

NO HAY TAL LUGAR: EL CONFLICTO TEMPORAL, DETONADOR DEL RECUERDO Y LA REVELACIÓN

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la obra de Sergio Pitól es conocida y valorada ampliamente; esto se debe, en parte, al regreso definitivo del autor al país después de una ausencia de más de tres décadas. Pero igualmente, al hecho de que el narrador ha publicado, durante los últimos veinte años, constantemente: cuatro novelas, varios volúmenes de cuento y antologías donde reúne textos publicados originalmente en otros libros con algunos de nueva factura, traducciones, además de varios volúmenes de ensayo en los que recoge reflexiones sobre su quehacer literario, sus lecturas, sus experiencias de vida, así como sus opiniones sobre la realidad nacional y sus viajes.¹

¹ A principios de año editorial Era ha publicado *El viaje*, texto híbrido donde el autor relata una experiencia de dos semanas por las distintas geografías rusas, en el periodo de transición política de esa nación, mezclando aquella realidad con otras preocupaciones de índole personal y literaria. De igual forma, tanto la editorial Alfaguara como la editorial Planeta dieron a las prensas antologías de relatos de Pitól, hacia finales del año 2000.

Mientras que la crítica se ha centrado en el análisis de las novelas que popularmente se conocen como "la trilogía del carnaval" y en el estudio de relatos aislados o en conjuntos de cuentos que, publicados en diferentes libros, se reúnen en torno a una preocupación generalmente temática, poca atención se le ha dado a los volúmenes originales de cuentos, en especial a los aparecidos en la década de los años sesenta.

En 1967, la editorial Era publica el volumen *No hay tal lugar* que contiene siete relatos; desafortunadamente, el libro original nunca volvió a reeditarse, pero los textos ahí contenidos han seguido existiendo al incorporarse en otras colecciones. Tal vez estos dos factores hayan provocado el silencio de la crítica respecto a *No hay tal lugar*.²

En vista de esta situación, aquí se trata de realizar un análisis del libro referido como una unidad. Es decir, si bien en *No hay tal lugar* existe un relato previamente publicado ("Amelia Otero"), éste se integra a los seis restantes que aquí veían su primera publicación. En la elección del relato específico que se recupera para que dialogue con los de nueva creación, es posible detectar una intención autoral precisa.

El presente trabajo trata de entender algunos procesos que hacen de los cuentos contenidos en el libro una unidad coherente, de significado particular. Si partimos del título encontramos nuestra primera pista. Lugar que no existe, al menos en el plano físico o utopía, lugar que tan sólo existe en la imaginación, la conciencia, el sueño, el recuerdo.³ Desde nuestro punto de vista, esta no existencia espacial es posible ya que en todos los cuentos se da la tensión entre el cuestionamiento del tiempo presente y el cuestionamiento y añoranza del pasado, pero este

procedimiento vital deviene en fracaso ya que el retorno a un mundo idealizado es imposible, *no hay tal lugar*. Lo cual sume a los personajes en una constatación pesimista del momento que viven.

En vista de esta significación inicial, a continuación se analizan los cuentos contenidos en *No hay tal lugar*, primero, considerando el momento de la enunciación. En todos ellos, el presente tiene sentido en la medida en que es posible recordar el pasado y, una vez que se ha explorado esta instancia temporal, los personajes concientizan la futilidad del tiempo presente, del tiempo de la enunciación. Sin embargo, el movimiento anterior es provocado por algo o alguien que se introduce en el presente y que provoca el acto conmemorativo. Esta intrusión puede ser un personaje, una carta, el pasaje de un libro, un sueño revelador o la constatación de una realidad paralela y misteriosa. En segunda instancia, se analiza la naturaleza y función de estos detonadores del recuerdo o de la reflexión. Finalmente, se estudia la situación en que quedan los personajes después de haber constatado que la vuelta al pasado no es posible, no sólo por imposibilidad material sino porque la idealización que se pretendía recuperar no es tal, ya que el pasado es tanto o más terrible que el presente, por lo que los personajes se quedan en la indefensión, en la precariedad de la conciencia.⁴

LA RELACIÓN ENTRE PASADO Y PRESENTE

En variadas ocasiones la crítica ha señalado que la narrativa de Sergio Pitól esta marcada por la descripción de lo que bien se puede llamar "zona de desastre". Es decir, el lector accede a la realidad textual en el momento en que un proceso afectivo o creativo se ha consumado por medio de un fracaso: la comunicación humana ha sido imposible, el ar-

2 Sobre los diferentes caminos que han tomado los cuentos de Pitól, es posible consultar el artículo de Alfonso Montelongo, "Breve historia de un cuento mexicano: *Una mano en la nuca* de Sergio Pitól", en el cual detalla las ediciones donde aparecen los diferentes relatos del autor.

3 La definición de utopía del *Diccionario de la Real Academia* puede ser de ayuda: "utopía (del griego ou, no, y ἔθνος, lugar: lugar que no existe). F. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación", s.v. utopía.

4 Como señala un contemporáneo de nuestro autor: "Tiempo cercado, círculo de familia, infancia perdida y apenas recobrada en el sueño, memoria y olvido, imposibilidad de atrapar el instante, fundación de un hogar que luego no tiene sitio en el mundo, son en primera y última instancia, los 'climas' de las narraciones de *No hay tal lugar*." (Melo, 1968: XI).

tista reconoce su incapacidad creativa. Así, el lector conoce los pormenores de este desastre en el que la revelación final es la ruptura, el desasosiego, la marginación o la obra trunca.⁵

Sin embargo, en *No hay tal lugar* este tipo de circunstancias se presentan de forma particular, ya que ese resultado existencial negativo se alcanza después de una idealización del pasado que se devela como la constatación de que no es posible refugiarse en esa etapa previa mejor, ya que al frecuentar ésta última quien recuerda constata que no existe el refugio en ese recuerdo. Es más, el pasado está constituido estructuralmente por su incapacidad de ser abrigo pues es tanto o más terrible que el tiempo presente. Inclusive el mismo acto de recordar está precipitado por la insatisfacción de la circunstancia que se vive en el momento de la enunciación.⁶ En los cuentos que nos ocupan es notorio que al iniciar el acto conmemorativo, el personaje se lamenta por incidentes, circunstancias, misterios o personas que estuvieron involucradas en la situación pasada y que, de cierta manera, no se les pudo sacar todo el provecho o disfrute posibles. Además, el presente se devalúa negándole casi cualquier virtud; lo único bueno que posee es que desde él se puede enunciar, describir y explorar el pasado, así los personajes de este libro sufren una especie de desasimiento del presente que se manifiesta en algunos casos tenuemente y en otros roza la locura y la enajenación totales.⁷

Así sucede en "Hacia Occidente" cuando el perso-

naje-narrador, un exitoso hombre de negocios mexicano, harto de la prolongación de su viaje por China, aborda el tren transiberiano de regreso a su mundo. Añora su pasado en el sentido de que todo lo que le da seguridad radica no sólo en México, sino fuera de su tiempo presente. Una tarjeta postal de Notre Dame así se lo recuerda:

