

La alienación del extrañamiento. La trilogía del desarraigo¹

RENATO PRADA OROPEZA
Universidad Veracruzana

0. Los cuentos “cosmopolitas” de Sergio Pitol

Lo que se viene a llamar “cosmopolitismo” —el tema del “mundo” como horizonte o, mejor, “patria” de los personajes de una narración— puede llevar a muchas configuraciones discursivas y tematizaciones narrativas: desde las más frívolas expansiones de esta situación humana, como una vida llena de fasto: espléndidos y aparatosos viajes, reuniones sociales del “gran mundo”, lujo exótico, etc., hasta el examen profundo y serio que trate de descubrir o develar lo que puede encerrar, en la profundidad de lo sentido o padecido, un alejamiento, forzoso o voluntario, del lugar de origen: el extrañamiento o desarraigo de la persona,² cuyos funda-

¹ Este ensayo forma parte de un plan mayor, que abarcará el análisis y la interpretación de la narrativa de Sergio Pitol. Existe un ensayo previo al presente: Prada Oropeza 1991.

² El presente ensayo gozó de la fortuna de una excelente lectura crítica (en el sentido positivo de este término) de parte de la Dra. Helena Beristáin, quien, en una nota, manifiesta su preocupación por el valor conceptual del término *extrañamiento* utilizado ya en el título, y nuclear en la interpretación sustentada, pues tiene una larga y compleja historia en la teoría literaria que se inicia con el llamado Formalismo Ruso... Pero se nos ocurre que no podemos encontrar mejor aclaración que la ofrecida por la propia Dra. Beristáin: “Tomado el concepto de *extrañamiento* de los formalistas rusos, se ha venido usando, hace ya bastantes años, con el sentido de ‘*shock*’ psíquico que experimenta el lector (o el espectador u oyente, en otras artes) al entrar en contacto, inesperadamen-

mentos se conmocionan o desquician al perder su horizonte cultural de referencia, las circunstancias socioculturales, en las cuales incluso las biológicas son relaciones integrativas básicas y constituyentes de la persona; en suma, esta segunda actitud narrativa, nos ofrece la *anatomía* del descentramiento de la persona, en la pérdida del horizonte primario de referencia: la *patria* como *topos*, que se halla configurado por nuestras "raíces" (figuras de los padres o ancestros en sentido más general), nuestras primeras experiencias en la vida, nuestra lengua materna, en fin. La manifestación objetiva (cuento, noveleta, novela...) será un discurso, proble-

te, con lo inhabitual, haciendo ver algún aspecto de la realidad como totalmente nuevo, desconocido y diferente. Es la *alienación*. Es la *impresión estética*. Es la violenta y grata *sorpresa* que emana de topar con algo inédito, pero construido con lo cotidiano y hallado entre lo cotidiano y común. Es el efecto de sentido de estrenar de improviso algo original e insospechado. [...] Pues bien, considero que en este ensayo se utiliza este tecnicismo con otro significado, no totalmente, pero sí suficientemente distinto, para que se defina y se describa desde el principio, o para que se cambie por otro término técnico. En este trabajo la alienación es generada 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."

Las palabras citadas de la Dra. Berinstáin dan con el meollo del conflicto interpretativo que pudiera surgir al tomar el término sin ese capital deslinde: *extrañamiento* en este ensayo parte más de la vertiente filosófica que "formalista"; vertiente que, a su vez, se halla conectada, de algún modo, con el uso común del término: "*extrañamiento* = efecto de extrañar o extrañarse" y "*extrañar* = desterrar [a uno] a país extranjero" (según el *Diccionario actual de la lengua española Vox*). De este modo, el *extrañamiento* es una situación *existencial* que produce la alienación del sujeto; en los relatos de Pitol, del personaje. Por ello, el *extrañamiento* debe ser visto en relación con el concepto filosófico, también denso y de larga historia, de alienación. Recurramos al imprescindible *Diccionario de Filosofía* de José Ferrater Mora para dar algunos jalones en la historia de este concepto: "Para Hegel la conciencia infeliz es el «alma alienada» o «alma enajenada», esto es, «la conciencia de sí como naturaleza dividida» (o «escondida») [...]. Hegel supone que la conciencia puede experimentarse como separada de la realidad a la cual pertenece; siendo esta realidad conciencia de realidad, la separación antedicha es separación de sí misma. Surge entonces un sentimiento de desgarramiento y desunión, un sentimiento de alejamiento, alienación, enajenamiento y desposesión [...]. El término 'alienación' puede usarse, en un sentido muy general, como todo estado en

mizador y profundo, que configure el extrañamiento, que puede llegar a la ruptura, desarraigo total con el lugar de origen del ser humano, y sus resonancias, muchas veces catastróficas, en la personalidad. Esta segunda dirección de tematización tiene en la narrativa de Sergio Pitol una presencia dominante, hasta llegar a ser una especie de *leitmotiv* en su obra. Se inicia concretamente con un cuento angular, que establece una especie de ruptura con su producción anterior (Prada Oropeza 1991) —aunque sabemos que nunca una ruptura llega a ser, en la filosofía y en el arte, el inicio de algo totalmente nuevo, 'que no tenga ya nada que ver con lo que le precede. Este relato es "Cuerpo presente". Narración que, en la producción de Pitol, es seguida inmediatamente de otras dos, "Hacia Varsovia" y "Los nombres no olvidados".

