciones más o menos pertinentes y, consiguientemente, “posibles” sobre ella, sino también da pie a que nos regodeemos en las “imposibles”; a que construyamos todo tipo de novelas, cuentos o ensayos que, a su vez, la continúen; a que podamos imaginar una nueva narración a partir de ella que sea, a su vez, una traducción de la lectura que él ha realizado de la literatura de Faulkner, Schwob, Henry James o Conrad, entre otros muchos escritores, para crear su intransferible universo literario.

Undo. Despacio. El conde. Undo. Despacio. El conde. Undo. Despacio

Una y otra vez. Se me ocurre ahora, por ejemplo, una historia protagonizada por, entre otros, Dante C. de la Estrella, Billie Upward y Del Solar. Undo. ¿No sería el cruce de estos

tres personajes mágico? Despacio. ¿No sería sumamente jocoso imaginar a esos dos infames pedantes, Dante y Billie Upward, discutir sobre determinadas obras literarias? El conde. ¿Acaso no resulta jugoso figurarse a Dante destripar “Closeness and Fugue” delante de Billie Upward –haciendo hincapié en cada uno de los errores que encuentra en la narración– mientras esta emite toda clase de suspiros y perpetra su venganza; o a Billie Upward –sentada altiva en un silla de terciopelo y con la mirada agria–, leyendo el libro, *El año 1914*, de Del Solar mientras este –nervioso como se encuentra ante la adusta presencia de la escritora que ha decidido entrevistar para completar una nueva investigación– se frota la manos y se mueve como si fuera un colibrí entre las losas negras y verdes del gigantesco salón damasquino en que se encuentran? Una y otra vez. ¿Sabemos cuánto podríamos réirnos si algún escritor se atreviera a imaginar una mesa redonda literaria en la que estos tres personajes presentaran sus nuevos libros; si alguien se atreviera a describirnos los esfuerzos de sus respectivos editores por juntarlos, y supiera esbozar la escena en su conjunto haciendo hincapié en las miradas despectivas que los tres se dedicarían, y la sorpresa e incredulidad que este hecho provocaría en el público? Undo. Y aún es más, ¿podemos concebir cuán deleitoso resultaría concebir un ensayo sobre estos textos nunca escritos por el escatológico escritor? Despacio. ¿Podemos concebir cuán valioso sería ese ensayo que es el que parece –implícitamente– que la literatura del teosófico escritor obliga a construir a cualquier estudioso o lector de su obra? El conde. Y, ¿sabemos la cantidad de estudios críticos que se podrían generar a partir de este? Una y otra vez. ¿Sabemos la calidad de la novela que se podría urdir a partir de estas presuposiciones y la de textos críticos, a su vez, que esta podría generar? Undo. ¿Conocemos algo de la literatura de ese vampiro

sin anteojos, nacido en Transilvania, que es el conde Sergio Pitol Demeneghi? Despacio

¿Sabemos algo, en verdad,
fehaciente de su literatura, de la literatura?**Una y otra vez**
El conde
Una y otra vez

EPÍLOGO

Un escritor es alguien que oye voces a través de las voces.

El arte de la fuga, SERGIO PITOL

¿Era yo también un mero vínculo en una vasta secuencia de seres imponderables, y el mundo que yo conocía solamente el interior del ser cuya voz interior era yo mismo?

El tercer policía, FLANN O'BRIEN

Me pregunto a menudo si la mayoría de la humanidad se ha parado alguna vez a pensar en la enorme importancia que a veces tienen los sueños, y en el oscuro mundo al que pertenecen. Aunque la mayor parte de nuestras visiones nocturnas no son quizá más que débiles y fantásticos reflejos de nuestras experiencias vigiles –en contra de lo que sostiene Freud con su simbolismo pueril–, hay sin embargo algunas cuyo carácter extramundano y etéreo permite una interpretación excepcional.

Relataré una de ellas.

Me encontraba situado en el centro de un gigante salón perteneciente a una mansión medieval. Había varios armarios bordados en ella que se hallaban abiertos en los que había varios trajes sucios, vetustos pero aun así elegantes. Ansioso por conocer los secretos de la mansión, giraba constantemente en torno a mí mismo deseando que llegara el anfitrión de este elegante espacio. Sin embargo, este no acudía y los segundos se alargaban como si fueran estrías sangrientas. Sentía que

mi soledad y mi destierro serían eternos. Nervioso, confundido, encendía un cigarrillo tras otro y no encontraba más distracción que la de observar los múltiples bodegones que decoraban las paredes de la gigantesca habitación, de aquella especie de castillo, hasta que me detuve a contemplar los rasgos de un cuadro distinto a todos los demás. En él, un ciervo era devorado por una jauría de perros sangrientos que eran aleccionados por un cazador de gesto arisco que los animaba a continuar con su misión gritándoles. Y con su mano izquierda asía un bastón en cuya empuñadura se encontraba grabado el rostro de una serpiente venenosa.

Observaba el gesto, el rostro del cazador y no podía evitar sentirme alterado, nervioso: sus ojos parecía que no se habían cerrado jamás y sus pupilas amarillentas se asemejaban a las de un lobo. El rencor y la violencia se encontraban detenidos en su rostro. Al fondo, se veía a algunos cuervos que se habían adueñado de los desnudos árboles que ayudaban a acrecentar el ambiente de nostálgica desolación de esta escena. Cuando, de repente, toda ella se difuminó y entre sus borrosos contornos surgió la faz del temible cazador, cuyos rasgos variaban continuamente hasta que, cuando cristalizaron en una forma fija, aterrado, pasmado, confundido comprobé que eran semejantes a los del anfitrión de este enorme recinto: Sergio Pitol Demeneghi.

Justo cuando entendí que el cazador era el oscuro hermano gemelo del escritor veracruzano, una garra enorme me atrapó, me aferró del cuello y me condujo a velocidad de vértigo por los alargados e interminables pasillos de la espectral morada. Los espíritus de cientos de personas salían de las paredes pidiéndome, exigiéndome que los auxiliara alargando sus blancas manos. Durante el tiempo que duró la alucinada, vertiginosa carrera, fui incapaz de proferir palabra alguna. Los gritos estridentes de aquellas almas no me lo permitían.

Un nudo se me formó en la garganta. Hasta que, con suavidad, la garra me instaló en la silla de un escritorio medieval situado dentro de una habitación mucho más pequeña que todas las restantes. Había en ella cientos de fotografías. Como si fueran insectos o polillas. Por todos lados. Observé la boda de un apuesto hombre vestido con una dulce señorita en una campiña italiana, a un matrimonio que sonreía feliz abrazado a sus cuatro hijos y también a tres hombres que trabajaban en una tierra extranjera montando a caballo. Instantáneamente, comprendí que todas las figuras que contemplaba, cuyo número era tal que jamás hubiera podido cifrarlo, eran los familiares y ascendientes de Sergio Pitol Demeneghi que clamaban por salir del anonimato. Y ya no sentí miedo ni terror. El escritor que, de pie, se encontraba frente a mí, sonriendo y señalando con el dedo índice de su mano alzada al centro del amplio escritorio en que me hallaba, no tuvo que emitir orden alguna para que, lenta, pacientemente, acariciase la pluma plateada, abriera aquel cuaderno tan blanco como la piel de un cisne por la mitad y comenzara a escribir.

Meses más tarde, mientras leía un relato de Alfonso Reyes, “La cena”, en un parque de Coyoacán, el recuerdo de este sueño se mantenía intacto, pero yo aún no había visitado a Sergio Pitol ni recorrido la casa que habitaba en Xalapa. Apenas unos meses atrás, había oído a un teósofo búlgaro decir que esta ciudad comprende y está comprendida en todas las ciudades. No sé qué haya de cierto en ello. En los relatos de Pitol aparece como un universo cerrado, unívoco, reacio a reconocer, mucho menos a celebrar, “la inacabable mutación del mundo”. Y en los de Juan Vicente Melo como una opresiva cárcel. Bruce Chatwin la describe como si fuera una especie de ciudad africana perdida en el Golfo. Probablemente, porque llegó a ella tras desembarcar en el puerto veracruzano: “En enero de 1971, hice mi primera visita al país de la América

Central, México, y, concretamente, a la decaída ciudad de trata de esclavos de la costa –Veracruz– que en sus días de esplendor recibía de África más remesas de cautivos que todo el resto del continente. Era conocida como la “Pequeña Guinea”, herencia de las generaciones de negros que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII llegaron allí en manada; como enjambres de cuervos”.¹ Para Vila-Matas, sin embargo, Xalapa es, ante todo, la ciudad de residencia de Sergio Pitol. Nos dice en *Lejos de Veracruz*: “Fui a Xalapa como quien va a Comala. Fui a Xalapa porque me dijeron que ahí andaba quedándose a vivir Sergio Pitol”.² Y para mí, en cierto modo, también.

Por ello, una mañana me dirigí hacia Xalapa como si yo fuera Tenorio, el protagonista de *Lejos de Veracruz*, de Vila-Matas, pensando en que ir a esta árborea, florida ciudad veracruzana era como partir hacia Comala, Macondo, Santa María o Yoknapatawpha. Sí. Aun a fuerza de ser reiterativo y por este motivo ser incomprendido, lo repetiré una vez más: fui a Xalapa porque allí me aguardaba Sergio Pitol Demeneghi. Fui a Xalapa, como quien va a Comala, porque me dijeron que ahí andaba quedándose a vivir Sergio Pitol. Fui a Xalapa, como quien se dirige sin saber por qué ni para qué a Santa María, Yoknapatawpha o la mítica región de Juan Benet, porque allí se encontraba aquel que había urdido una de las más inteligentes, poliédricas y caleidoscópicas obras literarias escritas en castellano del siglo XX. Fui a Xalapa porque, en aquellos días, visitar a Pitol en su hogar era semejante para mí a esconderme, clandestinamente, en la bodega de los barcos en los que Joseph Conrad ideara *Nostromo* o *Bajo la línea de sombra* o visitar los oscuros aposentos donde Robert Louis Steven-

¹ Bruce Chatwin, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 12.

son y Joseph Bram Stoker engendraran esos niños tullidos, furtivos que son *Doctor Jekyll y Mr. Hyde* y *Drácula*.

En realidad, ya había ido anteriormente a esta ciudad. En aquella ocasión tenía la certidumbre, no la completa seguridad, de que el sombrío mago de Viena y su corte de habilidosos trapeceistas, *clowns*, equilibristas y artistas de la fuga se encontraban allí. Pero Xalapa apenas era entonces un pequeño epígrafe dentro del mapa de viaje que había, apresuradamente, preparado. Por ello, no me importó no visitarlo. Al contrario, me agradó sentir que mientras yo galopaba por las calles de la ciudad y esquivaba los brazos de las adivinas que deseaban leerme mi destino, podría encontrarse saboreando un té de Ceilán en un mesón cercano o que, tal vez, la vieja casa que contemplaba iluminada en el claro de un bosque cuando me dirigía al cementerio situado a las afueras de la ciudad podía ser la suya. En fin, ni tan siquiera me hubiese importado que no se encontrara aquellos días, en Xalapa, haciendo que todas mis fantasiosas elucubraciones se mostraran fallidas porque no era mi objetivo encontrarme con él en aquel viaje. Mi propósito era otro: conocer la región veracruzana para, más tarde, internarme en tierra maya en busca de una planta cuya savia me había recomendado saborear una hechicera.