¡Qué se le iba a hacer! Eran dos mundos. Uno pertenecía irremisiblemente a Occidente; la mañana en que abandonó Pekín lo había sentido más agudamente que nunca; devolvía las llaves de su habitación en el hotel cuando le entregaron una tarjeta postal llegada en ese mismo instante, un saludo de Ramos desde París; le anunciaba que la delegación iba ya de regreso a México. Al contemplar la hosca estructura de Notre Dame se sintió reconfortado, más que por las palabras afectuosas de Ramos, ante la visión de aquella mole bellísima que se erguía iluminada bajo un azul que sólo el cielo de París es capaz de lucir; subió al tren con la tarjeta en la mano, y la colocó en la mesita junto a el lecho.⁸

Una alusión tan importante a la cultura occidental como es París y a la espiritualidad católica le dan el apoyo que el contexto chino le había arrebatado. La temporada que pasó en Oriente no lo ha modificado ni influido de manera positiva, su presente es un tiempo que cataloga de estéril y "vil pérdida de tiempo" en términos empresariales. El empuje económi-

5 Este tipo de situaciones ya se presentan en sus primeros textos, como intentamos demostrar, pero indiscutiblemente se depuran hasta alcanzar su optimización en, por ejemplo, las novelas *El tañido de una flauta* y *Juegos florales* y también en volúmenes de cuentos como *Del encuentro nupcial* o *Nocturno de Bujara*, rebautizado después como *El vals de Mefisto*.

6 Sobre este aspecto, diferimos del siguiente punto de vista: "En ellos se puede distinguir dos planos: presente y pasado; ese pasado (legendario, mexicano, mítico), a pesar de que su relación con el presente no es simple, condiciona en definitiva al presente, lo gobierna como una potencia fatal, quizá maligna, quizá benigna." (Echevarren, 1994:90) Como se trata de demostrar aquí, el pasado siempre trabaja en contra de la identidad del personaje, nunca resulta benigno.

7 Al respecto Giménez-Frontín señala: "Sergio Pitol –al menos el único Sergio Pitol que conozco, el de las dos colecciones de relatos editadas en España– entiende, como James, que la realidad es huidiza. Captarla requiere, por tanto, una implacable voluntad analítica, que recurre, casi necesariamente, como único medio más fiel de aproximación a la realidad, a la elipsis y a un cierto tipo de morosidad detallística. Sólo que el objeto de análisis de Pitol no es tanto ese nudo de relaciones de los hombres entre sí cuanto los procesos de transformación –y de degradación– de sus personajes. El tiempo no es un ente real, tema de contemplación o de añoranza, que 'pase' a través de un personaje, más o menos inmutable. Los seres cambian, se transforman, es decir, eligen insertarse en nudos de relaciones diferentes y a veces se degradan." (Giménez-Frontín, 1994:87). Creemos que las transformaciones aludidas no degradan a los personajes en ocasiones, si no muy por el contrario, siempre.

8 "Hacia occidente", en *No hay tal lugar*, Era, México, 1967, p. 82. Todas las citas textuales proceden de esta edición por lo que en adelante sólo se señalara el cuento y la página donde se encuentran.

co de la "nueva sociedad china", su rescate de la cultura milenaria y de las artes tradicionales sólo ha hecho mella en él de forma negativa y finalmente se traduce en una incapacidad para apreciar al otro, a lo ajeno. De esta forma se idealiza el pasado, no por las bondades ni virtudes que pudiera contener sino por oposición a un mundo presente que rechaza abiertamente.

De manera análoga, el personaje-narrador de "El regreso" se lamenta por tener que abandonar la habitación de hotel que ha ocupado en los últimos años, ese tiempo pasado se conceptualiza como una etapa dichosa, pero clausurada. Aquejado de una enfermedad indefinida que no parece menguar con los tratamientos médicos, el personaje se expresa así:

Le causaba verdadero dolor abandonar aquel inmueble. El Bristol había sido su cubil, su refugio, su torre de vigía de los últimos años: tiempo espléndido, tiempo colmado de gente, ideas, aventuras, amigos, sinsabores, lecturas, sus cuentos, noches de absoluta magia, amaneceres plateados, mañanas desastrosas a base de aspirina, encuentros furtivos, días de aridez intolerable, revelaciones, sorpresas, tardes enteras de verano dedicadas a traducir mientras a través de la ventana contemplaba con envidia la frescura del jardín vecino, el ondular de cuerpos bajo el sol. ¡El Bristol! La clausura de esa etapa le dolía más que ninguna otra. ¡Y en semejantes condiciones! ⁹

A pesar de que en el momento de la enunciación el personaje todavía no ha abandonado físicamente el inmueble que le significa tanto, exultantes experiencias vitales las más de ellas contradictorias entre sí, el tiempo verbal conlleva la clausura de la etapa, pues todo "había sido"; es decir, es un pasado que se añora recuperar en vista del malestar físico que aqueja al personaje y a la imperiosa y obligada necesidad de desalojar el lugar. Pero, a pesar de que el inmueble se ha descrito con una serie de sustantivos que denotan la idea de abrigo (cubil, refugio, torre de vigía) esas características se revelan como falsas, ya que debe abandonar el lugar por lo que la valoración es falsa en el sentido que estamos manejando. El Bristol no ha sido un refu-

gio seguro sino precario, su malestar por ello está tan exacerbado. De esta forma, un recuerdo, de origen muy reciente, que aparentemente es feliz, se convierte en la concientización de que la sensación de seguridad era falsa, y el constatar esta precariedad sitúa al personaje en una posición inestable.

En varias ocasiones la valoración del pasado se convierte en un reproche cuando el personaje constata que no supo aprovechar al máximo las potencialidades que la situación en cuestión le presentaba. Este movimiento se ve claramente delineado en "La pantera", en el que el personaje-narrador se lamenta de no haber entendido la aparición durante su infancia del animal que da título al relato:

Salió de la misma nebulosa manera en que había aparecido. Durante días no cesé de echarme en cara mi falta de valor. Me reprochaba el haber podido imaginar que aquel gracioso animalazo tuviese intenciones de devorarme. Su mirada era amable, tierna, suplicante, su hocico parecía dispuesto más que para el regusto de la sangre para la caricia y el juego. ¹⁰

Como es muy notorio, la valoración del hecho extraordinario, soñado o imaginado, no se contempla como un prodigio sino como la constatación por parte del narrador-personaje de su incapacidad para aprovechar la buena disposición del animal. La valoración positiva de la pantera como un animal que estaba dispuesto al juego y a la caricia es posterior a la oportunidad propiamente dicha, ya cuando no es posible convivir con ella.

De forma similar, en otros relatos, se nota la esterilidad del tiempo presente que provoca el tratar de recuperar el pasado. Es decir, el pasado no se le valora por sí mismo; si no en una relación inversamente proporcional con el presente. Así, el pasado se vuelve más atractivo en la medida en que el presente se contempla como una etapa triste, desangelada, infructífera o vacía. Por ejemplo, doña Catalina, la narradora de "Amelia Otero", le afirma a sus escuchas (una mujer de su edad que ha abandonado el pueblo y al nieto de ésta) que "ya todo es memoria" y que lo que ha presenciado es tan triste que debe articularse para no parecer abrumada por las situaciones que la rodean:

9 "El regreso", p. 103.