Estos tres cuentos tienen en común, pues, la tematización de la *disolución* de la "persona" del personaje central, alejado de su contexto socio-cultural de origen; disolución que, como se verá, es también, de algún modo, producida por el propio distanciamiento

el cual una realidad se halla fuera de sí en contraposición al ser en sí. Este último designa el estado de la libertad en sentido positivo, es decir, no como liberación de algo, sino como liberación para sí mismo, esto es, como autorrealización [...]. Marx se interesó por el aspecto 'concreto' y 'humano' de la alienación. Marx trató primero el problema de la alienación del hombre en la cultura. Siguiendo luego a Feuerbach, trató luego el aspecto por así decirlo, 'natural social' de la alienación. Particularmente importante resultó para Marx la cuestión de la alienación del hombre en el trabajo [...]. Puede mencionarse (o reiterarse) otros conceptos de alienación [...]. Desde un punto de vista existencial, la alienación es muy similar a todas las formas de vivir inauténticas [...].” En la sociología se habla de alienación con relación a un aspecto que nos parece capital para la interpretación de nuestro ensayo: el *desarraigo*, que nosotros tomamos en su sentido fundamental: el estar fuera de sus raíces socio-culturales que, de alguna medida, condiciona un estado existencial al cual se refiere la Dra. Beristáin.

No queremos, ni podemos, dejar de expresar nuestro agradecimiento a la Dra. Beristáin por la acuciosa y valiosa lectura que realizó de nuestro trabajo, por todas sus sugerencias que hizo para reformular algunos enunciados, corregir imprecisiones o faltas en la expresión escrita; gracias a esas honestas y acertadas indicaciones creemos que el presente trabajo ha ganado en precisión y ha podido superar sus deficiencias anteriores; entre las primeras, debemos mencionar esta nota previa y una aclaración parentética —la única del texto— que incluso en su formulación se la debemos totalmente a la mencionada investigadora.

o por la ruptura, en el caso radical. Apoyándonos en esta relación configurativa íntima, abordaremos en esta ocasión los tres relatos, buscando la descripción de sus *valores comunes* (en sentido semio-lingüístico y no de la crítica literaria) y, por supuesto, los valores diferenciales que constituyen a cada uno de ellos como distinto, como un texto independiente, si se quiere. De este modo, para decirlo de una vez, constituimos con estos tres textos de Pitol un *corpus* particular, al tratarse de tematizaciones y, por tanto, configuraciones, *diferentes* de un *mismo* "tema"; por ello, analizaremos cada cuento, por una parte, como integrante de un todo, y, por otra parte, con su característica textual independiente: una verdadera *trilogía*, en suma, como el caso de la famosa trilogía de Ingmar Bergman, en la cinematografía, que abraza los filmes *El silencio*, *Como en un espejo* y *Los comulgantes*, en los cuales se tematiza —con las variantes textuales que hacen de cada uno de los *films* un texto autónomo— el sentido de la presencia o ausencia de Dios para los personajes centrales. (Pitol, como escritor-lector, propone también una trilogía novelesca que abordaremos en su oportunidad: la trilogía "carnavalesca", que abarca *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*.)

1. "Cuerpo presente"

El título de este cuento —que es uno de los elementos significativos de la *totalidad* discursiva y por donde realmente comienza el cuento, si bien no la *diégesis*, y el cual hay que recuperar dentro de la significación total del texto, tarde o temprano— tiene una denotación explícita, que el discurso enriquecerá con otros semas (unidades de significación) no esperados por la competencia cotidiana de la lengua, ni usuales en la vida común. En ese título se articulan los siguientes semas: /difunto/, /cadáver/, /muerto/: "muerto de cuerpo presente" (misa de difuntos con el "cuerpo" del difunto presente), o también, aunque más raramente: "reconstrucción de un asesinato con cuerpo presente" (reconstrucción policial en el cual se "utiliza" el cuerpo del asesinado). El sintagma /cuerpo presente/, entonces, se opone, y es así como se capta un valor

semántico, a “hombre vivo”, “hombre completo”, “persona presente”. También tiene siempre, en el lenguaje común, una connotación menos explícita de /restos/: los restos mortales de una persona; es decir, “lo que queda cuando deja de existir”. Por tanto, el título de este cuento nos ofrece como material semántico básico esa virtualidad, que el discurso narrativo, en su manipulación particular, se encargará de distorsionar, para enriquecer nuestra expectativa, abriendo un horizonte nuevo de interpretación. Es así como funciona semióticamente, en la semiosis de lectura, el título, llamado, como todos sabemos, código gancho por Roland Barthes.

1.1. *La epifanía*

Daniel Guarneros, un mexicano en viaje de vacaciones con su familia, un día de septiembre frente a uno de los frescos del Pinturicchio, en Roma, tiene una extraña sensación, que le invade por completo:

ese atroz sábado de septiembre en que desde la siempre invariable Piazza Venezia se habían lanzado a recorrer el Corso para desembocar en la iglesia de Santa María del Popolo, y allí, mientras contemplaba una pintura al fresco —quizás el primer mural visto en Roma unos treinta años atrás— volvió la cara, miró a su mujer y no pudo contener una marejada de asco que comprendió a Juan Felipe, a los pocos turistas y feligreses que a esas horas deambulaban por el templo y que retornó a él como un boomerang macabro. Supo en ese instante hasta qué punto se detestaba y de qué manera los hechos que conformaban su vida se habían vuelto estúpidos e innobles (109).