Por aquel entonces, atravesaba una crisis. El libro que escribía sobre Sergio Pitol, tal y como estaba siendo concebido, era un auténtico fracaso. Cualquiera de las inmersiones que realizaba en su literatura me obligaba a efectuar todo tipo de rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desnaturalizaciones. Por lo que cualquiera de las hipótesis de lectura que desarrollaba sobre sus creaciones me forzaba a rehacer el camino ya andado. Alfonso, un entrañable amigo mexicano, admirador de Kevin Volans, con quien había compartido hacía ya largos años una deliciosa semana en Praga, me advirtió de la posibilidad de encontrarme con una bruja, Silvia, que a él,

en otros tiempos, lo había ayudado mucho. Era un muchacha de pelo largo y moreno, baja, fuerte –aun un tanto gruesa–, y de mirada y voz claras. Se había criado con su familia en las selvas de Guatemala, ajena a la civilización. Ahora vivía en un pueblo de Morelia, Tlayacapan –muy cerca de donde Buñuel filmara *Nazarín*–, rodeada de varios hombres europeos que la adoraban, y se dedicaba a utilizar las técnicas aprendidas en su poblado maya para sanar. Y cuando la interrogué sobre la solución a mi problema, no dudó en indicarme que fuera hacia Yucatán. Lo cierto es que hubiera querido preguntarle muchas más cosas. Asuntos de genética principalmente. Hablarle de los perros y cuervos que carecen de pelaje. De los eslabones perdidos que todavía es posible hallar en algunos pueblos de pescadores. Del famoso Izcuintepozoli. Pero no lo hice. Únicamente la besé.

Pero esto es otra historia. Basta aquí decir que en aquella primera visita a la región veracruzana pude recorrer los imponentes centros ceremoniales de El Tajín, Quiahuiztlán y Cempoala y visitar La Antigua; y que allí, en aquel lugar de tan rara belleza, con aquella exuberante vegetación y los imponentes árboles gigantes, leí ese magistral ensayo literario, *Llámame Ismael*, de Charles Olson, que intentaba reproducir, reflejar por medio de un lenguaje salvaje, arisco, perdido en sí mismo y que, por momentos, se asemejaba al rugir de las olas, la experiencia intensa que para Herman Melville supuso escribir *Moby Dick*. Experiencia que, sin duda, me abrió la puerta para comenzar a enfocar de otra forma mi ensayo sobre la literatura de Sergio Pitol.

Meses después volvería a Xalapa. Para entonces ya había conocido a Sergio Pitol Demeneghi. Me lo habían presentado en la Feria del Libro de Guadalajara, donde había acudido a presentar una nueva edición de su traducción de *El buen soldado* de Ford Madox Ford acompañado de Tabákova, su tra-

ductora al búlgaro, quien profirió un discurso memorable en el que no faltaron las referencias míticas y bíblicas para prevenir a los presentes del enlace nupcial de dimensiones incalculables realizado entre Pitol y la palabra escrita. Cuando la erudita terminó de leer su texto y enjugó la sangre que se escondía en sus colmillos, yo ya había decidido que era el momento preciso para conocerlo.

Su amabilidad y perspicacia me cautivaron desde el primer momento. Sin embargo, un detalle que no conocía me puso alerta sobre la posibilidad de entablar en el futuro una conversación con él. Tartamudeaba constantemente, poseía un defecto en el habla que no le permitía ni vocalizar ni leer con normalidad y, por más esfuerzos que realizaba, realmente, su discurso era, por momentos, ininteligible. Parecía sí que, en vez de hablar, graznaba.

Atento a estos problemas de dicción del escritor, decidí que tampoco lo entrevistaría en mi segunda visita a la ciudad. En aquella ocasión pasé la mayoría de mi tiempo leyendo en distintos parques de la ciudad distintas novelas de Juan Vicente Melo o Sergio Galindo emplazadas en la región veracruzana, regodeándome en conectarlas –siguiendo una lógica interna secreta– con otras escritas por Pitol como *Juegos florales* o *El tañido de una flauta*, queriendo y, por momentos, sintiéndome como un personaje más de ellas. También fui al puerto de Veracruz. Había una cantidad ingente de zopilotes, esos primos caribeños del buitre. La gente salía a las calles a arrojarles carroña, y ellos se arracimaban jubilosos para participar de aquella fiesta inesperada. Pero yo apenas les prestaba atención. Puesto que mi objetivo en aquella ocasión era encontrar algunos de los lugares donde se desarrollaba *La vida conyugal*. No tanto, repito, visitar a Pitol. Puesto que intuía que habría nuevas oportunidades de volver a Xalapa y, en todo caso, yo no me sentía todavía totalmente preparado para entrevistar a un escritor

y traductor tan riguroso. Menos aún si como sospechaba su enfermedad de dicción continuaba acrecentándose. Pero esta decisión pronto comenzó a atormentarme.

Desde mi más tierna infancia he sido soñador y visionario. Dueño de una fortuna que me situaba por encima de las necesidades de una vida comercial, he pasado mi adolescencia y mi juventud inmerso en libros antiguos y poco conocidos y realizado todo tipo de experimentos con la poesía, la música y la literatura que me han proporcionado prestigio y fama. Pero también me he acostumbrado a conseguir todo aquello que deseaba. Por lo que, pronto, empecé a obsesionarme con el hecho de que la entrevista con el escritor no fuera, seguramente, a tener lugar jamás. Viajé a Burdeos donde se celebraba un congreso en que se homenajeaba su literatura donde apenas pude enlazar unas palabras aturcidas con este infatigable viajero que, además de sus recurrentes y molestos problemas de vocalización, se encontraba rodeado por todo tipo de personas que no cesaban de ladrar y aullar en su compañía. También le escribí algunas cartas que él me contestó con premura, indicándome la naturaleza de su enfermedad y sus continuos viajes a Cuba para curársela, y me comuniqué con algunos de sus amigos por si podían ayudarme; decirme si su enfermedad era verdadera o imaginaria; si no era todo esto una treta, un ardid suyo; si me encontraría para siempre solo, aturcido en mi habitación sin llegar a conocerlo jamás. Pero no conseguí nada. Nada. Absolutamente nada.

Otro hecho, además, acrecentaba mi desesperación: en mi segunda visita a Xalapa —justo cuando yo me estaba entrevistando con una ilustre estudiosa de su obra en la biblioteca de Estudios Veracruzanos— el escritor había llegado allí con el objeto de preguntar por algún libro o referencia en particular que necesitaba ubicar. Probablemente, se hallaba a menos de cien metros de donde yo me encontraba pero, en esos instan-

tes, yo estaba encerrado en una impermeable habitación con la erudita y no podía saberlo. Me dijeron, más tarde, que le habían hablado de mí, y que se había interesado franca, sinceramente en conocerme pero que, tal vez, imagino, debido a una cita médica, se vio obligado a salir del centro, apresuradamente, tras hacerse del libro. Creo que si debiera cifrar cuál fue el momento exacto en qué comencé a obsesionarme con la visita sería este.

Nada hacía ya prever esta entrevista. Nada podía asegurarla. Sentía que mi soledad y mi destierro serían eternos. Porque yo necesitaba sentarme a su lado a charlar con él. Necesitaba que nos encontráramos frente a frente. Para entonces, había contemplado diversas fotografías de su mansión en las que se le veía junto a su querido ejemplar de Par-Sheivy frente a estanterías cubiertas de libros en compañía de Juan Villoro, Margo Glantz, Mario Bellatin e, igualmente, el ensayo que preparaba sobre su literatura había avanzado de forma definitiva hasta tal punto que mi presencia en México era ya únicamente justificada por la posibilidad de realizar esa añorada entrevista. Yo ya solo vivía en el mundo de Pitol, en sus libros, en el absorbente orbe que sus telúricas narraciones habían creado para mí. Y sí, creo que, efectivamente, habría podido, si me lo hubiera propuesto, recitar en voz alta ciertos pasajes de “Una mano en la nuca” o hablar sobre mis penas y alegrías con muchos de los personajes contruidos por Pitol, como aquella insólita anciana de uñas afiladas y delgadez extrema que encuentra azarosamente un aventurado joven viajero entre los rieles de un tren en “Hacia Varsovia”.

Tras meses sin tener noticias de Pitol, tras semanas de franco desasosiego y habiéndome dado ya casi por vencido, finalmente, recibí una carta escrita a mano en papel de terciopelo y decorada con sellos que hacían referencia a varios pintores italianos del siglo XVII, en la que el escritor me comunicaba

la posibilidad de encontrarnos, no sin antes advertirme del carácter atípico de los habitantes de la región donde nació. Y hacia Xalapa partí. Sí. Hacia Xalapa como quien va a Comala, Santa María o a la Alcarria y vuelve a hacer el camino de Santiago y sabe que, finalmente, dialogará con el Sergio Pitol Demeneghi. Sí. Hacia Xalapa. Y por tercera vez. Y definitiva.

Pero antes me detuve en Córdoba; ciudad en la que el escritor había cursado sus años de instituto y en cuyo entorno había situado algunos de sus primeros cuentos. Allí, en la plaza mayor del pueblo, cerca de la catedral, y mientras saboreaba un café negro como las pupilas de José Ferri, creí ver al escritor cuando era joven. Sí. De repente, sentí que el tiempo no existía, se detenía y volvía a girar en torno a sí mismo y que podía contemplar a Pitol, adolescente, delgado hasta el extremo, paseando con aire desgarbado por la ciudad sosteniendo en su mano izquierda un libro de Tirso de Molina. Y también creí contemplar a un integrante del clan de los Rebolledo bajando de un coche de caballos pronunciando en un ininteligible idioma distintas palabras en voz alta. Cincuenta años después, Córdoba y el Pico Orizaba seguían siendo igual de inescrutables que como nos los presentara Pitol en sus relatos. Y el tiempo seguía girando y el pasado continuaba repitiéndose vertiginosamente hacia delante y hacia detrás hasta confundirse con el futuro, porque tres horas después llegaría de nuevo a Xalapa y el escritor seguiría siendo ese joven espigado que acababa de observar caminando en Córdoba, pero también ese hombre adulto, anciano pero excelentemente conservado que conocía; como yo seguiría siendo, acaso eternamente, aquel hombre encerrado entre las paredes gigantescas de una mansión medieval que nunca es recibido por su anfitrión.