10 "La pantera", p. 33.

Es tanto lo que uno ha visto, joven, y todo tan perverso, tan abrumadoramente triste, que tenemos que airearlo cuando se nos presenta la oportunidad para no enloquecer, para que el corazón no nos revente.¹¹

Esta capacidad dañina de articular el pasado en el presente es explicada por la misma personaje cuando da a entender, en parte, lo que significaba la presencia de Amelia en el pueblo de San Rafael, después del movimiento revolucionario:

Era como un espectro que nos recordara una época que todos queríamos olvidar. Era traernos nuevamente al corazón aquellos años de despojos, de saqueos, de atropellos, de vejaciones; y lo más penoso, lo muy doloroso, es que nos recordaba momentos de bienestar, de buenos modales, en un tiempo amargo en el que todos teníamos que vivir al día.¹²

Por ausencia, el presente no tiene sentido sino por su capacidad de nombrar al pasado. Como se ve en la reiterada valoración que hace el personaje-narrador de "Una mano en la nuca" sobre la importancia que para él revisten las tres cartas que ha recibido en su refugio en un bosque cercano a Varsovia:

y por esa relación entre el presente y el recuerdo la lectura de esas cartas iba a emocionarlo tanto.

(él sepultado por las cartas, bajo la catarata de recuerdos)

Pero es posible que ella en verdad lo vea. De otro modo resultaría difícil explicar la persistencia y la intensidad con que en aquellas cartas se expresa la memoria.¹³

En este caso las cartas tienen valor ya que permiten ejercer la memoria, es decir, son el vehículo por el cual es posible transportarse al pasado. De esta forma, vemos que la cualidad que tiene el presente, en realidad su única cualidad, es que permite recu-

perar (aunque de manera precaria y desencantada como hemos visto) el pasado. Por lo que el momento de la enunciación del pasado es lo único que justifica el presente. Así, el tiempo presente se desprende de su cualidad de referente existencial, espacial y cronológicamente hablando, transportando pretendidamente a los personajes al pasado, pero en realidad colocándolos en una especie de *impase* o limbo existencial. En reiteradas ocasiones, los personajes expresan su estupefacción al experimentar la sensación de que el tiempo no ha transcurrido, lo cual lleva a doña Carolina a manifestarse de esta forma cuando recuerda la vida de Amelia: "¡Parece que la estoy viendo!, ¡como si hubiera sucedido ayer!"¹⁴

De manera semejante se expresa el personaje masculino de "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?" cuando dialoga con la mujer con la que vivió durante una accidentada estadía en una ciudad remota:

Ve, por eso me resulta inaudito que ahora, después de meses de separación, en este primer encuentro, parezca que fuese apenas ayer cuando nos separamos, que no haya corrido el tiempo desde la tórrida mañana en que fui a despedirla al aeropuerto.¹⁵

Los personajes que habitan estos cuentos parecen incapacitados para vivir en el presente, que al final es del único momento que tienen seguridad de experimentar, pues, como estamos viendo, al fincarse en el pasado desdibujan el presente y por lo tanto, no es posible avizorar el futuro. Así, sus existencias actuales carecen de peso existencial y están imposibilitados para disfrutar el momento. Entre el pasado, remoto y prometedor, y el instante exacto en que es posible recordar se extiende una zona intrascendente:

Triviales, alegres, soeces, intensos, difusos, torpemente esperanzados, quebrados, engañosos y sombríos tuvieron que transcurrir veinte años para alcanzar la noche de ayer, en que sorpresivamente, como en medio de aquel bárbaro sueño infantil,

11 "Amelia Otero", p. 15-16.

12 *Ibid.*, p. 28. A este respecto son elocuentes los siguientes comentarios: "En otro de sus primeros relatos, 'Amelia Otero', la aparición del personaje del título rompe el orden temporal: tal parece que 1910 se hiciera presente a mediados del siglo. Todo en el personaje, durante el proceso de la narración, expresa los cambios, las transformaciones, ligados al movimiento revolucionario. Mientras que cuando se produce su entrada en el ámbito visual de los dos narradores, al final del relato, todo parece fijado y caduco." (Cázares, 1997:113)

13 "La mano en la nuca", *passim*, pp. 48-49 y 52.

14 "Amelia Otero", p. 12.

15 "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?", pp. 40-41.

volví a escuchar el ruido de un objeto que caía en la habitación contigua.¹⁶

Si bien la valoración que realiza el personaje del periodo transcurrido entre las dos apariciones de la pantera es contrastada, resulta elocuente la predominancia de adjetivos de corte negativo (trivial, soez, difuso, torpemente esperanzado, quebrado, engañoso y sombrío) mientras que los aspectos que podemos llamar luminosos son sólo dos: alegre e intenso. Así, lo que aparentemente es una existencia considerada con altas y bajas se tinte más bien por aspectos negativos.

Es en el cuento "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?" donde mejor se entiende la esterilidad del presente y la potencialidad del pasado como el espacio utópico que promete la salvación:

Un año había vivido allá. Un año en que nada ocurrió. Las cosas, a pesar de su aparente estatismo, se movían; pero él, pero ellos, no poseían las claves para entender esos movimientos y sólo podían ir registrando un lento desgaste, la pulverizadora acción del tiempo muerto, denso, plúmbeo, que gradualmente iba transformando a los hombres en cosas, en artefactos. Mientras estaba allá no existía sino pasado: un incesante recuento de experiencias, gestos, conversaciones con el ayer, un constante ajustar las cuentas con lo vivido, el ayer y también, sí a veces, el futuro, red indefinida y nebulosa de proyectos, pero jamás se sentía el presente, como no fuera confundida una acción imprecisa y borrosa del futuro.¹⁷

Esta valoración negativa del presente también se manifiesta en "El regreso" cuando el narrador busca en el desorden espacial que le rodea, la razón de la aparición o recuerdo de un perturbador sueño que tuvo durante la infancia:

El desorden habitual, más acentuado por las dos semanas de encierro y enfermedad, tufo a sudor, a vodka, a tequila, a residuos de tamales y chiles, restos de las provisiones que le envió la Embajada a comienzos de la enfermedad. Contempla largamente los objetos, la ropa desparramada en todas partes, las corbatas mal colocadas, libros y revistas aquí y allá, papeles en desorden; lo mira todo pensativamente, como tratando de encontrar en los objetos la pista que pueda conducir al sueño de la noche anterior.¹⁸

16 "La pantera", p. 33.

17 "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?", p. 42.

El desorden externo denota el desajuste interno, y en este paisaje en ruinas, el personaje trata de averiguar el sentido y la razón de un sueño perturbador que acentúa su malestar general. La sensación sugerida en la escena es de un encierro carcelario, sufrido y caótico. Esta experiencia, irrecusable, de entrapamiento se transpira en las demás historias. Por ejemplo, el empresario de "Hacia Occidente" se siente atrapado en el camarín de tren donde contempla un paisaje que no es tal porque la nieve lo iguala todo:

[...] y los días transcurrían con una monotonía inimaginable sin que pudiera ver otra cosa que no fuera la nieve, una nieve constante que se cuajaba en los cristales e impedía la más mínima contemplación del paisaje.¹⁹

Es notoria la sensación de encierro, de aislamiento, metáfora espacial de la esterilidad del tiempo presente. La contemplación del exterior, de lo diferente a uno, está impedida.

