

Sergio Pitól: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*

TATIANA BUBNOVA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

¿Cómo llegué hasta aquí, por cuál camino?
No acierto a responderme.

J. E. Pacheco.

Una tarde de tormenta tropical, en Tepoztlán, Dante C. de la Estrella, "lic." en derecho, cuenta una historia aparentemente incongrua a una familia no muy amigablemente dispuesta ni hacia él mismo, ni hacia lo que narra. El "lic." es casi una *persona non grata* en la casa del arquitecto Millares, y su público más bien espera que se retire lo más pronto posible. Sin embargo, la narración, a pesar suyo, logra contagiarlos, y ya la están escuchando con interés... Antes de que el licenciado de la Estrella empiece su historia, se monta el escenario, y se descubren, hasta cierto punto, las reglas del juego: el narrador Sergio Pitól arranca desde un marco narrativo externo donde "un viejo escritor se prepara a iniciar una novela" (Pitol 1989 9). Enumera los ingredientes con los cuales supuestamente va a construir su relato: una serie de reminiscencias biográficas de la juventud, de los viajes. Las vivencias literarias: Bajtín y sus ideas acerca de la Fiesta, Gogol y el personaje en cierta forma mágico creado por él,¹ así como un Pepe Brozas, "un patán en estado puro" con su inexplicable pasión por Dante, un Pepe Brozas que alguna vez

¹Chíchikov, el protagonista de las *Almas muertas*, resulta ser personaje mágico porque "donde aquel truhán pone la mano se produce repentinamente una iluminación. No se trata de la luz solar sino de otra procedente de las diabladas de un escenario; luz escénica que al bañar a un personaje le hace perder terrenalidad, lo deforma, lo aligera y logra extraer de él su verdadera fisonomía" (Pitol 1989 15).

apareció en el horizonte autorial. Gracias a Pepe Brozas, sabemos muy exactamente cómo va a ser el protagonista de la historia narrada: "Al lado de su ramplonería, grosería, avaricia y rapacidad, se erguía heroicamente la pasión desinteresada por la obra de un escritor lejano" (18).

Y, sobre todo, "el viejo novelista, fatigado e inseguro", que inicia "la segunda mitad de la sexta década de su vida escribiendo una nueva novela: *Domar a la divina garza*" (18), desempeñando el papel de director de escena o demiurgo que, en contra de toda convención que declare la creación literaria como un soberbio deicidio, proclama sus debilidades y miedos a los cuatro vientos.

Así que "el viejo novelista" nos narrará cómo Dante C. de la Estrella, en una tarde de tormenta tropical, narra una extraña historia, que apenas va a empezar después de estos breves, pero densos preliminares. A primera vista, nada sucederá en el segundo escenario narrativo, el de Tepoztlán: los escuchas intervendrán más o menos activamente durante el relato sin cambiar grandemente su curso, Dante C. de la Estrella insistirá en realizar hasta el final el proceso de la... narración, que al fin de cuentas pondrá de manifiesto un exhibicionismo delirante y escatológico. El objetivo del "lic.", como veremos, no es tanto el de informar al auditorio como el de ser visto, acompañado, *percibido* en su proceso. No nos apresuraremos por resolver el enigma del por qué Dante C. de la Estrella necesita testigos presenciales y opiniones, de cuál es el "caso" de Dante C. de la Estrella. Por lo pronto interesa ir destejiendo la madeja narrativa en que Sergio Pitol envolvió un proceso que no se acostumbra, que sepamos, situar en el centro de una novela. Las indicaciones, si bien muy precisas, sobre los materiales de los que "el viejo escritor" se vale para urdir su trama y desatar su fantasía, no son del todo suficientes.² La pulcritud y el virtuosismo lingüístico, el cuidado

²Aquí, una técnica adquirida aparece ya convertida en una maestría del oficio desplegada con una aparente espontaneidad. Pero cf. las palabras de Pitol de hace diez años acerca de la aparición en su obra de ciertos recursos narrativos: "Tal vez con *Una mano en la nuca* [cuento de 1965] que escribí en Varsovia, como respuesta a una carta de la China Mendoza, comienzan los experimentos que me interesan. Allí aparece un narrador que desde el principio crea sus distancias con lo narrado y establece distintos niveles del relato, los que funde y aleja según las necesidades de expresión que se le presenten [...]. Esta distancia entre el narrador y lo narrado me permitió posteriormente trabajar en un sistema parecido al de las cajas chinas donde una trama está incluida en otra de la cual al abrirse pueden desprenderse varias otras más" (Romero 59).

minucioso de la palabra que desde siempre han caracterizado la prosa de Pitol no impiden que se digan unas cuantas verdades irreverentes con un sarcasmo que llega a veces a la causticidad, y todo ello mediante una historia que ni siquiera pretende ser verosímil en sus hechos. Pero, eso sí, ¿cómo es verosímil en sus personajes principales y relaciones profundas encubiertas por situaciones estrambóticas! Las pequeñas y grandes frustraciones de Dante C. de la Estrella, sus expectativas y pretensiones puestas en evidencia y por lo mismo chasqueadas infunden, a pesar de lo chusco, cierta inquietud: lo que no se puede reprochar al "lic." es una falta de sinceridad o una pusilanimidad al desvestir así su alma. Y esta intensidad autoparódica en cierta forma intimida, al poner al malogrado Dante C. en una misma línea con personajes de rango quevedesco (por ejemplo, del *Buscón* don Pablos). Directa o tangencialmente, el camino que Sergio Pitol a ojos vistas tomó para desarrollar la trama truculenta del "lic." lleva al contacto con la picaresca quevediana.³