Nos encontramos, pues, frente a una verdadera revelación; ante una *epifanía*, en término tan caro a Joyce. Gracias a un incidente no previsto, se abre al personaje el sentido (o el sin sentido) de su existencia o de una parte de ella.³ Recordemos la función de la canción escuchada al final de una fiesta de Navidad en “Los muer-

³ El desencanto total que emerge en la vida del personaje para abandonarlo a un horizonte plano, rutinario, se presenta también en el cuento “La noche”,

tos” de *Dublineses*. Algo similar ocurre en este relato, o, mejor, le sucede al personaje: la contemplación del cuadro le devela algo atroz, un vacío angustioso, que movilizará, diseminará, el discurso en una instancia de ruptura y de revisión de la vida del personaje, hecha por él, precisamente, desde esa instancia de ruptura.

1.2. *El tiempo de la ruptura*

El “presente” enunciativo⁴ desde el cual nos ofrece el narratario su relato tiene una correspondencia con el “presente” narrativo que manifiesta la situación de Daniel Guarneros; “presente” desde el cual, como ya dijimos, se pasa revista a su vida anterior: es un tiempo central en la narración (por ello, un *presente* muy peculiar), de *ruptura* súbita y total (similar a lo que le ocurre al personaje femenino de *Persona*, el magistral *film* de Bergman). El párrafo citado anteriormente relata el *instante* del evento decisivo, del evento *radical* en la vida de Guarneros. Por ello, el discurso mismo empieza instalándose en ese presente narrativo intenso:

En el momento en que a Daniel Guarneros se le reveló la vacuidad del mundo su conciencia incurrió en indudables contradicciones, conoció el regusto de violentos, extremados rencores que al esbozarse lo dejaron tan sorprendido como si en su interior abrigara un incendio y sólo hubiese podido advertirlo cuando el fuego había ya ganado los cimientos, cuando todo acto posible —fuese ésta o aquélla la vía elegida— no habría de ser sino derrumbe, recolección de cenizas, de escombros, de perplejas e inservibles musarañas (107).

aunque por otra causa: la caída de la imagen ideal de la mujer ardientemente deseada, Adriana.

⁴ Propiamente, sólo hay un presente “real” en el discurso común cotidiano, pues sólo entonces el deíctico *[ahora]* se refiere al momento de la enunciación. En el discurso literario se trata de un simulacro mimético de ese “momento” del habla: como lectores lo que tenemos al frente es el producto de un acto que simula, imita, a la enunciación real, la cotidiana. Los deícticos —tanto temporales como espaciales— funcionan en referencia a una “temporalidad” o “espacialidad” postulada, representada en el propio discurso: suponemos, guiados por esos parámetros de representación, un *ahora* narrativo.

Este “presente”, en el cual emerge y se instala el vacío total en la vida de Guarmeros, es articulado, en el discurso, a su vez en tres instancias, entre las cuales se organizará la discursivización temática: en primer lugar —en la fábula—⁵ el instante preciso en que se abre el abismo, hasta dejar a Guarmeros sin los fundamentos vitales frente al cuadro; luego, la rememoración, la revisión de su vida pasada, despreciada y despreciable, que hace el personaje en el bar Excélsior frente a la provocación sexual de una prostituta; para hundirse, finalmente, en la vileza abierta: la secuencia de la orgía final, en la cual se acentúa y reafirma su desprecio total por sí mismo, mientras recorre en un coche, con una pandilla de muchachos depravados y una prostituta joven, las calles de Roma, hasta rematar en una casa desconocida. Resumiendo, tenemos así las tres instancias de este “presente” narrativo que vive el personaje: 1) frente a la obra de Pinturicchio (instante propio de la ruptura o catástrofe), la emergencia del vacío; 2) en el restaurante Excélsior: el instante del examen de su vida pasada, y 3) recorrido en coche y orgía para terminar en una casa desconocida.

De estos tres “momentos” narrativos, los dos últimos son relatados en una serie de eventos que corresponden a una cadena mayor que el primero, cuya importancia está precisamente en ser el “causante”, iniciador, de la nueva situación de Guarmeros; a este instante se refiere en forma directa el narrador inmanente (en tercera persona) en los dos fragmentos citados por nosotros: el último corresponde al inicio mismo del discurso; mientras que el anterior, a la situación media; y el más explícito —que todavía no ha sido citado por nosotros (ver 1.2)— en las figuras de degradación y banalidad detestables, nos ofrece, en medio de la secuencia final, la referencia al instante catastrófico, para aclarar, si se quiere, el momento de la emergencia del asco y vacío: el cuadro de Pinturicchio se halla en completo deterioro, no es el que hace treinta años había impresionado a un joven idealista pleno de proyectos altruistas y recién casado con la mujer que amaba: “[el cuadro] estaba

⁵ No olvidemos la distinción diegética *fábula/intriga*, tan importante en la narratología: la última, constituida por los eventos tal como son presentados en el discurso, con sus rupturas temporales o acronías (*analepsis* y *prolepsis*), mientras que la primera se constituye por el ordenamiento lógico-causal de los mismos.

manchado de humedad, [...] la coloración [del cuadro] se había desgastado, como la alegría de aquel entonces" (119).

Las tres instancias configuran el momento de la pérdida de los valores fundamentales, de la vacuidad de una vida abyecta y de la falta de un amor que le confiera un asidero. Antes de referirse al instante de la revelación a través del cuadro deteriorado, el discurso narrativiza el momento del pasado idealista de Guarneros —de su primer viaje a Roma con su primera esposa— y la significación que se atribuye al fresco en relación con su país de origen, México:

—En su país el paisaje tiene la misma cualidad de magia, de imagen sorprendida en las entretelas del sueño. La primera vez, y todas las posteriores que he estado en él, me ha deslumbrado ese ligamen de reciedumbre y poesía (118).