La relación conflictiva entre pasado y presente deja a los personajes desasidos de la realidad en todos los casos, ya que el tiempo desde el cual se hace el acto conmemorativo no posee ningún valor específico: tiene un leve sentido en la medida que puede convocar al pasado. Sin embargo, ésta última instancia temporal tampoco es atractiva ya que las esperanzas de redención, salvación o refugio que se ha depositado en ella no llega a realizarse. Al explorar el pasado, se le desmitifica exhibiendo su verdadero rostro falaz, el personaje en cuestión se queda así sin recuerdos gratos en que apoyarse y con un presente viscoso y sin sentido donde no es posible avizorar el mañana.

LOS DETONADORES DEL RECUERDO

El proceso descrito, que revela la esterilidad del presente y la incapacidad de concebir el pasado como un lugar de placer y refugio, está catalizado por la irrupción de un elemento de carácter perturbador que se manifiesta de diferentes formas: como per-

18 "El regreso", pp. 100-101.

19 "Hacia Occidente", p. 83.

sonaje, como un escrito con diferentes características, como un sueño o como un simple anclaje de la memoria en el pasado. La peculiaridad de cada uno de ellos le brinda especificidad al relato donde se inserta y permite establecer algunas diferencias tematizadoras sustanciales.

Por sus características, estos detonadores del recuerdo se pueden agrupar en tres conjuntos bien diferenciados. En el primero encontramos recuerdos accionados por otros personajes; mientras que existe un segundo grupo en los que los sueños son los responsables de la añoranza y, por último, la contemplación del pasado se facilita por materiales impresos de diversa índole.

En los cuentos "Amelia Otero", "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?", "La mano en la nuca" y "La pareja" se desata la memoria por la contemplación de otro personaje, el diálogo directo con un personaje que participó en la situación pasada y aludida o su simple mención. Esto resulta esclarecedor ya que en dichos relatos se constata la imposibilidad de la comunicación humana, la irremediable pérdida de los lazos afectivos o la admiración y la envidia que las acciones de alguien infunden en la voz narrativa.

En todos los casos el cotejo que realiza el personaje-narrador con otro personaje evidencia una imposibilidad de entendimiento, de empatía. Esto es evidente incluso cuando la contemplación parece desdecir cualquier signo negativo de la interacción. Así por ejemplo, en "La pareja" el narrador contempla a Pawel recién bañado, sin rastro alguno de desastre y sangre que el narrador ha imaginado en su conciencia:

[...] nada absolutamente terrible en la presencia de Pawel ya con la cara lavada y el cabello como una plasta húmeda pegada a la cabeza, ¡nada terrible!, no hay tal sordidez como la que aquella parte de su conciencia, la sumergida en el sueño, le había hecho presentir [...]²⁰

La constatación del bienestar que guarda el referente real, no es compatible con el mundo terrible de fractura corporal, muerte y disolución existencial que se ha desatado en la mente del narrador; el referente no

resulta suficientemente fuerte para transportar la conciencia del pasado inmediato y doloroso a un presente o futuro mejores. Se constata así que la convivencia humana es infructuosa.

En otras ocasiones, el recuerdo se ha motivado por la admiración y curiosidad que causa en la conciencia de los narradores un personaje extraño, atrevido y que ha frecuentado zonas vitales que los narradores no pudieron o no quisieron explorar. En estos casos, la fascinación que padecen los narradores acerca de las personalidades que rememoran evidencia su falta de vivencias propias. En efecto, los narradores mencionan y se fijan detenidamente en aquellos rasgos que les son más atractivos por desconocidos. El narrador que recibe las cartas que le hacen recordar a su primo Pedro así nos lo da a entender:

Pedro no era sólo el más apto para los deportes sino también quien poseía mayor imaginación y por eso se convertía en el centro de todos los juegos, conversaciones, sueños.

Y más adelante abunda en su admiración:

Lo que más admiraba era su capacidad para introducirlos en algunas zonas de la imaginación que ni siquiera habían sospechado.²¹

Un proceso similar realiza Doña Carolina cuando, en múltiples ocasiones, relata con admiración y asombro la figura y sucesos de la vida de Amelia:

Parecía que fuésemos espectadores de una representación al aire. Dos rosas recién cortadas adornaban su cabellera rubia. No creo que la expectación alcanzara semejantes proporciones el día que sus vecinos vieron resucitar a Lázaro. No hubo un alma que no se asomara a los balcones o saliera a la calle, y así, con el pueblo entero haciéndole valla, reapareció en escena.²²

La comparación con el acto de la resurrección parecería exagerada, pero en realidad denota la importancia que la narradora le otorga a Amelia. Esta, aparentemente, desmedida admiración se complementa y entiende al descubrirse el factor amoroso y de atracción física que es la verdadera raíz de la fijación de doña Carlota. A través de la percepción de la narradora el lector entiende entonces que Amelia resulta sumamente atrayente debido a esa extraña combinación

21 "La mano en la nuca", pp. 57-58.

22 "Amelia Otero", p. 28.

20 "La pareja", p. 94.

de rasgos contradictorios en su conformación, lo que la coloca en el territorio de la caracterización grotesca. Prada Oropeza así lo entiende cuando indica:

Amelia se convierte en un espectro de sí misma, pero un espectro que no solamente vive, sino que deambula en el pueblo acarreando consigo el fantasmal pasado, en medio del repudio y el rechazo totales. La imagen final que configura la descripción del narrador explícito, en el penúltimo párrafo, no representa solamente la imagen patética, sino contiene semas explícitos que articulan el símbolo de la destrucción demoníaca, al instaurar en el personaje la ambivalencia contradictoria como su característica de un único ser: vida / muerte, pasado / presente, belleza / fealdad, ferocidad / ternura.²³

Esta conformación por opuestos se presenta como una constante en los demás relatos, donde no deja de ser intrigante que los seres evocados por el recuerdo estén tan llenos de características antagónicas entre sí. Además, en el caso de la remembranza de Pedro y Amelia, en la fijación con sus personalidades, notamos el carácter vicario de los personajes-narradores; levemente en el primer ejemplo, muy acentuado en el segundo.