El papel de demiurgo cauteloso o de un director de escena despiadado del que "el viejo escritor" se apropia, a veces convirtiendo a sus personajes en una especie de marionetas de teatro popular, a pesar de sus peculiaridades muy actuales, recuerda, junto a Quevedo, a Valle-Inclán. La ya mencionada presencia de Gogol es explícita y forma parte del argumento: como contraparte de su prototipo "histórico" Pepe Brozas⁴ aficionado a Dante, Dante C. de la Estrella es un apasionado lector pero pedestre crítico de Nikolai Vasilievich Gogol. La presencia de Dostoievski no quiere ser confesada,⁵ pero Dante C. de la Estrella es, sin duda, un tipo tan

³El texto mismo señala su raigambre picaresca en el capítulo II, "donde se narran aventuras variadas de Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, lindantes, a juicio del autor, con la picaresca, que culminaron con un viaje a Estambul" (Pitol 1989 20). La analogía con Quevedo se presenta sobre todo si se toma en cuenta la interpretación que del *Buscón* hace Edmond Cros, refiriéndose especialmente a la relación entre el discurso autobiográfico de Pablos y la actitud de Quevedo hacia su personaje (*Ideología y genética textual*). Según Cros, en la figura de Pablos de Segovia el aristócrata Quevedo transparenta su intención de desprestigiar, con procedimientos carnavalizados, a una clase social rivalizante en ascenso: la burguesía arribista y voraz que sólo sabe expresar sus anhelos de promoción social imitando los modos de la nobleza y tratando de ocupar su lugar.

⁴Histórico en cuanto a que pertenece al primer nivel ficcional —el extradiegético—, en donde impone su presencia mixtificadora "el viejo escritor".

⁵Sergio Pitol en persona, escritor de carne y hueso, cuya distancia respecto del "viejo escritor" insistimos en seguir señalando, confiesa su desamor por Dostoievski. Ahora bien, los vínculos genéticos en la literatura van mucho más allá de lo que un autor esté dispuesto

producto de la modernidad como lo fue el "hombre del subsuelo", aunque va más allá en llevar a las últimas consecuencias la proclama del clandestino amante de las paradojas: "que el mundo se acabe, pero que yo siempre tome mi té". El de las paradojas se despojaba de las vestimentas que cubrían su alma de "hombre enfermo, hombre malvado, hombre inatractivo" ante una indefensa prostituta que tuvo la imprudencia de compadecerlo. El "lic." Dante C. de la Estrella se "despoja" y se "desnuda"⁶ ante una familia muy decente y respetable de clase media cultivada: el abuelo venerable y su vieja hermana Amelia,⁷ el arquitecto Millares, que es padre de la familia, sus hijos adolescentes; por allí en el horizonte ha quedado la esposa del "arqui", cuya colaboración presumiblemente busca el "lic." de la Estrella. Éste se desembaraza de la inmundicia que lleva dentro mediante un rito simbólico-natural directo:

a admitir. Puesto que la imponente presencia de Sergio Pitó, que se encuentra en su pleno desarrollo como autor, con mucho camino por delante que recorrer, impide que un crítico elabore una especie de totalización de su obra y de su autoría —en esto consiste, por cierto la diferencia entre hacer historia literaria y hacer crítica: en la presencia constante del escritor como un interlocutor del crítico en un diálogo que está muy lejos de terminado—; por todo ello sólo señalaremos la presencia de Dostoievski como una opción genética rechazada conscientemente por el autor.

⁶Ya que estamos en el tema del carnaval, proponemos que se lea la ofensiva del "lic." paralelamente con la siguiente invitación tan sugerente que extiende, por cierto, un personaje *muerto* a otros muertos: "¡Señoras y caballeros, yo tengo el honor de proponeros que os despojéis de toda vergüenza! [...]. Pero con una condición: exijo que nadie mienta. Sólo esto reclamo; pero es lo principal. Vivir en el mundo y no mentir, es de todo punto imposible; pero aquí, para mayor provecho de nuestra diversión, no debemos mentir. ¡Diantre..., por algo estamos en la tumba [...]. Cada uno de nosotros referirá su historia, sin ocultar ya, por vergüenza, el más mínimo detalle. Yo contaré la mía el primero. Yo, ya lo saben ustedes, pertenezco a la gente alegre [...]. Pero allá arriba todo estaba cosido con hilos pasados. Si prescindimos de estos hilachos, tirémoslos lejos y vivamos estos dos meses en la más impúdica verdad. ¡Desnudémonos todos y mostrémonos absolutamente en cueros! —¡Sí, sí! ¡Desnudémonos, desnudémonos!— gritaron a pleno pulmón todas las voces" (Dostoievski *Bobock* 736, 737). En el nivel narrativo que corresponde al escenario tepozteco, el "lic." desarrolla, sin duda, una actividad muy semejante a la del malicioso cadáver del relato dostoievskiano. Más adelante, en el "alegre infierno" (término bajtiniano) de Estambul, Dante trata de poner en evidencia, mediante un procedimiento semejante, a las visitantes del elegante tugurio donde cena con otros personajes (120-122). En general, el espacio carnavalesco de Estambul propicia, en la novela, esta actitud. Pero lo inquietante es que el licenciado de la Estrella reproduzca este espacio en Tepoztlán y ante los Millares, quienes, aparentemente, no se integran al carnaval (cf. *infra*).

