



Universidad Veracruzana

Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias

Variaciones para una misma poética. La obra de Sergio Pitol y la tradición inglesa.

Tesis

Que para obtener el Grado de
Maestro en Literatura Mexicana

Presenta

Lic. Cristhian Frías Rangel

Directora

Dra. Elizabeth Corral Peña

Xalapa, Veracruz, México, agosto de 2017

Esta tesis corresponde a los estudios realizados con una beca de excelencia otorgada por el Gobierno de México, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

A: Elizabeth Corral, Norma Angélica Cuevas, Malva Flores y Raquel Velasco, por la paciencia y las lecturas, y por la amistad.

Para Ariana, que también leyó a los ingleses, en las noches, en los días.

Índice

Introducción	5
1 <i>Puntos en fuga</i>	18
1.1 <i>Variaciones Pitol</i>	18
1.1.1 <i>La formación de la lectura</i>	18
1.1.2 <i>Desde qué tradición narrar</i>	22
1.1.3 <i>Ars combinatoria</i>	24
1.2 <i>La cuestión de los precursores</i>	26
1.2.1 <i>Los signos de la lectura</i>	26
1.2.2 <i>Lo que dice Bloom</i>	32
2 <i>Una línea de sombras</i>	41
2.1 <i>La tradición más transparente</i>	41
2.1.1 <i>Una novela ausente</i>	41
2.1.2 <i>Lecturas decimonónicas mexicanas</i>	48
2.1.2 <i>Una educación sentimental</i>	51
2.1.3 <i>Un texto del año treinta</i>	54
2.1.5 <i>Memoria y personaje</i>	57
2.2 <i>Unas huellas de nombre y circunstancias</i>	61
2.2.1 <i>El signo de un autor</i>	61
2.2.2 <i>Homenajes</i>	62
2.2.3 <i>En el extranjero</i>	64
2.2.4 <i>La discusión soterrada</i>	66
2.2.5 <i>Comedia de enredos policiales</i>	68
2.2.6 <i>Tramas dispersas</i>	70
2.3 <i>Dos mundos no tan distantes</i>	72
2.4 <i>Forster First</i>	75
2.5 <i>El arte de traducir</i>	78
2.6 <i>Glosar a Conrad</i>	81
2.7 <i>De nuevo James</i>	85
2.8 <i>Quién no mató al género policial</i>	89
2.9 <i>Anatomía de una sátira inglesa</i>	91
3 <i>Mapa dibujado por la ficción</i>	96

3.1. <i>La forma del personaje</i>	96
3.1.1 <i>El equívoco de una confesión</i>	96
3.1.2 <i>La figura ausente</i>	107
3.1.3 <i>El espacio ajeno</i>	116
3.1.4 <i>La tensión social y los juegos de poder</i>	119
3.2 <i>Tema del manuscrito</i>	123
3.3 <i>Estrategia del secreto</i>	130
3.4 <i>Opción de sátira</i>	139
Conclusiones	151
Bibliografía	157

Introducción

¿Cómo un escritor hace *su* tradición?, ¿cuáles fueron sus lecturas y de qué modo lee otra tradición estratégicamente?, ¿cómo esa tradición se diluye en su ficción?, serían las preguntas que deambulan alrededor de esta investigación. Las respuestas se trazan también como posibilidades de escenas de lecturas, como tejido de confesiones, entrevistas, ensayos y la literatura de Sergio Pitól, quien mantiene un diálogo continuo con la tradición, aunque nunca lo manifieste directamente.

Sergio Pitól (Puebla, 1933) ha dejado de ser un autor secreto, de culto entre minorías literarias y círculos de buenos lectores y amigos, para devenir escritor canónico de la cultura mexicana e hispanoamericana. No solo se leen sus traducciones, ensayos¹ y escritura ficcional, también desde los flamantes premios que recibió,² su obra ha empezado a estudiarse desde las más disímiles materias y espacios geográficos. Es ya clásico en el sentido borgiano del término, un clásico circunstancial a causa de la sensibilidad de los receptores contemporáneos, quienes desde la publicación de *El arte de la fuga* (1996) se han sumergido, no sin «misteriosa lealtad», en los sistemas de lectura y creación confesados y propuestos por él mismo. Pitól comenzó desde ahí a hilvanar conscientemente su formación y poética —casi un *bildungsroman* sentimental que continúa con *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005)— para esclarecer algunos artificios de sus novelas o relatos, tanto como para definir una firme voluntad: la de elegir y *absorber* cuantas tradiciones resultaran posibles.

¹ Cuando me refiero a ensayo, lo hago según el sentido que le dio Montaigne al término, es decir, una discusión en torno a ideas donde interviene el yo, cuestiones de la memoria personal, anécdotas; es el ensayo como género centauro, según lo llamó Alfonso Reyes.

² Entre los que se encuentran el Juan Rulfo de *Literatura Latinoamericana y del Caribe*, 1999; Cervantes, 2005.

Esta última actitud no es completamente aislada, ni solitaria: pertenece a un estado emocional de su generación. Para los escritores de Medio Siglo, herederos inmediatos de Contemporáneos y de los grupos en torno a las revistas *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva*³ (1940-1942), era imprescindible destruir los nacionalismos literarios y la voluntad oficial de una «mexicanidad» cerrada.⁴ La mayoría de sus integrantes optaron por una feroz crítica al imaginario de la Revolución, así como por la búsqueda de un cosmopolitismo que oxigenara la tradición mexicana. Debían hacer —y tomaron su designio con seriedad— la cultura mexicana más variada y compleja.

Sin duda, este lapso es esencial si consideramos el espacio crítico y tenso que se desató dentro del orden nacional y cómo desde esas discusiones (soterradas o públicas) se hicieron prosperar otras posibilidades de lo mexicano. Fue un momento en que coincidieron varias tendencias y grupos diversos —desde los miembros del Ateneo hasta llegar a escritores como Paz, Rulfo y Arreola— y tanto la legitimidad literaria como la misma categoría de escritor eran motivos de permanentes conflictos.

Carlos Monsiváis define de esta manera su generación: «la apuesta a la internacionalización cultural, el rechazo al chovinismo, el gusto selectivo por las tradiciones, [...] el aprendizaje de idiomas como requisito elemental, el viaje como travesía espiritual y el enfado ante los ritos de la Revolución Mexicana» (Monsiváis, 1994: 33). Es decir, Pitol se forma en un momento en que lo mexicano se asume como condición *in*

³ La revista *Taller* fue dirigida por Octavio Paz y aglutinó a varios importantes poetas y ensayistas que iniciaron una nueva generación mexicana. Nombres como Efraín Huerta, Alberto Quintero Álvarez, Carmen Toscano se encuentran entre sus más célebres colaboradores. Además de narradores como José Revueltas y Juan de la Cabada. *Tierra Nueva* tuvo cuatro figuras esenciales, los poetas Alí Chumacero y Jorge González Durán; el ensayista Leopoldo Zea; y José Luis Martínez.

⁴ En un sentido cronológico y expreso este mismo hecho ha ocurrido en varias ocasiones en la tradición mexicana: los casos del Ateneo de la Juventud, los Estridentistas, Contemporáneos.

crescendo, susceptible de sumar todo cuanto fuera estéticamente valioso a la obra personal. Su caso quizá adquiere especiales connotaciones, pues si Juan García Ponce prefirió el universo de la lengua francesa y alemana, o Salvador Elizondo el francés y el inglés (también el italiano y el chino), Sergio Pitol fue más radical al internarse en más de siete idiomas, con lo que ello implica en cuanto a conocimiento de la cultura elegida o *afectación* de su escritura. Es, precisamente, ese extremo carácter de rareza en Pitol, la idea de pertenecer y ser de todas partes, o escribir una literatura que inserta de modo *soterrado* varias tradiciones, lo que ha despertado constantes acercamientos críticos en torno a su obra. A su vez, es reveladora su labor como gestor cultural y traductor, porque ya desde ahí construye *una tradición*, o una forma de entender la tradición, desde ese espacio de la lectura se manifiesta la tradición y el valor de ciertos autores, textos y procedimientos narrativos. Como explica Bourdieu, es significativa:

no solo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, [se] debe considerar como contribuyentes a la producción no solo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.) sino también a los productores del sentido y del valor de la obra (críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración [...]) (1989-1990: 10).

En un ensayo publicado en 2009, Jorge Fonet plantea la posibilidad de leer a Sergio Pitol como escritor cubano. Ese deseo, más espiritual que literario —pues no se evidencia una inclusión en *lo cubano*—, se instala en el lúdico supuesto de su vocación no «típicamente mexicana». O sea, en su afición por los mundos y las literaturas excéntricas. La búsqueda de Fonet, más allá de lo atractivo de las pesquisas, suscita al menos dos cuestiones. La primera es casi obvia: estamos ante un autor susceptible a ser leído (e incorporado) desde (a) otras tradiciones. La segunda, que me interesa más y está implícita: estamos ante una obra que forma y contiene varias tradiciones literarias y, es lícito pensar, se construye a

partir de lecturas críticas y creativas de las mismas. Estudiar *su tradición inglesa* es, de algún modo, solo observar un caso, un vértice específico.

Análisis precedentes realizados a la obra de Pitol manifiestan y señalan estas nociones. Hay varios libros y artículos de importantes intelectuales que insisten en las correspondencias de sus textos y múltiples referentes culturales. Incluso el autor ha declarado algunas de sus figuras tutelares u obras paradigmáticas para entenderlo orgánicamente. Comentaré algunos de los exámenes más sobresalientes y contemporáneos.

Laura Cázares comenzó en los 90 a estudiar las novelas del *Tríptico*. En *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol*, hay un ensayo dedicado a *El desfile del amor*, o más específicamente, a los vínculos de la novela y la comedia de Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, escrita en 1626. Su enfoque ilumina una zona del relato, muestra cómo se asume y funciona un texto del Siglo de Oro en la estructura narrativa, cómo el sustrato del equívoco, presente en *La huerta...*, se vuelve el artificio sustancial en la nueva obra. Cázares asume los recursos teóricos de la intertextualidad para hallar los paralelismos y desacralizaciones en ese diálogo creativo. Su estudio está concentrado en un pre-texto específico y no a la tradición del Siglo de Oro. Por tanto, se focaliza en una parte de un virtual todo, a saber el Siglo de Oro, o las comedias del mismo periodo, o la literatura española. A su vez, alude a otros referentes (Charles Dickens, Henry James, Egon Erwin, la novela policiaca y la picaresca, la pintura mexicana), pero ello queda en la estratégica mención y no explora la manera en que esos nombres se insertan a tradiciones y estados de escritura o creación, presentes en *El desfile del amor*.

Ediciones INTI publicó en 1999 *La narrativa dialógica de Sergio Pitol*, de Jesús Salas-Elorza, libro, desde una perspectiva académica, sumamente serio que se apoya en las teorías de M. Bajtín y Julia Kristeva para revelar sistemas de dependencias diseminados por los libros de cuentos y cuatro novelas. Son reveladores aquí no solo los descubrimientos intertextuales —nuevamente condensados en referentes específicos— sino también la demostración práctica de los recursos teóricos seleccionados para abordar la muestra objeto de estudio. Además, se traza una genealogía de su poética dialógica —desde los primeros cuentos hasta *Domar a la divina garza*— y los análisis de las dos primeras novelas del *Tríptico del Carnaval* inauguran observaciones para esta investigación. Si bien es cierto que mi objeto de estudio se alimenta tanto cuantitativamente como en intención crítica de otros impulsos no previstos ni propuestos por Salas-Elorza, este texto inicia un recorrido que, con las precisiones pertinentes, desarrolla qué tipo de lectura origina Pitól y cómo leerlo desde otras poéticas ajenas a su tradición «natural», a saber la mexicana.

Dos años después de recibir el Premio Cervantes, la Universidad Veracruzana le entregó otro homenaje a Sergio Pitól: *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, compilación de textos sobre su obra y persona. Desde el prólogo, advierte Teresa García Díaz que «[él] *captura* la esencia de cada país a través del conocimiento de su literatura» (García, 2007: 9). Subrayo la palabra *captura*, pues la frase es un modo de decir que, en efecto, aprehende la tradición literaria de cada país, una idea aquí solo sugerida, y prevista anteriormente por Laura Cázares, cuando habla de *El viaje*: «Para él se vuelve propio aquello que provoca su entusiasmo político, cultural, afectivo» (Cázares, 2006: 146). Semejantes declaraciones no solo aceleran mis sospechas, también incitan mi proyecto de convertir lo meramente mencionado en una búsqueda posible.

Varios textos de este libro leen a Sergio Pitol como mosaico de literaturas. En «Herencias», título ya de por sí exacto, hallo una declaración notable: «Seis o siete años fue traductor y mientras se sostenía con este oficio se traducía y nos iba traduciendo» (Beltrán, 2007: 41). Es decir, la traducción deviene condición de leer una literatura o para ser exactos: a través de sus traducciones se puede perfilar qué tipo de tradición literaria selecciona en contraste a un *corpus* de autoridad más amplio o establecido. Aquí se enuncia la teoría de Ricardo Piglia⁵ de la traducción como un modo de entrada en la tradición nacional de otra literatura que ha sido filtrada por el autor; sin embargo nuevamente no se estudian las relaciones y ese plano queda como ilación tentativa.

En *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, hay dos ensayos sobre la obra de Pitol y la tradición que casi forman el único núcleo precedente sobre este tema. Se trata de análisis concretos: «Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*», el primero (y sigo aquí el orden original del volumen), versa sobre las analogías entre la novela picaresca y el texto en cuestión. En este caso, José Homero logra revelar las correspondencias entre los sustratos de la tradición picaresca europea y *Domar...*, a través de las declaradas en la propia novela pertinencias de Bajtín y el volumen *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. El segundo, «Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*», de José Eduardo Serrato Córdova, descubre los profundos enlaces que existen con *Las excentricidades del Cardenal Pirelli*, de Ronald Firbank —a quien Pitol tradujo— y la literatura clandestina de fines del reinado de Luis XVI. Ambos textos sirven como puntas de iceberg de fenómenos mucho más amplios y complejos, sobre todo el de Serrato, pues determina la apertura de las conexiones con la tradición inglesa, donde Firbank es solo una

⁵ Ricardo Piglia, *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

materia. En cualquiera de los dos estamos ante exámenes regidos por una temática dentro de la novela (la picaresca), o un periodo histórico específico (finales siglo XVIII), no de procesos más extensos y proteicos.

Neige Sinno, una ensayista francesa, en 2011 publicó *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*. Este texto resulta pionero porque convierte el modo de leer de estos autores en la trama interior que rige sus literaturas y ensayos. Sinno estudia a Pitol como lector estratégico de otros textos que luego están funcionando en el interior de su obra ficcional, y además crea una red de relaciones entre las formas de leer de estos tres autores, con proyectos y poéticas independientes, pero que tienen en la lectura un cauce común. Pone a Pitol en relación con sus contemporáneos latinoamericanos y analiza la lectura como relato de correspondencias excéntricas, azarosas, con autores que sugieren modos de actuar sobre la propia tradición nacional.

Sergio Pitol: las máscaras del viajero, de Alejandro Hermsilla, realiza varias lecturas de toda la obra publicada hasta ese entonces (2012). El volumen tiene dos conceptos básicos con los que elabora múltiples peripecias crítico-creativas: el caleidoscopio y el laberinto. Interesa a este proyecto la primera por su noción de observar a Pitol como autor perteneciente a diferentes culturas, geografías, estilos: mexicana, mesoamericana, veracruzana, veneciana, manierismo, barroco... La visión de Hermsilla compone un autor de heterogéneos rostros, pero presentan sus análisis un tipo de lectura que suele instaurar una generalidad a partir de constantes fragmentos mínimos, lo que a veces impone una ligereza crítica, superficialidad en los juicios, quedándose así problemas sin resolverse cuando en apariencia ya han sido cerrados. Sin embargo, posee algunos beneficios, pues propone varias «máscaras» de Pitol (las ya mencionadas) que explican sus

nexos con la historia política-geográfica y literaria de México, nexos capitales para entender las futuras elecciones de aprehender otras historias, así como la perspectiva caleidoscópica que mantiene su sistema creativo.