El segundo grupo de detonadores de la memoria se compone por los relatos en los que recordar una experiencia onírica invade el presente del personaje. Lo interesante de estos casos es que siempre se trata de un sueño que originado en la infancia recurre después de mucho tiempo. Ante la inminente expulsión que el narrador va a sufrir en "El regreso", recuerda o vuelve a experimentar un sueño que ya había tenido en la niñez. En el mismo, el narrador contempla cómo un grupo de

23 *La narrativa de Sergio Pitlor: los cuentos*, p. 49. Mientras que Cázares plantea la misma cuestión de esta manera: "Amelia vive una realidad diferente de aquella en que se encuentran ubicados el receptor-narrador en segunda instancia y la narradora principal, doña Carlota. Pero irrumpe en la de ellos y causa el desasosiego del joven, quien primero es un narrador detallista que se atreve a catalogar al personaje femenino, basándose sólo en su exterior y después resulta sorprendido por los vestigios de pasión reducidos a una sola parte del cuerpo de Amelia, pues sus ojos expresan 'de la ferocidad más animal la más piadosa de las ternuras, del arrojo más decidido al más conmovedor de los temores'; de manera que el mundo abismal, el de las pasiones, queda ante él y lo desconcierta". (Cázares, 1997:113-114)

niños acorrala, atrapa y mata una tlacuacha embarazada.²⁴ El narrador se pregunta incesantemente la razón por la que el sueño vuelve después de tanto tiempo. Si pensamos que un sueño explora zonas conflictivas de la existencia consciente, su actualización fidedigna evidencia la puesta en marcha de procesos análogos en las dos instancias temporales: durante la infancia como en el momento de la enunciación, años después, el personaje se siente acorralado, perseguido y su presencia en el mundo está amenazada.

Es importante notar que el otro ejemplo de este tipo también tiene como motivo central a un animal. Tal parece que las preocupaciones de los personajes sólo logran expresarse por medio de su delegación en figuras más atrevidas, en el caso de la pantera y su carga erótica; o en animales tradicionalmente despreciados y exterminados como un tlacuache perseguido. Pero, de nueva cuenta, la recurrencia onírica vuelve a presentarse después de muchos años:

Ya no existían los muebles pesados de madera oscura, ni el candil que pendía sobre mi cama; los muros eran otros, sólo mi expectación y la pantera se mantenían iguales: eran los mismos, cual si entre ambas noches hubiesen transcurrido apenas unos breves segundos.²⁵

Lo que nos parece relevante es la recurrencia idéntica después de mucho tiempo. Si recordamos que anteriormente se discutió el hecho de que en el universo de *No hay tal lugar*, los personajes parecían estar imposibilitados para vivir en el presente por sufrir una especie de anclaje con una experiencia pasada, la cita anterior hace más que evidente esta sensación, como si el tiempo no hubiera hecho ninguna transformación en los personajes de ambos relatos.²⁶

Por último, encontramos que el recuerdo se desprende por un material gráfico y textual: unas cartas, una postal y un libro que en realidad contiene

24 "El regreso", p. 104-106.

25 "La pantera", p. 34.

26 En estos casos, como en el de "Hacia Occidente", la realidad paralela, onírica o no, se equipara a un extrañamiento con el mundo debido no tanto a la experiencia en sí sino a su imposibilidad de comprenderla en términos del mundo consciente: "En este trabajo la alienación es generada

dos textos diferentes. Este hecho evidencia el poder que tiene la literatura, y el arte en general, de incidir en la existencia.²⁷

El narrador-personaje de "La mano en la nuca" cae bajo el influjo del recuerdo provocado por las cartas, de tal forma que prácticamente no participa del día que pasaron sus amigos con él en el bosque e, incluso, cuando ya se encuentra solo no puede más que pensar en los recuerdos que se avivaron por medio de las cartas y que le hacen reconstruir su pasado:

Todo debía ser impresión, pasar, desvanecerse, y así las tres cartas lo dejan perplejo, sobre todo cuando las relee en la noche con intención de responder inmediatamente; se interroga si no estará por allí el camino, en la posibilidad de detener ciertos instantes, de crearles su minúscula 'eternidad', del modo en que ella había logrado hacerlo con aquella noche y los varios días que la circundaron. Atrapar esos momentos, preceder a enclaustrarlos, como insectos caídos en las hojas voraces de una planta carnívora, después seguir viviendo de ellos, en ellos, dentro de ellos. Volver a crearles un tiempo dentro de nuestro tiempo, un espacio en el que encaje nuestro espacio. Despojar al tiempo de su ritmo brutal, prensarlo. Tal vez de esa manera nuestro acontecer pa-

por el extrañamiento, y éste es experimentado por un personaje, como un efecto de sentido raro, que proviene de una vivencia suya, de una experiencia *sui generis*, dada en una situación anómala. Este extrañamiento es generado por una situación dadora de nuevos puntos de referencia y, por ello mismo, constituye una revelación para el personaje y origina en él una modificación, porque le funciona como *anagnórisis*". (Prada Oropeza, *Op.cit.*, 51)

27 Sabemos que este proceso representa una puesta en abismo, el relato que enmarca a otro, pero aquí no se discute por ser materia que requiere su análisis detenido y particular. Además, la puesta en abismo evidencia la pérdida de un límite claro entre lo considerado referente y la ficción narrativa. Por ello, Aguilar señala que los relatos de esta colección que insertan este procedimiento (a través de los pivotes que estamos comentando) marcan un avance estilístico respecto a la producción anterior del autor: "En cambio los cuentos como 'La mano en la nuca', etc., dan un paso más allá, no se limitan a dar un testimonio (dentro del cual la literatura adquiere su verdadero valor), convierten a la literatura en una parte de la realidad fragmentaria: en éstos la inhospitalidad, la hostilidad del mundo llega a sus últimas consecuencias, dando a la literatura estas mismas cualidades (haciendo del instrumento un objeto fragmentario)." (Aguilar, 1968:XI)

rezca menos necio, ique vuelva a parecer la noche blanca, su amanecer de plata!, afinarlos dentro del propio ser y lograr extraer toda la resonancia de que sean capaces, para luego sentirse una vez más asaltado por la duda de que aquello no equivalga sino a vivir de prestado, que sea sólo una manera más de hacerle al pendejo, otra de las tantas vaciladas propuestas por la vida, una mutilación de nuevas experiencias, un trueque de posibles intensas concretas experiencias, presentes y futuras por un seguro pero melancólico y abstracto ensueño cuya plena realización se dio ya en el pasado. Todo eso se le traduce en no saber qué escribir, en desprecio por la anécdota, desconfianza en la expresión, ni siquiera las simples palabras que compondrán la carta de respuesta salen sin esfuerzo.²⁸

Muchos de los deseos que se han expresado más o menos veladamente en otros relatos, aquí se explican claramente: traer el pasado al presente y hacer que ambas instancias temporales convivan en la persona simultáneamente; aunque también se expresa la certeza de que tal movimiento no es posible, que resulta irrealizable por lo que este desencantamiento se manifiesta como imposibilidad creativa. El personaje así se sabe inútil, sin posibilidad de redención, está en la intemperie.