⁷Figura marcada indudablemente por una simpatía del autor que cuenta con una respuesta semejante del lector: el viejo Millares y su hermana son ex-refugiados de la Guerra Civil española. En el contexto histórico de México es la lectura más probable.

El narrador volvió a quedarse sin aire. Boqueaba como un pez a punto de ahogarse. Arqueó el cuerpo y quedó en un estado de rigidez poco natural. Empezó a desprender un hedor repelente. Los Millares se alejaron en silencio de aquel objeto putrefacto (202-203).

Tanto Gogol como Dostoievski se integran al panorama teórico del cual Sergio Pitol toma explícitamente y hasta con cierta ostentación sus recursos: el de Mijaíl Bajtín. La teoría ha accedido a la creación, a la urdimbre de la ficción. Es una característica muy de nuestra época, en que los géneros literarios y no literarios, los dominios epistemológicos, artísticos y pragmáticos se confunden y las fronteras entre ellos se rechazan conscientemente (que otros pongan la etiqueta consabida al fenómeno y a la época; nosotros nos abstemos). Es en las fronteras entre los dominios y los géneros donde surge lo problemático y lo renovador, donde se plantean las preguntas y se ponen de manifiesto las contradicciones. De seguro Pitol no reconocería estas últimas observaciones como la paráfrasis bajtiniana que son. Sin embargo, desarrolla intuitivamente un proceso de interacción generica a partir de una fuente que sí señala: la teoría del carnaval. Efecto estructural de un proceso intertextual: un elemento del sistema que se activa conlleva otros, que se revelan aun sin que se tenga una conciencia plena de su origen.

Volvamos, pues, a esta instructiva historia. Dante C. de la Estrella, "lic." en derecho, contratista de oficio, en una tarde de tormenta tropical, en Tepoztlán, y ante un auditorio algo despectivo, recuerda cómo hace veinticinco años en Roma... Un pobre estudiante becado en Italia, un doctorado frustrado, mediocres aventuras picarescas, aspiraciones de resolver su "problema económico" mediante un "braguetazo", las frustraciones, las envidias, la megalomanía de hombre de subsuelo, la avidez de los bienes materiales pero con marca de prestigio social (zapatos Church, ropa elegante, hoteles y restaurantes de lujo, los viajes). El ocultamiento de quién sabe qué estigma que él se atribuye: lo simboliza la omisión y aun el solapamiento del segundo nombre: Dante Ciriaco de la Estrella... Un amigo rico que de repente lo invita a hacer un viaje a Estambul (con gastos pagados y ¡en el Orient-Express!) para conocer a cierto personaje extraordinario: la crítica y conferencista Marietta Karapetiz, mujer de mundo de origen impreciso y vedette de aula universitaria internacional, viuda a su vez del famoso antropólogo Aram

Karapetiz.⁸ El apellido sin duda híbrido (Karapet, nombre caucásico; asimismo, recuérdense los hermanos Karamazov; Karapetiz, petizo *kara*, considerando que esta palabra turca, cuya semántica fue también aprovechada por Dostoievski, significa 'negro': ¿petizo negro?) da una clave burlesca al personaje de Marietta. Por otra parte, en los semas de Karapetiz-Karapetián suena el ámbito que Pitol pone como escenario de los hechos descritos: el Mediterráneo oriental, el Bósforo, detrás del cual se presiente el mar Negro, el Cáucaso, Ereván.

El contraste entre el escenario exótico poblado de personajes extravagantes (Marietta y su hermano Sacha) y la ramplonería y ordinariéz de Dante C. de la Estrella se da mediante la historia de este viaje que es una serie de expectativas frustradas para el "lic." El amigo rico enferma gravemente y se olvida de su invitado, quien se ve en la necesidad de solventarse todos los gastos. La óptica de mercachifle mezquino que posee nuestro héroe, la única a través de la cual se nos permite el acceso a la historia, rebaja a todos los personajes a su nivel. El halo de la seducción intelectual y social de Marietta Karapetiz, la "Divina Garza envuelta en huevo" (135)⁹ que el mismo "lic." reconoce, ha de ser destruido. En general, todas las opiniones que el "lic." emite de cualquier persona, cosa o situación son muy negativas, con la excepción, ya señalada por el "viejo escritor", de su autor predilecto, Gogol. En Estambul, la Divina Garza cuenta otra historia, que supuestamente vivieron en México allá por el año 1910 su difunto marido Karapetiz, ella y su hermano Sacha. Se trata de un rito festivo religioso que se desarrolla en la selva tabasqueña y que tiene por acto principal un proceso natural ejecutado en masa por los asistentes. La comunión colectiva se lleva a cabo ante los ojos del Santo Niño del Agro y al son de los siguientes versos:

¡Sal mojón
del oscuro rincón!