Mientras me dirigía a su hogar, intenté imaginar cuál sería el color del cielo de Sofia, de Plodvid o Ternovo esa misma tarde, pues había estado recientemente en Bulgaria, y

los comparé con el de Xalapa. Estaba nublado y se anunciaba tormenta. Lo que me agradaba. Dialogar con el escritor de *Vals de Mefisto* en una lluviosa Xalapa era, sí, una fantasía, un delicioso sueño hecho realidad.

Me recibió su ayudante que se encontraba, como imaginé, vestido con un traje de franela, sabía distintos idiomas –llegó a preguntarme en inglés si conocía el finés– y con un candelabro encendido, tras recorrer espigados pasillos en los que había un olor a tierra, como de aire viciado y lleno de miasmas, atravesar una especie de cóncavo túnel y lo que, antaño, fuera una prisión donde los españoles martirizaban a los indígenas que apresaban, me llevó al centro de la mansión: el escritorio de Pitol.

Kostantin Kolev –pues así creo que se llamaba el ayudante de Pitol– me dejó solo. Pudieron haber sido días enteros los que pasara allí, observando las fotos de familia de Pitol y su escritorio mientras escuchaba el sonido de la lluvia. Pero tan solo cinco minutos después de que Kostantin Kolev se marchara, apareció el escritor que se disculpó por la demora, depositó su capa negra en un sofá gris situado enfrente del mío, sonrió con aire afilado mostrándome sus colmillos, me dio la mano y me ofreció café. Acababa de llegar de un largo viaje por Rumania. Brasov, Sibiu, Brisbita. En todas aquellas ciudades había estado. No me dijo qué había ido a hacer a ellas. Allá afuera, efectivamente, la tormenta arreciaba intensamente.

Lo curioso no fue que no hallara huella alguna de sangre a mi alrededor. Fue que miré una y otra vez al espejo situado justo a mi espalda y su silueta se reflejaba perfectamente pero por más esfuerzos que realizaba por contemplar la mía, esto me resultaba imposible. Apenas podía avistar mi rostro que parecía ya el de una rata o un murciélago. Pero a Pitol, lejos de desagradarle este hecho, parecía deleitarle.

Comenzamos el interrogatorio. Sí. Pitol seguía teniendo problemas con el habla pero se encontraba, desde la última

vez que pude hablar con él, notablemente mejorado. De esta manera, me pudo informar, sin excesivos problemas, de lo importante que fueron para él sus conversaciones con Sklovski en Rusia, lo interesado que se encontraba en leer a Alan Pauls, de las diferentes vías por las cuales el destino había, finalmente, conducido a Juan García Ponce y no a él a traducir *Las confesiones de Tom Joad*, lo que había disfrutado con el último libro de Vila-Matas que consideraba una obra maestra, que sus años transcurridos en Polonia, Praga u otros países del Este eran lo que le habían alejado un tanto de la literatura francesa a la que, empero, por supuesto, respetaba y admiraba, que la narración que más orgulloso se encontraba de haber escrito era “Nocturno de Bujara”, lo que seguía disfrutando leyendo a Julio Cortázar, detalles suculentos sobre sus traducciones de Nabokov, Boris Pilniak, Malerba, etcétera.

También tuvo tiempo de mostrarme la habitación donde dormía, su videoteca —en la que destacaban las películas de Lubitsch y de Garbo— o mostrarme el original del libro de Berenson sobre los pintores venecianos del Renacimiento que cita en uno de los pasajes de *El arte de la fuga*. En un momento dado, sí, también extravió sus anteojos y me miró, perdido y confundido como si se tratara de un niño pequeño que gateara en la cuna, pero ni aun así intentó mordirme el cuello o se estremeció cuando se acercaba a mi gabán negro en cuyos bolsillos había varias ristras de ajos.

Cuando nos despedimos —lo que, extrañamente, coincidió con el final de la tormenta— sentí que me estaba separando de un viejo amigo más que de un reputado escritor, y que siempre recordaría este proverbial encuentro. En todo caso, cuando Kostantin regresó y me condujo, lentamente, a la salida, no sentí nostalgia alguna sino más bien alegría de que, al fin, mi deseo de conocer al escritor se hubiera hecho realidad.

Lo celebré en un restaurante de Xalapa saboreando un buen vino y disfrutando de un pescado veracruzano. Al fin, sí, mi deseo se había hecho realidad. Gozoso, pedí carne de ciervo al camarero y la arrojé a los dogos y *rottweilers* que ladraban incesantemente aquella noche. Se avalanzaban sobre el pecho, las piernas, el cuello del animal como si fueran una manada de vampiros hambrientos y yo me complacía mirándolos y graznaba sin prestar atención a los rasguños que me provocaban cuando se arrojaban sobre mí a besarme. Me sentía, al fin y al cabo, identificado con ellos. Yo masticaba letra escrita y ellos carne sangrienta. Y si era posible, no dejábamos las sobras para nadie.

De todas maneras, yo había planeado quedarme un día más al menos en la región veracruzana. Pensaba, es cierto, ir a Papantla, por si podía encontrar algún original de “Clo-seness and Fugue” pero conversar con el escritor había cambiado, de algún modo, mi propósito. Demeneghi me comentó que, tal vez, podía aprovechar mejor el día si visitaba Huatusco, el pueblo en el que vivieron gran parte de sus ascendientes italianos a su llegada a México. Y, dejándome guiar por sus palabras y el crédito que yo les confería, hacia allí partí al día siguiente.

Llegué a Huatusco y no sentí nada, realmente, especial. Sí, es cierto que disfruté mucho contemplando la naturaleza envolvente y, por momentos, absorbente que se extendía a lo largo de toda la ruta que unía a Xalapa con esta localidad y que imaginar a Pitol, todavía niño, pasear en compañía de sus tíos y familiares por sus callejuelas, me hacía realmente feliz; pero Huatusco, en principio, no poseía un aspecto que lo separara y diferenciara de otros tantos pueblos mexicanos por más entrañables que fueran estos.

Sin embargo, el destino quiso acaso recompensar mi visita con un golpe de suerte que, conforme ha pasado el tiempo,

me parece aún más irreal. Mientras paseaba preguntándome dónde encontrar un buen lugar en el que poder fumar mi último cigarrillo antes de partir a Tenochtitlán, observé en la puerta del jardín de una casa angostada un deslustrado letrero. Doctor Pitol, decía allí. Al principio, es lógico, me reí, pensando que hasta unos instantes antes de partir de Huatusco la alargada sombra de las manos de Pitol iba a perseguirme; pero, más tarde, me pregunté si ese doctor no sería, en verdad, un pariente del escritor, recorrí el jardín, me adentré en un pasillo estrecho, y golpeé con mis nudillos en la puerta justo allí donde decía: Doctor Roberto Pitol. Especialista en oftalmología.

No respondió nadie. Era la hora de comer y, lógicamente, el doctor Pitol debía encontrarse en aquellos momentos en su hogar realizando la correspondiente pausa en su jornada laboral. Pero, cuando ya me iba, la puerta contigua a la consulta comenzó a rechinar. Lentamente, se fue entreabriendo y una anciana sonriente, entrada en carnes y con una mirada bondadosa, me saludó. Nervioso, azorado y un tanto confundido, le comenté que me encontraba allí no porque quisiera visitar al médico, pues que yo supiera no estaba atacado por dolencia alguna salvo la que conlleva el mucho leer, viajar y escribir, sino porque me preguntaba si este no sería familia del escritor a cuya literatura estaba dedicando un libro. Para mi sorpresa, la anciana me dijo que sí, que el médico era familia de Pitol como también ella lo era, y me invitó a entrar en el comedor de la casa donde me presentó a una sobrina del escritor.

Me encontraba absolutamente aturdido. Durante unos instantes, esperé, pacientemente, a que, aullando, varios lobos y cuervos se avalanzaran sobre mí. Pero esto, lógicamente, no sucedió. Con amabilidad extrema, con suma diligencia, la anciana –casada con un primo de Pitol– y su hija me agasajaron y acogieron como si fuera un familiar lejano, recién llegado

del Véneto o la Lombardía, al que hacía décadas que no veían. Yo les respondía sumamente encantado y complacido de haberlas conocido. Sentía, sí, que me encontraba en la casa de don Alonso Quijano pero que, en esta ocasión, no habría fuego ni hoguera que exterminase libro alguno.

Me preguntaron si conocía la casa donde había vivido el padre de Pitol, Ángel, en Hautusco, o si deseaba dirigirme a la colonia Manuel González –lugar original al que llegaron los ascendientes italianos del escritor a fines del siglo XIX–, y yo les respondía embelesado que sí a todos los viajes que me proponían y a los dulces y confituras que me ofrecían mientras hablaba maravillas y contaba prodigios sobre la fina hechura de la escritura de Pitol que, según yo, era tan capaz de componer los más hermosos versos como las más valiosas gemas de la prosa escrita en español. Hablábamos de sus traducciones, de sus muchos viajes y, por unos instantes, redujimos la posibilidad de vivir una vida completa al hecho de haber leído su obra completa o no. El mundo se dividía también en torno a dos contrarios u opuestos: los partidarios del escritor y sus acérrimos enemigos; aquellos dispuestos a morir por él y que grababan su nombre a fuego en sus espadas y escudos, y los que envidiaban su reinado absoluto en el teatro del mundo de las letras.

Por momentos, volvía a acariciarme el cuello para constatar si había sido mordido pero mis exploraciones siempre daban un resultado negativo. Las dos encantadoras mujeres me ofrecían su amistad y afecto y no parecían ser emisarias del mal. Y tampoco sus palabras eran una tela de araña porque tras una merienda gozosa y jugosa partí en compañía de la sobrina del escritor, María, a realizar un viaje a los confines de la memoria de los Pitol y los Demeneghi en México.

Visité la casa del padre de Pitol en Huatusco que ya no pertenecía empero a la familia. Escuché llorar a un bebé en sus entrañas e imaginé que era el niño interior de Sergio que,

desde mi corazón, suspiraba iluminado por este reencuentro. Las primeras lecturas, los primeros pasos, las palabras. El recién nacido. Con un libro en las manos y sin emitir llanto alguno si se le prometían más libros. Con una pluma entre los dedos soñando ser el nuevo Marinetti y el futuro Lampedusa o el conde Boccacio de Demeneghi. Sueños de niño que nace con un libro bajo el brazo. Sueños cumplidos de un hombre que puede mirar, desde su condado, de frente, a cualquier escritor en español del último siglo, salvo Borges, sin temor a ser derrotado.

Y también conocí la colonia Manuel González, allí donde se establecieron originalmente a su llegada a México, a fines del siglo XIX, algunos de los ascendientes de Sergio Pitol Demeneghi antes de repartirse por Hautusco, Córdoba, Xalapa o el Potrero. Visité la casa que habitaron en esta pequeña localidad por la que caminaban pavos reales y gallinas como si ellas fueran las verdaderas propietarias del hogar. Y, siempre junto a María, me acerqué al museo de etnografía e historia de esta colonia donde –dado que fue creada conforme las primeras remesas de italianos llegaron a Veracruz– una gran parte de las fotografías que aparecían de sus primeros pobladores eran de la familia del escritor.