En el caso de "Hacia Occidente" se vuelve a desprender el recuerdo por medio del estímulo escritural y, además, el visual. Como habíamos señalado el personaje empresario de este relato se aferra a una postal de Notre Dame como constatación de que su mundo occidental particular es más firme que el extraño mundo oriental en el que ha estado durante las últimas semanas. Sin embargo, la lectura accidental de la vida de Kiyoshi Kawase le revela la certeza de una existencia diferente, tal vez más auténtica a aquélla que hasta entonces había conocido. De tal manera, que une los dos símbolos que representan ambos mundos, oriente y occidente, cuando toma la postal de la catedral y la introduce en medio de las páginas de la historia que le ha revelado su nueva condición:

[...] y contempló la fotografía de Notre Dame, pensó que tampoco ahora estaba en su mundo, que el

28 "La mano en la nuca", pp. 55-56.

suyo era sólo aquel, el de la foto, pero en ese instante tuvo la impresión de que en los días de encierro el cielo se había vuelto más oscuro. Notre Dame aparecía bajo una luz que jamás le había visto, un efecto absurdamente artificial.²⁹

Finalmente, el mundo de oriente sintetizado en la historia que leyó, le ha hecho tal efecto que comienza a percibir de otra manera la postal. Lo que en un principio era todo luminosidad, ahora es sombrío. Así la certeza que fincaba en su mundo tiende a desaparecer. Recordemos que la historia de Kiyoshi Kawase hablaba de un personaje exitoso, como el lector, y que un día al verse al espejo ve su imagen reflejada y entiende que los parámetros con los que se ha orientado en el mundo son falsos, que la única identidad es la falta de la misma y desaparece entre un aroma de lirios. Así, nuestro personaje ve como su rostro se pierde en la postal y entiende que su única identidad es la disolución que expectante aguarda en su camarín.³⁰

Del cotejo con el pasado a través de la rememoración o interacción con un personaje, a la concientización inexplicable de la realidad onírica hasta llegar a la inserción de una realidad paralela a través de una obra literaria o pictórica, los detonadores del cotejo entre pasado y presente precipitan todo el movimiento psíquico de los personajes. Las características particulares que cada uno de estos motores de la acción tienen dentro de los relatos evidencia las variantes temáticas que le interesa explorar al autor.

ESTADO DE LOS PERSONAJES

DESPUÉS DE LA REMEMBRANZA

Como se mencionó al principio del presente trabajo, en la narrativa pitoleana es recurrente la descripción de situaciones que concluyen con la constatación de un fracaso de casi cualquier tipo. Al respecto, *No hay tal lugar* no es la excepción ya que los

29 "Hacia Occidente", p. 83.

30 Es importante notar que, desde nuestro punto de vista, este desenlace es el único que podemos catalogar de optimista, porque a pesar de que la disolución existencial es la consecuencia de la concientización, el personaje parece aceptarla de buen grado. No pasa así en los otros relatos.

personajes-narradores quienes han sido los responsables del acto conmemorativo, obtienen la certeza de que tanto pasado como presente son iguales en vista de que ambas instancias temporales no les han brindado un sentido de pertenencia en el mundo, una identidad y una dirección existencial. El saldo, por lo tanto, es negativo.

El proceso que hemos delineado, entonces, constata las fisuras de la personalidad, sus incapacidades, frustraciones y miedos sumiéndolos en la situación sombría que los rodea en el momento de la enunciación. En la descripción de estas situaciones el texto logra sus mejores líneas.

En primer término, la pormenorización de la vida de Amelia Otero en voz de doña Catalina no deja claros ciertos aspectos de la personalidad de la primera mujer, pero indiscutiblemente permite al lector conocer las carencias de la segunda que pueden ser resumidas como que todo lo que tuvo Amelia fue deseado y desconocido por doña Catalina, quien entonces ha llevado una existencia vicaria:

Ándeale, güera, vaya empacando sus trapos, que aquí afuera nos espera el caballo para jalar al monte, ándeale, ándeale, o cualquier otra ordinariez por el estilo, me habría ido con él, con todo y el respeto que guardé siempre a mis padres, y el que le he tenido a Cosme, y el que he guardado toda la vida a mi honor y a mi buen nombre, me hubiera ido con él, habría sido su soldadera, su puerca, su escopeta, y aunque a los pocos días me hubiera abandonado, mi vida habría quedado colmada, porque él era un ángel, un sol, una profundidad, un demonio; nunca vi, ni antes ni después, hombre que se le pareciera; alto, fuerte y espigado, de tez morena y ojos de un verde asombrosamente pálido, un ángel con rostro de Caín, tierno y duro.³¹

Como se ve, Amelia es importante para la narradora porque aquélla sí llevó a cabo una serie de actos vitales que le hubiera gustado realizar a la segunda personaje. Amelia se atrevió a aventurarse en territorios que sólo puede imaginar obsesivamente la narradora. De esta manera, en la medida que Amelia gana admiración por parte del joven narrador y del lector, doña Catalina se degrada por ser la deposita-

31 "Amelia Otero", p. 23

ria de una serie de deseos que al no haber sido expresados se han transformado en cierta vulgaridad y lascivia a la vuelta de los años.³² Pero, además, la figura de Amelia es el recordatorio constante que remite a tiempos mejores, a tiempos difíciles y a la constatación de la esterilidad del presente:

Era como un espectro que nos recordara una época que todos queríamos olvidar. Era traernos nuevamente al corazón aquellos años de despojos, de saqueos, de atropellos, de vejaciones; y lo más penoso, lo muy doloroso, es que nos recordaba momentos de bienestar, de buenos modales, en un tiempo amargo en el que todos teníamos que vivir al día.³³

En el caso de los relatos que han tenido a un sueño como generador del cotejo temporal, las experiencias oníricas se resisten a comunicar sus mensajes liberadores, no arrojan luz sobre la sombría existencia presente. A lo sumo, lo único que permiten es constatar que ni siquiera el mundo inconsciente proporciona significados profundos a la existencia, como lo expresa el narrador de "La pantera", cuando lee el mensaje que le ha transmitido el animal en su segunda visita: "Apenas la certeza de que los signos ocultos están inficionados de la misma estulticia, del mismo caos, de la misma incoherencia que padecen los hechos visibles."³⁴

Pero tampoco cuando el referente real niega lo imaginado, como en el caso de "La pareja", se obtiene un resultado positivo.³⁵ Como si la mente fue-

ra más fuerte que la realidad, aquella se impusiera a la primera, ya que una vez que el narrador ha hablado con Pawel y éste ha partido, la mente del narrador vuelve a imaginar la cabeza cercenada de Pawel y recuerda el extraño cuadro que denota la imposibilidad de la comunicación, pero ahora la misma está a su lado:

La pareja, André Masson, 1936. En colores rojos el esbozo de una figura, a su lado un espacio vertical lleno de manchas de color que no logran integrar nada, y sobre ambas partes una lluvia de signos, de formas jeroglíficas, de caligrafías, de voces que cubren la soledad de aquel cuerpo junto al vacío, y de golpe le parece descubrir allí su presente, su condición, la serie de momentos que forman su tiempo emocional.

Cierra los ojos. Sola, sin necesidad de esfuerzo, de atracción, vuelve a aparecer la cabeza tajada, ahora a su lado...³⁶

En ocasiones parece ser que el fin de los personajes es la locura o al menos los textos los sitúan en el umbral de la misma.³⁷ El narrador-personaje de "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?" después de recordar su mala experiencia en el extranjero y ante la esterilidad de su vida actual lo expresa de esta manera:

¿Tendrá que volver a pedir su reingreso, retornar al mundo de largos e infatigables corredores, como ha sucedido ya con varios de sus antiguos compañeros? ¿Podrá el regreso salvarlo de los recuerdos? ¿Podrá la locura salvarlo de la locura?³⁸

Como se ve el cotejo con la realidad, con el presente, después de recurrir al pasado deja al personaje sin asideros existenciales firmes, así se duda de la identidad (dentro de cualquier instancia temporal)

aspiración. Por el contrario, imperan una falsa simetría y un falso orden, pues la chabacanería, lo ramplón, el deseo de poder los sustenta." (Cázares, 1997:125)

36 "La pareja", pp. 97-98.