⁸ Es fácil adivinar la procedencia armenia del nombre Aram Karapetián, como, en efecto, se llamaba el personaje originalmente. Pitol confiesa que camufló la referencia demasiado precisa del origen de los personajes carnavalescos al coincidir la última etapa de la redacción del libro con el desastroso terremoto de Armenia en 1988. Por otra parte, el carácter híbrido de los nombres se manifiesta también en que probablemente la escritora soviética bastante conocida Marietta Shaguinián aparecía asimismo en el horizonte del escritor.

⁹ La expresión "sentirse como la divina garza envuelta en huevo" parece ser típicamente mexicana y quiere decir que la persona a que se refiere se tiene a sí misma en la más alta estima.

¡Hazme el milagro,
Santo Niño del Agro!

¡Cáguelo yo duro
o lo haga blandito,
a la luz y en lo oscuro
sé mi dulce Santito!

¡Ampara a tu gente,
Santo Niño Incontinente! (176-177).

Lo que se celebra en la selva es una especie de utopía escatológica ("Habíamos vuelto al mundo primigenio—, aseveró, bucólica, nuestra anfitriona" 188), que cunde en un rito grotesco, mismo que Dante se esfuerza por reproducir narrando la tan inusitada historia, de modo que la narración viene a coincidir con el rito.

Nos ahorraremos la exégesis bajtiniana de lo corporal y sus funciones,¹⁰ indicando tan sólo la persistencia y la multilateralidad del propio motivo, que si no siempre conduce precisamente a lo escatológico, siempre, en cambio, instauro el cuerpo como elemento permanente de las figuras "carnavalescas" ambivalentes, por ejemplo de Sacha y de Marietta. Ambos hermanos desempeñan el trabajo de masajistas de renombre internacional, lo que no hace desmerecer el desenvolvimiento intelectual de la Divina Garza. Por su lado, Sacha presenta externamente las dos siguientes facetas. La primera:

Volví la cabeza, un anciano sonriente de rostro moreno, pelo muy blanco, elegantísimo traje de seda blanca se iba acercando a nuestra mesa, apoyado en un bastón color marfil con empuñadura negra. La dentadura, igual que la de Marietta, parecía no caberle en la boca. Los ojos eran grandes, redondos, muy expresivos; eran ojos alegres y juguetones como los de un cachorro, de un azul muy pálido, lo que contrastaba con su piel oscura y acentuaba todavía más su aire distinguido (131).

Y la segunda:

Se abrió una puerta, y el hombre elegantísimo que había conocido la noche anterior, el de traje impecable de seda blanca, apareció de golpe.[...]. Tenía

¹⁰ Cf. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, cap. IV, especialmente sobre las cualidades ambivalentes de todo lo relacionado con el cuerpo y sus funciones. Asimismo, del propio autor, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*.

la cabellera húmeda y alborotada, una toalla alrededor de los hombros, la pierna tullida cubierta sólo con una pantalonera blanca de tela acolchada, ceñida a la altura de la ingle y el tobillo. ¡Un espectáculo espeluznante! Pocas cosas creo yo que puedan superar en procacidad al cuerpo desnudo de un anciano. Y el de Sacha, cubierto por una espesa pelambre blanca, que le daba aires de fauno en primavera, superaba todo límite. Las partes pudendas se columpiaban alegremente a los ojos del mundo (177-178).

La ambivalencia de la imagen corre parejas con la conciencia de la ambigüedad de la palabra, de su sentido; ambigüedad que se desprende de la simple marca pragmática: quién habla y en qué contexto lo hace:

Todos los elogios que aquella mujer me había dedicado la noche anterior se hicieron de repente añicos. Dichos por una profesora universitaria tenían un valor específico, emitidos por una masajista acostumbrada a halagar del modo más desvergonzado a su clientela entre tufo de jabón y sudores diversos no sólo perdían su prestigio sino que acababan por convertirse en una broma cruel (158-159).

El "lic." evalúa de la siguiente manera la faceta jubilosa y antioficial que sus venerables amigos le muestran:

¡Eran escoria! ¡Ratas de albañal que pretendían pasar por animales de otro pelaje! Se creían, me imagino, martas cibelinas, zorros plateados. ¡Broza pura!¹¹ ¡Masajistas de pies a cabeza! Eso es lo que eran (178).¹²

Pero un verdadero destronamiento carnavalesco, bastante más radical en comparación con aquel que Marietta y su hermano sufren en presencia del licenciado, le toca más bien a él mismo, cuando "Ciriaquete del verde bonete", o "Ciriaquete el del ano incontinente" (179) se vuelve objeto de una auténtica denigración ritual:

Con un vozarrón que envidiaría un sargento, [Marietta] gritó: "¡Fuera de aquí! ¡Fuera de aquí, ahora mismo! ¡Sacha, por Dios, acomédete y sácalo de aquí, como tú sabes hacerlo!" No aguardé más. Cerré la puerta y me eché a correr escaleras abajo. No quise tomar el ascensor por temor a sorpresas

¹¹ Aquí podemos suponer la presencia de otro guiño del "viejo escritor" a costa del "lic.", puesto que el prototipo de éste es un tal Pepe Brozas.