En este marco de indudable nostalgia y desarraigo, Guarneros pasará un doloroso examen a su vida anterior: su niñez en San Rafael, el pueblo creado por los primeros cuentos de Pitol (Prada Oropeza 1991); de ahí su "ligazón" con ellos, su juventud idealista, de compromiso por la justicia social; su viaje a París, movido también por el ideal de superación intelectual; su matrimonio con la mujer amada, Eloísa Martínez, su viaje de luna de miel a Roma: todo ese período de su vida calificado como positivo por el propio Guarneros: "en fin, fueron días hermosos" (115). Y el "descenso", en la segunda etapa rememorada: traición a sus ideales socio-políticos, compromiso consecuente con el *status* y el poder político imperante, corrupción como funcionario del gobierno, enriquecimiento ilícito, etc.: un desarrollo narrativo muy similar al de Artemio Cruz; etapa que desemboca en una vida hundida en el vano compromiso social (su matrimonio por prestigio), en la abyección política del arribista corrupto, resumida en la sentencia contundente de su primera esposa: "Eres un bicho" (108).

1.3. *El topos de la transformación*

Si bien la biografía de Daniel Guarneros se puede dividir en dos etapas: la primera dedicada a la prosecución de una vida plena de

ideales, de proyectos utópicos de transformación social, movida por el amor, en suma, y la segunda, al contrario, de pérdida paulatina del idealismo juvenil y compromiso con el mundo alienado, la corrupción política, la delación, el arribismo..., estas dos partes sólo es posible establecerlas desde el momento en que el propio personaje siente el vacío y el asco de su vida frente al cuadro de Pinturicchio. El lugar de la transformación se halla, pues, instaurado, en ese instante de la epifanía joyciana, ante el cuadro dañado por el tiempo: frente a una manifestación artística, en un lugar sacro: el templo. El simbolismo del lugar *utópico*, para utilizar un término propuesto por la semiótica greimasiana, el de la transformación, se enriquece más aún si se lo contrapone significativamente al primer “encuentro” de Guameros con el mismo cuadro —durante su viaje de luna de miel, en su primera etapa de vida—, en el cual el cuadro es identificado con el paisaje patrio, “entonces” pleno de magia, de sueño. *Ahora* el cuadro mismo se halla deteriorado —aunque no ha dejado de ser, por supuesto, *ese* cuadro: la obra de arte prestigiosa—, y parece la explicitación de su propia vida:

esa mañana en la misma Santa María del Popolo de hacía treinta años se enfrentó al fresco del Pinturicchio que tanto le dijera en su viaje de bodas para saber que estaba manchado de humedad, que la coloración se había desgastado, como la alegría de aquel entonces, que estaba casado con una mujer banal y detestable, que arrastraba a un hijastro aún más banal y detestable, que Eloísa Martínez estaba para siempre perdida, que seguramente lo despreciaba con la misma intensidad con que él se despreciaba, que nada valía la pena (119).

Lo que pase después —parcialmente narrativizado en las dos instancias posteriores señaladas por nosotros— ya no tiene sentido para Daniel. A todo eso es preferible el silencio, el silencio previo al origen de la conciencia:

Si pudiera hacerse nuevamente el silencio. Si pudiera penetrar otra vez en las cámaras veladas donde no existía la palabra, ni el

rumor, mucho menos el estrépito, sino únicamente se alimentaba el silencio (119).

Este anhelo del instante primario y radical, en su sentido pleno y fundante, como el nirvana de la quietud absoluta, es el anhelo de una muerte no sentida como la angustia de aniquilamiento total, sino de retorno a un paraíso sin límites, preconsciente pero íntimo: “las cámaras veladas donde no existía la palabra” todavía, pero estaba ya el hombre sin saberlo.

El segundo cuento de esta trilogía, establecida en nuestra lectura, ofrece precisamente la variable de la tematización del extrañamiento en la muerte, el oscuro anhelo de la criatura humana, como el refugio final al trabajo de vivir.

2. “Hacia Varsovia”

Este cuento es uno de los más bellos e intensos, quizás el más, del libro *Cuerpo presente*. Está escrito en primera persona, por tanto, con narrador explícito. Ya el epígrafe remarca el ambiente, entre onírico y pesadillesco, del discurso total: “Si estamos soñando, que soñemos hasta que nos convenza nuestro sueño”, de Gabriela Mistral. Sin duda, el lenguaje, el ritmo de las frases y su carga semántica densa nos llevan a esa interpretación primaria de una relación, de un relato delirante de eventos que sufre, o cree sufrir, el narrador-personaje en una noche gélida en la capital de Polonia, en su postrer noche en realidad. Sin embargo, eso es primario decimos —y no en sentido peyorativo—, puesto que es lo que está en la dimensión de la manifestación, del parecer (en el esquema greimasiano), y el lector lo advierte si atiende a la función *denotativa directa* del discurso, la cual es suplantada por otra dimensión subyacente, apenas apuntada en sugestivas frases que hacen emerger la función *connotativa*, la más rica y significativa del relato: la historia del abuelo mexicano, “consumido” en la soledad de su aislamiento europeo, junto a su fiel amante, la hermana de su esposa, es decir, la tía-abuela del narrador-personaje. Así, detrás del delirio de la fiebre y el alcohol de sus palabras, se oculta ese insó-

lito y demoníaco personaje que parecía esperarlo desde siempre. Como se ve, "Hacia Varsovia" presenta, por una parte, una nueva tematización del extrañamiento (el "cosmopolitismo imposible", podríamos decir), vertido en la historia del narrador-personaje; y, por otra, la tematización de lo demoníaco, la disolución de sí mismo, la autodestrucción buscada obstinadamente por el abuelo mexicano, también lejos de su patria.