El más reciente texto crítico ha sido escrito por Elizabeth Corral. *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol* (2013) contiene análisis cruzados entre ambas *Trilogías*, así como las conexiones que se forjan con películas, teatro, óperas, escritores, obras literarias. Corral en ocasiones lee la ficción mediante los rastros evidentes y ocultos que devela Pitol, declara las apropiaciones y las asimilaciones en el interior de una poética que surge del *ars combinatoria*. Este libro actualiza y condensa perspectivas habitualmente dispersas sobre la obra de Pitol, le otorga una unicidad a su escritura. *La escritura...* advierte al menos dos argumentos valiosos: la pertinencia de acercarse a la ficción desde los ensayos (laboratorios creativos), pues en ellos la confesión cifra el proceso de elaboración ficcional (cómo un escritor hace su obra); la necesidad de leer a Pitol de la manera más total posible, esto es, leerlo desde el método que conforma su obra, la escrita por él y por los otros.

Autores como Antonio Tabucchi y Juan Villoro han insistido con verdadera maestría en las implicaciones que tienen los libros agrupados en la *Trilogía de la memoria* para el modo de leer la poética de Pitol. Para el primero: «los grandes escritores, al enfocar con sus lecturas a otros grandes escritores, les hacen mayores aún: inventan a los inventores al igual que inventan la vida real» (Tabucchi, 2000: 295). Es decir, los dotan de un nuevo sentido, acaso el que tienen para sus propias poéticas; hacen con ellos una tradición y un canon que ellos mismos ignoraron; finalmente (parece sugerir), aumentan sus vitalidades al tomarlos como precursores. Una idea sustancial si se quiere advertir cómo Pitol crea una

tradición personal de los ingleses. A su vez, según Villoro, hay en *El mago de Viena* una dramaturgia de la lectura —que puede ser extensiva a los otros dos libros de la *Trilogía de la memoria*—, que consiste en una lectura desde los más diversos registros: «la sobreinterpretación, la distorsión de los textos, la lectura paranoica, el olvido, las malas lecturas [...] versiones sobre un libro...» (Villoro, s/a: 316). De ahí que sea tan importante estudiar la *Trilogía de la memoria* en su conjunto, pues de lo contrario esas *activaciones* de la lectura de los ingleses, o maneras distintas de enfocarlos y asumirlos se reducirían considerablemente si solo tomamos un caso aislado, es decir, una lectura aislada. Es justo esa dramaturgia autoconsciente, inventada y llena de accidentes «azarosos», la que permite observar los variados sitios desde los que se examina o se hace *una* visión sobre una literatura específica, una visión que se transforma y se amplifica continuamente, donde solo a través de ese proceso se encuentra el modo en que un autor narra la historia de su escritura, esto es sobre todo, la historia de algunas lecturas (Piglia).

El caso de los ingleses en la literatura de Sergio Pitol mantiene rasgos dominantes. No se trata solo de una de sus grandes pasiones desde la juventud, o de su entusiasmo por traducir a algunos de los autores más prominentes y a veces secretos (James, Conrad, Firbank, Madox Ford, Austen, Lowry, Graves), sino que se ha dedicado en varias ocasiones a estudiar los siglos XIX y XX ingleses con especial detenimiento. Nombres como Virginia Woolf, Waugh, O'Brien, Compton-Burnett, Forster, etc., aparecen una y otra vez en su imaginario y hay dos libros completos dedicados a lo que considera una *adicción*: sus novelistas.⁶ No resulta, pues, completamente arbitrario dirigir la mirada hacia esa zona para

⁶ De *Jane Austen a Virginia Woolf*, México, SEP, 1975; *Adicción a los ingleses*, México, Lectorum, 2002.

entender cuáles son los diálogos que mantiene con su primera pasión, aquella que aún no incluía ni a los polacos, rusos o italianos.

En *El arte de la fuga* encuentro una confesión sintomática. Habla de Monsiváis, de su juventud, los dos tienen veintitantos años, y señala: «Ambos leemos en abundancia autores anglosajones, yo de preferencia ingleses, y él norteamericanos; pero se ha producido una benéfica contaminación. Hojeamos los libros adquiridos. Yo hablo de Henry James y él de Melville y de Hawthorne; yo de Forster, Sterne y Virginia Woolf y él de Poe, Twain, Thoreau» (Pitol: 2006: 64). En esta identidad como lector está posiblemente la génesis de la literatura que hará años más tarde, cuando ha aprehendido a los ingleses y las visiones que inauguraron en la escritura, cuando también ha elegido y creado su propio panteón de la tradición novelística. Monsiváis, su amigo durante varios años y conocedor de su obra, menciona, de un modo rápido y puntual, algunas de esas relaciones: «De Virginia Woolf, Pitol desprende las sensaciones épicas de la vida cotidiana. En Forster, aprende a diluir (potenciándola) la Historia, el relato siempre paralelo aunque soterrado. Y de Henry James, deriva el punto de vista ascético que enmarca la prosa barroca» (Monsiváis, 1994: 41). Estamos solo ante un resumen restringido de todo lo que Pitol extrajo de la tradición narrativa de los ingleses.

La investigación pretende estudiar cómo la literatura de Sergio Pitol objeto de estudio (*Trilogía de la memoria*, integrada por *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena/ Tríptico del Carnaval*, compuesta por *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal*) construye su tradición de la narrativa inglesa a través de dos niveles de escritura: lectura estratégica de ciertos escritores que explican y fundamentan su literatura; la propia lectura genera una poética bajo la que se configurará su creación ficcional.

Por ello se seleccionan las dos *Trilogías*, pues una es el espacio desde donde quiere ser leído y entendido como escritor, la reflexión crítica; la otra, el modo de fundar una tradición, el espacio desde donde narrar. Precisamente, a través del dialogismo ficcional/ensayístico y de este con la narrativa inglesa se trama cómo se arman los constructos literarios del autor y las dependencias de su escritura.

Por eso se aspira a realizar una vuelta de tuerca en el sistema de sus exégetas, estudiar no las relaciones con textos, culturas, espacios geográficos, sino la manera de leer y erigir su tradición sobre una literatura específica que contiene a esos textos. Es una variación plausible, la de sustituir un todo por sus partes aisladas, donde interesa no un libro o las fuentes e influencias y sí el diálogo «desde» y «con» una «herencia», que se afirma y legitima en el interior de la obra propia.

Con esa finalidad, se investigan las relaciones dialógicas entre la tradición narrativa inglesa creada por el autor y la obra seleccionada de Sergio Pitol. Además, se analiza cómo la selección y lectura de ese ámbito literario se utiliza creativamente en sus textos de ficción. Entre los objetivos particulares se encuentran: estudiar el concepto de tradición en la literatura, sus variantes y conflictos, así como la proximidad/distancia entre ella y la autoridad, específicamente las nociones de T. S. Eliot; examinar la cuestión de los precursores y el valor que ellos representan, tanto desde la propuesta de Jorge Luis Borges como de las lecturas más recientes de Harold Bloom y Ricardo Piglia; revisar las teorías de dialogismo y novela polifónica de Mijail Bajtín; detectar y estudiar los autores ingleses que Sergio Pitol tradujo y aquellos que se mencionan en la *Trilogía de la memoria*; señalar algunos autores ingleses con los que mantiene secretas correspondencias; analizar las relaciones dialógicas entre ambas *Trilogías* a partir de la tradición inglesa; y, finalmente,

definir las características de su poética en función de las relaciones dialógicas con la tradición narrativa inglesa del siglo XIX y principios del XX.

A partir de las lecciones de Jorge Fornet en su libro *El escritor y la tradición (En torno a la poética de Ricardo Piglia)* mi investigación se acerca a las relaciones dialógicas entre la tradición narrativa inglesa del siglo XIX hasta la segunda mitad del XX y la obra de Sergio Pitol. Con ese propósito son útiles varias ideas de T. S. Eliot sobre la noción de tradición, junto a los aportes teóricos de Hannah Arendt, quien en *Hombres en tiempos de oscuridad*, específicamente el capítulo titulado «Los tiempos de oscuridad» dedicado a la biblioteca de Walter Benjamin, establece los nexos entre la autoridad y la tradición.

De Borges se utilizan dos textos lúcidos: «El escritor argentino y la tradición», donde justamente analiza cómo la tradición incide en una búsqueda que implica todo un pasado histórico; «Kafka y sus precursores», uno de los ensayos que expone su teoría de cómo un autor crea a sus antecesores, los cuales iluminan y justifican sus elecciones más profundas. En inmediato diálogo con Borges se discuten las teorías de Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias* y para dilucidar las cuestiones de la lectura, los distintos modos de hacerlo y de acercarse al texto ajeno, *El último lector*, de Ricardo Piglia resulta un referente obligado. Todo ello permite ensayar sobre los mismos problemas desde varias perspectivas y visiones heterogéneas.

Además han sido seleccionados algunos conceptos alrededor del dialogismo planteados por M. Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, tanto como la amplificación del término que hizo Julia Kristeva en «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», donde la polifonía y el diálogo no se circunscriben a relaciones inmediatas entre personajes individuales sino que se extiende hasta la categoría de texto.

La tesis consta de una introducción, tres capítulos, conclusiones y bibliografía. El primer capítulo estudia los espacios críticos que luego funcionan en los textos de Pitol. Se disponen discusiones críticas que están latentes en los ensayos de Pitol, y se plantean algunos conceptos, que en ningún caso se busca aplicar o identificar posteriormente, sino que sirven como guías metodológicas, especies de órbitas teóricas, para acercarse a la tradición inglesa en la literatura de Pitol. Tanto el segundo como el tercer capítulo han sido contruidos bajo un efecto de espejo. El segundo se concentra en cómo lee Pitol a los ingleses, en la manera en la cual la *Trilogía de la memoria* hilvana la poética de su ficción. En el tercero, me dedico a rastrear determinados procedimientos, formas, modos de leer, usos de géneros, que responden a sus lectura de los ingleses. Si el segundo gira en torno a la poética de su ficción, el tercero establece la ficción de su poética. En este último son muy significativas las notas al pie, porque a través de ellas se manifiestan tangencialmente los juicios del propio Pitol sobre esos autores y algunos procedimientos, lo que va gestando, según sus términos y lecturas, la tradición inglesa.

1 Puntos en fuga

«Los grandes textos son los que cambian
nuestra forma de leer»
R. Piglia

1.1 Variaciones Pitol

1.1.1 La formación de la lectura

En un pasaje memorable de *El mago de Viena*, Sergio Pitol ha explicado con lucidez los estados formativos de un escritor. Está al principio del libro y ya ese hecho, en ningún sentido accidental, resulta sintomático. Allí debemos hallar una estrategia, la confesión de una estrategia, que es, a su vez, la lección de un narrador inglés —el Robert Louis Stevenson de *Carta a un joven que desea ser artista*— de Alfonso Reyes, quien ahora se la ha cedido, por extensión y con la certeza de su futuro éxito, al propio Pitol.

Definitivamente es un acto, o un ejercicio, que se enfrenta desde un vacío: aún no se es autor. Todo aparece bajo un impulso *in potentia*. La idea es bastante simple y elimina cualquier sentimiento sublime de la escritura, pero no menos efectiva: durante el aprendizaje hay que convertirse en «mono mimético», hay que saber cómo leer:

El futuro escritor —declara— debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, debía leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite, más afín a la actividad del detective que al placer del esteta; tenía que conocer por qué medios lograr ciertos resultados, detectar la eficacia de algunos procedimientos formales, estudiar el manejo del tiempo narrativo, del tono, la graduación en los detalles para luego *aplicar* esos recursos a su propia escritura (Pitol, 2014: 9).

Subrayo aplicar porque ahí se concentra la transposición literaria, el paso siempre conflictivo entre el referente, el modelo, y el nuevo texto; la consecuencia más o menos feliz de ese proceso germinativo. Aplicar tiene un matiz mecánico, poco hay aún de

artificio creativo. Eso vendrá en un después que ahora no concierne, viene en el momento del desapego: «Una enseñanza indispensable, siempre y cuando ese escritor aún en rama supiera saltar del tren en el momento preciso, desligarse de los lazos que lo ataban al estilo elegido como punto de partida e intuir el momento preciso de hacer suyo todo lo que requiere la escritura» (2014: 9-10).

Como en los relojes suizos, el asunto se reduce a la precisión, a la mimesis o la transformación. Ese sujeto entonces tiene una existencia semejante en algunas circunstancias a la de Anna Karenina,⁷ el personaje que lee y su vida se concluye por la final representación estricta de la lectura. La idea de suicidarse tras lanzarse sobre un ferrocarril en marcha es calcado de aquella novela inglesa que ella consume. Sin embargo, hay un instante en el cual quiere arrepentirse. Desde luego, ya es tarde y sabemos que no lo logra, pero lo significativo es su anhelo de retractarse. Este es el momento preciso de Anna Karenina y, según Pitol, también es la ocasión sustancial de dejar de ser solo lector, de hacerse además, de un modo definitorio, escritor. La suerte de Anna Karenina, paradójicamente, es lanzarse sobre un tren, pues no abandona a tiempo otro tren, el de la lectura mimética.

Para el autor de *Domar a la divina garza* ello adquiere serias connotaciones. En él se hace patente un desarrollo paulatino, si se quiere azaroso y sorpresivo, de cambio de identidad o, mejor, de mudanza de su entidad. Pitol nunca se reconoció, cuando se formaba, como escritor. El relato de *El mago de Viena* es posterior a la escritura de novelas y

⁷ Debo a la lectura de *El último lector*, de Ricardo Piglia, el descubrimiento de cómo Anna Karenina define su vida real por la influencia de la lectura mimética de una novela inglesa desconocida, que ahora utilizo aquí como una metáfora entre esa escena y una actitud asumida por Pitol para advertir cómo un autor finalmente se desliga de la mimesis aprendida por las valiosas lecturas.

cuentos. Por eso, si creemos en la aseveración inicial, es necesario ratificar una segunda confianza. En el *Diario de la Pradera*, justo en la entrada del 15 de mayo, dice:

en esos años [50] no tenía la menor idea de convertirme en escritor. En cambio, apostaba a llegar a ser editor, por eso mismo me preparaba con la corrección de manuscritos, de galeras y planas, traducía artículos y libros y escribía notas de lectura para varias editoriales. Estaba convencido de que después de algunos años de aprendizaje dirigiría mi propia editorial, donde intentaría publicar a quienes se esforzaban por transformar la literatura mexicana (2004: 220).

Pitol se hace, se crea, con una finalidad específica: la vocación está fijada previamente y todos los recursos intelectuales están asentados bajo esa sospecha. Se imagina a sí mismo como formador de una tradición nacional, aquella que se arriesga en sus creaciones estéticas. No sabemos con exactitud quiénes integrarían su selecto catálogo. Por las lecturas de esos años, puede inferirse que se trata de autores cercanos a las apuestas culturales de Reyes, los Contemporáneos, Fuentes, Paz. Es decir, autores que se salen de los compartimentos estancos y cerrados de una tradición mexicana. Ya desde ahí, es posible advertir sus afinidades y empatías estéticas, tanto como la idiosincrasia de sus lecturas. Van a ser las mismas que después instala en su prosa.

En un libro posterior, *Una autobiografía soterrada*, Pitol confiesa otra vocación: «Desde la adolescencia pensaba que si alguna vez me convertiría en escritor sería dramaturgo. El teatro ha sido desde muy temprano un complemento» (2011: 86). No dudo de la verosimilitud de los dos pasajes, a pesar de las evidentes contradicciones, pues en ambos se intenta legitimar el presente desde el pasado. Los dos conducen una verdad en función de las opciones futuras de la obra, están escritos desde la voluntad-necesidad del presente. El juego constante de inventarse y deshacerse, tan frecuente en Pitol y uno de los ejes de su poética, no solo indica cómo él guía y actualiza la lectura de sí mismo, y por

transitividad de su obra; también enuncia la manera en que instrumenta la historia «real» de sus dialogismos, obsesiones y los dominios de sus influjos.