37 "Es más que notable la destreza con que Pitol enfrenta a unos personajes, no tanto ante los espejismos de sus relaciones con los otros [...] cuanto ante el espejismo de pretender, ante uno mismo, que nada ha cambiado o que, en el fondo, uno sigue siendo el mismo o, sin ser el mismo, que el de antes era el equivocado." (Giménez-Frontín, 1994:88)

38 "¿En qué lugar ha quedado mi nombre?", p. 45.

32 Este proceso ha sido detectado en *El tañido de una flauta*: "Así, la historia de Carlos Ibarra, con su importancia para la formación de las otras conciencias narrativas, no puede conferirle el valor protagónico al personaje; el de Ibarra importa sólo para poder explicar el fracaso existencial del cineasta anónimo. De hecho, es el discurso del narrador el que, predominante, se convierte en el protagonista de la novela." (Bubnova, 1994:466) Nosotros coincidimos con esta opinión, a la larga resulta más central doña Catalina que la supuestamente protagonista, Amelia.

33 "Amelia Otero", p. 28.

34 "La pantera", p. 36.

35 Como afirma Cázares: "Este recurso, al distorsionar la realidad, nos permite ver sus entretelas. Por él muchas veces se crea, entre los personajes del cuento y también en los receptores del mismo, una sensación ominosa, la inseguridad acerca del mundo en que se vive. Todo se fragmenta, en particular los cuerpos. La simetría y el orden son sólo una

y la conciencia se asoma al territorio de la locura al dudar sobre su propia existencia.

La sensación de estar al borde de la locura parece ser también la próxima condición del narrador de "El regreso":

Comienza a reír. Ve una especie de hilos de piedra, de coágulos de roca que se trenzan, se esfuerza por saber qué es eso, esas rocas entretreídas que se contraen y se dilatan y que de alguna manera le indican que está allí y entonces, que hay un ahora y un aquí, que aún vive. Advierte de pronto que no ríe como creía sino que está llorando. Siente que las mil teorías con que se ha complacido durante los últimos años, explicaciones, justificaciones, presuntuosas interpretaciones, se derrumban y quedan como hojarasca a sus pies, se oye gritar que quiere volver a su patria, a su casa, a su infancia, que lo dejen en paz, quiere regresar, morir allá, perderse allá. Ve a la enfermera que se afana a su lado, siente en la vena la aguja que lo restituirá a la calma.³⁹

Al respecto son elocuentes los comentarios sobre la disolución de la persona que señala Prada Oropeza:

Se completa la configuración del extrañamiento: el destierro, el vacío, la soledad, el silencio radical y la muerte son los valores significativos que constituyen la alienación total de este universo carente de esperanza, insondable como el vértigo y la fascinación ante el precipicio de la nada.⁴⁰

Estamos ante un desenlace donde los personajes exploran no sólo los territorios de la locura, sino los del suicidio, ya que han sido invadidos por una especie de desfallecimiento vital en el que nada tiene sentido porque nunca lo tuvo, de acuerdo al proceso de concientización negativa que se ha dado.⁴¹

Esta posibilidad de enloquecimiento se manifiesta también en otros lugares cuando se aprecia que existe una realidad paralela de naturaleza atemorizante, que no es posible definir, pero que se tiene la seguridad de su existencia:

Los tres hemos sentido ya esa mano en la nuca; no hemos sabido a quién pertenece; intuimos su horror; yo escribo, tú escribes, él pinta. Yo en Varsovia,

tú en México, él en París, y en los tres lugares, y en tus escritos y en los míos y en sus cuadros se nos escapa la vida, luchamos contra nuestras ataduras, deseamos sentirnos libres y en el fondo nada; en la forma, nada; en la superficie, tampoco nada.

Sabemos sólo que tras nuestro cuello pende la mano y que...

A veces hasta eso olvidamos...⁴²

No importa que la certeza de esa realidad amenazante e inesperada sea compartida por otros, su primo el pintor y la amiga que le ha escrito las cartas, el sentido de comunidad no contrarresta el pavor que raya en la locura, ya que ni siquiera la existencia creativa compensa o aligera el miedo.⁴³

Este miedo, esta constatación de una existencia paralela, también está presente en el desenlace existencial del empresario mexicano, aquí ya no se colinda con los territorios de la locura, la propuesta es más atrevida pues toca la posibilidad de la disolución de la propia existencia. Insistimos, en este desenlace parece haber una posición levemente optimista por parte del personaje que la experimenta, sin embargo la posibilidad de la muerte no creemos que pueda ser considerada como un fin optimista:

Al examinar el pliego cayó al suelo la tarjeta postal, se inclinó a recogerla, iba ya a colocarla nuevamente entre las páginas del libro cuando volvió a contemplarla con nostalgia. Notre Dame le pareció más distante que nunca, inalcanzable; la luz de la lámpara iluminó la parte inferior, la calle. El farol, la banca, el hombre de espaldas, y junto a él advirtió

42 "La mano en la nuca", p. 75.

43 Aquí también se presenta una temática muy propia de la narrativa pitoleana, la liga infructuosa entre arte y literatura y vida. Las primeras no pueden incidir positivamente en la segunda, al percatarse de ello, el acto creativo se imposibilita. Como opina Monsiváis: "[...] instrumento cognoscitivo, encauzar y fijar las obsesiones, cristalizar el fluir de sentimientos, darle a la ambigüedad razones severas, indagar sobre las relaciones del arte y la vida en la zona límite del fracaso, los proyectos malogrados, las pasiones inútiles" (Monsiváis, p. 3). Y Aguilar señala como la incapacidad de la literatura de afianzar al personaje en la realidad: "En estos dos [refiriéndose a "La mano en la nuca" y "Hacia Occidente"] la literatura no se opone a nada, ni nada la niega; aunque sólo sea un instrumento para decirnos que la realidad es inaprensible, conserva la unidad no ya con esta realidad sino con el contenido de lo que está expresado." (Aguilar, 1968:XI).

39 "El regreso", pp. 110-111.

40 *La narrativa de Sergio Pitó: los cuentos*, p. 68.