Para mí fue un *shock* increíble. Sí. Lo repito. Prácticamente, todos los ascendientes italianos del escritor llegados a México se encontraban retratados entre las paredes de este museo. Sí. Allí se encontraban fotografiados los Pitol, los Demeneghi pero también los Sampieri y los Burganza. E intentaba imaginar quién de todas aquellas jóvenes pudiera ser Catarina, quién Preseide y cuál Agnese y quién podría ser su bisabuelo o su tío-abuelo.

Sí. Fue un auténtico *shock*. Emigrantes italianos en tierra extraña pero amable. Trabajando como bestias para labrar su fortuna, levantar sus condados, el castillo, defender a sus

huestes y luchar por una vida mejor. La vida americana. Érase una vez México. Maximiliano. Cortés. Moctezuma. Y Porfirio Diaz anunciando que se necesitaba mano extranjera para México. Von Humboldt. Los abuelos de Pitol viajando en barco desde Italia atracando en el Puerto de Veracruz. Sintiendo fascinados y absorbidos por la tierra nueva. Vino y café italianos en el interior de selvas inexploradas. Ópera y Caruso al atardecer mientras se observan los restos de varias esculturas totonacas. Y la nave va. Y vuelve. Sergio Pitol viajando décadas después hacia Europa y olvidando todo conato de enfermedad en sus primeros paseos por Roma, volviendo a encontrar algunos de los eslabones perdidos de su familia que decidieron quedarse cerca del Adriático y no aventurarse en América. Viaje de ida y vuelta. Y los abuelos del escritor descendiendo de su barco y mirando asombrados en todas las direcciones pronunciando en voz alta la palabra México, América, la Italia mía de mi alma.

Sí. Contemplando esas fotos, de repente, me emocioné. Sentí que un vínculo me unía con aquellos hombres que ya podía considerar mis hermanos; que algún oscuro azar nos había reunido a ellos y a mí con más de un siglo de diferencia. Y pensé en lo frágil que es la vida. Como un vidrio de Agustín Lazo. O las acuarelas de peces rojos de Matisse. Pensé que ellos, aun en pequeña medida, habían condicionado esta etapa de mi vida. Que lo que yo estaba viviendo en aquellos momentos se debía tanto a mi afán lector y a la mano maestra del escritor veracruzano como al riesgo que tomaron aquellos hombres y mujeres, que con la ilusión en el corazón y la nostalgia en el alma llegaron a México desde Italia. Y sentí lo impredecible que es la vida. Como los relatos de Borges, las meditaciones de Schopenhauer o los juegos de cartas. Y los nudos inagotables que se extienden por ella. Y que el naufragio de un barco, una simple enfermedad o cualquier contrariedad podían

haber provocado que el escritor no naciera, que la estirpe de los Pitol se viera reducida y que, por tanto, “Nocturno de Bujara” nunca hubiera sido escrito y yo no hubiera podido disfrutar este momento que vivía en un tiempo presente que se disolvía en posibles e hipotéticos pasados y futuros en los que Pitol y yo nunca llegábamos a encontrarnos, caminábamos juntos por Burdeos como viejos compañeros de escuela y paseábamos por el barrio de Escudillers en Barcelona; o bien leíamos en la misma biblioteca un tratado de medicina basado en las enseñanzas de Avicena sin saber que en otro tiempo, otra vida seguramente, nos encontraríamos unidos por su vocación escritora y mi voracidad lectora.

Por ello, cuando salí del museo y —acompañado de la infatigable María— me dirigí al rancho El Castillo donde vivieron y todavía lo hacen algunos de los familiares del escritor, no pude evitar enviarles un beso desde el centro de mi corazón. Mirando sus rostros, su porte distinguido y sus cuerpos inmóviles y detenidos para siempre en aquellas fotografías, sentí que, aun sin ellos saberlo, eran los responsables, los verdaderos creadores y responsables de la existencia de un libro como *El mago de Viena* o un relato como “La pareja”, y que de no ser por su respiración, su sangre que, a su vez, debían a otros hombres, sus amores, aventuras, gustos y aficiones, seguramente, yo tampoco sería quien soy hoy en día. El arte era, sí, una melodía secreta.

Seguí viajando con María, continué conociendo a familiares del escritor y, por unos momentos, pensé que todos los hombres eran, fueron y serían Pitol, que —como en sus libros— todos los escritores y la huella de sus textos se encontraba conectada en movimiento dentro de una espiral lingüística en la que eran absolutamente indistinguibles.

En determinado momento, empero, tanto María como yo dimos por concluida nuestra experiencia. Mi visita debía con-

cluir. Recordando fragmentos de distintas óperas de Verdi y acordándonos de algunos cineastas italianos nos prometimos volvernos a ver algún día en Europa o México. Yo la animé a que viniera a mi ciudad en las fiestas de carnaval. Le comenté que, en aquellas fechas, las calles aparecían más espectrales que nunca; que los jóvenes tenían la costumbre de esconderse en las esquinas de las plazas vestidos con máscaras de dioses griegos para perseguir a las muchachas prometiéndoles, tras cada uno de sus besos, un soplo de aliento divino; que múltiples carrozas y carruajes inundaban la ciudad portando retratos y fotografías del auténtico Averno mientras los más escogidos músicos tocaban diversas melodías compuestas por Stravinsky para la ocasión; y que se solía levantar un laberinto de plástico en el teatro romano donde mujeres y hombres se solían divertir intercambiándose continuamente los papeles de Adriana, Teseo y Minotauro.

Pero mi viaje no terminó aquí porque ningún viaje termina jamás. No pude resistirlo y –aunque me había despedido de los familiares del escritor asegurándoles que volvía a la capital del país mexicano– agarré un coche de caballos que me llevó al Potrero veracruzano. Allí había transcurrido la mayor parte de los veranos de la infancia de Pitol en compañía de su abuela, Catalina de Burganza, quien había sido su más fiel escudera desde la muerte temprana de sus padres, y pensaba que este era el mejor lugar para terminar mi última travesía veracruzana.

Llegué de noche mientras los perros ladraban y los murciélagos revoloteaban felices en torno a mí. Descansé en una pequeña posada. Y por la mañana, tras leer varios capítulos del último libro escrito por Pitol, *El saltimbanqui cantarín* que es, a mi entender, su culmen estilístico puesto que en él parodia, muy sutilmente, los acontecimientos que provocaron la Independencia mexicana utilizando un lenguaje rococó y

manierista que, por momentos, raya la perfección, fui a pasear al pueblo.

Pregunté a varias personas mayores si sabían cuál era la casa que había habitado antaño una tal Catalina Burganza pero nadie sabía a quién me refería. Catalina era ya más un fantasma que vivía únicamente en los libros de Pitol, que una presencia viva, real. Recordé algún texto del escritor sobre el paso del tiempo y me sentí de nuevo muy cercano a él. Y tras muchos paseos sin rumbo, me dirigí al río Atoyac. Contemplar el río que yacía ágil y, aparentemente, ajeno a mis pensamientos frente a mí, fue como contemplar una biblioteca compuesta por millares de volúmenes con todas sus páginas en blanco.

En “Vindicación de la hipnosis”, Sergio Pitol confiesa que la muerte de su madre, Cristina Demeneghi, en este río que se llevó su alma para siempre de la misma forma que su literatura nos la devolvió, era, seguramente, el germen de su vocación escritora y viajera. Huir del horror a través de la literatura había sido el motor de su ajetreada vida. Pero nada decía el río —atento únicamente a su fluir— sobre la tragedia de los Demeneghi. Ajeno a todo ello, sus aguas seguían, como siempre lo hicieron, surcando el tiempo sin detenerse siquiera a escuchar el azote del viento. Moje mis dedos en su corriente fría, los introduje entre mis labios y escupí en los matorrales cercanos. No pude evitar que, durante unos instantes, de mis ojos cayeran unas lágrimas recordando la tragedia sufrida por el niño Sergio en aquel río, comprendiendo que en él se encontraba cifrado secretamente mi destino actual, el goce y la inquietud satisfecha de muchos lectores anónimos desperdigados por el mundo y el rumbo de una buena parte de la literatura actual. Y mirando de nuevo hacia su curso, pensando en los llantos del escritor cuando era niño, los gritos de sus familiares en un pasado ya muy lejano que, sin embargo, se vinculaban a lo que aquel día era mi presente, comencé a chillar, me envolví en mi

gabán negro y salí de allí volando como un murciélago, perdiéndome entre las nutridas arboledas que se extendían a lo largo de todo ese interminable bosque. Había, sí, sentido que el verdadero sabor del río era el del fuego.

Volví esa misma tarde a la capital mexicana y semanas después lo hice a mi ciudad. Seguí mordiendo cuellos y llenando de sangre mis aposentos con el alma de tantos escritores. Continué escribiendo mi libro sobre Pitol. Pero nunca me encontraba satisfecho con él. Cuando lo daba por concluido, pensaba siempre que podía añadir algo más. Pensaba que debía ser empastado en tapa dura y con una edición ilustrada con diversos retratos de Avicena, los familiares del escritor o los cuervos de Bujara, que yo me dedicaría a comentar pacientemente extendiendo las garras del texto hacia confines inimaginables. No me conformaba nunca con su estado. Quería hacer una enciclopedia, un libro vivo y muerto a la vez, un tratado sobre la literatura mexicana que fuera, a su vez, un ensayo sobre la literatura y el arte del siglo XXI. Miraba mi pobre texto y me desalentaba. Quería que hubiera ilustraciones de laberintos. Que el texto en su segunda parte fuera, a su vez, laberíntico. Que el lector tuviera que descifrarlo. Pensé en traducir al maya el capítulo que dediqué al escritor mesoamericano. Quería que saltaran panteras y tigres y los más ralos animales de sus entrañas. Quería que el libro fuera una caja de Moebius. Pero esto, sí, estoy seguro no lo conseguí. Sí que, claro, lo intenté. Pero me di un tiempo para hacerlo mientras ponía al día mis asuntos y visitaba a parientes cercanos y amigos. Entre ellos a Alberto. Quien me planteó la posibilidad de volver a actuar conjuntamente. Lo consideré. Varias semanas estuve meditando la posibilidad de representar alguna de las obras de Orlin Vasilev a las que había dedicado un profuso estudio Milokai Rainov. Me decidí por *Sanguijuelas*: la historia de dos niños gemelos que se encuentran unidos por la

mano derecha y el pie izquierdo. Iniciamos los ensayos. Una y otra vez. Manejando los hilos que unían nuestras muñecas y pies. Probándonos los pantalones cortos y los trajes de la escuela. Una y otra vez. Perfeccionamos el gag de las marionetas. Creo que incluso inventamos algunas cabriolas. Nos salieron mejor que nunca. Se nos ocurrió para esa ocasión un número musical corto utilizando a las pequeñas hámsters. Las asíamos de las patas delanteras y las obligábamos a bailar. Un paso adelante y otro hacia detrás. Undo. Caderas, muñecas, corbata: acción. Una y otra vez. Despacio. Una y otra vez. Pelucas, rasurarse, los zancos, pantalones cortos: acción. Iniciaríamos nuestra nueva gira en Valladolid.