De cualquier modo una cosa es clara: el sentido de ser escritor, en tanto destino y propósito supremo, único, nació después, fue un desenlace fortuito, una «casualidad» podría decirse. Cuando en 1965, lo invitaron a participar en una colección de autores noveles mexicanos, él es el primer sorprendido. Apenas había escrito en ese entonces, a diferencia de sus amigos de generación, incluso los más jóvenes, que contaban con prestigio y obra. Él era un perfecto desconocido. Durante años se había dedicado más a la edición de revistas y catálogos oscuros que a la producción de textos ficcionales. Su caso resulta significativo pues llega a la literatura desde otro lugar, un lugar, sin duda, cercano, como es la edición o la traducción y que nunca abandonó del todo; pero al principio solo era un lector hedonista, no distinguía tradiciones, su gusto se formaba por autores de todas partes; con ellos aprende el oficio, es natural que participen en sus creaciones y juntos provoquen un orden personal. Es curioso, a su vez, las relaciones misteriosas que guarda su historia con otros escritores eminentes: Faulkner, Conrad y sobre todo con Virginia Woolf, quienes, al igual que él, parecieran llegar a la escritura por fortuna o error. Tienen otras experiencias primero, luego no pueden o no quieren renunciar a ellas. Acaso solo se intensifican o aumentan. En todos ellos, sus biografías están imbricadas de maneras laberínticas y visibles con sus relatos. Son gestos de la memoria refractada. Pitol lo ha advertido varias veces: no concibe la escritura sin los vértices de su memoria. La mnemotecnia, también, es la historia de las lecturas.

1.1.2 Desde qué tradición narrar

La devoción de Pitol por la literatura inglesa posiblemente tiene sus orígenes en la más remota niñez, en las estancias de Potrero. No es la única de la que se apropia, aunque quizá es la más feroz y constante. Habría que nombrar, además, a los rusos, los polacos, los italianos... Al estudio de esos novelistas británicos dedicó un libro entero, ese puede verse como el primer esbozo de *su* tradición inglesa. «Elegir autores o corrientes determinadas —dice Piglia— significa querer ser leído desde la tradición que ellos representan» (2001:9). La elección, pues, de unos en detrimento de otros, dispone un orden exclusivo que elabora una biblioteca afectiva, la de ciertos autores y estilos por sí mismos aislados. Pitol «destruye el contexto en el que su objeto fue alguna vez parte de una entidad más grande, viva» (Arendt, 1990: 184). Alienta en sus lecturas un nuevo sistema que no depende de la autoridad o legitimidad originales sino que los pone a funcionar para sí. La tradición, dice Arendt, «ordena el pasado, no sólo desde el punto de vista cronológico sino, ante todo, sistemático, pues separa lo positivo de lo negativo, lo ortodoxo de lo herético, aquello que es obligatorio e importante de la masa de opiniones y datos irrelevantes o meramente interesantes» (1990: 184). En su visión de la narrativa inglesa no predomina ninguno de estos predicamentos. Un autor inglés estaría obligado a ello; él, en cambio, genera una puesta en escena de esa narrativa, un artificio, que termina por grabarse en su obra, por ser el lugar desde el cual lee y escribe, su representación de la tradición inglesa.

En su libro *En torno a la poética de Ricardo Piglia*, Jorge Fornet lanza una gran pregunta, algo así como la pregunta alquímica, aquella que es capaz de encerrar todos los futuros esclarecimientos. «¿Desde qué tradición narrar?» Es lícito suponer que esa, en efecto, es la cuestión; pero debajo de ella, como fantasma y verdadera historia, hay, al

menos, otra que la sostiene: ¿qué tradición se lee? Se pueden, incluso, elaborar dos más, variantes de la primera: ¿desde qué tradición se lee? y ¿cómo se lee una tradición? En Pitol, igualmente, todas estas preguntas están funcionando en el interior de sus textos y desde sus inicios.

«En el fondo —señala Piglia— uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales» (2001: 56). La actitud de Pitol, como la de su generación, no es más que un modo de protestar contra el nacionalismo asfixiante que imperaba en sus años de formación. Era un retorno a lo que Paz llama la «tradición de la ruptura».⁸ Pitol se afilia a la línea trazada por el Ateneo y Contemporáneos. Finalmente padece las mismas graves consecuencias de aquellos; pues la ruptura supone una pérdida de autoridad, es decir, debe soportarse un lento proceso de asimilación.

No es gratuita su cercanía a Reyes. Su magisterio le impuso las futuras gravitaciones: «En una época de ventanas y puertas cerradas —advierte— nos incitaba a emprender todos los viajes posibles» (2006: 187). Tales eran sus influencias nacionales, caracterizadas por no convertir la identidad en elemento fatal y por no perder los vínculos amnióticos con el origen. Su *ars combinatoria* es una clara evidencia de esa búsqueda, donde México no de difumina: «En varias ocasiones he asociado mi destino al de Droctulft. Si en algunos periodos los escritores rusos y los polacos, en otros los ingleses, los centroeuropeos, los latinoamericanos, los italianos o el Siglo de Oro español, han jugado un papel hegemónico en mi formación, jamás se me ha ocurrido que eso pudiera transformarme en un narrador extraño a mi lengua» (Pitol, 2011: 120).

⁸ Según Paz, «la tradición de la ruptura implica no solo la negación de la tradición sino también de la ruptura» (1991: 3).

La identidad para Pitol no sufre alteraciones. Es claro que se abre y permite contaminaciones; pero no destruye su artefacto esencial, el aspecto lingüístico, la génesis de su estilo. Todos esos ejes giran en torno a un protagonista único, el lenguaje. De hecho, *su* tradición inglesa se gestiona desde el propio acto de traducir a esos autores al español, de ponerlos en la órbita para sus lectores. En la traducción se vería ya un deseo por legitimar y fijar determinadas presencias. Un desarrollo de ese mismo proceso se da en la consecuente difusión en el campo cultural. Desde la fundación de colecciones que incluyen en sus catálogos a esos autores o en la colocación en editoriales de prestigio de sus traducciones inglesas, puede observarse la formación táctica de *su* tradición. Poco a poco, se estaría conformando su ámbito de lectura-escritura, los precursores de su obra que en *Trilogía de la memoria* revela y valida. Ello explicaría la escasa recepción de sus primeras obras, donde todo aún aparece diseminado, y el éxito posterior a partir de *El arte de la fuga*, el libro que se propone narrar cómo se ha armado *la* tradición inglesa con la que su obra opera.

1.1.3 *Ars combinatoria*

Un ensayista, hace unos años, planteó una posibilidad fascinante: leer a Pitol como un autor cubano. Jorge Fonet trazó itinerarios, paisajes, vínculos secretos, los frutos de sus traducciones, hasta casi hacernos creer en su pertenencia a una literatura que lo desconocía. La Habana ha sido una presencia recurrente, Carpentier un tema de conversación en la Polonia de la postguerra, Virgilio Piñera y él traducen a Gombrowicz. Fonet basa su conjetura en que Pitol no es un escritor «típicamente» mexicano, o sea, no habla de su naturaleza, no encarna un estereotipo. Lo curioso de esta pesquisa es que si puede hacerse con La Habana y la literatura cubana, espacios próximos pero finalmente fantasmales,

cualquier estudioso podría atribuirle, si seguimos este juego, una nacionalidad diferente a Pitol y su obra también puede ser reclamada por cada tradición que leyó y se apropió: rusos, polacos, ingleses, chinos, checos... Sería un autor al que invitarían a participar en la historia de varios países.

Si abandonamos ese juego, encontramos que su obra está contaminada por autores de otras tradiciones o que su escritura hila tradiciones estilísticas, genéricas, formales, con esos autores. Una lectura ideal tendría que atender esa voluntad que se gesta en el interior de su prosa, para entender cómo se ha armado y desde qué práctica de la novela, por ejemplo, se está contando la historia.

Unos párrafos arriba mencioné el *ars combinatoria*: ahora quisiera extender ese concepto. Pitol lo usa para enunciar la hibridez de los homenajes que se hallan en su escritura: Gogol, Chéjov, Gadda, Cervantes y Galdós, Gombrowicz, Lowry..., la ópera, el teatro, el cine, la pintura. Supongamos que la combinatoria también se manifiesta con la tradición: su narrativa estaría atravesada por varias tradiciones, lo cual es comprensible; pero en el interior de cada una de ellas se formula una tradición personal, interesada, y sus autores son, en muchos de los casos, tipos excéntricos como él. Es decir, Pitol crearía a sus precursores y con ellos «fundaría» tradiciones de cada una de las literaturas que le apasionan. En la inglesa confluirían Virginia Woolf y Robert Graves, O'Brien, James, Conrad, Dickens, Austen, Evelyn Waugh, Ford Madox Ford, Firbank... Escritores que entre sí no tienen vínculos directos y ellos mismos están en diferentes grados en la historia de la literatura inglesa y de los que Pitol extrae procedimientos y lecciones para luego realizar su obra.

Vamos a ir un poco más allá y señalar que los *lee mal* porque los separa de sus centros naturales y al elegirlos elimina todos los conflictos entre ellos. Los lee de una

manera *sui generis*, para que trabajen en función de su escritura. Son lecturas estratégicas, bajo enigmas de privilegios. Cada una de ellas está actuando silenciosamente en sus relatos, están implícitas y generan nuevos linajes.

Ese proceso no se da solo en la obra, sino en la conformación de una personalidad pública como escritor. Pitol se transforma en un excéntrico e instala en sus influencias una línea de autores excéntricos, de los que él nace y a los cuales divulga para afirmar parentescos. Quiere que su lectura sea desde esa tradición y no puede hacer otra cosa que revelarla. «Un escritor define primero lo que se llamaría una lectura estratégica, que consiste en la creación de un espacio de lectura para sus propios textos» (Piglia, 2001, 32). Es obvio que Pitol realizó primero esa operación, y después decidió publicarla. Al final enseñó cómo leer su obra, desde una historia de su literatura contada por sí mismo, que es la historia de cómo apropiarse de la tradición.

1.2 *La cuestión de los precursores*

1.2.1 *Los signos de la lectura*

Cómo leer, la gran cuestión. Este hecho en apariencia cotidiano encierra todo un conflicto. Una rápida mirada a esa historia nos muestra eficientes personajes-lectoras, desde las damas decimonónicas, que en la tarde abren el periódico para enfrentarse a un nuevo folletín, hasta la dimensión trágica de Emma Bovary. A su vez, si algo nos ha confirmado Piglia, es que no siempre un buen lector es quien realiza ese acto literalmente. De hecho, son los tipos deficientes —Borges casi ciego arrodillado en una biblioteca, James Joyce con un parche en un ojo y una lupa, Franz Kafka frente al presagio de su futuro—, aquellos que adquieren todas las luces. Si los ejemplos insisten en carencias físicas, es lícito desechar la supuesta dependencia metonímica; porque en realidad no se procede así por defecto sino

por exceso. «Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor» (Piglia, 2005: 12). Resulta claro: se trata de la visión o, mejor, de la perspectiva de la visión. Enfrentarse a un texto no es, en modo alguno, solo un gesto desinteresado e ingenuo, al menos para un escritor. Leer mal aquí significa alejarse de la literalidad, dar el salto del tren, aislar y crear según un principio de absorción dinámico. Leer mal, al final, implica no convertirse en los precursores, sino valerse de ellos. Sabemos que la voz de Piglia está contaminada; pero, a pesar del procedimiento de caja china de su obra, reconocemos también a Piglia.

Detrás de *El último lector*, hay dos sombras más o menos evidentes: Borges y el Harold Bloom de *La angustia de las influencias*, tanto como la activa presencia del primero en el segundo. No deja de ser sorprendente, más allá de esta relación interior, del origen de un texto en otro, cómo en Bloom se ejemplifica una mala lectura borgiana. De ese desvío surge un nuevo tipo de crítica: la llamada crítica antitética. Lo que en el argentino deviene confluencia, en Bloom es angustia o ansiedad. El norteamericano devela conflictos, Borges opta por la filiación.

Hay razones para ese movimiento. Lo primero, quizá, es saber qué entienden por tradición o desde qué tradición escriben. Para Borges se trata de un espacio ecuménico; en Bloom el factor lingüístico adquiere la connotación de circunscribirse a un patrimonio específico: lo inglés-norteamericano. De ahí entonces la idea del peso negativo-positivo de los precursores en *La angustia de las influencias*. Los padres tienen un derecho molesto sobre sus hijos naturales, en la medida en que se pertenecen mutuamente, ya de antemano están dados más o menos en circunstancias directas. Cuando llega el hijo tiene que forzosamente enfrentarse al pasado, es decir, se impone en Bloom el presupuesto europeo

—el del gran pasado cultural— de la tradición. Para él, los precursores están demasiado vivos, aun cuando la muerte los haya borrado. Su viaje está invertido en correspondencia con el de Borges: va de los predecesores a los sucesores. Pero el viaje debe ser ambivalente y dúplice, en ambas direcciones, para poder hallar las dos lecturas-escrituras. Acaso solo así se llega al verdadero valor de cada uno, como individualidades y como tensión crítica simultánea.

En «Kafka y sus precursores», ese breve texto fundador, se ordena la lectura como viaje a la semilla. Es un ensayo donde la subjetividad ha trazado una historia de la literatura de Kafka, que él mismo ignoró y, supongamos, no se propuso. Mas Borges ha sido capaz de instalarlo así porque tiene una noción retrospectiva y selectiva del tiempo. El presente y hasta el futuro están contenidos en una ficción simbólica del pasado. Pareciera que la «paradoja de Zenón contra el movimiento», Margouliès y Kierkegaard han existido o existen para afirmar la grandeza de Kafka, quien no solo los contiene a ellos, también, y sobre todo, les otorga a ellos un valor fuera de sí mismos. Kafka, según Borges, los hace — sin saberlo puede agregarse—, y la presencia de *El castillo*, *El proceso*, los inserta en la tradición kafkiana, porque «en cada uno de ellos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito no la percibiríamos» (Borges, 2005: 711). La definición encierra complejas similitudes con el concepto de *apofrades* de Bloom.

La *apofrades* sobreviene con el retorno de los muertos. Lo importante es observar cómo se suscita ese regreso. Dos maneras contrarias se perciben: los muertos triunfan —y el poeta nuevo no ha prevalecido sobre su antecesor— o triunfan los vivos —el precursor se ha convertido en padre—. Para Bloom triunfar se personifica en el acto de «haber colocado al precursor de tal manera, dentro de la obra propia, que ciertos pasajes de *su* obra

parecen ser no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior y, por lo tanto, inferiores ante el esplendor mayor» (1991: 165). Aquí hay un giro sutil: lo que en «Kafka...» emerge como causalidad subjetiva, ilusión borgeana Bloom lo convierte en una competencia intencional y consciente del autor. Cambia, y tras ese desplazamiento se altera el propósito, la orientación de las influencias; porque ya no estamos solo ante la voluntad de percibir a los otros gracias a la figura de Kafka, sino ante la astucia de los sucesores de utilizar, bien o mal, a los otros bajo la intención de asesinarlos en tanto influencias. Es el dilema de Edipo ahora con un destino preciso, el que cumple y el que desea cumplir. La calidad está asegurada por concebir el «asesinato como una de las bellas artes».

Borges crea la idea de la *apofrades* empleada por Bloom, Bloom la actualiza y la divide en dos. En «Kafka...» se alude soterradamente a este proceso; pero como intención borgeana, no kafkiana. Para el autor de *Otras inquisiciones*, cuando el escritor ha sido capaz de organizar suspicazmente a su precursor, a tal grado que se transforma el proceso, la historicidad cronológica se subvierte y pierde su peso inmanente. La lectura borgeana no solo implanta otro plano literario, también es ideológica y estratégicamente subjetiva. Encontrarla allí casi es una consecuencia obligatoria; pues se quiere imponer la legitimidad del presente. Más que eso, se quiere señalar cómo el pasado solo existe como consecuencia del presente y para Borges, fruto de más dos mil años de pasado y latinoamericano, sujeto joven, nuevo, en esa herencia, descubrir ese hecho adquiere todos los síntomas del artificio de una epifanía.

A su vez, resaltar lo subjetivo, lo arbitrario, posee una curiosa ganancia estética. Ya no solo descolocar el orden temporal, sino, por esa causa, favorecer la obra posterior. Ahora

es el hijo quien *hace* al padre, y, en ese cambio de sensibilidad, la grandeza presente del hijo, su capacidad estética contemporánea, es el centro de todas las cosas.