¹² Las facetas "animales" de la Karapetiz están consignadas, aparte de las señaladas en la cita, en las metáforas de *tucán*, *mono*, *zarigüella*, *gata* y, naturalmente, *garza*.

desagradables. Al salir a la calle oí vocear mi nombre y levanté la cabeza. La vieja rufiana y su caterva de maleantes habían salido al balcón. Sus gritos llegaban como graznidos. [...] Me pareció ver en el balcón cierto brillo metálico. Algo rozó mis sienes, algo me golpeó en el hombro. Levanté la mirada y vi que Marietta Karapetiz y Sacha sacudían sobre mí unas bacinicas. En ese momento ocurrió lo peor. Zuleima, Omar y el joven adiposo vaciaron sobre mí una gran palangana colmada de inmundicias. Traté de huir y no pude. Resbalé; la mayor parte del contenido me cayó encima. Oí sus carcajadas, sus gritos indecentes, sus chillidos. Había quedado en cuatro patas como un puerco, enfangado en una materia resbaladiza y repugnante. Había perdido los lentes. Me levanté como pude, caí otro par de veces y me golpeé de mala manera (201).

Otra escena patética semejante está descrita en el episodio de la boda de Dante C. de la Estrella, cuando su voluminosa cónyuge le propina una soberana golpiza y lo hace objeto de burlas por parte de todos los asistentes. Es indudable la identificación del personaje con un bufón y un rey del carnaval que se destrona en los momentos en que se cree mejor afianzado en su postura de seriedad solemne y estúpida.

El mismo texto se organiza obsesivamente en geminaciones carnalescas por personajes y situaciones. Hay cinco parejas hermano-hermana: Antonio y Amelia Millares, los niños gemelos Elena y Juan Ramón, Rodrigo y Ramona Vives, De la Estrella y Blanca su hermana, Karapetiz y Sacha. El ritual narrativo-escatológico del "lic." repite el ritual narrado por Marietta y vuelto a narrar magistralmente por Dante. Los nombres significativos (ante todo, Dante y Marietta) o los nombres denigrados (cf. arriba el de *Ciriaquete*, pero además *Ramona-Mamona-Ratona-Rabona* (176, 193), *Casiano-casi ano* (184), el apodo *Manitas de Seda* —pero también *Manitas de Mierda* (45)— que corresponde a Marietta la masajista, y *Tenazas de Acero* que es el de Sacha (183), etc.), completan el cuadro del lenguaje carnalesco lleno de imprecaciones y groserías rituales.¹³ Estas expresiones contrastan con la

¹³ Algunas muestras: *joder* (36, 147), *ni madres* (201), *cagar* (36), *cabrón* ("Háganme el cabrón favor" 42), *cagón* (39), *mierda* (*passim*), *coñito* (58), *culo* ("el culo del mundo" 69; "culo de gallina" 106, "dar por el culo" 121), *pendejadas* (110), *pendejo* (116, 143), *puta* ("puta idea" 140; "en la puta vida" 202), *cojones* (172), *putanería* (136), *braguetazo* (144), *roñosidad* (148), *deshollinar el triperío* (175), *papanatus* (198), *padrote de pacoñilla* (198), *pepenar* (199), frente a los más dignos *pestilente* (202), *excrementicio* (101), *defecación* (165),

elegancia expresiva y con la habilidad narrativa del relato en general, tanto el de Dante como el del "viejo escritor", en que los dos, cada quien desde su propio horizonte, destacan la tendencia centrípeta de la lengua como expresión literaria o como una "propiedad" que simboliza un prestigio social. El "lic.", personaje representado, *natura creata* del autor, habla en un lenguaje altamente caracterizado, aunque sin exageración, por su *natura creans* mediante algunos ripios, fórmulas hechas, lugares comunes o expresiones sacadas de terminologías especializadas (por ej., de la jurisprudencia).¹⁴ Por su lado, Sergio Pitó, que no utiliza un habla directa para llegar sin mediación al lector, sino que se vale de la máscara del "viejo escritor", otra *natura creata* (por más que tal personaje se reconozca como cercano al "autor de carne y hueso", hay que tener cierto cuidado para no identificarlos del todo), comparte su precisión expresiva y la eficacia, la economía y la gracia narrativas, no sólo con éste, sino también con el "lic.". ¹⁵ Los guiños paródicos y autoparó-

festín de bajo vientre (195), *estuprador* (199). Los casos más interesantes son, sin duda, aquellos en que los términos denigratorios conforman híbridos con conceptos "altos" y serios. Además de los acabados de citar, recordaremos "el retrete del poder" de la caciquesa, que disponía "de un cajón de cedro perfumado, con un hoyo que le permitía desovar directamente sobre el río" (192); la referencia al jurado escatológico que "se reunió para deliberar la designación de los premios. No recuerdo qué criterio siguió; tampoco importa mucho, porque todo fue un fraude" (197); y "El hombre es un junco pensante, sí, pero no hay que olvidar que es también un junco que caga" (187).