A nuestra llegada a la fortaleza castellana, me sobresaltó observar una jauría de perros perseguida por las autoridades entre el tráfico de carruajes, tranvías, carromatos y autobuses de primera hora de la mañana. Sin embargo, la multitud no parecía prestar mucha atención. Probablemente, aguardaban nuestra actuación.

Sentía una abrumadora urgencia por subir al escenario a ofrecer el recital. Era consciente de que los años sin actuar no atenuaban nuestra responsabilidad frente a quienes llevaban esperando semanas que nos desplazáramos ante ellos. Era nuestro deber danzar, interpretar la obra, como lo habíamos hecho, en otro tiempo, habitualmente. Una interpretación inferior en excelencia –tuve de pronto la certeza– supondría la apertura de una puerta extraña a través de la cual me vería arrastrado a un lugar oscuro, ignoto. Me hallaba preparado para enfrentarme a un auditorio sumido en un desorden, pero la visión que me aguardaba me dejó completamente anonadado. No solo no había un alma en la sala, sino que habían desaparecido hasta los mismísimos asientos. Escruté la lúgubre penumbra y creí ver unas figuras en el fondo de la sala. Parecían estar de pie, conferenciando. Quizá fueran los

tramoyistas, que ultimaban las tareas de adecentamiento del recinto. Vi que una de ellas se encontraba acompañada de un perro. Imaginado que era Alberto, le grité inquiriéndole qué sucedía, pero me contestó una carcajada estridente. Una extraña mezcla de susurros, risas contenidas y murmullos articulados. Volví a mirar. Era María, la sobrina de Pitol con el *shar-pei* del escritor. Comencé la representación. Caderas, muñecas, corbata: acción. Una y otra vez. Emití unos cuantos gruñidos arrugando la nariz; hice ademanes de morderles, bebí de una vasija de agua repleta de tierra y polvo, comí un pollo crudo y les mostré mis colmillos. Una y otra vez. Undo. Pelucas, rasurarse, los zancos, pantalones cortos: acción. Despacio. Una y otra vez.

Terminé exhausto. En repetidas ocasiones tuve que regresar al escenario ante los continuos ladridos del *shar-pei* y los aplausos de María. Dormí esa noche junto al perro del escritor que me acariciaba profusamente con su lengua. Le regalé un succulento manjar –carne de ciervo– para complacerlo. Se avlanzaba sobre el pecho, las piernas, el cuello del animal como si fuera un vampiro hambriento y yo me complacía mirándolo y graznaba sin prestar atención a los rasguños que me provocaba cuando se arrojaba sobre mí a besarme. A la mañana siguiente, me encontré con María en una plaza. Junto a un lago, varias muchachas se bañaban desnudas mientras una orquesta de músicos interpretaba determinadas melodías de Schubert, Lalo Schiffrin, Pascal Comelade y Peter Lindstrom. Me preguntó por qué habíamos elegido Valladolid como la ciudad de inicio de nuestra gira. La miré con ojos nerviosos. No sabía muy bien por qué. Me leyó en voz alta –mientras caía la noche– un texto de Pitol. Tampoco comprendí por qué. Me sentía intimidado junto a ella. Acaso la empuñadura de su bastón –la cabeza de una serpiente– motivara mi espanto y mi progresivo envejecimiento. Al verla, grité. Luego alargué

la mano hacia ella y la aferré y le pregunté si podía usarla para limpiarme las uñas. Como no hizo ninguna objeción, sino que asintió con la cabeza, apreté la empuñadora con mi mano derecha apoyándome en ella y comencé a caminar de su tierna, suave, dulce mano a las inmediaciones de una lustrosa casa. Un muchacho bronceado –apestando a alcohol– penetró en su interior y nos rogó que lo acompañáramos. Me volví a preguntar a María a quién pertenecía pero ella no me contestó. Agarrándome del cuello con una fuerza espantosa doblegó mi voluntad y me hizo entrar en los aposentos de este caserón. El interior estaba muy deteriorado, y la luz del ocaso, al penetrar por los cristales de colores de las ventanas, arrojaba haces de luz roja sobre las alfombras. Allí observé una edición antigua del Quijote y un lienzo del caballero de la triste figura y su ilustre escudero. Comprendí, sí, que me encontraba en el habitación donde Miguel de Cervantes escribiera el famoso diálogo entre Cipión y Berganza que se encuentra en “El coloquio de los perros”. Sin dejar de mirarme con sus ojos henchidos en sangre, María se apartó de mí, y, con su dedo índice erecto, me indicó con un graznido que me sentara en el escritorio donde se encontraba un libro cuya portada era el cuadro de Khnopff que decoraba mi salón y que tenía todas sus páginas en blanco.

Con otro gesto suyo –una especie de rictus de su boca viscosa–, entendí que debía abrirlo y, absorto, entumecido, mientras María se complacía en morder mi cuello de tanto en tanto, comencé a escribir este ensayo sobre la literatura de Sergio Pitol Demeneghi. Antes de hacerlo, empero, volví a mirar con incredulidad la tapa porque creí percibir una sonrisa en el rostro del cazador que, sin piedad, atizaba a los perros a morder la yugular del ciervo. Parecía él también hallarse embrujado, conmocionado por la forma y manera en que, ágilmente, línea a línea, comenzaba a escribirlo. Una y otra vez.

Referencias utilizadas en el prólogo y epílogo del libro

- BELLATIN, Mario. *El gran vidrio*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- CHATWIN, Bruce. “*El Volga*”, “*Werner Herzog en Ghana*”, “*Shandev: el niño-lobo*”, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* Quinteto, Barcelona, 2003.
- ISIGHURO, Kazuo. *Los inconsolables*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- LOVECRAFT, H. P. “*La tumba. Más allá del sueño*”, *Dagón y otros cuentos macabros*. Alianza Editorial, Madrid, 2002.
- MURENA, Héctor A. *Polipuercón*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 2001.
- PITOL, Sergio. “*Todo está en todas las cosas*”, “*De reconciliaciones*”, *El arte de la fuga*. Era, México, 1999.
- PITOL, Sergio. *Domar a la divina garza*. Anagrama, Barcelona, 1988.
- . “*Nocturno de Bujara*”, “*El relato veneciano de Billie Upward*”, *Vals de Mefisto*. Era, 1989.
- . *El viaje*. Era, México, 2000.
- STOKER, Bram. *Drácula*. Alianza, Madrid, 2002.
- THEROUX, Paul. *En el gallo de hierro. Viajes en tren por China*. Ediservicios, Barcelona, 2002.
- VILA-MATAS, Enrique. *Lejos de Veracruz*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- . *Historia abreviada de la literatura portátil*. Anagrama, Barcelona, 2005.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de Sergio Pitol

Ficción (ediciones consultadas)

- PITOL, Sergio. *Tiempo cercado*. Estaciones, México, 1959.
- . *Infierno de todos*. UV, México, 1964.
- . *No hay tal lugar*. Era, México, 1967.
- . *Los climas*. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- . *El único argumento*. Ediciones Multiarte, México, 1980.
- . *El asedio del fuego*. UNAM, México, 1983.
- . *El viaje*. Era, México, 2000.
- . *La vida conyugal*. Era, México, 2000.
- . *Cuentos y relatos. Obras reunidas III*. FCE, México, 2004.
- . *Los mejores cuentos*. Anagrama, Barcelona, 2005.
- . *Escritos autobiográficos. Obras reunidas IV*. FCE, México, 2006.
- . *El mago de Viena*. FCE, México, 2006.
- . *Infierno de todos*. UV, México, 2007.
- . *Ícaro*. Almadía, México, 2007.

Ensayos

- PITOL, Sergio. *Utopías del renacimiento*. Tesis de licenciatura, Facultad de Derecho, UNAM, México, 1968.
- . *De Jane Austen a Virginia Woolf: seis novelistas en sus textos*. SEP, México, 1975.

- . *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf*. Diana, México, 1982.
- . *Olga Costa*. Coordinadora Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1983.
- . *Juan Soriano: el perpetuo rebelde*. Conaculta, México, 1993.
- . *Luis García Guerrero*. Coordinadora Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1993.
- . *Pasión por la trama*. Era, México, 1998.
- . *Adicción a los ingleses: vida y obra de diez novelistas*. Lectorum, México, 2002.
- . *De la realidad a la literatura: transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (abril del 2001)*. Ariel, México, 2002.
- . *La casa de la tribu*. FCE, México, 2006.
- Sergio Pitol: premio Cervantes 2005*. Universidad de Alcalá, Alcalá, 2006.
- . *Memoria*. Era, México, 2011.

Artículos

- PITOL, Sergio. “Julio Galán, la lección del sí y el no”, *Vuelta*. Núm. 204 (noviembre), México, 1993.
- . “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 546, pp. 31-44, Madrid, 1995.
- . “La herida del tiempo”, *Turia*. Núm. 37, pp. 53-60, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1996.
- . “Schwejk”, *Letra Internacional*. Núm. 42, pp. 28-32, Madrid, 1996.
- . “Monsiváis catequista”, *Espejo de paciencia: revista de literatura y arte*. Núm. 3, Las Palmas de Gran Canaria, 1997.
- . “El mago de Viena y de nuevo Hamlet”, *Letras Libres*. Núm. 7, México, 1999.

- . “Historia de unos premios”, *Letras Libres*. Núm. 14, pp. 30-34, México, 2000.
- . “José Emilio Pacheco, renacentista”, *Letras Libres*. Núm. 37, pp. 34-39, México, 2002.
- . “El tercer hombre”, *Letras Libres*. Núm. 51, pp. 42-46, México, 2005.
- . “Almuerzo en el Bellinghausen”, *Letra Internacional*. Núm. 88, pp. 21-23, Madrid, 2005.

Prólogos

- AUSTEN, Jane. *Orgullo y prejuicio*. Trad. de Armando Lázaro Ros, Porrúa, México, 1997.
- BRONTË, Emily Jane. *Cumbres borrascosas*. Porrúa, México, 1994.
- BULGÁKOV, Mikhail. *Corazón de perro*. Lectorum, México, 2001.
- CONRAD, Joseph. *Nostromo: relato de un litoral*. Trad. de Juan Mateos de Diego, UNAM, México, 1970.
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*. Porrúa, México, 1996.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Porrúa, México, 2000.
- LITERATURA RUSA I Y II*. Promexa, México, 1982.
- PALETTA, Viviana y Javier Sáez de Ibarra (selec.) *No hay dos sin tres. Historias de adulterio*. Páginas de Espuma, Madrid, 2000.
- STEVENSON, Robert Louis. *La isla del tesoro. Cuentos de los mares del sur*. Porrúa, México, 1968.
- VASCONCELOS, José. *Ulises criollo*. Porrúa, México, 2003.
- WOOLF, Virginia. *Flush*. Trad. de Rafael Vázquez-Zamora, Salvat, México, 1972.
- XINGJIAN, Gao. *La huída. Al borde de la vida. El sonámbulo. Cuatro cuartetos para un fin de semana*. El Milagro, México, 2001.