La *apofrades*, o la idea semejante que Borges introduce, representa una estratégica victoria. Significa que hagan con él lo mismo que él ha hecho con Kafka. Sin embargo, no deja de ser arbitrario, depende del lector, de la perspectiva del lector. A veces involucra la cronología de las lecturas, cuya consecuencia permite leer los efectos literarios al revés, desligados del origen histórico. Se personifica, además, en Borges, otro hecho medular: encontró grandes beneficios en muchos escritores menores —aquellos que no le interesan a Bloom—, con los que competir, absorber, fecundar, y gracias a ellos despliega diferentes finalidades. En la mitología popular de la maldad literaria borgeana existen varias frases en las cuales se patentiza su vocación por lo llamado «menor». En una oportunidad le preguntaron por Thomas Mann y respondió: «Es un autor que no merezco». En otra ocasión, mientras hablaba de Manuel Machado, alguien le dijo: «¿Y qué le parece su hermano?» Borges inmediatamente: «Ah, tenía un hermano». Estas breves frases, sin duda, hechos mitológicos, trazan también tácticas de lectura-escritura.

La fama de «Kafka...» se debe a la maniobra borgeana de leer tres momentos definitivos: qué es una poética, qué es un precursor, qué es la tradición. Las tres están bien resueltas y funcionan casi como arquetipo en la obra de Pitol. Para Borges, poética es una sumatoria de otras poéticas anteriores: «Si no me equivoco —dice—, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí» (2005: 711). Para Pitol su literatura se escribe en la combinatoria, el *ars combinatoria*, y solo allí él es capaz de tejer una obra. Por supuesto, hay niveles y grados en la combinación; no todos están en la misma jerarquía, pero en ese sistema se logra una

escritura original y personal. Si se quiere, es el escritor-obra como síntesis o armonía de varias heterodoxias. La hibridez alcanza un valor estético y poético. Bloom refiere algo parecido en su «Intercapítulo»: «Cuando decimos que el significado de un poema puede ser sólo otro poema, podemos querer decir un conjunto de poemas» (1991: 112). Y más adelante, es más preciso: «Un poema compuesto, producto de estos en cierta combinación» (1991: 112). Es decir, el poema, o la obra interceptada por varias escrituras precedentes. La combinatoria como una suma de autores específicos que definen una tradición.

La segunda lección borgeana se concentra en una purificación: transformar al precursor no en un personaje negativo, y con ello el sucesor ya no se mirará como simple epígono. «En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habrá que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad» (2005: 711). Sabemos la intención subrepticia de este pasaje: el intento de eliminar todo conflicto y confrontación negativa. No es una ley inexorable, más bien es un pedido a relativizar un hecho. Suficientes ejemplos demostrarían, en efecto, la polémica y la rivalidad. Ellos tampoco fundan paradigmas, solo casos.

La tercera y última lección está en un célebre párrafo. Es el desenlace del texto, donde Borges abre y libera las elecciones de la escritura: «El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres» (2005: 712). Después de la línea final ser argentino como ser mexicano, ruso o polaco, depende más de un deseo obstinado del autor que de su real pertinencia en el mundo. Si ser una identidad es artificial, también la tradición aparece bajo el mismo rubro. Por tanto, el escritor, no el ser social, sino el literario, puede optar no solo por *crear* —en el

sentido de buscar-encontrar, reconocer, «transplantar»— a sus padres culturales, también en esa acción produce, por transitividad, otra tradición artificial, la suya propia, que no guarda relaciones directas con la canónica y oficial de una cultura específica. Él la ha moldeado según leyes favorables, al aislarla genera una nueva isla. Existe, supongamos, la idea construida de una cultura británica; pero la particularidad reside en que está sujeta a incidencias de otras islas: la irlandesa, escocesa, la de la misma Inglaterra. De la narrativa inglesa Pitol arma *su* narrativa inglesa. De todos los autores de la tradición narrativa, él elige y selecciona sus precursores. Su literatura dependerá del destino y valor futuros que les otorgue. Para Ricardo Piglia la «crítica es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe *su* vida cuando cree escribir sus lecturas. El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía. Una autobiografía ideológica, teórica, política, cultural» (1986: 13). Así debe leerse la *Trilogía de la memoria*, como la autobiografía de las tradiciones de Pitol, de los precursores, la historia de sus lecturas que va a hacer después o al mismo tiempo la historia de su literatura.

1.2.2 *Lo que dice Bloom*

En *La angustia de las influencias* hay varios conceptos útiles que pueden funcionar para estudiar los procesos de lectura que realiza Pitol de la tradición inglesa. Interesa de Bloom cuatro conceptos: *clinamen*, *tésera*, *demonización* y *ascesis*, la mayoría circunscritos a los modos de leer. Hemos convenido en no usar *apofrades* para no incurrir en arbitrariedades personales y equívocas. También se renuncia al empleo de la *kenosis* por estar asociado de un modo inmediato a la crítica poética y porque la literatura pitoliana no incurre en tales desproporciones morbosas para rebajar la presencia de sus precursores.

La *kenosis* es para Bloom un vaciamiento del poeta en función de un poema menor de su precursor, y se procede así, en apariencia, para rebajarse, pero se logra todo lo contrario al disminuir el poema y al poeta anterior. Si esta maledicencia interesada puede resultarnos atractiva, es una rareza literaria, semejante a los unicornios y los centauros.

Tanto *clinamen*, como *tésera*, *demonización* o *ascesis*, pertenecen a la estirpe de las malas lecturas o los modos de leer mal. En Bloom adquieren unas connotaciones negativas donde solo después que el poeta se ha hecho fuerte se vuelven positivas. Una vez eliminado ese valor fatal, impuesto por Bloom, las cuatro categorías son completamente útiles. Si *clinamen* es una mala interpretación o mala lectura, también es un desvío en el sentido de Piglia, una libertad del nuevo lector que ve e interpreta —lo vitaliza ahora en su obra— un autor desde sí mismo y no desde aquel. «Un poeta se desvía bruscamente de su predecesor leyendo el poema de este de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema» (1991: 22-23). Excepto el efecto y la implicación de Bloom, cuyo prejuicio supone no ir a un más allá estético que después se completa (actualiza), —y desde esta perspectiva en Pitol ello no se cumple pues él se acerca a escritores «desviados» del curso habitual—, es perfectamente comprensible leer a un autor no como él quiso o quiere sino como ahora yo lo necesito. Así, se desvía y surge la mala lectura: una cuestión de óptica, de leer entre líneas, de extraer una parte por un todo.

En la literatura de Sergio Pitol, podemos suponer, existe un *clinamen* doble y por eso repercute tanto en su obra este concepto. El primero que él realiza, al principio oculto y

después publicado con el nombre de *Trilogía de la memoria*, y el segundo, que cronológicamente es anterior, editado como *Tríptico del Carnaval*. El éxito popular a partir de *El arte de la fuga* acaso resida ahí: en ilustrar (enseñar a leer mal) su obra a sus lectores; pues si nos fijamos los enseña a leer según las leyes que él fija. Por eso, no debe asombrarnos la aparición de múltiples discípulos, casi todos jóvenes, desde 1996, es decir, después de *El arte de la fuga*. Justamente porque leen al revés, al no ser contemporáneos de la obra anterior, leen el *clinamen* del *clinamen* de Pitol. De ahí también la maniática intención de rescribir el pasado. Es la repetición en tanto mecanismo según la entiende Thomas Bernhard: cada línea activa un nuevo sentido, cada libro e historia intensifica o reordena el *clinamen*.

La *tésera* o eslabón se entiende como resultado de un mosaico, ligeramente opuesto a «completamiento o antítesis», puesto que Bloom a veces piensa las relaciones intrapoéticas de un modo directo, entre poetas precisos. La tradición sería el eslabón y Pitol al aislar y seleccionar de la narrativa inglesa determinados escritores, ellos eslabones, completa *su* patrimonio. «Un poeta antitéticamente “completa” a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido lo suficientemente lejos» (Bloom, 1991: 23). Nuevamente la divergencia es lo que deseamos y, dado que nos interesa cómo se hace una tradición, la *tésera* o eslabón hecho de mosaicos es más afín a nuestros propósitos.

Los dos últimos se explican en su antagonismo. La *demonización* «es un movimiento hacia lo contra-sublime y solo puede descubrirse tras hallar una sublimación, entendida esta como aquello que se admira o se admiró, aquello leído positivamente. La *ascesis*, en cambio, insiste en focalizar lo sublime anterior para que se vea el salto mortal

que se ha hecho respecto al origen; pero también es una devolución. «Embriagado por la nueva fuerza represiva de un contra-sublime personalizado, el poeta fuerte, en su demoníaca elevación, es autorizado para que vuelva su energía contra sí mismo, y logra, a un precio terrible, su más definida victoria en la lucha con los poderosos muertos» (Bloom, 1991: 133). Si prescindimos del sustrato nietzscheano de Bloom, se verá que se trata no de una redención, sino de un retorno, que puede ser simultáneo a la obra creativa, donde el autor confiesa, más que la idea de lo sublime, una sublimación de sí mismo y de cómo leyó en el pasado. Quizá desde esta perspectiva *Trilogía de la memoria* es toda ella una *ascesis*.

Ninguno de estos conceptos de Bloom se ha tomado literalmente, se ha realizado con ellos también un *clinamen*.⁹ En primer lugar, porque el teórico estadounidense se sitúa desde la influencia y tal no es nuestro interés; en segundo lugar, porque interesa cómo se genera una tradición y luego cómo esta se emplea creativamente, lejos de sus más auténticas intenciones. Ninguno de ellos es excluyente, pues pueden darse al mismo tiempo y en varios niveles. Advertirlos será saber cómo se ha leído una tradición, tanto como qué se ha logrado con esa lectura.

⁹ Bloom argumenta que el *clinamen* en la tradición de la poesía consiste en: «Las influencias poéticas —cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos—, siempre proceden debido a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación. La historia de las influencias poéticas fructíferas, lo cual quiere decir la principal tradición de la poesía occidental desde el Renacimiento, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, cosa sin las cuales la poesía moderna como tal no podría existir» (1991: 41).

1.3 Relaciones dialógicas y correspondencias críticas

Sergio Pitol publicó su primer libro en 1959, en la Editorial Estaciones, con una tirada de doscientos ejemplares. Nada ocurrió en la literatura mexicana con ese nacimiento. Una frase del autor lo confirma: «fue recibido con una indiferencia sepulcral». Luz Fernández del Alba, quien ha estudiado la recepción de su obra en el panorama nacional, supone algunas causas para ese infortunio primero: «Quizás el estilo y la temática de los cuentos de *Tiempo cercado* eran completamente *diferentes* a lo que sus contemporáneos estaban haciendo, y ajeno a lo que se hacía en México a finales de los años cincuenta» (Fernández, 2014: 7). La crítica de ese momento, los lectores mexicanos de los cincuenta leían mal a Pitol, porque solo veían sus influencias extranjeras. Lo leían a su vez desde la tradición nacionalista mexicana y desde ese punto de vista Pitol no tenía ninguna oportunidad. Leer así era no entender los dialogismos complejos de su narrativa y asumir inmediatamente que solo era un epígono de otros textos y otras tradiciones.

Para llegar a un Pitol ideal, sistémico, son muy útiles las cuestiones teóricas de M. M. Bajtín. No solo porque ha escrito tres novelas en las cuales se impulsan los presupuestos en torno al concepto del carnaval renacentista bajtiniano. Por algo más, posiblemente más sustancial: estamos ante una escritura que surge de varios grados de dialogismos, que se hace en el intenso diálogo con múltiples tradiciones, universos culturales (pintura, ópera, cine...) y en esa absorción se dan procesos cuya finalidad es crear un nuevo hecho literario. Interesa, pues, entender cómo se produce esa *contaminatio*. La apropiación ofrece varios procesos.

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín elabora varios conceptos que potencian la polifonía en el escritor ruso. Esta se logra tras superar heterogéneos niveles de

dialogismo; interesa para esta tesis solo uno: el dialogismo literario, porque gracias a él se consigue una poética de la combinatoria de la tradición inglesa en la cual Pitol logra crear una literatura personal. Interesan, pues, los diversos universos literarios ingleses que se imbrican en un nuevo cuerpo textual, donde se les da otra forma, lugar y valor. Se quiere saber cómo se produce esa transmigración.

Es obvio que la idea de texto se ha ampliado respecto a Bajtín, en tanto la tradición deviene texto. Aquí subyace la apertura de la noción que realizó el postestructuralismo francés en los años 60, donde todo resultó ser un rizoma textual y todo fue susceptible a ser leído como grafía y símbolos. En la cúspide de esa manera de leer está Julia Kristeva, quien popularizó al ruso tras un *clinamen* teórico que abrió su categoría del dialogismo. Nos parece efectivo no utilizar la inmensa apertura de Kristeva; porque en su sentido extensivo se encuentra una pérdida de la voz estilística y literaria, por la propia dinámica del «todo vale», que no se patentiza en Pitol, ni su obra permite completamente. Desde esta mirada puede pensarse que se es «tradicional» por seguir los mismos móviles de la misma literatura de Pitol; mas si bien él absorbe y construye una tradición, lo hace bajo el principio de nunca perderse en los «misterios del eco», sino en la originalidad de un estilo. Para Pitol ser original aún no se ha disipado sin remedio, como en otros escritores que sí asumen ese vértice, el de la pérdida definitiva, y son decididamente intertextuales. Pitol está más cercano a Borges. Para usar la palabra de Bloom, ellos creen en otro tipo de genios, los capaces de ser síntesis o, mejor, unidades literarias como consecuencias de astutas maneras de leer. En él aún no se llega al plagio, los guiños y la cita como mecanismos de escritura. No vive en la era de la desenfadada intertextualidad, sino en la de la dialogicidad bajtiniana.

De ahí la elección de Bajtín y de algunas categorías fundamentales, aquellas que conforman los fenómenos translingüísticos: estilizaciones, parodia, polémica explícita e implícita, réplica.

Primero deben definirse las relaciones dialógicas. Según Bajtín son aquellas «relaciones lógicas y temático-semánticas [que] deben encarnarse, es decir, han de formar parte de otra esfera del ser, llegar a ser discurso, esto es enunciado, y recibir un autor, un emisor de un enunciado determinado cuya posición este enunciado exprese» (2005: 268). Es decir, se dan entre dos autores de discursos dependientes, uno precedente, el precursor, que contiene una intención y un propósito definidos; otro resultante, el sucesor, que lo usa descontextualizado de su origen y tras esa dinámica adquiere un nuevo valor conflictivo. Esos inusitados valores dependen de la orientación. Si algo poseen todos esos fenómenos translingüísticos es «que la palabra en ellos posee una doble orientación: como palabra normal [entiéndase sustrato literario convencional], hacia el objeto del discurso; como otra palabra, hacia el discurso ajeno [entiéndase aquí la nueva obra]» (Bajtín, 2005: 270). Vamos a pasar a las definiciones, si bien advertimos, de antemano, que las tomamos literalmente, pues poco o nada hay que agregarles, suelen ser bastante perfectas y por eso mismo es innecesario comentarlas. Solo se van a esbozar sus principios para luego en los ejemplos concretos de las obras entrar en debates de las variantes de esos procedimientos.

Estilización: «estilizar un estilo ya existente. El estilizador aprovecha la palabra ajena precisamente como tal y con ello le confiere un ligero matiz de objetivación, pero en realidad esta palabra no llega a ser objeto, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto que expresión de un peculiar punto de vista» (Bajtín, 2005: 276). Un ejemplo evidente es el pasaje de *Tres tristes tigres*, donde Guillermo Cabrera Infante utiliza el estilo de cuatro escritores cubanos para contar

un hecho histórico, la muerte de Trosky, aunque aquí también pervive la orientación paródica, lo que hace que prevalezca la parodia y no la inicial estilización.

Parodia: «la segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidad con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces» (Bajtín, 2005: 282).

Polémica explícita: «va dirigida simplemente hacia la palabra ajena y refutada como hacia su objeto» (Bajtín, 2005: 286).