¹⁴Habla Dante: "Cuando comento que estuve en la capital de Turquía sin conocer más que una mínima fracción de su rico acervo cultural, que no vi museos, ni mezquitas azules ni amarillas, ni enriquecí mi espíritu en la contemplación de obras maestras, me veo obligado a precisar que las circunstancias no fueron las ideales, ciertos intereses se pusieron en movimiento para no permitírmelo" (61). O: "Consideraba un deber desasnarme un poco antes de volver a México" (37). O bien: "Mis viajes, ya dije que en un periodo de mi vida tuve oportunidad de hacer varios, los hice siempre a cuenta del erario público" (38). Habría que citar más de la mitad de la novela para mostrar qué sabroso se autocaracteriza el licenciado De la Estrella. Con todo, se ve que se toma en serio, que se entroniza ("Adivino en usted, hermoso joven, virtudes exquisitas. Usted, amigo mío, es un hombre marcado por la luz. No se abandone, se lo suplico. Sería un crimen contra usted mismo y contra quienes hemos vislumbrado la existencia de sus prestigiosos potenciales" 142), para verse después en cuatro patas, bañado de excrementos, con los lentes perdidos, etc.

¹⁵Así, por ej., el "viejo escritor" y Dante opinan lo mismo acerca del mencionado Chíchikov, el personaje de las *Almas muertas*: "Donde aquel truhán pone la mano se produce repentinamente una iluminación...", etc. (palabras del "viejo escritor" 15). A su vez, Dante habla de Ramona Vives: "Una no entidad, igual que el protagonista de una de las más geniales novelas de todos los tiempos, señores míos. Sólo que, a diferencia de aquél, en vez de iluminar lo que tocaba, ella era capaz de oscurecer el más radiante día de primavera" (39); caracteriza a Gogol, a Ramona, pero, ante todo a sí mismo. Ahora bien, nótese que Dante comparte la luminosidad ya citada con Chíchikov; cf. las palabras de Marietta en la p. 142 (*vide* nota 11).

dicos hacia el lector (por ejemplo, *Dante* se refiere de repente al escenario humano que lo rodea en Estambul como a una "selva oscura" 103), así como el uso del estilo indirecto libre, que difumina la distancia entre la narración del "viejo escritor" y la de Dante,¹⁶ redobla la luz paródica proyectada sobre el personaje y la refracta hacia el narrador principal.

Por otra parte, la orientación lingüística centrípeta¹⁷ era más bien la marca del oficio del Pitol de las primeras épocas y quizás también la marca generacional.¹⁸ Pitol, "tallando su pequeño trozo de marfil",¹⁹ ha avanzado desde entonces en una dirección opuesta a la de su primera juventud en cuanto a la concepción del lenguaje. Es por eso que en el capítulo I de *Domar a la divina garza*, "donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio

¹⁶ Dante C. se caracteriza mediante un discurso autobiográfico en primera persona (procedimiento de la picaresca), pero también es caracterizado en el discurso del narrador principal, el "viejo escritor". Pero hay ocasiones en que las valoraciones y las entonaciones de Dante penetran en el texto del "viejo escritor": "¿Así que había gastado su tiempo arrojando margaritas a los cerdos? Los moradores de aquella porqueriza sólo se emocionaban cuando descendía uno a sus niveles, inmunes a cualquier emoción que mantuviera una mínima ráfaga de espíritu. Había intentado elevarlos a otro mundo y contemplaba su fracaso. Su atención sólo despertaba ante la proximidad de la baja querrela, de los amoríos banales, de los vientres rajados y las heridas no del todo cerradas", etc. (101). Acerca del estilo indirecto libre, cf. V. Volóshinov, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, tercera parte, cap. 4.

¹⁷ Bajtín, en su trabajo *La palabra en la novela* (1934-1935) publicado en 1975 en *Problemas literarios y estéticos*, habla de la existencia simultánea, en la vida lingüística y social de los pueblos, de unas fuerzas unificadoras que apoyan el concepto de lengua única, lengua nacional, etc., y fuerzas estratificadoras, orientadas hacia la pluralidad de dialectos, variantes profesionales, diferencias sociales y muchas otras dentro de una lengua nacional única. Entre otras cosas, señala que la novela como género se concibe precisamente orientada hacia el reconocimiento y la reproducción de esta pluralidad discursiva de la lengua nacional, propiciada por las fuerzas centrífugas o estratificadoras. La lírica es uno de los géneros con orientación hacia la unicidad del lenguaje (en su caso, propio); los géneros "oficiales" reproducen la "lengua única" desde una posición distinta, pero que coincide, en un principio, con la tendencia centripeta de la lengua de la poesía lírica.

¹⁸ La búsqueda de un "estilo propio" caracteriza los talleres literarios, los esfuerzos de los escritores principiantes y en cierta forma coincide con la concepción lírica de la escritura, por una parte, y, por otra, con la consolidación de una "lengua de la literatura", cultivada por la generación de los escritores mexicanos anteriores al "boom", durante el cual irrumpe, en la cresta de la "literatura de la onda", el lenguaje estratificado y, sobre todo, irreverente de las generaciones jóvenes. A este propósito, no es superfluo recordar la opinión de Emmanuel Carballo sobre las primeras obras de Pitol: "la pulcritud estilística que como un corsé ciñe excesivamente la vida de su personaje" (en Pitol 1966 5). Aunque, para hacer justicia a Juan José Arreola, es en *La feria* (1963) donde se deja leer, casi por primera vez, con una conciencia estilística definida, la estratificación pluridiscursiva del español mexicano.