Traducciones

- ANTOLOGÍA DEL CUENTO POLACO CONTEMPORÁNEO. Era, México, 1967.
- ACKERLEY, J. R. *Vales tu peso en oro*. Anagrama, Barcelona, 1989.
- ANDRZEJEWSKY, Jerzy. *Las puertas del paraíso*. Joaquín Mortiz, México, 1965.
- . “*Las tinieblas cubren la tierra*”, *La Palabra y el Hombre*. Núm. 42, Xalapa, Ver., 1967.
- AUSTEN, Jane. *Emma*. Salvat, Barcelona, 1971.
- BASSANI, Giorgio. *Detrás de la puerta*. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- . *Historias de Ferrara*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- . *Los anteojos de oro*. Seix Barral, Barcelona, 1972.
- BERTO, Luigi. *El mal oscuro*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- BRANDYS, Kazimier. *Cartas a la señora Z*. Col. Ficción, núm. 70, UV, Xalapa, Ver., 1966.
- . *Madre de reyes*. Era, México, 1968.
- . *Rondó*. Anagrama, Barcelona, 1991.
- CHÉJOV, Antón. *Un drama de caza*. Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Lumen, Barcelona, 1974.
- DÉRY, Tibor. *El ajuste de cuentas: Tres narraciones*. Era, México, 1968.
- FIRBANK, Ronald. *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*. Anagrama, Barcelona, 1985.
- FORD MADDOX, Ford. *El buen soldado*. Planeta, Barcelona, 1971.
- FRANCO, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. Joaquín Mortiz, México, 1971.
- GOMBROWICZ, Witold. *Diario argentino*. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

- . *Cosmos*. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- . *Transatlántico*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- . *Bakakai*. Seix Barral, Barcelona, 1974.
- GRAVES, Robert. *Adiós a todo eso*. Edhasa, Barcelona, 1985.
- GREGORZEWSKI, Jerzy. *América. Sobre la obra de Franz Kafka*. UNAM, México, 1977.
- HSUN, Lu. *Diario de un loco*. Tusquets, Barcelona, 1971.
- JAMES, Henry. *Washington Square*. Seix Barral, Barcelona, 1970.
- . *Las bostonianas*. Seix Barral, Barcelona, 1971.
- . *La vuelta de tuerca*. Salvat, Barcelona, 1971.
- . *Lo que Maisie sabía*. Seix Barral, Barcelona, 1976.
- . *Daisy Miller y Los papeles de Aspern*. Nuestros Clásicos, núm. 61, UNAM, México, 1984.
- LOWRY, Malcom. *El volcán, el mezcal, los comisarios (Dos cartas)*. Cuadernos Marginales, núm. 15, Tusquets, Barcelona, 1971.
- MALERBA, Luigi. *Salto mortal*. Seix Barral, Barcelona, 1969.
- NABOKOV, Vladimir. *La defensa*. Anagrama, Barcelona, 1990.
- PILNIAK, Boris. *Caoba*. Textos de Humanidades, núm. 23, UNAM, México, 1980.
- ROSEWIC, Tadeuz. “*El archivo: teatro*”, *Revista de Bellas Artes*. Núm. 8, México, 1966.
- VITTORINI, Elio. *Las ciudades del mundo*. Seix Barral, Barcelona, s/f.

Revisor de traducciones

- COMPTON-BURNETT, Ivy. *Criados y doncellas*. Anagrama, Barcelona, 1983.
- HASEK, Jaroslav. *Las aventuras del buen soldado Schweik durante la guerra mundial*. Conaculta, México, 1992.

Traducciones sin referente literario primero

- CLARK, Marcus. *Camiones: con la descripción de 50 distintos camiones*. Novaro, México, 1961.
- EATON, John. *El socialismo en la era nuclear*. Era, México, 1968.
- GIVEN, William B. *Nuevas metas de la dirección*. Herrero Hnos., México, 1960.
- . *La administración de la base hacia arriba: personas que trabajan en colaboración*. Herrero Hnos., México, 1960.
- LETTERMAN, Elmer G. *El nuevo arte de vender*. Herrero Hnos., México, 1961.
- PARKER FOLLET, Mary. *Administración dinámica: colección de papeles de Mary Parker Follet*. Selec. de Henry C. Metcalf y L. Upwick, Herrero Hnos., México, 1960.
- SCHLEH, Edward C. *Dirección ejecutiva del personal: cómo obtener mejores resultados de la gente*. Herrero Hnos., México, 1960.
- SHAFFER, Paul Raymond. *Rocas y minerales*. Trillas, México, 1990.
- WILLIAM REILLY, John. *Relaciones humanas venturosas: principios y práctica en el negocio, en el hogar y el gobierno*. Herrero Hnos., México, 1980.

Traducciones de obras infantiles

- BARRIE, James M. *Peter Pan y los piratas*. Novaro, México, 1979.
- BYRON JACKSON, Kathryn. *Cristóbal y el Colón*. Trillas, México, 1987.
- KUNHARD, Dorothy. *El pequeño Pigüi*. Trillas, México, 1987.
- LINDQUIST, Willis. *Piratas*. Trillas, México, 1989.
- LOWNSBERY, Eloise. *Marco Polo*. Trillas, México, 1989.

- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Adapt. de Emma Gelders, Trillas, México, 1980.
- NORTH BERFORD, Annie. *El libro de seguridad del Pato Donald*. Novaro, México, 1960.
- . *La bella durmiente*. Novaro, México, 1972.
- ORTON JONES, Elizabeth. *Caperucita Roja*. Novaro, México, 1982.
- WATSON, Jane Werner. *Los favoritos de Pedro*. Novaro, México, 1960.
- . *La casa de los animales*. Novaro, México, 1960.
- WISE BROWN, Margaret. *El doctor Alegría, especialista en muñecos*. Trillas, México, 1988.

Compilador

- PITOL, Sergio (comp.). *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*. Mondadori, México, 2004.

Bibliografía sobre Sergio Pitol

Libros y revistas

- BRÚ, José (comp.). *Acercamientos a Sergio Pitol*. Universidad de Guadalajara, México, 1999.
- CASTRO RICALDE, Maricruz. *Ficción, narración y polifonía: el universo narrativo de Sergio Pitol*. UAEM, México, 2000.
- CÁZARES, Laura. *El caldero faústico: la narrativa de Sergio Pitol*. UAM-Iztapalapa, México, 2006.
- CORRE, LEE Y DILE. *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005*. Núm. especial (agosto), UV, México, 2006.

- DOMENE, Pedro M. (ed.). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. UV, México, 2002.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz. *Del tañido al arte de la fuga: una lectura crítica de Sergio Pitol*. UNAM, México, 1998.
- GACETA. *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005*. Núm. 98 (abr-jun), UV, México, 2006.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa. *De Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. UV, México, 2002.
- . (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. UV, México, 2007.
- LA PALABRA Y EL HOMBRE. *Sergio Pitol en casa*. Ed. especial (agosto), UV, México, 2006.
- MANRÍQUEZ VALDÉS, Hugo. *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*. Conaculta-Nuevo León, México, 1988.
- MONTELONGO, Alfonso. *Vientres troqueles: la narrativa de Sergio Pitol*. UV, México, 1998.
- PRADA OROPEZA, Renato. *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*. UV, México, 1996.
- SALAS ELORZA, Jesús. *La narrativa dialógica de Sergio Pitol*. Ediciones Inti, Providence, 1999.
- SERRATO, José Eduardo (comp.). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Era, México, 1994.
- SERGIO PITOL, 1999: PREMIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE. México, Universidad de Guadalajara, 2004.

Tesis

- ÁVILA DÍAZ, Patricia. *Carnaval y sátira en Sergio Pitol*. UNAM, México, 2006.
- FERNÁNDEZ DE ALBA, Luz Aurora. *El universo paródico de Sergio Pitol*. UNAM, México, 1991.
- . *Sergio Pitol: ensayista*. UNAM, México, 2005.

- GARCÍA DÍAZ, Teresita del Socorro. Juegos florales: una síntesis de la propuesta estética de Sergio Pitol. UNAM, México, 1997.
- GONZÁLEZ EQUIHUA, Rodolfo. El discurso autobiográfico de Sergio Pitol en *El arte de la fuga*. UNAM, México, 1999.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Víctor Hugo. Esperpento y carnaval en la narrativa de Sergio Pitol. UNAM, México, 2000.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Yliana. Narradores, espacio, tiempo y metaficción en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol. UNAM, México, 1994.
- SERRATO CÓRDOVA, José Eduardo. Humor e historia en el desfile del amor (la escritura asimétrica de Sergio Pitol). UNAM, México, 1994.

Videos

- IBARRA, Epigmenio. *Visitaciones. Sergio Pitol*. Conaculta, México, 1993-1994.
- LÓPEZ ZUCKERMANN, Rosa Adela. *Sergio Pitol: eco de las pasiones, eco de las ideas. (Quiahuiztlan y Cempoala)*. Conaculta, México, 1997.
- PRESENCIAS DEL SIGLO II: DIÁLOGO ENTRE GENERACIONES: LITERATURA*. Teléfonos de México, México, 2000.
- TRATOS Y RETRATOS. Sergio Pitol. I y II*. Conaculta, México, 1993.

Artículos

- BELTRÁN, Rosa. "Pitol traductor", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 4 (abr-jun), pp. 9-15, UV, México, 2008.
- BENMILOUD, Karim. "Un roman de l'artiste. *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol", *Atala: La France et l'Allemagne*. Núm. 9 (marzo), 2006.
- BLANCO, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", *Nexos*. Núm. 56 (agosto), pp. 23-39, México, 1982.