Polémica implícita: «hay una orientación hacia el objeto normal que se nombra, se representa y se expresa, y tan solo se ataca indirectamente a la palabra ajena, al parecer chocando con ella con el objeto mismo» (Bajtín, 2005: 286). En todo estilo —agrega— «hay un elemento de polémica interna, la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener» (Bajtín, 2005: 286). Debe advertirse que la polémica explícita está enfocada hacia el problema estilístico, mientras que la implícita se concentra en la temática. En la explícita, hay que señalar, el término palabra no debe tomarse literalmente, por cuanto la palabra puede llegar a ser una estructura narrativa o la construcción de un personaje o la manera de crear un efecto literario.

Réplica: «la réplica del otro no está presente, pero sobre el discurso aparece su sombra, su huella real» (Bajtín, 2005: 304). Cuando, por ejemplo, se descubre una finalidad que guarda una correspondencia, más o menos directa, con un antecedente, que se está respondiendo, pero el otro discurso está ausente.

Ninguno de estos conceptos es, por supuesto, excluyente, como sucede también con los de Bloom. Ellos se pueden dar de un modo simultáneo y si algo nos enseña la buena literatura es que no hay elementos puros. Buscar esas impurezas en la narrativa de Sergio Pitól será, acaso, encontrar la misteriosa razón borgeana en la que un autor crea a sus

lectores de la misma forma que construye una tradición literaria. Pitol, posiblemente, bajo las lecciones de Borges, nos ha mostrado su adicción a los ingleses, solo resta estudiar las implicaciones que tiene su anglofilia. Estos conceptos serán, pues, puntos en fuga para acercarnos a las variaciones de su poética.

2 Una línea de sombras

«Ahora existe una literatura de la sospecha:
el lector no confía en todo lo que dice el texto».
Ricardo Piglia, *La forma inicial*

2.1 La tradición más transparente

2.1.1 Una novela ausente

Un fantasma recorre la *Trilogía de la memoria*, es el fantasma de la tradición mexicana, de un origen, para ser precisos, de la tradición mexicana. Se le menciona, se alude tangencialmente a su ámbito y las escenas que provocó, pero nunca encontramos ese texto sobre *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. Está de algún modo sedimentado o imbricado en el subsuelo del texto exacto que lo nombra; encarna también una sugestiva ausencia. Su impulso viene de esa forma soterrada en la historia y en ese gesto es posible hallar cómo se disponen los tejidos de las tramas en la literatura de Sergio Pitlor. Parecería que esos recursos narrativos solo son firmes en sus novelas o cuentos, pero representan la sustancia del relato de las lecturas, de la visión de sus lecturas y su vida, es decir, de ese libro raro y armónico que es la *Trilogía de la memoria*.

Un personaje de «Mephisto-Waltzer» puede dar algunos indicios sobre este puntual proceso. Allí una lectora media somnolienta lee (o relee más bien) el cuento de su esposo para descubrir una fatal revelación de su vida: el fracaso de su matrimonio. El cuento para ella es malo y no hay que confiar literalmente en el juicio de sus afectadas interpretaciones; pero lo curioso es que lo leemos a través de ella y desde ella en la medida en que la biografía de su relación amorosa se desliza. El texto está ausente. No obstante, de él se

potencia no solo el drama, sino también una historia genial en su totalidad, el cuento «Mephisto-Waltzer».

Como en una novela policiaca, en la escritura de Pitol la sutileza de pistas y guiños adquieren dimensión distintiva, tanto como el lugar de colocación de las mismas: el fracaso suele convertirse en éxito; una presunta mala lectura es la apropiada para él; del equívoco surge una coincidencia valiosa; desde una tradición se puede estar leyendo otra; lo más visible rara vez es lo determinante... «El arte de la fuga es también —sostiene Neige Sinno— transformar la negatividad de la fuga en la construcción hedonista de una obra de arte» (2001: 259-260). En cualquier caso, sean esos textos o no una hedonista *mea culpa*, estamos ante una obra que exige constantes relecturas y Pitol es un tipo de escritor en cuyo proyecto está latente no la voluntad de hacer libros, sino de asumir la obra como un *libro*, como *todos los fuegos, el fuego*.

En *El arte de la fuga*, el origen de la *Trilogía*, no se hace mención de Lizardi. Viene a aparecer en *El viaje*, en un ambiente alejado de México. Si en el primer volumen se realiza una cartografía más o menos exacta de los años de formación, de la niñez, de algunos escritores nacionales o extranjeros que lo apasionan, es factible suponer que era el lugar indicado para incorporar al primer novelista mexicano con conciencia de su oficio. Sería quizá una suposición basada en cierta cronología lógica y, por esta razón, quizá también, desechada por Pitol. Implicaría marcar una correspondencia directa y hasta obvia de sus orígenes como narrador mexicano o indicar las transparentes relaciones entre la tradición narrativa mexicana y su obra. En suma, equivaldría a que la lectora del cuento en la primera línea halle su revelación y continúe durmiendo.

La última sección de *El viaje* se titula «Iván, niño ruso» y cuenta cómo el niño Pitol se disfraza frente a otro infante extranjero, Billy Scully, hijo del ingeniero en jefe del ingenio azucarero de Potrero. Más allá de la mitomanía pueril, hay un hecho provisto de resonancias: en Potrero, en México, en un ambiente selvático y silvestre americanos, Pitol confiesa que en realidad se llama Iván y es un niño ruso. Debe, según cuenta al principio de esa sección final, el descubrimiento de tal mundo ruso a un libro que le regaló la abuela donde se definían las «razas humanas». Desde ese entonces y con esa fuente libresca —termina por confesar— data su «íntima relación» con la literatura rusa. El pasaje enuncia «el mito de origen»¹⁰ de la afinidad con una cultura y una literatura distantes y diferentes. Un niño mexicano se transforma en otro y se adhiere esa relación en su identidad futura.

Más de cincuenta años después de esa historia amniótica, en 1986, es invitado en calidad de escritor a visitar en mayo la Georgia rusa. Se encuentra en la ciudad de Praga¹¹ como embajador y días más tarde recibe otra invitación; pero esta vez de la URSS, o sea, de Moscú, la capital regente en todos los asuntos de los países socialistas. «Me solicitaban —dice— una conferencia sobre algún aspecto de la literatura mexicana, el que eligiera» (2005: 339). El efecto bisagra aquí termina por completarse. El tema de la conferencia, desde luego, es *El Periquillo Sarniento*. En Moscú, con su clima nevado, habla del origen de la novela mexicana. En Moscú —puede advertirse—, Pitol deviene naturalmente

¹⁰ La cuestión de los mitos que crean los escritores y sobre los que la obra suele descansar es una idea de Ricardo Piglia desarrollada en casi todos sus libros de ensayo. Se refiere básicamente a la formulación literaria que van anclando los escritores ya sea a través de sus textos de ensayos, autobiografías, epistolarios, o diarios. Por ejemplo, el caso de Kafka y su imposibilidad de escribir, de la que se quejaba todo el tiempo, y a su vez, la monumentalidad de su obra conocida. O el de Borges que tiene dos estados de origen: la biblioteca inglesa del padre, y la historia revolucionaria y de guerras nacionales de la madre.

¹¹ Supuestamente *El viaje* iba a ser un libro sobre la literatura praguense. En enero de 1992, Pitol publica en la *Revista de la Universidad de México* un texto breve titulado «Un paseo por las literaturas de Praga». La primera edición de *El viaje* se edita en el 2000, por lo que puede suponerse que era un proyecto que venía trabajando con anterioridad y que finalmente se decantó por convertirse en ese viaje errado y fascinante que es decir que se va a contar la historia de un viaje por la literatura de Praga y terminar en realidad relatando una peripecia por la Rusia de la perestroika.

mexicano y, como sucede en tantas narraciones de Conrad o de Forster,¹² de ese enfrentamiento con lo ajeno el héroe libera un conflicto de su identidad. Una primera respuesta resulta de la elección del tema de entre todos los supuestos, del acto que significa para un narrador mexicano ubicar a Lizardi en su horizonte de lecturas y en el umbral de su genealogía literaria y vital. O de ir a Rusia a debatir en torno a un escritor canónico y una novela clásica (y hasta tradicional) en su literatura. Previsiblemente, esa conferencia se puede leer como «lugar común» y acaso por eso manifiesta inusitados ecos. No se trata solo de la estrategia de su ubicación, también de presentar, frente a los otros, *su* (o *un*) origen. Hay otras respuestas de ningún modo despreciables: la temática de la novela, su género picaresco y satírico, la autobiografía del héroe, su tono confesional, la representación de la burocracia, la falsedad de un mundo en destrucción moral y social, el lenguaje vacío de los personajes. Estas cuestiones se diseminan por la experiencia que se narra en ese viaje accidentado: los burócratas rusos intentan por varios recursos impedir su estancia en Georgia, hablan con un lenguaje gastado y sus subalternos se protegen en una retórica que esconde más de lo que comunica; el tono y el género de *El viaje* implica la confesión, la autobiografía, y se utilizan pasajes confesionales de otros escritores como Méyerhold o Marina Tsvietáieva, vidas a su vez miserables que procuraron hitos en la literatura rusa, fracasos biográficos que suscitan universales obras literarias. Una novela mexicana viene a condensar en clave una experiencia rusa que se dispersa a través de *El viaje*, el libro que

¹² En una entrevista, Pitol habla de esos conflictos a que sus personajes se enfrentan: «En los cuentos de esa época, que globalmente podría titular *Los climas*, mis personajes son mexicanos que una vez desasidos del cordón umbilical que los une a una tradición, a sus usos y costumbres, se contrastan con otra problemática, con otros usos y costumbres, con otras lenguas, con todo lo que es diferente a ellos, con todo lo extraño. Sufren una lucha interna fuerte, una lucha que los destruye, que los aniquila o de la que salen victoriosos. Es también una vieja tradición literaria de los personajes ingleses de Forster en Italia o en la India, los personajes de Lawrence en Nuevo México o en México» (2015: 59). Esa densidad conflictiva no termina en los cuentos de *Los climas*, sino que continúa en *El desfile del amor* o *Domar a la divina garza*.

sería sobre la tradición literaria de la ciudad de Kafka. Podría, además, contener algunos gérmenes de la poética de Pitol.

El Periquillo Sarniento fue un texto censurado por la Corona española,¹³ formó parte de las lecturas clandestinas de la época. La autoridad¹⁴ consideró su tratamiento de la realidad nocivo y oblicuo. El último tomo incluso se llega a prohibir expresamente por su crítica a la esclavitud. Fue una novela, para decirlo de una vez, excéntrica cuando se publicó, a pesar de la popularidad entre sus lectores. La desfachatez por momentos de su lenguaje ha sido criticada severamente, su parodia y el uso del género picaresco fueron asumidos por el poder regente como «desviaciones de la buena literatura». El texto comprende una tensión¹⁵ a través de sus páginas (y fuera de ellas) entre la intolerancia de un gobierno que aprueba y censura o dictamina un *deber ser* literario y una mimesis burlesca que desbroza esos mismos supuestos. Por su carácter moralista y apuesta estética puede anunciar a Dickens; también a otros escritores más exquisitos como Jane Austen o Evelyn Waugh. Sostiene además entre sus páginas un universo de crímenes y cárcel.

En una entrevista concedida en 1996 a Miguel Ángel Quemain, Pitol explica su conflicto con cierta tradición mexicana, aquella que lo repele y lo anula en tanto creador.

¹³ No debe ignorarse tampoco que la mayoría de los escritores sobre los que trata *El viaje* fueron censurados y sus obras fueron condenadas al ostracismo por Stalin y por un sistema político que legitimaba un tipo de literatura realista, el tristemente célebre Realismo socialista, y ambos fueron severos con cualquier manifestación artística que no reflejara positiva y llanamente la realidad rusa.

¹⁴ El ensayista cubano Roberto González Echevarría desarrolla en su libro *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, una atractiva teoría donde las novelas latinoamericanas desarrollan sus estados de verosimilitud bajo el uso de los discursos legitimados por las autoridades oficiales de precisas épocas. Bajo esa teoría, *El Periquillo Sarniento* resultaría un ejemplo canónico de cómo una novela usa, para alcanzar un mimetismo literario, los diversos discursos del Virreinato mexicano, es decir, el discurso de la ley, la retórica de la burocracia de la Corona española. En este caso, son usados para realizar parodias y sátiras de una realidad vacía y advertir también la vacuidad de las instituciones gubernamentales y sociales.

¹⁵ Una lectura más sagaz pudiera incluso observar cómo en realidad en la base de esos juegos se encuentran las constantes polémicas mexicanas sobre el nacionalismo y el cosmopolitismo, que tanto Pitol como toda su generación y otras anteriores tuvieron que librar para convertir la tradición mexicana es un sistema mucho más liberado y proteico.

De esa confesión se pueden intuir sus futuros pasos y elecciones, igualmente sus distancias o rechazos a otra tradición nacional:

Cuando yo empecé a escribir, la generación, la narrativa que nos antecedió, era una narrativa que no me resultaba, por lo general, nada estimulante: las novelas de José Rubén Moreno, de José Mancisidor, de Gregorio López y Fuentes me parecían planísimas, donde las cosas se contaban sin que la palabra dijera, sin que el lenguaje respirara, sin que uno sintiera que bajo eso que se narra existieran otras pulsaciones como las que existen en las grandes novelas (2015: 58).

El Periquillo Sarniento, texto fundador y ancestral, no solo mantiene esas «pulsaciones», también se enlaza con su proyecto personal de la literatura, al menos el que, «recién ha descubierto», se gesta en su obra. En 1984 ganó el Premio Herralde con *El desfile del amor*, el inicio del *Tríptico del Carnaval*, y cuando se edita *El viaje* ya se conocen también *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991), el cierre del *Tríptico*. Esa es su saga paródica y picaresca.¹⁶ En «El narrador», declara que «La tarea del escritor consiste en enriquecer la tradición, aunque la venere un día y al siguiente se líe con ella a bofetadas» (2005: 137). En *Lizardi* está la lectura de aquella Rusia contemporánea y hay un diálogo cruzado con su obra. La novela es una lectura crítica de la sociedad y ofrecerla en aquel entorno pernicioso es un acto excéntrico. Contiene ciertas zonas de Gogol¹⁷ y Chéjov, del mismo modo que a Ivy Compton-Burnett o a Firbank. *Lizardi* sería un precursor para él. Aunque nunca lo expresa, se integra a otros sedimentos pasados, ya sean mexicanos o extranjeros.

¹⁶ En otra entrevista, va a ubicar ese proyecto en el mismo origen de su obra: «Ya en mis primeros textos se encuentran atisbos de esas situaciones caricaturescas y paródicas, solo que aún encapsuladas, que reproducen mi entronque con la tradición hispánica y con la mexicana. Quevedo, Goya, un cierto Galdós, Valle-Inclán, y nuestros dos grandes artistas plásticos mexicanos: José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco. No me tengo que forzar —y esta parte final es sintomática— para nada en recrear esa tradición ya que encuentro que es congénita a mi temperamento» (2015: 126).

¹⁷ Cuenta Pitol en *Adicción a los ingleses* cómo Gogol al final de su vida comenzó a publicar unos textos elogiosos sobre la religión y el sistema político, que se leían como burlas groseras y grotescas, pues el poder gubernamental no podía comprender su rara modificación de satírico a solemne.

Para ya consumir aún más esa densidad centrípeta depositada en un texto o una historia (ausente): cuando Pitol concluye de leer su conferencia sobre Lizardi, una extranjera grita: «¡Ese, señores, es el México que adoro». Una extranjera descubre en Moscú un México profundo y verdadero. La anécdota quizá adquiere mayores connotaciones al saber que, un poco como sucede en *Los papeles de Aspern* o en *El desfile del amor*, se trata de la esposa de un eminente y occiso antropólogo a cuya vida y obra está dedicando una pesquisa entre bibliotecas y archivos para recuperar la memoria y el valor intelectual de su difunto cónyuge. De ese relato nace el argumento de *Domar a la divina garza*, de esa extranjera el personaje de Marietta Karapetiz, la divina garza. En la ausencia del texto sobre *El Periquillo Sarniento*, se ponen en escena los abismos que condicionan una literatura atravesada por varios niveles de paralelismos. De igual forma, se trazan los homenajes y las familias literarias que se seleccionan en una tradición, habitualmente en su contacto doble o triple con otra.