¹⁹ Cf. las palabras del escritor registradas en una entrevista por Publio O. Romero hace diez años: "por el momento me conformo con tallar mi pequeño trozo de marfil" (Romero 60), que ilustran la actitud —permanente— de Pitol hacia el oficio y hacia el lenguaje.

y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una novela", renuncia a una voz directa y se pone una máscara. Y es que el "viejo novelista", que podría ser una entidad autobiográfica en más de un sentido,²⁰ es ante todo el giro autorreferencial de la escritura de Pitol, la que en cierto modo siempre ha buscado volver sobre sus propios pasos. Según J. García Ponce, Pitol "regresa a sus obras para habitar ese lugar que él mismo ha hecho aparecer" (García Ponce 11). En su primer periodo lo hacía reescribiendo sus cuentos, barajándolos en configuraciones diversas en diferentes libros.²¹ Luego, los fantasmas personales, los temas obsesivos, los personajes que se perfilaban a través de varios libros sintomatizan este permanente regreso²² sobre los propios pasos. El "viejo escritor" realiza, sin embargo, una especie de parodia del regreso. El legendario Carlos Ibarra, que dominó y simbolizó toda una época para los intelectuales mexicanos de *El tañido de una flauta*, que como personaje plasma la frustración creativa, la incapacidad de "encontrar la distancia entre realidad y sueño, entre vida y ficción; incapaz de hacerlo de un modo teórico, se decide conscientemente a vivir una vida 'novelada' de la que más tarde no logra escapar" (Romero 60),²³ finalmente muere de una manera trágica, pero su conflicto y su muerte se reproducen en dos películas, una frustrada y otra que alcanza la calidad de obra maestra. En cambio, para el "viejo novelista" los personajes que solía crear ahora no pueden elevarse hasta un destino trágico. Todos ellos "ansiaron ser Lord Jim, Aliocha Karamazov, Fabrizio del Dongo durante sus mocedades. Ninguno dejó de conocer un período de

²⁰No sólo en relación con su propia vida, sino también respecto de su creación. Así, a través de ciertas inquietudes del "viejo escritor", se miden varias probabilidades del propio destino, esbozadas con una plena conciencia del lugar desde el cual se había partido, y coinciden, al menos en algunos puntos, con el destino del personaje central de *El tañido de una flauta* (1972), Carlos Ibarra.

²¹"La creación literaria, en el caso de Pitol, significa la instauración de relaciones cada vez más intrincadas, menos evidentes, la reelaboración de textos ya publicados que vuelve a incluir en libros posteriores, con variantes estilísticas y estructurales" (Muñoz 18).

²²¿Los temas, los personajes? ¿Cuál resultaría mejor para el caso de *Domar a la divina garza* si no el del "mexicano que va en busca de su lugar por el mundo", señalado por Russel M. Cluff? (Cluff 50). Sólo que el giro que Pitol da al tema y también al personaje en nuestra novela traiciona el sentido que les encuentra el crítico en otra etapa evolutiva del escritor, la de hace veinte o quince años. Dante C. de la Estrella camina tan campante por el mundo con fines definitivamente subversivos para la misma concepción del tema, rebajado drásticamente de acuerdo con la poética carnavalesca.

²³La exégesis es de Pitol, que no de su entrevistador.

effmera luminosidad, interrumpido también por el desastre" (Pitol 1989 11).

Solución favorable para ellos es terminar mediocrementemente sus días, jubilados por sí mismos en "Córdoba, Cuernavaca, San Andrés Tuxtla, Huatusco, Tepoztlán o Cuautla" (11). Pero el caso adverso presentaría una destrucción no sólo carente de la dignidad de un trágico fin de Carlos Ibarra, sino que los situaría en una posición de destronamiento carnavalesco comparable a las vicisitudes de Dante C. de la Estrella, aunque no sin cierto dramatismo siniestro:

Sucios y desdentados, apenas logran advertir la celeridad con que la memoria se les va agostando. Su venganza consiste precisamente en eso, en clausurar todos los canales que los comunican con el pasado. [...]. En realidad, lo único que les interesa es no ser expulsados del agujero donde pasan sus días y recordar la hora y el sitio en que deben presentarse con su tazón en la mano ante la ventanilla de la sopa caliente (Pitol 1989 12-13).

Esto es, los ídolos y los fantasmas de la juventud, destronados aun en su grandeza del fracaso, rebajados hasta una *aurea mediocritas* de la autocancelación, o, peor aún, retirados a los bajos fondos y el olvido hasta de sí propios.