- BOLAÑO, Roberto. "Sergio Pitól", *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1999-2003)*. Anagrama, Barcelona, 2006, pp.135-136.
- BUBNOVA, Tatiana. "Sergio Pitól: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*", *Revista de Literatura Mexicana*. Vol. II, núm. 1, pp. 73-87, 1991.
- . "Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól", *Revista de Literatura Mexicana*. Vol. V, núm.2, pp. 455-467, 1994.
- CLUFF, Russell M. "Los climas o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitól", *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 35-50, UV, México, 1981.
- ECHAVARREN, Roberto. "Sobre *Del encuentro nupcial*", *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 31-34, UV, México, 1981.
- GARCÍA PONCE, Juan. "Sergio Pitól: la escritura oblicua", *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 11-15, México, 1981.
- GAMBETTA CHUK, Aída Nadi. "El discurso autocalificador del 'yo' en la encrucijada architextual: *El arte de la fuga* de Sergio Pitól", *Morphé*. Núms. 17-18, 1-10, pp. 7-17, México, 1999.
- GÓMEZ BELTRÁN, Roberto. "Los conceptos de *Mise en abyme* de Lucien Dällaenbuch aplicados al análisis de *Mephisto Waltzer* de Sergio Pitól", en María José Rodilla y Alma Mejía (eds.), *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuá*. UAM-Iztapalapa, México, 2005, pp. 359-370.
- GUERRA, Humberto. "Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en *Mephisto-Waltzer* de Sergio Pitól", *Escritos*. Núm. 23 (ene-jun), pp. 159-181, 2001.
- HERRALDE, Jorge. "Sergio Pitól: la elegancia y el disparate", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*. Núm. 2, Madrid, 2006.

- KRISTAL, Efraín. "Asociaciones: una lectura de *Mephisto-Waltzer*", *Revista de Literatura Mexicana*, Vol. v, núm.1, pp. 111-116, 1994.
- MONSIVÁIS, Carlos. "Los círculos excéntricos de Sergio Pitól", *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 3-10, UV, México, 1981.
- MUÑOZ, Mario. "El infierno de todos: formalización de un sistema", *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 18-30, UV, México, 1981.
- PALOU, Pedro Ángel. "Sergio Pitól cuenta un cuento (viaje y nostalgia en sus primeros textos)", en Alfredo Pavón (ed.), *Si cuento lejos de ti. (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxcala, México, 1998, pp.103-113.
- PATÁN, Federico. "*El desfile del amor* y la variación en el discurso", *Contrapuntos*. UNAM, México, 1989, pp. 83-91.
- PRADA OROPEZA, Renato. "San Rafael: el infierno y sus alrededores. Los cuentos iniciales de Sergio Pitól", en Alfredo Pavón (ed.). *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)*. Universidad Autónoma de Tlaxca-Universidad Autónoma de Puebla, México, 1991.
- ROMERO, Publio Octavio. "El renacimiento de Sergio Pitól", *La Palabra y el Hombre*. Núm. 112 (oct-dic), pp. 123-127, UV, México, 1999.
- VITAL, Alberto. "Las preguntas de Sergio Pitól", *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Cuadernos 41, pp. 161-168, UV, México, 1998.

Entrevistas

- AGUILAR, Héctor Orestes. "*De la ciudad del Golem a La vida conyugal*", *Revista de la Universidad de México*. Vol. XLVI, núms. 480-481 (ene-feb), pp. 45-49, México, 1991.

- ARANDA LUNA, Javier. “Una gestualidad más rica que lo real”, *Vuelta*. Núm. 238 (septiembre), pp. 33-37, México, 1996.
- CASTAÑÓN, Adolfo. “El arte de la fuga, de Sergio Pitol”, *Vuelta*. Núm. 245 (abril), pp. 31-35, México, 1997.
- GARCÍA FLORES, Margarita. “Sergio Pitol. Su búsqueda de utopos”, *Cartas Marcadas*. Textos de Humanidades 10, pp. 265-277, UNAM, México, 1979.
- KRISTAL, Efraín. “El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol”, *Revista Iberoamericana*. Núm. 141 (oct-dic), pp. 981-994, Pittsburgh, 1987.
- MÁRQUEZ, Celina. “De crónicas, viajes e imaginaciones, Sergio Pitol”, *Laberinto de voces*. Cultura de Veracruz, núm. 32 (diciembre), pp. 62-78, México, 1998.
- PACHECO, Cristina. “Sergio Pitol”, *Al pie de la letra*. FCE, México, 2001, pp. 248-258.
- QUEMAIN, Miguel Ángel. “Sergio Pitol. Origen y renacimiento de la escritura”, *Reverso de la Palabra*. El Nacional, México, 1996, pp. 351-370.
- ROMERO, Publio Octavio, “Conversación con Sergio Pitol”, *Texto Crítico*. Año VII, núm. 21 (abr-jun), pp. 51-62, UV, México, 1981.
- SALAS-ELORZA, Jesús. “Semana Santa en Tepoztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Núm. 32 (mar-jun), Universidad Complutense de Madrid, 2006, en Url <https://www.ucm.es/info/especulo/numero32/index.html>
- TOLEDO, Alejandro. “Sergio Pitol: el ritual de lo carnavalesco, Los márgenes de la palabra”, *Conversaciones con escritores*. UNAM, México, 1995, pp. 81-89.
- VILLORO, Juan. “El viajero en su casa (Sergio Pitol)”, *Los once de la tribu. Crónicas*. Aguilar, México, 1995, pp. 215-239.

Bibliografía sobre historia y cultura de México

Ensayo e historia

- BARTRA, Roger. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. Océano, México, 1999.
- . *Anatomía del mexicano*. Mondadori, México, 2006.
- . *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. Mondadori, México, 2006.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *México profundo*. Grijalbo, México, 1990.
- BRUSHWOOD, John S. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*. Trad. de Francisco González Aramburu, FCE, México, 1971.
- CORTÉS CAMPOS, Rocío Leticia. *La novela histórica de Justo Sierra O'Reilly: La literatura y el poder*. UADY, México, 2004.
- CASO, Alfonso. *El pueblo del sol*. FCE, México, 2007.
- COVARRUBIAS, Miguel. *El águila, el jaguar y la serpiente: arte indígena americano*. UNAM, México, 1961.
- DESSAU, Adalbert. *La novela de la revolución mexicana*. Trad. de Juan José Utrilla, FCE, México, 1972.
- GUZMÁN, Martín Luis. *La querrela de México: A orillas del Hudson*. General, México, 1970.
- HENESTROSA, Andrés. *Los caminos de Juárez*. FCE, México, 2006.
- HISTORIA DE MÉXICO. Editorial Crítica, Barcelona, 2001.
- JOSÉ AGUSTÍN. *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*. Planeta, México, 2007.

- KENNETH TURNER, John. *México bárbaro*. Ediciones Leyenda SA de CV, México, 2007.
- LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Trad. de Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, FCE, México, 1991.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. FCE, México, 1983.
- . (comp.). *De Tehotihuacan a los aztecas. Fuentes e interpretaciones históricas*. UNAM, México, 1995.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. Alianza, México, 1990.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis (coord.). *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. UV, México, 1996.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio. *Las libertades enlazadas (Ensayo sobre literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro)*. Ediciones sin Nombre, México, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Días de guardar*. Era, México, 1968.
- . *Los rituales del caos*. Era, México, 1995.
- MÜNCH GALINDO, Guido. *Etnología del Istmo veracruzano*. UNAM, México, 1983.
- NARRADORES MEXICANOS EN PARÍS*. Landucci, México, 2003.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. Joaquín Mortiz, México, 1969.
- . *El peregrino en su patria I. Historia*. FCE, México, 1987.
- . *México en la obra de Octavio Paz. T. III: Los privilegios de la vista*. FCE, México, 1987, p. 188.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Héctor. *Juárez, el imparable*. FCE, México, 2007.
- PLANCHART LICEA, Eduardo. *Lo sagrado en el arte: la risa en Mesoamérica*. UV, México, 2000.
- RAMOS, Samuel. *Veinte años de educación en México. Obras Completas. T. II: Hacia un nuevo humanismo*, UNAM, México, 1976.

- REYES, Alfonso. *Visión de Anáhuac y otros textos*. UV, México, 2006.
- SAHAGÚN, Fr. Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Porrúa, México, 1999.
- SODI M., Demetrio. *La literatura de los mayas*. Joaquín Mortiz, México. 1986.
- SOUSTELLE, Jacques. *México, tierra india*. Trad. de Rodolfo Usigli, SEP, México, 1971.
- VASCONCELOS, José. *Breve historia de México*. Trillas, México, 2004.

Novelas, colecciones de cuentos y poemarios

- ARREDONDO, Inés. *Obras completas*. Siglo XXI, México, 1988.
- BELLATIN, Mario. *Obra reunida*. Alfaguara, México, 2005.
- CASTELLANOS, Rosario. *Oficio de tinieblas*. Promexa, México, 1979.
- ENRIGUE SOLER, Álvaro. *La muerte de un instalador*. Joaquín Mortiz, México, 1996.
- FRESÁN, Rodrigo. *Mantra*. Mondadori, Barcelona, 2001.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Planeta, México, 2002.
- . *Cristóbal Nonato*. Planeta, México, 2001.
- GALINDO, Sergio. *La comparsa*. Joaquín Mortiz, México, 1964.
- . *Otilia Rauda*. Grijalbo, México, 1986.
- . *Polvos de arroz*. UV, México, 1980.
- GARCÍA PONCE, Juan. *La noche*. Era, México, 1970.
- GARRO, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. Planeta-Conaculta, México, 1999.
- GLANTZ, Margo. *Las genealogías*. Lecturas Mexicanas, SEP, México, 1987.
- LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA. Ts. I-II, Aguilar, México, 1991.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obras*. FCE, México, 1986.

- MELO, Juan Vicente. *La obediencia nocturna*. Era, México, 1987.
- PACHECO, José Emilio. *El principio del placer*. Joaquín Mortiz, México, 1972.
- PASO, Fernando del. *José Trigo*. Siglo XXI, México, 1971.
- . *Palinuro de México*. Diana, México, 1988.
- PONIATOWSKA, Elena. *Hasta no verte, Jesús mío*. Era, México, 1988.
- . *La noche de Tlatelolco*. Era, México, 2001.
- PUGA, María Luisa. *Las posibilidades del odio*. Siglo XXI, México, 1985.
- REVUELTAS, José. *El luto humano*. Era, México, 1986.
- ROJAS GONZÁLEZ, Francisco. *El diosero*. FCE, México, 1952.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo. El llano en llamas*. Planeta, Barcelona, 2006.
- SERNA, Enrique. *El seductor de la patria*. Joaquín Mortiz, México, 1999.
- SPOTA, Luis. *Casi el paraíso*. Grijalbo, México, 1987.
- TARIO, Francisco. *Jardín secreto*. Joaquín Mortiz, México, 1993.
- TORRI, Julio. *Tres libros*. FCE, México, 1964.
- . *De fusilamientos y otras narraciones*. FCE, México, 1984.
- . *El ladrón de ataúdes*. FCE, México, 1987.
- USIGLI, Rodolfo. *El gesticulador. La mujer no hace milagros*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1985.
- VILLORO, Juan. *El disparo de argón*. Alfaguara, Madrid, 1991.
- YÁÑEZ, Gabriel. *La creación*. FCE, México, 1971.