En otra entrevista, Pitol confiesa su prejuicio hacia la cultura italiana de su familia (es decir, su herencia) y el conflicto que liberó al visitar Italia, espacio foráneo: «Logré sanar mi absurda aversión entre mi ser mexicano y mis orígenes italianos. Conciliar y saber que podía ser dueño de dos, tres, cuatro tradiciones culturales» (2015: 31). En «Mephisto-Waltzer», la lectora cree que el cuento es malo porque su esposo se decanta por una posibilidad de las tres tramas planteadas y así cierra el misterio y la vitalidad de la historia. Pitol, el verdadero autor, imbrica y lee las tradiciones a través de *series* de correspondencias, como literaturas superpuestas: una en las concomitancias de la otra.

2.1.2 Lecturas decimonónicas mexicanas

En el siglo XIX mexicano, otros dos escritores en esta misma línea literaria¹⁸ llamarán su atención. En ninguna parte de la *Trilogía* aparecen sus nombres, ni las obras puntuales que rescata de ellos.¹⁹ Los autores son Luis G. Inclán y Manuel Payno; los textos, *Astucia* y *Los bandidos de Río Frío*. En un siglo plagado de constelaciones narrativas, célebres y eminentes, desde Altamirano hasta Rafael Delgado, selecciona solo a esos dos: «He leído con deleite verdadero *Astucia* de Luis [G.] Inclán —aclara— y sobre todo *Los Bandidos de Río Frío* de Manuel Payno, las dos novelas mexicanas más importantes del siglo pasado» (2015: 59). Estos homenajes no son excesivos, sino una declaración de fe por cierta literatura. Aparece en una entrevista y de ahí su tono directo. Una lectura de esos textos inmediatamente señala su entusiasta deleite, así como la familia estética que va fundando para él en el interior de lo mexicano.

Astucia es una novela de aventuras, cercana a los peligros y las peripecias que se hallan en la superficie de los textos de Conrad, para solo citar un ejemplo.²⁰ Es la historia de contrabandistas,²¹ de seres fuera de la ley oficial, creadores de una nueva moral, escasamente juzgada por Inclán, y de falsos y confusos héroes. Tiene otros elementos formales que le aseguran su modernidad: el manejo del tiempo narrativo deja de ser lineal y

¹⁸ Me refiero con esa «misma línea literaria» a escritores que están de algún modo forcejeando con la tradición mexicana y en sus obras se realiza un alejamiento ya sea formal o temático de ese supuesto de representar la realidad de una manera plana y directa.

¹⁹ Es frecuente en Pitol y en la crítica sobre obras y autores que realiza, escoger una obra que condense la poética de un escritor. Salvo casos excepciones, James, Conrad, Woolf, suele hablar de un sistema literario en función de un texto ejemplar que lo exterioriza.

²⁰ Tanto *Nostromo* como *El corazón de las tinieblas* serían ejemplos perfectos de novelas que tienen la aventura como génesis de conflictos muchos más siniestros, que involucran y desbordan a los héroes por funcionamientos deficientes de ciertas sociedades.

²¹ En *Decadencia y caída*, de Waugh, el personaje central Paul Pennyfeather, entre las muchas fechorías que hace, está la trata de blancas, crimen por el cual es hecho prisionero.

hace su estructura más dinámica, como mosaicos temporales; el feroz humor de ese mundo al revés; el empleo de una lengua aún viva, sea popular o desmitificadora.

De cierto modo, al igual que *Los bandidos de Río Frío*, es una novela histórica o que recupera o juega con sustratos históricos. La trama general está atravesada por varias subtramas y fragmentos, como también sucede con la de Payno. Cuando se lee *Adicción a los ingleses*, cada uno de estos requisitos (y otros) figuran en lo que Pitol aspira y entiende debe ser una buena literatura: una forma transgresora y sagazmente nueva, recreada con la mayor naturalidad en escritores que, sin el desenfado de ninguna escuela o vanguardismo expreso,²² constituyen en sí mismos revoluciones de las formas literarias o géneros aceptados. En ese libro monográfico, dice sobre Henry James: «su transformación del género no tenía nada que oliera a rebelión» (2002: 61). Sin embargo, las rebeliones son extensas y decididas, observadas a veces mucho después, como puede sucederle, según Borges, a Kierkegaard en la resonancia de Kafka. Emergen y se extienden a través de la tradición que construyen escritores y lectores futuros. El gesto de Pitol también es borgeano: insiste en sus precursores, los pone en su órbita y los va hilando a su epidermis como narrador. De esa sinuosa táctica, funda su «nueva serie de la tradición».²³ Saer en una conversación con Piglia aclara este asunto: «Lo que caracteriza la obra de un escritor

²² Desde luego, para evitar los lugares absolutos, no todos los que le interesan son tan plácidos y tranquilos; pues al lado de James están Virginia Woolf que provocó varios escándalos por sus primeras novelas y sus textos críticos, o Witold Gombrowicz, quien tiene una actitud decididamente vanguardista. En todo caso, a pesar incluso de esos escándalos o actitudes, suelen ser ignorados rotundamente, como él, durante un tiempo largo, por no estar en sintonía con cierto gusto aceptado y sus propuestas finalmente se alejan de un entorno grupal o estéticamente grupal, para convertirse ellos en sistemas literarios en sí mismos.

²³ Esta idea de la nueva serie de una tradición la he tomado de Juan José Saer. El escritor argentino habló de ella muchas veces, y en *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, de Ricardo Piglia, expone sus concentrados puntos de vista. Allí dice Saer: «En principio, esta cuestión de la tradición tiene bastante que ver con el modo en que un escritor imagina que quiere ser leído y en compañía de qué autores. Y de qué manera, leído en ese contexto, en esas relaciones de parentesco, imagina que sus obras pueden circular más fluidamente. Este sería entonces un modo de pensar la tradición, en el sentido de que un escritor construye la tradición cuando tiene una colocación pública, no importa qué tipo de resonancia tenga su obra» (2015: 56).

respecto de la tradición es la creación de una serie nueva para uso personal en el interior de esa tradición. Es así como un escritor mezcla tradiciones diferentes y crea una literatura nueva» (2015: 56).

En el siglo XIX mexicano, hay claramente tres narradores que interesan a Pitol: Lizardi, Inclán y Payno. Habría que agregar a esa literatura finisecular dos poetas: José Manuel Othón y López Velarde, aunque este último realiza su obra en el XX. Es posible que no sean los únicos por los que siente admiración y es evidente que no son los únicos que leyó o ha leído; pero de ellos extrae o descubre una sabiduría funcional y teleológica para su obra. «Lo natural —advirtió en *El mago de Viena*— es que con el tiempo cada escritor reconozca pertenecer a una determinada familia literaria. Una vez establecido el parentesco es difícil escapar de él [...] En la adolescencia, cuando todo lector es aún un venero de generosidad, uno puede leer con placer [...] cuando su gusto se ha afinado, descubre con asombro, con escándalo, hasta con horror, que [esas lecturas son] una equivocación imperdonable» (2005: 464).

Con la publicación de la primera edición de *Adicción a los ingleses*, en 1999, Pitol de algún modo estaba leyendo su propia tradición tras el disfraz de la novela inglesa (en la misma medida en que tejía su nueva serie inglesa); supongo que era una apuesta en abismo demasiado oscura. Un crítico, no obstante, señala ese hecho versátil: «Al inscribirse en esa forma de escritura, vía sus lecturas, Pitol crea una relación analógica entre esa tradición y su propia intervención en la literatura mexicana». En el mismo párrafo de esta cita, pero ya concentrado en el cosmopolitismo, el crítico agrega: [es] una prosa que, al engarzarse con cierto cosmopolitismo deliberadamente marginal, cambia por completo los términos de la literatura mexicana» (Sánchez Prado, 2009: 94). Este segundo asunto, pertenece más al

siglo XX que al XIX, a una tradición anclada por sus conflictos en el siglo xx; pues ni Lizardi, ni Inclán, ni Payno fueron tildados de cosmopolitas, sus obras se ubican en México, en la realidad mexicana, en la historia mexicana.

2.1.2 *Una educación sentimental*

El texto se titula «¿Un ars poetica?» y se encuentra en *El arte de la fuga*. Es un intento «fallido»²⁴ por concebir justo y solo eso: una poética literaria. En cambio, se transforma en una enumeración zigzagueante de motivos, nombres de escritores y sus procedimientos formales, los que vibran finalmente en el interior de la literatura de Pitol. Parece un desfile de máscaras: James y *Lo que Maisie sabía*; Ivy Compton-Burnet y *Criados y doncellas*; *El buen soldado*, de Ford Madox Ford; el *Tristan Shandy*, de Sterne... «Títulos —dice— deslumbrantes que me conformo con citar». Entre todo ese mosaico, hay una presencia cardinal, para él y su generación: Alfonso Reyes.²⁵ Es un personaje que despliega al menos tres alcances para Pitol. Uno sería su pedagogía directa, los consejos socráticos a través de la conversación, desde la importancia del viaje para un escritor hasta la mentalidad enciclopédica a la que se debe aspirar; otro, los espacios de entrada de otras literaturas y ciertos géneros «menores» que Reyes ofrece, con sus traducciones, de ingleses como Stevenson, o con sus ensayos. El tercero y final: su literatura y su lenguaje universales. Esas tres existencias se abarcan en el breve texto «La cena», hacia el que Pitol va a rendir homenaje: «un relato de horror inmerso en una atmósfera cotidiana, donde a primera vista

²⁴ Para insistir en esa dinámica pitoliana donde las cosas no están en el lugar en que se supone se las enuncia, sino en otro cercano o lejano, y justo en esa concomitancia se hallan sus luces y sombras, señalo «Vindicación de la hipnosis», donde apenas en un párrafo declara directamente en qué consiste su poética. Curiosamente, además, la vindicación de la hipnosis demuestra la ineffectividad de la misma; pues no se resuelve el problema esencial, a saber dejar de fumar, y, en cambio, revela otro oculto: el pasaje soterrado de la muerte de la madre.

²⁵ El caso de Reyes en la literatura mexicana es ejemplar, pues sus muchos detractores de las oficiales instituciones culturales de los 60 se opusieron a patrocinar su candidatura al Premio Nobel por este escribir una literatura cosmopolita.

todo parece normal, anodino, hasta podría decirse un poco dulzón, mientras entre líneas el lector va poco a poco presintiendo que se interna en un mundo demencial, quizá el del crimen» (2005: 189).

«Entre líneas» deviene frase clave. Implica que coexisten dos niveles en el relato: uno de superficie y otro subterráneo cuya tensión contamina el ámbito total del texto.²⁶ En el lector, en la creación de un tipo de lector incluso, se desarrollan los dos niveles, el de la apariencia y su reverso. De ese choque nace el horror gótico²⁷ que aproxima la historia —de ahí el «quizá el crimen»— a la novela policiaca, una de las pasiones de Reyes y otra de las líneas de lectura de Pitol.

El autor de *Visión de Anáhuac*, en efecto, es de los primeros en insertar esa llamada «literatura menor» en el contexto nacional, la instala en un lugar hasta entonces casi ausente. Coincide someramente con Borges en estas apuestas. Señalar ese cuento no es gratuito, con él se establece una conexión con la literatura detectivesca, fija además tanto los motivos góticos en sus inicios como narrador, como las más densas afinidades de sus posteriores novelas con un arte del relato de misterios y secretos solapados. Por esa misma ruta se intercalan James, Wilkie Collins, Eric Ambler o John Dickson Carr. El privilegio del cuento disfraza sobre todo el hábito de unas lecturas (detectivescas) y una forma de

²⁶ Esta dinámica narrativa del cuento, Hemingway la llamó la teoría del iceberg por su doble efecto en el relato. El mismo Pitol, sin aludir al escritor estadounidense, la explica en varios de sus ensayos y concibe su dominio esencial para lograr la historia.

²⁷ Acertadamente, Pligia sostiene en *La forma inicial* que la novela policiaca es una derivación, una vez que Dios ha dejado de estar en el centro de todas las cosas, de la novela gótica; porque se sustituyen los fantasmas (con la metafísica de una época) por el cadáver (la víctima). Justo en el propio Poe, el origen del género, están esas dos tensiones entre dos géneros cercanos.

concebir la trama de la novela que halla su sedimento genérico en la «ficción paranoica»²⁸ de crímenes, asesinatos y víctimas.

Cuando Pitol escribe sobre otros autores, hay una ambivalencia crítica: los defiende a ellos, los impulsa en el caso necesario, habla de sus biografías; pero también está luchando por su poética y por formar un lector adherido a su manera oblicua de leer. Piglia sugiere este movimiento en los gestos de Borges hacia Poe y es un instinto análogo que se desarrolla en Pitol: «Borges tenía mucho de Poe. Había aprendido de Poe, en el sentido de hacer una obra y, al mismo tiempo, una poética. Luchar por su obra mientras decía luchar por una poética. Luchar por una poética del cuento corto, luchar por una poética del policial, no decir estoy luchando por mi obra, sino que estoy luchando por una manera de hacer literatura que me parece pertinente» (2015: 157). Pitol, por supuesto, nunca manifiesta directamente esas gestas literarias y con la tradición; más bien, va colocando sus huellas, líneas de sombras, deposita en *su* lector ese «relato futuro». El homenaje a Reyes integra esa actitud; porque, desde luego, es una actitud, la de hacer una renovación literaria, según dijo de James, sin que huela a rebelión, a rebelión escandalosa, vanguardista y efímera. Con Reyes no solo desliza un sedimento valioso de géneros desplazados, asimismo dilucida cómo entran a través de la labor de difusión otros textos que se van naturalizando en el interior de una tradición nacional. Es un escritor en cuya vocación está abrir nuevos itinerarios.

²⁸ Con este término, Piglia se refiere a la novela policial.

2.1.3 *Un texto del año treinta*

En el ámbito de la férrea polémica en torno a la cuestión nacionalismo *versus* cosmopolitismo, Jorge Cuesta publica en los años treinta un ensayo breve que buscaba abolir la peregrina discusión y sobre todo procurar una opción mucho más inclusiva para la literatura mexicana, donde sus propios textos y de los integrantes de Contemporáneos adquirieran carta de legitimidad. «La literatura y el nacionalismo» anuncia aquella célebre conferencia de Borges en torno a la tradición²⁹ y discute las resistentes razones que circunscribían el valor tanto formal como temático a una mismidad si no del todo estéril, por lo menos fatigosa.³⁰ Es una reflexión que lucha desde afuera, desde un lugar desplazado, una voz que precisamente aspira a abandonar ese espacio marginal en un panorama opresivo. Cito las irónicas palabras de Cuesta:

La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así, pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que sólo la afirma su libertad, su superfluidad, su independencia de cualquier protección, ¿cómo podría protegerla el nacionalismo que no es sino la exaltación de lo particular, de lo característico? El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad (1991: 264).

Supongo, fue un ensayo que se leyó en los años 50 y 60 como un legado profético y a Cuesta como el oráculo de todos los dioses del libre albedrío. En esa época, semejante polémica no se había resuelto y en la generación Medio Siglo se repetía absurdamente el

²⁹ «El escritor argentino y la tradición», conferencia leída en 1951, se publicó más tarde en *Conferencias y cursos* (1953).

³⁰ En este mismo sistema de ideas, Saer, muchos años después, redondeará esta noción al situar los valores afectivos y arbitrarios de la tradición que construye un escritor, noción que se enlaza con la defensa del azar de Pitol y con las afinidades que él ha defendido: «Frente a la literatura experimentamos emociones estéticas. Es inútil obligarnos a aceptar una serie que no nos produce ningún tipo de emoción simplemente por obligaciones patrióticas o por obligaciones inversas, porque tampoco el cosmopolitismo a ultranza o programático tiene ninguna razón de ser. Si entendemos la literatura como un arte que produce emociones estéticas serán estas emociones, nuestros gustos personales, los que determinarán esa tradición individual» (2015: 33).

viejo problema con distintos defensores e idénticas tensiones. Para un grupo de jóvenes escritores, encontrar en *Contemporáneos* un parentesco tan eficiente debió haber representado no solo que estaban haciendo las cosas bien, sino que pertenecían a esa esfera de privilegiados. *Contemporáneos* estaba en sus órbitas, resultaban unos inmensos padres, los proveía de un lugar interior, apenas abierto, y los implicaba con diversos universos exteriores.