En realidad, esta lectura de *Domar a la divina garza* en confrontación con los textos anteriores de Pitol está autorizada por su propia trayectoria creativa, por su retorno permanente a los lugares primeros de la creación, por la manipulación anterior de sus textos como un caleidoscopio de posibilidades. Esta actitud del autor permite ver ahora, aún más que antes, una unidad y un sistema en su obra. Este sistema se advierte incluso en técnicas y temas, y la radical novedad de la *Divina garza* no deja de asombrar cuando uno se percata de que en realidad la mayor parte de los elementos ya estaban en la obra de Pitol, al menos desde los tiempos de *El tañido de una flauta*. La geminación de temas y personajes, los paralelismos, la complejidad del relato, la relación entre el arte y la vida integrada al argumento, son elementos presentes, por ejemplo, en esta última. Si la Falsa Tortuga, el formidable personaje de *El tañido*, manifiesta cierto parentesco con Dante, Marietta Karapetiz tiene sus extravagantes y fascinantes predecesoras en Billie Upward (*Los juegos florales*), en Ida Werfel (*El desfile del amor*) e incluso en la tía Amelia de *El tañido*. Pero el cuestionamiento de la entidad del narrador nunca ha

sido en Pitol más radical que en la *Divina garza*. Además de la relación señalada con *El tañido*, que permite una lectura intertextual, la sospechosa y ambivalente coincidencia entre ciertas instancias discursivas del "viejo novelista" y de su creatura, la cual comparte además con aquél su fervor por Gogol, aunque de una manera grotesca, permite intuir elementos de autoparodia a un nivel muy profundo. Por otro lado, la relación entre el arte y la vida deja de ser tema, como en las obras anteriores, y se integra en la estructura misma de la última novela, otra vez gracias a la multifacética, aunque textualmente breve, presencia del "viejo escritor".

Ahora bien, como hablando de Pitol señala C. Monsiváis, "si se verbaliza el tema, se corre el riesgo de la banalidad" (Monsiváis 3). Sin embargo, si recordamos la valoración que da Pitol a su trabajo ("Vivir y escribir me significa la misma cosa..." Pitol 1966 28), destacada y repetida por la crítica de mil maneras,²⁴ se puede intuir que la relación del escritor con sus narradores en *Domar a la divina garza* evoca justamente una actitud determinada, ciertamente nueva, a este tema fundamental de su obra que es el recorrer eternamente los lugares creados por él mismo. El destronamiento carnavalesco, destructivo y renovador a la vez, perpetrado por Pitol justamente en los propios caminos a los que supuestamente siempre regresa, en contra de los temas y los personajes que tanto tiempo y tan amorosamente había cultivado, e incluso en la misma concepción del oficio en la figura del "viejo novelista", coloca al autor en un viraje interesante de su trayectoria, en el que nos quedamos a la expectativa junto con él.²⁵

²⁴ Porej., García Ponce: "Se escribe porque crearlo [el laberinto de la escritura] es la única manera a nuestro alcance de reproducir la forma sin forma de la vida" (García Ponce 14). Mario Muñoz: "...búsqueda afanosa de una estructura artística que dé sentido a la existencia" (Muñoz 20).

²⁵ El mismo escritor se muestra con reservas respecto de las modalidades que pueda adquirir su obra futura, atribuyendo ciertas características del lenguaje en sus últimas novelas a las peculiaridades biográficas. He aquí una referencia de última hora: "Si hubiera seguido escribiendo como en mis primeras novelas los personajes habrían terminado hablando como oficios [...]. Tuve que crear un lenguaje paralelo, paródico, para vencer el contagio. De un idioma muerto, rígido, alejado de la realidad, surgió el lenguaje desahogado de *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*. Ahora que no tengo que contestar télex ni que redactar oficios he vuelto a un lenguaje mucho más convencional. Tal vez sea una pérdida, tal vez sea limitante estar lejos de los deleites del télex" (Villoro 42). Quizás sea cierto lo que el escritor confiesa, pero la apertura hacia un lenguaje más estratificado es bastante anterior al inicio de la carrera diplomática: cuando menos, contemporánea de *El tañido de una flauta*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAJTÍN, M. M. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- —. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986.
- —. *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- CLUFF M., RUSSEL. "Los climas o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol." *Texto Crítico* 21 (1981): 35-50.
- CROS, EDMOND. *Ideología y genética textual. El caso del "Buscón"*. Madrid: Cupsa, 1980.
- DOSTOIEVSKI, F. *Obras completas*. Vol. 3. Madrid: Aguilar, 1977.
- GARCÍA PONCE, JUAN. "Sergio Pitol: la escritura oblicua." *Texto Crítico* 21 (1981): 11-15.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Los círculos excéntricos de Sergio Pitol." *Texto Crítico* 21 (1981): 3-10.
- MUÑOZ, MARIO. "Infierno de todos: formalización de un sistema." *Texto Crítico* 21 (1981): 18-34.
- PITOL, SERGIO. *Autobiografía*. Pról. Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, S.A., 1966.
- —. *El tañido de una flauta* [1972]. México: SEP/ Grijalbo, 1987.
- —. *Domar a la divina garza*. México: Era, 1989.
- ROMERO, PUBLIO O. "Conversación con Sergio Pitol." *Texto Crítico* 21 (1981): 51-62.
- VILLORO, JUAN. "El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol." *Casa del Tiempo* (UAM) 10.98-99 (nov.-feb. 1990-1991): 37-44.
- VOLOSHINOV, V. N. *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1976.