2.1. *El "yo" que habla en el relato*

"Vine a Comala porque me dijeron que aquí vivía mi padre..." ¿Quién habla? "Alguien" —todavía un desconocido a esta altura inicial de uno de los textos narrativos más importantes en lengua castellana—, "alguien" que mantiene un lazo o, mejor, busca mantenerlo, con otro, su padre. ¿A quién habla? ¿Desde dónde habla? ¿Cuándo habla realmente? Por el enunciado inicial que citamos no sabemos nada sobre estos factores importantes de la enunciación, factores que inciden en el nivel semántico al que, de algún modo, constituyen. No lo sabremos sino mucho más tarde, cuando el mismo discurso nos lo revele, el discurso *total*, no el emitido por Juan Preciado (en primera persona), el discurso que pasa, sin dejar de ser el *mismo* discurso novelesco, de la primera persona, en la cual habla un "yo" (precisamente Juan Preciado), a la tercera persona; sólo entonces somos informados de que Preciado habla a Dorotea, su vecina e interlocutora en la tumba: su *aquí* y su *ahora*. "Vine", pues, revela sus déicticos o, mejor, la referencialidad de éstos, mucho más tarde, ya sea denotativamente, en forma directa, o connotativamente, gracias a la significación paralela que el diálogo va creando.

Algo parecido ocurre en "Hacia Varsovia", un cuento en primera persona: un "yo" relata los eventos vividos —aunque no tiene un receptor, un "interlocutor" explícito, como en el caso de *Pedro Páramo*. Sin embargo, este discurso tiene algo en común con el de Juan Preciado: su emisor nos habla, emite su discurso, después de muerto, *desde* la muerte. Al final del cuento se nos describe precisamente la aniquilación postrera y definitiva del personaje que lo cuenta:

Sentí un dolor finísimo, agudo, taladrarme la nuca; todo me dio vueltas; el conocimiento me alcanzó para cubrir un lapso de tiempo en apariencia interminable en el que lentamente fui cayendo, deslizándome sobre el cuerpo de la anciana que permanecía erguida a mi lado; cuando mi cabeza chocó con sus pies todo dejó de existir (126).

El *ahora* y el *aquí* de la enunciación es, pues, el del *presente* desde el cual nos habla un *yo* que está muerto: el discurso es del narrador-personaje que dejó de existir en una jornada febril, en un día de crudo invierno noreuropeo; desde este "presente" nos cuenta su última jornada en la vida, en la cual descubre o, mejor, *se le* descubre, por medio de un personaje fantasmal (su tía abuela) la historia de su abuelo, su final, cincuenta años antes.

2.2. *Las dos dimensiones del relato*

Como ya lo dijimos en 2.0, "Hacia Varsovia" ofrece un discurso riquísimo y complejo, porque articula dos "historias": la primera, denotada, es decir, contada directamente, la del narrador-personaje que relata su jornada extenuante de viaje y recorrido, en una marcha fatigosa y agónica, por una ciudad semiderruida y onírica, hasta su muerte frente a los restos postreros, las cenizas, de su abuelo; y la segunda, apenas referida por la vieja-guía (de cuya existencia no es incoherente dudar) y los recuerdos de las obsesiones de la abuela del narrador-personaje: la ~~historia del~~ abuelo y su relación con las dos hermanas polacas, que es más bien connotada en su intensidad y complejidad demoníaca.

La dimensión denotada es el relato de un viaje en tren a Varsovia del narrador-personaje en busca de su antepasado, el abuelo que nunca regresó a México y abandonó a su esposa legítima para quedarse, en Europa, con la hermana de ella. El narrador-personaje, de este modo, realiza un viaje alucinante —como ya lo dijimos, se halla preso de la fiebre y del alcohol— en busca de algo que, al parecer, y según las palabras de su abuela, no existe. Así, en una retrospectiva o analepsis, marcada entre paréntesis y en cursivas, la vieja llena de rencor dice al entonces muchacho:

Hubo un teatro en Italia que ahora ya no existe [...], el otro sitio, el detestable entre los detestables, el de mi nacimiento, el de ella no necesitaré siquiera mencionarlo. No existe ya. Fue apenas un mal sueño, un hongo venenoso que surgió sobre la faz del mundo para anidar vergüenza y lascivia, para albergarlos, para encubrirlos, pero el fuego, ¡lo sé!, ¡con qué amargo regocijo he contemplado en los diarios la foto!, se encargó de lavar la superficie, de purificar el aire que hoy día respiramos (121).

Ahora bien, el narrador-personaje, enfebrecido y alcoholizado, encuentra a una vieja (¿la imagen de la muerte?) en su compartimiento del tren: ella, que luego se identifica como la hermana de su abuela, le conducirá al lugar (que ya no existe, según las palabras de su abuela que acabamos de citar) para enseñarle “un copón de bronce con el águila mexicana laboriosamente trabajada en la cima”, que contiene las cenizas de su abuelo. Un retorno, en cierto modo, a los orígenes; pero orígenes de cuya realidad no puede estar seguro el narrador-personaje. Su guía misma, la vieja, es descrita como una figura macabra, que bien pudiera ser una mera alucinación ocasionada por la fiebre y el alcohol.