Pitol no escapa de esa admiración generacional. Cada vez que el espacio es oportuno para insertarla, lo hace con benévola complacencia. En esa actitud se mezclan materias afectivas e intelectuales. Varias veces visitó la biblioteca de Cuesta, leyó sus libros, conversaba con esos poetas que en ningún caso eran estrellas del Olimpo, sino transeúntes más de una ciudad que aglutinaba masas disformes. Podía encontrarse a Pellicer saliendo de un Cine Club y platicar con él sobre el paisaje de Italia o coincidir con Novo en algún café en que se debatía sobre la poesía de Eliot y Erza Pound.

Es un hecho quizá demasiado conocido, pero a la revista *Contemporáneos* y a los esfuerzos de sus colaboradores³¹ se debe buena parte de la entrada de la literatura inglesa y con más ahínco de la lírica moderna en el contexto mexicano. Hoy están en la médula de la tradición; pero en aquel entonces el canon no los asimilaba con resuelto interés. Había dos motivos para la resistencia: las estéticas que manejaban y la personalidad excéntrica de algunos de ellos. Es evidente: eran dos polos fascinantes para Pitol y unos escenarios donde él también se movía y formaba.

³¹ Una revisión de sus páginas puede fácilmente corroborar este hecho; allí encontramos constantes traducciones y ensayos sobre escritores foráneos y nacionales que, como ellos, elaboraban una estética antinacionalista en ese sentido maniqueo que se les exigía.

En la *Trilogía de la memoria*, como si fuera un rito que se desplaza solo de una atmósfera a otra, surgen, en línea y sin cambiar casi de orden, los mismos poetas de Contemporáneos: Pellicer, Villaurrutia, Gorostiza, Cuesta, Novo. Nunca analiza sus obras,³² ni da detalles sobre sus valores. Pareciera que el solo hecho de mencionarlos activara no solo el distingo de esas poéticas, sino también los héroes de una polémica que los desplazaba y se decantó por darles la razón. En esa dinámica, Pitol también tendría la razón y su literatura, como ya ha sucedido, sería absorbida por un canon nacional. Dado que la disputa librada por dos generaciones es similar y las apuestas se prestan luces entre ellas, el orden presente resulta natural. No es que sea inmediato e inequívoco, sino que aparece bajo los rigores de la espontaneidad. Es un hecho también que se cuenta en retrospectiva, cuando ya han caducado principios escolásticos de la tradición; pero explican y alimentan una literatura. De esa polémica nace una opción estética defendida por Pitol: su voluntad de elegir una cultura mexicana y cosmopolita (cuando esta palabra no se había trivializado) y quizá hasta de construir una especie de nación en el aire, es decir, afuera del ámbito mexicano, ausente de los márgenes directos de aquellas polémicas y sin pertenecer a alguna de las muchas capillas de entonces.

Si ese grupo merece todos sus elogios, también lo valen las figuras aisladas que tributan a esa misma noción de cultura y tradición. A esa saga de nombres de poetas de Contemporáneos, se suele sumar el Octavio Paz de *El laberinto de la soledad* y *Libertad bajo palabra*, textos cardinales de la nación; Arreola (tildado de afrancesado) y Rulfo, quien, entre otras muchas valías, conecta la literatura mexicana con la norteamericana y

³² Solo he encontrado un comentario negativo sobre unos de los integrantes, Torres Bodet, y en específico sobre uno de sus novelas, *Proserpina rescatada*. En *El mago de Viena* habla de los fallidos experimentos de estos como narradores y lo ejemplifica con este sarcasmo: «Si alguien me conminara hoy día, pistola en mano, a releer la *Proserpina rescatada*, de Jaime Torres Bodet, probablemente preferiría caer abatido por las balas que sumergirme en aquel mar de estulticia» (2005: 452).

específicamente con Faulkner; el Fuentes de *La región más transparente*. Algo es claro en todos estos libros: trabajan con elementos externos y los naturalizan, sin influencias calcadas o pleitesías vanas. Es a la literatura a que aspira Pitol desde su primer cuento. Faulkner será un espacio privilegiado en su familia personal de escritores, con él observa cómo la historia se compone de visiones y fragmentos, es decir, Faulkner es un sucesor secreto de James y en su manera de afrontar el relato están los principios más básicos de la novela policiaca. El autor de *El ruido y la furia* trata la realidad exterior; pero la deforma, la destruye para armarla según *su visión*. Como en Joyce se aspira a otro tipo de lector en el que todo se consolida. En un ensayo de Piglia, se halla esta frase que dilucida una poética. Dice Faulkner: «Escribí *El ruido y la furia* y aprendí a leer». Es una lección precisa y decisiva en Pitol; porque la puesta en escena de sus lecturas insiste en la puesta en abismo de su poética. Esos sutiles nombres deslizados, si nos fijamos de cerca, representan modos de leer: la tradición o una escritura de la ficción.

2.1.5 Memoria y personaje

Es visible más de una vez que a Pitol le entusiasman textos eminentes; pero también las personalidades de los autores. Conocerlos, conversar con ellos, manifestarse alrededor de esas figuras que admira, concentra esa intensa dualidad imposible de escindir en él: al autor y a la obra. Cuando habla sobre Tabucchi, cuando visita en un café de intelectuales a Jerzy Andrzejewski o describe las tertulias en torno a María Zambrano, se siente la pulsión de esa mixtura. Pareciera que se intentan leer los textos a través de las manías de ellos (o viceversa) y, no obstante, no se buscan soluciones automáticas de una materia en la otra. Puede pensarse que solo son actos de vanidad, pero los prejuicios resultan vencidos si se atiende su manera de observar cómo un escritor se construye a sí mismo frente a los demás,

cómo también es un actor que fabrica un personaje por y para su literatura. Si su vocación de dramaturgo fracasó, a pesar de las lecciones de Luisa Josefina Hernández, en estas descripciones y caracterizaciones adquieren relevancia. Sobre todo, porque a través de ellas se participa en los mismos métodos empleados para la creación de su «personaje».

Tales recursos no dependen solamente de la experiencia directa. Cuando adolece de ella, es decir, cuando trata con escritores muertos, la forma con biografías y datos personales de ellos. En el ensayo sobre Waugh, escribe esta advertencia que se expande por todo el texto: «Si las obras son un eco, un reflejo de la vida, un compendio de todo lo que es y ha sido el autor [...] es fácil entender por sus libros de los sorprendentes cambios ocurridos en la conducta del autor» (2002: 135). Los libros muestran a su creador, sus temperamentos: Waugh pasó de libertino y liberal a retrógrado y conservador. Es un movimiento similar en algunos puntos al de Vasconcelos.

En «Nuestro Ulises» hay dos tramas: la de un muchacho al que la prohibición familiar impulsa hacia una lectura desenfadada de las obras autobiográficas de Vasconcelos y el de un presunto escritor que visita a un personaje momificado por sus ideas y su tiempo. En esa ondulación, hay también dos actitudes: el regocijo que implica leer la obra atrevida de un hombre público y respetado; y cierto desprecio posterior por un cadáver en vida que representa, curiosamente, un retroceso en su mentalidad. A pesar de lo que Pitol ve y conoce de manera directa al visitar a Vasconcelos, su admiración inicial no se modifica, se mantiene intacta porque cree en ese héroe que se ha fijado en las páginas de su autobiografía, y claro, en la osadía, aunque haya perdido su pasado encanto.

La vitalidad de Vasconcelos, por ejemplo, lo impresiona. Era una vida errante: por la mañana se toma un café en la Condesa y por la tarde está en una exposición de pintura moderna en New York, rodeado de intelectuales. Al día siguiente, podía aparecer en algún periódico su crónica. Padece en ese entonces, a pesar de las dificultades para desplazarse, de una energía por la cultura que anulaba los tropiezos. Otro elemento: las relaciones amorosas. Desfilan amantes, de todas las edades, y la retórica cursi o ridícula de esos amores secretos. No se protege Vasconcelos de lo que pensarán de él ni de la *vox populi*, ni los altos directivos y políticos con los que se codea por su actividad pública. Es una autobiografía que lo desnuda sin solemnidades falsas ni poses marmóreas. Es, desde luego, una actitud excéntrica por su escasa aparición en este tipo de personajes. Un último asunto es el lenguaje. Esa vida de relax y de medios intelectuales, contada con un lenguaje tieso la anularía desde el principio. Vasconcelos, en cambio, usa una lengua viva, comunicativa, franca.

Estos mecanismos también están funcionando en el entramado de la *Trilogía de la memoria*. No con semejante simetría, pero con ellos se teje esa autobiografía personal y con Vasconcelos se erige esa subtrama de los libros de confesiones en la literatura mexicana. Dentro de esa tradición, podría estar soterrado otro texto: *Memorias*, de Servando Teresa de Mier. No obstante, en esos enlaces al menos hay dos cosas que han cambiado en Pitol. La primera sería la estructura, la superposición de planos y secuencias, hasta llegar al paroxismo de la combinación de los fragmentos en *El mago de Viena*. La segunda es la capacidad para, como sucede con los libros de memorias de James o Conrad, mantener, a pesar de todos los datos que ofrecen, al lector en una tensa oquedad de información. El

proceso de selección es tan preciso y el misterio de las tramas tan complejo y oblicuo que casi necesita un nuevo orden por su lector.

En *Adicción a los ingleses*, justo cuando habla de James y Conrad se queja de este hecho en ellos. Narra muchos datos de sus biografías; pero son noticias sacadas entre líneas o finas hebras. Ambos escritores además no sentían ningún placer en revelar sus vidas, consideraban que ese hecho nefasto afectaba sus lecturas y, paradójicamente, dedicaron algunos voluminosos libros a ese propósito. De James, dice Pitol: «se esforzó en no dar datos de carácter personal, “solo la obra debe importar a un autor”. No obstante, los recursos intrincados para no dar pistas despierta más la curiosidad del lector y lo deja en la semblanza de las conjeturas» (2002: 59). Cuando se lee a Pitol es difícil no sentir esta sensación de que algo falta, de que algo se escapa y está en otro lugar.³³ Cuando se lee esta apreciación sobre James deviene imposible no asimilar el guiño con su obra. Sucede algo semejante al leer la biografía que escenifica sobre Evelyn Waugh y la relación implícita que hay entre ella y la vida de Vasconcelos. «En el fondo —señala Piglia— uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales» (2001: 56). Ese proceso se da con el propio Waugh y la tradición inglesa; pues cuando Firbank estaba olvidado aquel publica un ensayo sobre él para rescatarlo y situarlo en el centro de su literatura.

³³ Justo esa intermitencia que se dispersa por sus textos dota a su obra de una vitalidad permanente; porque no se llega a una conclusión o se estanca en una posibilidad. Cioran tiene una frase sobre Valéry que en Pitol es todo lo contrario: «Para un autor resulta una verdadera desgracia ser comprendido; Valéry lo fue en vida y lo ha sido después. ¿Era, pues, tan simple, tan comprensible? Ciertamente no. Pero cometió la imprudencia de dar demasiadas precisiones tanto sobre sí mismo como sobre su obra, se reveló, se mostró, dio muchas de sus claves, dispó buena parte de esos malentendidos indispensables para el prestigio secreto de un escritor: en lugar de dejar para los demás el trabajo de descubrirle, lo asumió él mismo» (1997: 68).

Waugh alienta otro testimonio fascinante: escribió un libro sobre México o en contra de México, patrocinado por las empresas inglesas que fueron expropiadas por Cárdenas. Fue escrito al final de su vida, ya perdidas su vitalidad literaria y su liberal postura política. El libro se llama *Robo al amparo de la ley*. Pitol nació el 18 de marzo, la fecha de la ley de expropiación. Waugh, supongo, estaba en la tradición mexicana, pero de una manera infraganti, ausente para todos los lectores nacionalistas.

2.2 *Unas huellas de nombre y circunstancias*

2.2.1 *El signo de un autor*

La primera mención de un autor inglés en la *Trilogía de la memoria* está en la tercera página. Es Byron. Pitol llega a Roma y por una anomalía en su visado se vuelve ilegal por una noche. Pretende dormir en el lobby del hotel y no se lo permiten. Se transforma en esos personajes de los poetas *beats* norteamericanos que deambulan por ciudades *on the road*. Toma un tren de regreso en la madrugada y se baja por un impulso en Venecia. La recorre. Es una escena literaria, de novela de James o Mann, porque descubre que ha perdido sus lentes y todo lo ve bajo nebulosas espectrales. Es un personaje que no ve o no ve bien. En Venecia surge Byron: «Creí localizar el palacio Mocenigo donde Byron vivió dos años de estruendosas orgías y fecunda creación» (2005: 31).

No menciona su obra ni nada referente a su poesía, sino un aspecto biográfico, un dato estruendoso. Es esta también la mayor influencia que Byron ejerce en la literatura inglesa posterior al Romanticismo. De él se va a rescatar su genio, su actitud, el aliento de una personalidad rodeada de afectaciones emocionales y de carácter. En el panorama de la novela inglesa decimonónica, no es posible entender sin Byron un núcleo de héroes de las

ficciones de Dickens, Austen y Emily Brönte. *Oliver Twist* o *Grandes esperanzas*, *Orgullo y prejuicio*, *Cumbres borrascosas* trabajan precisamente con personajes contaminados por esa enérgica aura. De ellos depende la tensión que se genera en el relato, compuesta con regularidad a través de grupos o entes que contienen esa aura y otros que son atormentados por ella. Hay dos niveles de realidad basados en estos conflictos.

La relación, además, puede darse por su posición vacía o falsa. El personaje puede estar dominado por un espíritu que no comprende, lo asume como moda de la época o de una época pasada y ya ningún valor se sostiene en sí mismo. James cuenta cómo su novela *Los papeles de Aspern* (desarrollada en Venecia) debe su argumento a una anécdota que le contó la condesa de Gamba, familiar de la última amante de Byron. Más allá de este hecho, allí vemos al narrador de la historia intentando salvar los papeles inéditos de Jeffrey Aspern, poeta de genio y de fama creciente después de su muerte. Supone que su proeza es también romántica y él mismo se considera bajo ese halo luminoso; pero sus propósitos son burdamente mercantiles: no le interesa ni la poesía, ni se encuentran en él ninguno de los valores originales del Romanticismo. Es, de algún modo, la parodia de esa estética que pretende fomentar y ni siquiera posee encantos como amante; pues, por sus fallidas conquistas los papeles terminan incinerados. Byron supone la articulación entre dos órdenes: uno lo puede representar en su dinámica ideal, mientras el otro lo coloca en su vacuidad paródica.

2.2.2 Homenajes

La edición de *Adicción a los ingleses* anuló las posibilidades de estos novelistas a entrar directamente en la *Trilogía*, como ensayos independientes, como tributos puntales. Una

somera revisión de esos volúmenes muestra una saga de otros nombres a los que se le dedica un espacio crítico. En un orden cronológico en *El arte de la fuga* están Galdós, Chéjov, Hasek, Mann, Andrzejewski, Tabucchi. *El viaje* se concentra en la tradición rusa y *El mago de Viena* imbrica todos los motivos anteriores y agrega otros. De todas formas, *Adicción a los ingleses* funciona como un subtexto de esos libros, se irradia uno sobre los otros. Solo que por su concentración, desplaza su mirada hacia un entramado de nombres y circunstancias.³⁴ Con las lecciones de esos narradores, Pitol realiza una ficcionalización de su poética. Un primer caso puede estar en la manera, según ya se mencionó, de tejer su autobiografía a través de los recursos narrativos, como hacían James o Conrad. Se dan otros: leer una situación vital mediante una obra literaria o impulsar su sentido por un texto; relatar una historia que recupera los conflictos interiores del extranjero enfrentado a su identidad en un espacio foráneo, como sucede en Conrad o Forster;³⁵ puede simplemente nombrar un autor (es el caso de Byron) y de ahí se dinamitan todos los sentidos; o citar una obra no estrictamente literaria de un valioso narrador para él y tras ese movimiento leer situaciones en apariencia extraliterarias. Desde luego, los ingleses están presentes, pero no encarnan el foco central, funcionan como subsuelos de la narración. Ahí están sus constancias y presunciones.