41 Esta disolución radical ha sido analizada excelentemente por Mónica Van Rest en su artículo "Cuerpo presente", cuento existencialista de Sergio Pitó".

algo semejante a la sombra de otro hombre; parecía que la cámara se hubiera movido en ese instante y sólo lograra plasmar el espectro de aquel hombre; se acercó a los ojos la tarjeta; la manera de sentarse le era familiar, el rostro vuelto hacia la cámara era semejante al suyo; no, eran sus propios gestos, lo único que se le ocurrió pensar fue que en esta vida todo no era sino una gran vacilada, que jamás durante su existencia se había visto aquejado por las dudas y, sin embargo, al igual que Kiyoshi Kawase venía a advertir que estaba ya de sobra, aunque no logró desentrañar si estaba viviendo una existencia ya vivida, o en qué exactamente consistía la usurpación; tomó su bata, salió, caminó casi alegremente hasta un extremo del vagón; allí se hizo servir un vaso de té por la corpulenta empleada y regresó a su cabina. Buscó en el maletín un frasco, lo abrió, se llevó a la boca una píldora sedante, luego tomó el té. Se metió entre las sábanas a esperar.⁴⁴

En este caso extremo, la revelación producto del coite de las instancias temporales, pone al personaje a las puertas de la muerte. En todos los casos, el saldo es negativo y creemos que el propio texto expresa claramente el deambular sombrío de sus personajes cuando el narrador de uno de ellos describe así el significado de sus más recientes actos vitales: "Ha roto con la cabeza el muro para encontrarse atrapado en la celda vecina".⁴⁵ Así parece entenderlo el propio autor cuando expresa que la extravagancia de los escenarios en los que deambulan sus personajes no es más que telón de fondo, lo importante es el punto de quiebre que el proceso delineado en este trabajo les provoca:

El exotismo de pacotilla apenas cuenta; lo importante es el dilema moral que se plantea, el juicio de valor que deben emitir una vez que se encuentran desasidos de todos sus apoyos tradicionales, de sus hábitos, de las coartadas con que durante años ha pretendido adormecer su conciencia.⁴⁶

En el inicio de esta discusión señalábamos que era de nuestro interés explicar *No hay tal lugar* como una propuesta literaria que debía sostenerse como un universo autocontenido. Creemos que los pará-

metros analíticos seleccionados han comprobado que efectivamente se trata de una colección de textos que dialogan entre ellos. En todos los casos nos encontramos con la imposibilidad de regresar, o recuperar, el pasado. El cuento que cierra el libro nos muestra a un escritor mexicano que en Varsovia parece perder la razón e implora regresar a su infancia provinciana, al mundo de su pasado, de sus abuelos. Paradójicamente, este regreso no es posible, ese edén ha sido destruido; lo cual se comprueba en el primer texto de la colección, donde el joven que asiste a la plática de doña Catalina contempla en la imagen de ésta y de Amelia los tristes residuos de un mundo que ya no existe. No es posible el retorno, no hay tal lugar.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Mora, Jorge (1968), "La paradoja evidente de Sergio Pitól", *Siempre!* ["La cultura en México", supl. cult.], núm. 315, 28 de febrero, México, p. XI.
- Blanco, José Joaquín (1982), "Sergio Pitól: todos los desvalidos crespones del gran arte", en *Crónica de la literatura reciente en México (1950-80)*, México, INAH (Cuadernos de trabajo, 42), pp. 68-70.
- Bubnova, Tatiana (1994), "Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól", *Literatura mexicana*, México, vol. V, núm. 2, pp. 455-467.
- Castañón, Adolfo (1997), "El arte de la fuga de Sergio Pitól", *Vuelta*, núm. 245, abril, México, pp. 31-35.
- (1994), "Sergio Pitól o la metamorfosis del costumbrismo", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital [prest.], *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 248-251.
- Cázares, Laura (1997), "Lo grotesco en la cuentística de Sergio Pitól", en Pavón, Alfredo [ed., pról. y notas] *Ni cuento que los aguante (la ficción en México)*, Tlaxcala, INBA-Universidad de Tlaxcala, pp. 109-125.
- Cuéllar, Marina M. (1993), "Lo grotesco en *Domar a la divina garza*", *La palabra y el hombre*, núm. 88, octubre-diciembre, Xalapa, pp. 93-102.
- Echevarren, Roberto (1994), "Dos libros de Sergio Pitól", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital (prest.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 89-93.
- García Flores, Margarita (1979), "Sergio Pitól. Su búsqueda de utopos", en *Cartas marcadas*, México, UNAM, pp. 265-277.
- Giménez-Frontín, José Luis (1994), "Sergio Pitól, analista", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital [prest.], *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 87-88.

44 "Hacia Occidente", p. 88.

45 "La pareja", p. 97.

46 Sergio Pitól, "El narrador", p. 126.



- Haro, Blanca (1966), "Un mexicano en Varsovia. Entredialogo con Sergio Pitol", *Excelsior*, ["Diorama de la cultura", supl. cult.], 11 de septiembre, México, p. 6.
- Melo, Juan Vicente (1968), "Del infierno terrenal", *Siempre!* ["La cultura en México", supl. cult.], núm. 319, 27 de marzo, México, pp. XI.
- Montelongo, Alfonso (1996), "Breve historia de un cuento mexicano: 'Una mano en la nuca' de Sergio Pitol", en Poot Herrera, Sara [ed.], *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, México, UNAM, pp. 407-422.
- Muñoz, Mario (1994), "Infierno de todos: formalización de un sistema", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital [prest.], *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 98-112.
- Ortiz, Horacio (1996), "Sergio Pitol, la derrota como única victoria", en *Jóvenes creadores. Antología de letras y dramaturgia 1995-1996*, México, CNCA, pp. 115-126.
- Pitol, Sergio (1996), "¿Un Ars poética?" y "El narrador", en *El arte de la fuga*, México, Era, pp. 113-127, 174-181.
- (1996), "La herida del tiempo", *La Jornada*, 4 de febrero, p. 27.
- (1996), "También yo he tenido mi visión", *La Jornada*, 21 de enero, p. 25.
- (1967), *No hay tal lugar*, México, Era, 109 pp.
- Poniatowska, Elena (1965), "Elena Poniatowska redescubre en Varsovia a un escritor mexicano. Sergio Pitol", *Siempre!* ["La cultura en México", supl. cult.], 1 de septiembre, México, pp. XIII-XIV.
- Prada Oropeza, Renato (1994), "La alienación del extrañamiento. La trilogía del desarraigo", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital [prest.], *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 121-137.
- (1996), *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, pp. 104.
- (1991), "San Rafael: el infierno y sus alrededores. Los cuentos iniciales de Sergio Pitol", en Russell M. Cluff y Alfredo Pavón [ed. pról. y notas], *Cuentos de nunca acabar (La ficción en México)*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala-Universidad Autónoma de Puebla-INBA-CNCA, pp. 137-178.
- Rest, Mónica van (1994), "'Cuerpo presente', cuento existencialista de Sergio Pitol", en Serrato, Eduardo [comp.] y Alberto Vital [prest.], *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, UNAM-Era, pp. 94-97.
- Rodríguez Chicharro, César (1965), "Sergio Pitol: Infierno de todos", *La palabra y el hombre*, abril-junio, Xalapa, pp. 326-328.
- Subirats, Héctor (1997), "Acoso y fuga de Sergio Pitol" [entrevista], *CHA*, núm. 567, septiembre, Madrid, pp. 73 - 80.
- Tacca, Oscar, "El narrador" y "El personaje", en *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, [Biblioteca Románica Hispánica, estudios y ensayos, 194], pp. 64-112 y 131-147.
- Villoro, Juan (1988), "Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte", *Topodrilo*, núm. 1, primavera, México, pp. 46 - 51.