De este modo, tenemos también aquí, en esta historia —que viene a ser la básica o central, pues motiva la del narrador-personaje— una *epifanía*, una revelación del misterio, una manifestación significativa sugerida y/u ocultada por la abuela, pero de la cual el narrador-personaje no puede estar seguro: lo único cierto para él, la *verdad* que ofrece el texto (en la sanción veridictiva), es su soledad, su deambular en una ciudad extraña, desconocida y en ruinas, la pérdida paulatina de sus fuerzas físicas, la disolución de su facultad de discernimiento en el sopor de la fiebre y el alcohol y, finalmente, su aniquilamiento total en la muerte: “todo dejó de existir”. La narración tematiza, pues, en un discurso intenso que nos recuerda, a momentos, el faulkneriano de *Absalón, Absalón*, la alienación total de dos personajes: la del narrador-personaje y la del abuelo, el cual también se consumió hasta su aniquilamiento total, víctima de su pasión carnal y del instinto de tánatos que lo llevó a la ruptura total con sus lazos ancestrales y su país de origen y referencia fundamental.

La dimensión connotativa es ofrecida por las alusiones rencorosas y amargas de la abuela a los lugares europeos malditos, que fueron escenario de su matrimonio y de la traición de su esposo, los cuales fueron destruidos por el fuego y la guerra: "me alegraré y quedaré tranquila al saber que no has de conocerlos". (De este modo, el discurso insta una doble línea de significación —un doble nivel—, simultáneamente literal y figurada, y lo hace mediante la alusión. Cada elemento discursivo alude a otro discurso implícito en esta enunciación, ya que puede ser evocado como explícito en esa otra anterior enunciación, la de la abuela.)

Veamos primero cómo se refiere al lugar, "un teatro de Italia", como el escenario de la traición de su esposo:

aquel lugar donde viví el ultraje, donde sorprendí frases que no eran para mí, reclamamos que la razón ordenaba me fueran destinados, donde, mientras él le ponía sobre los hombros una capita de brocado verde, uno de esos brocados de tono opalescente que ya nunca veremos, sus labios destilaban palabras que la hacían sonreír, que convertían sus ojos en tizones, lo que me hizo pensar que algunos encuentros, que ciertas frases antes escuchadas no habían sido casuales [...] (121).

Y, luego, la evocación del narrador-personaje:

recordé los últimos días de mi abuela, el delirio final del que surgía su matrimonio en París, un joven mexicano agregado a la embajada de su país en Francia, el encuentro de la familia criolla con la familia eslava y un viaje de bodas por Italia acompañados por toda la parentela, al final del cual ella embarcó hacia México con la gente del marido; de un él, él, él, que prometió alcanzarla unos cuantos meses después y que nunca lo hizo, un él igualmente potente en sus labios, un él a quien había descubierto una noche de teatro concertando una cita con su hermana (125).⁶

Finalmente, la alienación del abuelo del narrador-personaje, esta vez en palabras de la vieja macabra y fantasmal (una especie de réplica tanática de su abuela):

⁶ Nótese el paso de la dimensión denotativa dominante, en relación con el fragmento anterior, a dominante connotativa, lo que le confiere una función aclarativa de las indeterminaciones anteriores.

—No fue ya lo mismo llegar aquí. Aquellas noches primeras se produjo el incendio que lo consumió para siempre y cuyas brasas se mantuvieron aún en Venecia, en Zagreb, en Viena. Al llegar a esta casa, ¡nunca podrás imaginarte lo que era entonces!, comencé a recoger las cenizas. Se perdió [el abuelo] en un ensueño de cafetales, de llanuras soleadas, de potros y barrancas. A los pocos inviernos lo perdí para siempre (125-126).

La muerte del abuelo manifiesta un cierto paralelismo con la del narrador-personaje: si bien éste no renuncia voluntariamente a su patria, muere también en un país extraño: el extrañamiento empieza por quebrantar su equilibrio psíquico y lucidez mental:

El horror volvió a nacer dentro de mí y a ir acrecentándose de segundo a segundo. Me sentí acometido por un oleaje de insospechada locura, de total zafarrancho de los sentidos, de derrumbe de los datos racionales (124).

De este modo, a la disolución ética del abuelo corresponde, en el narrador-personaje, la disolución del equilibrio psíquico, y ambas desembocan, fatalmente, en la alienación total, la muerte.

2.3. *La muerte como epifanía*

La descripción de la vieja y su función alegórica en el relato, de guía del narrador-personaje por los vericuetos de una Varsovia sumida en las tinieblas y semiderruida, son algunos de los elementos semánticos de la configuración de la figura de la muerte. Esto se refuerza, de manera estética, por la evocación de una mano huesuda, cadavérica, vista en un cuadro de Franz Hals, meses antes, “la mano terriblemente descarnada, pétrea” (122); “la mano de Franz Hals seguía asida a mi brazo, levantándose cuando caía, rodando conmigo por la nieve” (123).

Ahora bien, la ambigüedad de este personaje, semánticamente rica, es doble: por una parte, se identifica con ella, pues es la hermana de su abuela:

Yo hubiera deseado, te lo juro, aunque nadie lo llegue a creer, aunque él fuera el primero en dudar, que ella viniera, pero fue imposible; la amó con locura sólo comparable a la mía, con igual exaltación, por eso cuando me enteré de su muerte sentí que una porción de mí terminaba con ella; más que heredera de una sangre común éramos la misma persona con dos rostros distintos (125).