**Ensayos o estudios críticos sobre filosofía,
antropología, fenomenología, psicoanálisis, arte,
literatura y teosofía**

Libros

- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1988.
- BARBIER, Patrick. *La Venecia de Vivaldi: música y fiestas barrocas*. Trad. de Jordi Terré, Paidós, Barcelona, 2005.
- BARTRA, Roger. *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*. Universidad Iberoamericana, México, 1998.
- . *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*. FCE, Colombia, 2005.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Trad. de Lourdes Ortiz, Taurus, Madrid, 1977.
- . *El erotismo*. Tusquets, México, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus, Barcelona, 2001.
- BESSANT, Annie. *Nociones de teosofía*. Glem, Buenos Aires, 1958.
- BLANCHOT, Maurice. *La risa de los dioses*. Trad. de J. A. Doval Liz, Taurus, Madrid, 1976.
- BLATAVSKY, Helena. *Estudios ocultistas*. P. 11, en http://www.upasika.com/helna_blavatsky.htm
- BUCKHARDT, Jacob. *La cultura en el Renacimiento*. Trad. de Jaime Ardal, Porrúa, México, 1999.
- CAILLOIS, Roger. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Trad. de Jorge Fereiro, FCE, México, 1996.
- CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Trad. de Josep Escué, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- CARO BAROJA, Julio. *El carnaval. (Análisis histórico-cultural)*. Taurus, Madrid, 1969.
- CORSETTI, Jean-Paul. *Historia del esoterismo y de las ciencias ocultas*. Trad. de Eduardo Gudiño Kieffer, Larousse, Buenos Aires, 1993.

- DUVIGNAUD, Jean. *El lenguaje perdido. Ensayo sobre la diferencia antropológica*. Siglo XXI, México, 1977.
- ECKERMAN, J. P. *Conversaciones con Goethe*. Trad. de Jaime Bofil, Porrúa, México, 2007.
- ECO, Umberto. *Decir casi lo mismo. Experiencias de la traducción*. Trad. de Helena Lozano Miralles, Lumen, México, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. de Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós, Argentina, 2005.
- GARCÍA PONCE, Juan. *Palabras sobre palabras*. Grupo Patria Cultura, México, 2001.
- GREENE, Graham. *La infancia perdida y otros ensayos*. Trad. de Jaime Zulaika, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- GUÉNON, René. *El teosofismo. Historia de una pseudoreligión*. Trad. de Carlos J. Vega, Obelisco, Barcelona, 1989.
- HERRALDE, Jorge. *Opiniones mohicanas*. El Acantilado, Barcelona, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Paidós, México, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. *Psicología y alquimia*. Trad. de Ángel Sabrido, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Viajes con Heródoto*. Trad. de Agata Orzestek, Anagrama, Barcelona, 2007.
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Nova, Buenos Aires, 1972.
- KERÉNYI, Karl. *En el laberinto*. Trad. de Brigitte Kiemann y María Condor, Siruela, Madrid, 2006.
- LA DISPERSIÓN DEL MANIERISMO (*Documentos de un coloquio*). UNAM, México, 1980.
- MAGRIS, Claudio. *Microcosmos*. Trad. de J. A. González Sainz, Anagrama, Barcelona, 1999.

- MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Trad. de Eduardo Hojman, Joaquín Mortíz, México, 2006.
- MURENA, Héctor A. *Visiones de Babel*. FCE, México, 2002.
- . *El pecado original de América*. FCE, México, 2006.
- NATOLI, Joseph y Linda Hutcheon. *A postmodern reader*. State University of New York Press, Albany, 1993.
- NOOTEBOOM, Cees. *Hotel Nómada*. Trad. de Isabel-Clara Lorda Vidal, Mondadori, México, 2008.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. Cátedra, Madrid, 1975.
- ORTIZ QUESADA, Federico. *Muerte, morir, inmortalidad*. Taurus, México, 2005.
- SANTARCANGELI, Paolo. *El libro de los laberintos*. Trad. de César Palma, Siruela, Madrid, 2002.
- SCHWOB, Marcel. *Ensayos y perfiles*. Trad. de Juan Damonte, FCE, México, 2006.
- SELZ, Peter. *La pintura expresionista alemana*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- SIMMEL, George. *Roma, Florencia, Venecia*. Trad. de Oliver Strunk, Gedisa, Barcelona, 2007.
- SLOTERDIJK, Peter. *Eferas III*. Trad. de Isidoro Reguera, Siruela, Madrid, 2006.
- SPERBER, D. y D. Wilson. *Relevance. Communication and Cognition*. CUP, Cambridge, 1986.
- STEINER, Rudolf. *Teosofía: introducción al conocimiento supra-sensible del mundo y del destino humano*. Trad. de Juan Berlín, Editorial Antroposófica, México, 1963.
- THOREAU, Henry David. *Walden o la vida en los bosques*. Trad. de Carmen Aguayo de Ciricí-Ventalló, Novaro, México, 1959.
- TRÍAS, Eugenio. *Filosofía y carnaval*. Anagrama, Barcelona, 1973.
- . *Lo bello y lo siniestro*. Seix Barral, Barcelona, 1984.

- VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Cátedra, Madrid, 2005.
- WENTWORTH THOMPSON, D'Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*. Trad. de Juan Manuel Ibeas, H. Blume, Madrid, 1980.
- XIRAU, Ramón. *El péndulo y la espiral*. UV, México, 1959.
- YÉPEZ, Heriberto. *El imperio de la neomemoria*. Almadía, México, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Trad. de Clea Braunstein Saal, Siglo XXI Editores, México, 1999.

Artículos

- BAKER, Cozy. "Meditative and Therapeutic Values" extraído de *Kaleidoscope Renaissance*, en <http://www.brewstersociety.com/writings.html>
- CARVALLO ROBLEDO, Ismael. "Los límites del nacionalismo mexicano y del liberalismo de Benito Juárez desde la crítica de José Vasconcelos", *El Catoblepas. Revista crítica del presente*. Núm. 39 (mayo), 2005, en <http://www.nodulo.org/ec/2005/n039.htm>
- GAOS, José. "Alfonso Reyes o el escritor", en <http://www.alfonso-reyes.org/escritor.htm>
- GRAY, Noel. "The kaleidoscope: shake, rattle and roll", en John Richardson (ed.). *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*. Vol. 6, núm. 2, Photogenic Papers, 1991, en <http://www.brewstersociety.com/writings.html>
- KENT, Dean. The Kaleidoscope: "A *Synthesis of Science and Art*". Extraído del libro de Cozy Baker, *Through the Kaleidoscope*, en <http://www.brewstersociety.com/writings.html>
- NAVARRO, Alberto. "Espacio y tiempo en la narrativa hipertextual", *Antroposmoderno*, 12 de marzo de 2003, en <http://>

www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=244

RIAZA de los MOZOS, Mónica. *Introducción al arte del Renacimiento centroeuropeo*, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/04/04412.asp>

ROSIQUE IBÁÑEZ, Verónica. “La espiral, símbolo de la vida”, *Esfinge*. Núm. 6 (octubre), 2000, en <http://www.editorialna.com/articulos/articulo.asp?art=28>

SARTORIS, Ursus. *La fundación de México-Tenochtitlan. Entrevista a Alfredo López Austin*, en <http://www.alfonsel-magnanim.com/debats/78/espais01.htm>

Novelas, poemas y colecciones de cuentos de literatura universal utilizados

AMBLER, Eric. *La máscara de Dimitrios*. Edhasa, Barcelona, 1989.

BOLAÑO, Roberto. *2666*. Anagrama, Barcelona, 2006.

BULGÁKOV, Mijaíl. *El maestro y Margarita*. Trad. de Amaya Lacasa Sancha, Diario El País, D. L., Madrid, 2002.

CHATEAUBRIAND. *Memorias de ultratumba*. Trad. de José Ramón Monreal, Acantilado, Barcelona, 2006.

FORD MADOX, Ford. *El buen soldado. Una historia de pasión*. Trad. de José Luis López Muñoz, Cátedra, Madrid, 1995.

LANDOLFI, Tommaso. *La Biere du pecheur*. Trad. de Fabio Morábito, Vuelta, México, 1991.

MELVILLE, Herman. *Preferiría no hacerlo; Bartleby el escribiente*. Trad. de José Luis Pardo, Pre-textos, Valencia, 2000.

MORAND, Paul. *Venises*. Gallimard, París, 1971.

NABOKOV, Vladimir. *Habla memoria*. Trad. de Enrique Murillo, Anagrama, Barcelona, 2006.

- RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Porrúa, México, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Porrúa, México, 2007.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Trad. de María Engracia Pujals, Cátedra, Madrid, 1996.
- VILA-MATAS, Enrique. *Lejos de Veracruz*. Anagrama, Barcelona, 2004.
- . *París nunca se acaba*. Anagrama, Barcelona, 2006.
- . *Bartleby y compañía*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- . *El mal de montano*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- WOOLF, Virginia. *Al faro*. Porrúa, México, 1998.

ÍNDICE

Prólogo	15
---------------	----

PRIMERA PARTE. Caleidoscopio

A. Caleidoscopio I	41
1. Sergio Pitol: un escritor biográfico	57
B. Caleidoscopio II	81
2. Sergio Pitol: un escritor veracruzano	95
C. Caleidoscopio III	111
3. Sergio Pitol: un escritor mexicano	123
D. Caleidoscopio IV	137
4. Sergio Pitol: un escritor mesoamericano	153
E. Caleidoscopio V	173
5. Sergio Pitol: un moderno escritor mexicano	191
F. Caleidoscopio VI	209

6. Sergio Pitol: un escritor disidente.....	223
G. Caleidoscopio VII	239
7. Sergio Pitol: escritor del Quijote	253
Caleidoscopio final	261

SEGUNDA PARTE. Laberinto

1. Sergio Pitol: un artista laberíntico.....	271
2. Sergio Pitol: un artista veneciano	289
3. Sergio Pitol: un artista enmascarado.....	301
4. Sergio Pitol: un artista manierista	323
5. Sergio Pitol: un artista barroco	345
6. Sergio Pitol: un artista nihilista, parricida	367
7. Sergio Pitol: un artista que estudia derecho	381
8. Sergio Pitol: un artista en fuga	395
9. Sergio Pitol: un artista irónico	409
10. Sergio Pitol: un artista preparado para la danza.....	427

TERCERA PARTE. Espiral

A. Espiral I.....	439
1. Sergio Pitol: un artista en espiral	449
B. Espiral II	457
2. Sergio Pitol: un artista de la traducción.....	467
C. Espiral III.....	495
3. Sergio Pitol: un escritor literario, cinematográfico, pictórico	511
D. Espiral IV.....	521
4. Sergio Pitol: un artista y monje teósofo	539
Última espiral	557
Epílogo.....	565
Bibliografía.....	591

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
Sergio Pitol. Las máscaras del viajero.
Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos
de la literatura mexicana: la danza en el laberinto.

de Alejandro Hermosilla Sánchez,
se terminó de imprimir en noviembre de 2012,
en Editorial Ducere, Rosa Esmeralda núm. 3 bis,
col. Molino de Rosas, CP 01470.

La edición consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.

Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.

Formación: Aída Pozos Villanueva.

La revisión técnica estuvo a cargo del autor.