Entonces, la vieja-muerte es una continuación de la abuela obsesionada por su vergüenza y que, sin embargo, inculca en el muchacho de entonces su viaje y estancia en Europa como parte de su destino ineludible.

Por otra parte, la vieja es el símbolo perfecto de la ambigüedad de la muerte, vista por el narrador-personaje como puede serlo, en algún momento, por cualquier ser humano, con horror y rechazo; pero, a la vez, con fascinación e incluso como la salvación total a su fatiga y dolor presentes:

El viento cortaba los rostros, hacía danzar los copos de nieve en el aire, entorpecía la marcha. Las luces de la ciudad comenzaron a quedar detrás de nosotros. ¿Caminábamos por las orillas del Vístula? ¿Hacia dónde? En el fondo del alma hubiera deseado tener el coraje de hacer a un lado a la anciana y escapar de su garfio, de su hechizo. ¿Es que acaso podía llegar a algún lado sin su guía? Abandonarla hubiera significado perderme en aquella noche helada, entregarme del todo al letargo invernal de la tierra, dejar de ser (123).

Esto se refuerza por su papel actuarial: la vieja-muerte se presenta, emerge, misteriosamente, en el compartimiento del tren y se le ofrece como guía para conducirlo a la casa, a su casa, para que pueda ver a su abuelo:

—Va a conocerte. Es una lástima que hayas bebido tanto, pero aun así se va a alegrar. No ha visto su sangre en todos estos años. Quise traerte antes, pero fuiste a Lodz y ahora has vuelto para verlo, para ser su alegría, el sol que su invierno necesita (123).

Como se puede ver, en estas palabras reina una particular configuración semántica, que no se podría atribuir a un personaje "nor-

mal" —es decir, situado en el mismo nivel accional del narrador-personaje: ¿cómo supo de su viaje a Lodz?, ¿por qué dice "has vuelto" si el narrador-personaje nunca estuvo antes en Varsovia?, ¿por qué habla del abuelo como de un personaje vivo, siendo así que sólo perduran sus cenizas en un copón de bronce?

Este guía particular conduce, pues, a un personaje alucinado a su casa, para enseñarle, como dijimos, las cenizas de su ex-amante, abuelo del narrador-personaje. Se realizará el encuentro entre ambos, abuelo y nieto, pero en el imperio de la muerte. Por ello, premonitoriamente, al inicio del relato declara la vieja-muerte: "Bueno es que al fin esta noche ocurra tu llegada". Llegada que cierra su círculo, su final rotundo, en el desenlace del discurso, ejemplarmente escrito:

No sé qué fuerzas me asistieron para seguirla cuando, tomándome de la mano, me condujo a otra habitación más espaciosa, más desordenada, donde la luz del cirio rescataba el espectro de un gran lecho nupcial; caminábamos hacia la chimenea de cuyo friso tomó un gran copón de bronce con el águila mexicana laboriosamente trabajada en la cima; acercó el cirio y pude leer claramente el nombre de mi abuelo, perdido en una noche de teatro muchos años atrás, y una fecha: 26 de enero de 1903 (126).⁷

La muerte, como el cuadro de "Cuerpo presente", marca el instante de la epifanía del personaje central: el develamiento de su antepasado abyecto y de la inutilidad de la búsqueda o, mejor, el efecto aniquilador de su encuentro con alguien que ya no *es*, en tierras extrañas, lóbregas y frías.

3. "Los nombres no olvidados"

El discurso narrativo de este relato está en primera persona; por tanto, "habla" en él un *yo*, un narrador explícito. Este narrador explícito no es, sin embargo, como en el cuento anterior, el narrador-personaje central de la diégesis (historia), sino un narrador-testigo:

⁷ El cuento está fechado, precisamente, en Varsovia, en enero de 1963.

un personaje que nos cuenta los eventos en que participó otro, con quien tiene contacto en un nivel de la narración, aunque no interviene significativamente en la diégesis; el narrador, en términos de Genette, es, pues, *extradieético*. Por ello, tenemos aquí, en cierto modo, una *interpretación* de la historia de otro, del personaje central; es decir, una visión narrativizada desde un *punto de vista* particular, que en este caso no es relativizado por otro narrador, por otro *punto de vista*; por tanto, se presenta como un relato más o menos objetivo.

Esta vez el personaje central es norteamericano, y no mexicano, como en los anteriores, aunque el narrador explícito —el que cuenta la historia— sí es mexicano y se halla en el exterior, en China específicamente.

El relato nos ofrece dos historias: la del narrador-testigo: su estancia en China; y, centralmente, la de Norman Cooper, un ciudadano estadounidense, “establecido” en China. La situación y característica peculiar de Cooper permite establecer un parentesco —y una variante significativa— con la tematización del extrañamiento de los dos cuentos anteriores: estamos otra vez frente a un personaje que vive *fuera* de su patria; y, como en los dos anteriores cuentos, este alejamiento es producto de un acto voluntario, de una decisión del personaje: un ex-prisionero de guerra —seguramente de la coreana— rechaza su expatriación y se queda en un país que no logrará aceptarlo del todo, pues no deja de ser un ex-combatiente enemigo. En esta situación ambigua, Cooper deja transcurrir su vida como algo ajeno a él, sin involucrarse en nada: vive aislado, no se comunica realmente, ni siquiera con la colonia de extranjeros, pues las reservas, y casi hostilidad, de éstos, son patentes, ya que son extranjeros “comprometidos” políticamente con China, en un clima político particularmente removido: “eran los días de la discrepancia. La colonia extranjera se hallaba reducida notablemente” (130).

3.1. *El aislamiento enajenante*

Desde el primer párrafo Cooper es presentado en un aislamiento buscado obstinadamente por él, quien crea una especie de capara-

zón de silencio y "ausencia" para impedir el contacto íntimo con nadie:

Vi a Norman Cooper por primera vez en el corredor que conducía a la biblioteca. Salía de su despacho. Respondió a mi saludo casi sin despegar los labios, de un modo que sin ser hostil ofrecía una bienvenida tan vaga, incierta o indiferente, que en los siguientes días, cuando aprovechaba algún breve descanso para ir a la sala de lectura a hojear alguna nueva revista, no se me ocurrió repetir el gesto (127).

Y un poco después, el narrador confirma esta impresión:

Cooper asistía invariablemente a los paseos, permanecía solo, embozado tras aquella sonrisa que había logrado convertir en una atalaya, de tal modo invulnerable, que los demás lograban olvidarse de un modo natural hasta de su simple existencia.

La impermeabilidad que mantenía hacia las personas parecía aislarlo también de las cosas, de los hechos, de todo lo que a su alrededor acontecía (127-128).

Cooper no parece apasionarse por nada, contrariamente a Guarneros y al narrador-personaje de "Hacia Varsovia". Deambula, deja pasar, transcurrir su vida como si estuviera ausente de sí mismo, una especie de "zombi" de nuestra cultura popular.

Sin embargo, precisamente esta actitud despierta la curiosidad del narrador-testigo, quien se apresura a proponer algunas explicaciones:

Los demás acataban su silencio, ignorándolo, sin que fuera fácil precisar si experimentaban hacia su compatriota un sentimiento de tácita y compartida hostilidad, y aquel mutismo, la nebulosa e impermeable sonrisa que lo caracterizaba, era sólo una respuesta, un modo pasivo de reaccionar contra el rencor que lo acosaba, o si con su actitud pretendía expresar un desinterés total hacia los otros, o bien si sólo era manifestación de una irremediable fatiga, de una gana absoluta de desaparecer, de no existir, en pugna con la terca obstinación de seguir adelante (129).

3.2. *El nombre no olvidado*

Así como en “Cuerpo presente” es la contemplación de un fresco ya deteriorado lo que conmueve a Guameros hasta el total y profundo desprecio de sí mismo, y en “Hacia Varsovia” la particular y fantasmagórica encarnación de la Parca conduce al personaje a la revelación de la vida de su abuelo y a su muerte, en este cuento final de nuestro *corpus* presente, es el nombre de su país —y todo lo que él puede evocar para ir “en busca del tiempo perdido”— el factor que saca de su letargo a Cooper, nombre pronunciado por el narrador-testigo: Beaumont, Texas. Si bien, el narrador-testigo ya había recibido ciertos “informes”, por parte de sus colegas extranjeros, sobre algunos incidentes de la vida de Cooper, que ya señalamos anteriormente, sin la revelación del propio Cooper, que se aproxima al narrador a partir del momento en que éste habla de sus experiencias accidentales en Beaumont, no se hubiera enterado de la verdadera dimensión y significación para el propio Cooper de su aislamiento y su rechazo de regresar a su país: si bien, Cooper rompe con la parte oficial o formal de su país, de su patria, y decide permanecer en un país enemigo, la contrapartida —esta vez anonadadora para Cooper, por inesperada— es la ruptura de los “suyos”, familiares y amigos con él. Pues nadie responde a sus cartas, y carece de toda información con respecto a ellos:

Nunca respondieron sus padres, ni sus amigos. Sus cartas se perdieron en el vacío. Desde hace doce años su pueblo era sólo una noción al capricho de su memoria, el nombre del lugar donde otros tiempos había jugado, donde conoció las primeras letras y aprendió a nadar, donde visitó a muchachas y los sábados por la tarde bailó con una tal Moira [...] (133).

La desolación y la soledad radicales y enajenantes se resumen en una frase magistral, por lacónica, sumamente elocuente: “Beaumont venía siendo un patrimonio con nadie compartido” (133).

3.3. *La palabra no compartida*

Esta revelación de uno de los elementos más alienantes del extrañamiento, pues devela el meollo de la situación humana límite que nos brinda este cuento: la imposibilidad de compartir una lengua (un nombre en su sentido existencial más profundo y amplio) y, por medio de ella —*en ella*— recuerdos comunes, referencias primarias comunes; en suma, ese *horizonte* fundamental del marco biográfico que nos limita y constituye, esta imposibilidad establece una ruptura dramática del hombre con su circunstancia y lo afsla irremisiblemente en el pozo vertiginoso de sí mismo, en el sin sentido de su vida.

En este cuento, la variante es de capital importancia: el extrañamiento se torna una cárcel solitaria y silenciosa que el hombre lleva consigo por doquier, como la tortuga su caparazón, cuando el *otro*, simbolizado en el cuento por el hermano que no responde a su carta íntima y de quien, a pesar de desearlo con todas sus fuerzas, no sabe nada. En definitiva, es el *otro* el que me constituye, el que me ubica en mi mundo, me da mi lugar y sentido.

De este modo 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*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

PITOL, SERGIO. *Cuerpo presente*. México: Era, 1990.

PRADA OROPEZA, RENATO. "San Rafael: el infierno y sus alrededores. Los cuentos iniciales de Sergio Pitol." En *Cuento de nunca acabar (La ficción en México)*. México: UAT/UAP, 1991. 137-178.