Virginia Woolf, por ejemplo, está sedimentada en una cita que aparece al final de *Al faro* y se ubica de subtítulo en el primer ensayo de *El arte de la fuga*: «Sí, yo también he tenido mi visión». La cita prácticamente aglutina todo el contenido del libro, pues Pitol relatará en qué consiste su visión de la literatura, su visión de la tradición mexicana, en

³⁴ En la *Trilogía* y específicamente en *El mago de Viena* se dedican solo dos espacios que privilegian a los ingleses: el que trata a Venecia como espacio literario y el de los excéntricos, por donde entran James, Conrad, Firbank, Waugh, Flann O'Brien. Esta última sección pertenece a ensayos que han sido extraídos de *Adicción a los ingleses*.

³⁵ Tanto *Nostromo* como *Pasaje a la india* son ejemplos notorios.

suma, cuál es su poética. De igual forma, Woolf comenzó a publicar ensayos de su incómoda noción de los novelistas ingleses, ensayos que significaron luchas internas por situar una nueva literatura, con la destrucción de ciertos nombres célebres y algunas poéticas, consideradas por ella ineficientes. Hay otro enlace con Woolf: la fundación de una editorial, su gestión para difundir una nueva cultura. De su pequeña imprenta, la Hogarth Press, salieron novelas de Joyce, poemas de Eliot, y su casa era el centro de una generación, el famoso grupo de Bloomsbury, el mismo que Pitol admirará.

2.2.3 En el extranjero

«Debo confesar que soy sordo del oído izquierdo». Así comienza «Siena revisitada». En Venecia pierde los lentes (la vista está afectada) y cuando termina el paseo fantasmagórico los vuelve a encontrar. El texto sobre Siena alerta sobre ese defecto que, más tarde, en una comida protocolar, lo hace escuchar dos conversaciones diferentes, también defectuosas, que Pitol convierte en una plática amena sobre Conrad. A Venecia llega por accidente, cuando va a Boloña para tomar su tren a Roma este ha partido ya y un europeo desconocido le brinda un aventón hasta Siena: «De un vagón de carga bajaban un automóvil. Yo trataba a duras penas de sobornar en ese mismo andén a un empleado de ferrocarril para que me consiguiera una litera o, al menos, una butaca de primera clase» (2005: 113). En ese auto viajará.

Durante el viaje conversa sobre arte y cultura. El dueño del auto es un muchacho ameno, un digno anfitrión de la cultura europea. Le sugiere catedrales y murales, obras de grandes pintores italianos. De repente, se produce un ruido en la conversación. Los dos hablan de Bandello, en rigor Pitol es quien discurre, y, haciendo gala de su cultura europea

libresca, inserta un comentario de Robert Greene «sobre la desenfadada vida universitaria en esa ciudad». Ese es el ruido. Su anfitrión lo corrige: usted seguramente se refiere a Graham Greene, le dice. Pitol responde con sutileza: «le expliqué que no, me refería a Robert Greene, un contemporáneo de Shakespeare, al cual algunos estudiosos atribuían la paternidad o, al menos, la coparticipación en la escritura de *Tito Andrónico*» (2005: 115).

De esa escena se desprende su enciclopédico conocimiento de la cultura europea, tanto que puede ser capaz de educar a un italiano sobre una de sus ciudades y los cronistas isabelinos que han hablado de ella. A su vez, descubre con pavor que sabe poca cosa sobre su pasado mexicano: «Por intuición comprendí que debía afirmar mi propio lenguaje y la cultura de donde procedía. Podía recitar un listado de palacios o iglesias construidas por Palladio o Brunelleschi, y en cambio tenía lagunas abrumadoras en el barroco mexicano, en el horizonte trunco de los olmecas y los mayas» (2005: 116). Este conflicto es uno de los resortes de la obra de Conrad y hasta de la de James: el extranjero que se descubre a sí mismo en un espacio foráneo, que libera una crisis de identidad entre lo que en su entorno es y lo que puede llegar a ser, despojado de sus atributos naturales. Sobre este asunto, señala sobre Conrad: «En las novelas de Conrad lo exótico no es fundamental como en los relatos de los mares del Sur de Stevenson. El exotismo le interesa sólo como un mundo radicalmente diferente, donde el europeo puede sufrir una crisis que se resuelve en una liberación o una condena irremisible» (2001: 67-68). El resorte de una ficción se recupera para situar un conflicto también personal y una tensión que su misma obra libera. Es la ficción de la poética.

2.2.4 *La discusión soterrada*

Entre sus libros preferidos sobre el arte de la novela, está el de E. M. Forster: *Aspectos de la novela*. Lo menciona varias veces como un modelo inigualable que enseña cómo escribir relatos. Ese autor y ese libro se vuelven casi *tics* por su recurrente aparición. No obstante, hay otro texto de Forster que es una de sus guías espirituales, lo cita a menudo y lo pone en el centro de algunas discusiones sobre la tolerancia y los aspectos políticos de una nación: *Two Cheers for Democracy*. De Forster es la sentencia, inserta en *La sepultura sin sosiego* de Connolly, «Detesto la idea de las causas, y si tuviera que elegir entre traicionar a mi país y traicionar a un amigo, espero poder tener el valor de traicionar a mi país» (Forster en Pitol: 2001: 102). Es una frase escrita originalmente en un entorno bélico.

El cierre de *El arte de la fuga* asombró a muchos de sus lectores, lo consideraban ajeno en la estructura del volumen. «Viaje a Chiapas» sin embargo pone en evidencia un problema que se debate a través de todas las páginas de ese y el resto de los volúmenes: el debate sobre el humanismo. Es una cuestión que se imbrica con una fórmula oficial que legitima, por vía e intereses ideológicos, un arquetipo de literatura sobre otra; es, al final, aunque no solo, el conflicto entre nacionalismo y cosmopolitismo. Citar este texto político de Forster, tanto como su concepto de la tolerancia, sostienen el origen de una literatura, la de Pitol, que nace amenazada por intolerancias y por exigirle a la cultura requisitos que, planteados bajo esos términos, son estériles. Como lo ha sido el realismo socialista y el nacionalsocialismo. Se ponen en evidencia actitudes políticas y su entramado cultural.

La admiración que él siente por Austen o Ivy Compton-Burnett descansa en esa superficie del relato donde la Realidad, la Historia, no están mimetizadas con decisión

expresa o no se busca aprehenderlas. En apariencia, son novelas que tratan sobre bailes triviales de señoritas y vestidos de encajes. Cuando tangencialmente proveen, sin proponérselo, una época en su integridad más cabal. «El reproche más frecuentemente lanzado contra Jane Austen —así comienza el ensayo sobre ella— alude a una carencia de reflejos de los acontecimientos de la época» (2001: 23). Ivy Compton-Burnett a su vez «declaró no poder escribir sobre temas contemporáneos por carecer de cualquier conocimiento orgánico de la sociedad posterior a 1902» (2001: 119). Esto lo dice una señora que nació en 1884 y murió en 1969. Dejó escritas más de veinte novelas.

Entre las muchas críticas hacia Pitol y su literatura, está el escapismo. La excentricidad se asume como defecto y él, justamente, al situar su visión sobre este debate persigue transformarla en virtud. No porque sea un mero capricho, sino porque suficientes novelas y autores demuestran que es una cualidad estética no en sí misma, sino en lo que puede potenciar. Algunos autores que lo apasionan tuvieron que resistir tales prejuicios y a otros se les tildó de traidores: James, Conrad, Gombrowicz, Austen... Muchos de ellos vivieron exilios voluntarios; otros optaron por cambiar sus nacionalidades. En una entrevista le hacen una pregunta maliciosa sobre su relación con James o de su similitud. Esta es la respuesta que libra todo el conflicto. Es una respuesta hacia los detractores, como puede leerse también la *Trilogía de la memoria*, y en ese plano el lugar del libro de Forster deviene guía tutelar. Le preguntan: «¿Ves a los mexicanos con la misma distancia que James veía a los norteamericanos?» Respuesta: «Una diferencia fundamental entre mi manera de ver a los mexicanos y James a los americanos es que yo no comparto el culto total de James por Europa, ni la ambigüedad entre fascinación y horror que a él le produce el país natal» (2015: 175). Sin una estética politizada, sin perseguir un *deber ser*, Pitol está

insertándose en un debate esencial para su obra: las dinámicas entre una política cultural y una ideología de fondo. «Viaje a Chiapas» encapsula ese debate y lo deja abierto, lo mantiene latente al final del libro.

2.2.5 *Comedia de enredos policiales*

En una ciudad que se resiste a aceptar un cambio ideológico que se avecina, Leningrado, Pitol compra tres libros: una antología de Pilniak, autor que condenaron a la Siberia, otro de Karlinski sobre la sexualidad de Gogol y *Mr. Byculla*, de Erik Linklater. Este tercer texto se le extravía y de ahí surge una trama: «Dos veces he comprado la edición original inglesa, para perderla casi de inmediato en ambas ocasiones. La de hoy, la tercera, fue acelerada. Al llegar al cuarto del hotel encontré en la bolsa solo los libros de Karlinski y Pilniak» (2005: 398).

En el hotel intenta indagar sobre su reciente pérdida, le pregunta a la señora que oficia como policía en el piso de su habitación. Ella le dicta improperios, le habla en un ruso de ofensas, casi lo llama pornógrafo; porque algún inquilino había dejado olvidadas unas revistas pornográficas y ella naturalmente piensa que Pitol es el propietario. *Mr. Byculla* no aparece, funciona por ausencia. Esa señora policía lo amenaza con acusarlo, lo que significaría un siniestro escándalo. El cintillo de los periódicos sería: «Escritor y diplomático mexicano es expulsado de Rusia por lecturas nocivas de pornografía». Pitol sabe por las vidas de algunos escritores, insertas en *El viaje*, que el gobierno puede montar una campaña de desprestigio tan atroz que en algunos casos implica la muerte de la persona. Nada llega a mayores cosas. Un hombre reclama sus revistas y todo se silencia.

¿Qué hay en esa historia? Crimen, policía, acusación, un sistema opresivo y fanático. Un malentendido. *Mr. Byculla* contiene todo esto, pertenece al género detectivesco. Narra la historia milenaria de una secta religiosa y criminal a través de los siglos. El texto no está; pero de él depende el reflejo literario de una situación.

El «Diario de Escudillers» calca esa ambivalencia crítica entre realidad y literatura, o para ser precisos, es el modelo original, si atendemos al orden cronológico. Pitol llega a Barcelona desempleado y sin dinero. Acaba de renunciar a su cargo diplomático por los sucesos de Tlatelolco. En Barcelona el clima político bajo Franco es también intransigente, la censura está por todas partes. Le proponen escribir el prólogo de *Nostramo*, de Conrad,³⁶ su novela más politizada, la que crea una realidad ficcional en el seno de un espacio latinoamericano. Buena parte del diario se concentra en reseñar esa novela y los debates que ella solventa para concluir que su prólogo debe focalizarse en esa lectura política. *Nostramo* es el reflejo ideal de su situación y Conrad una fuerza profética para Latinoamérica o cualquier régimen totalitario. Ahí hay una crítica; pero no la libra él, sino que pone a Conrad en la cuestión. Una novela de otro autor representa el conflicto y la trama.

Un tercer ejemplo, para continuar con la cábala del tres. En la sección titulada «Anulación de Pompeya», de *El mago de Viena*, nombra una novela de John Dickson Carr, perteneciente a la Colección *El séptimo círculo*, que dirigían Borges y Bioy Casares. Dice que señala el texto no para hablar sobre el género policial y sus movimientos internos en la tradición inglesa, aunque termina por hacerlo, sino por un asunto más trivial. La razón es que *Los espejuelos negros* comienza en Pompeya y él apenas recuerda su estancia en esa

³⁶ El ensayo después lo recogió en *Adicción a los ingleses*.

ciudad. Aquí está el texto y su historia, y en cambio un espacio ha desaparecido de su memoria: «Me detuve un momento para fijar el lugar y visualizar la acción con mayor certeza. Me fue imposible. Había visto Pompeya en el cine, en libros de arte, en revistas; había estado allí una tarde de agosto de 1961, y sin embargo, se me había vuelto invisible» (2005: 502). Una novela viene a sustituir o a formar su memoria, ahora la ficción no refleja la realidad, sino que la reemplaza. A su vez, desliza autores y títulos que le interesan en el género policiaco. Los va fijando con estos mecanismos. Se vuelve él mismo detective de su memoria a través de un texto detectivesco. La realidad depende de la ficción y otras veces la ficción halla el sustrato de su vida. En cualquiera de las opciones, siempre se persigue aunar biografía y poética, obra y poética, crear un espacio donde se realicen contaminaciones versátiles.

2.2.6 *Tramas dispersas*

Hay escenas de lectura más silenciosas. En los años 50, mientras espera a Monsiváis lee *Lástima que sea una puta*, de John Ford, autor del teatro isabelino, el mismo periodo sobre el que más adelante conversa con aquel joven italiano que lo adelanta hasta Siena. Alude a que traduce *El monje*, de Matthew Lewis, un escritor de literatura gótica, el género que presiente en Reyes y se enlaza con el policial.

Otras conservan tramas más espesas. La historia sobre una cena protocolar donde una mujer superficial le habla de trivialidades; pero su defecto del oído izquierdo mezcla dos conversaciones a medias, es decir, dos estilos y dos superficies en un mismo relato. Con esa anécdota expone una declaración de uno de los rasgos de su manera de escribir

ficción.³⁷ Su ironía, cuando le responde al esposo de esa señora que ella le contaba sobre Conrad, suscita esta perspectiva. O el ensayo sobre la literatura en Venecia que no solo marca sus correspondencias con esa tradición de texto venecianos o de Venecia como espacio literario, sino también inscribe los autores de esa tradición, los mismos sobre los que trabajará su literatura.

Cuando se publicó *El mago de Viena*, Monsiváis lo visitó para entrevistarlo. El humor de Pitol en ese momento era espinoso, pronto saldría de viaje para promocionar la edición. Las respuestas son cortantes. Allí explica cómo forma sus libros críticos: «reúno mis ensayos, los acerco uno tras otro pensando en que vayan a dar un efecto determinado, sea por contaminar a otro, al ensayo de junto, o rechazarlo en un círculo cerrado donde vuelva a haber un encuentro» (2015: 19). Es un método que se superpone en la unidad de un texto, pero que, de igual modo, funciona en las analogías entre sus libros. «La carpintería —dice en esa entrevista— es absolutamente indispensable en mi obra, especialmente en este *Mago de Viena*. Su escritura es su construcción. Es un libro que nace bajo la sombra de un lema primordial de los alquimistas: “Todo está en todo”. En *El mago...* todo está en todo, pero en un orden de los elementos, y los tonos tienen que estar en una colocación especial para potenciarse y potenciar la unidad» (2015: 15). Es un libro que lo acerca a *La sepultura sin sosiego*, de Cyril Connolly, y tiene un exergo de Forster. Ambos son escritores ingleses. En la primera página en blanco de *El mago de Viena* reza esa máxima en inglés: «only connect...».

³⁷ En una entrevista confiesa: «Concibo el relato, tanto en novela como en cuento, como la conjunción de dos historias independientes que se combaten o se vuelven espejo una de la otra. Unas de las líneas es la predominante y otra es una línea aparentemente vegetativa, secundaria, pero que va logrando introducirse en todas las fisuras, en todas las grietas que deja la línea principal. Esta línea secundaria es la que va dando fuerza, la que producirá ciertos efectos de forma, ciertos textos literarios en el otra, en la visible, en la aparente» (2015: 60).

2.3 *Dos mundos no tan distantes*

Para Ricardo Piglia, existen dos claras líneas desiguales en la tradición de la novela.³⁸ A una la llama la «novela enciclopédica» y en ella pueden estar en el siglo XIX: Tolstoi, Balzac, Dickens. Son textos monumentales en proporciones y en la búsqueda por aprehender una totalidad. En el siglo XX, puede hallarse en Mann, Joyce, la *Rayuela* de Cortázar o Lezama Lima. Ante esa, hay otra más secreta, que nomina «tradición de lo elíptico», encarnada por Poe, el Flaubert de *Madame Bovary*, James, Rulfo, Borges, Conrad. Sobre esta segunda explica: «El narrador que circula en estos relatos es un narrador que, en cierto sentido [...] es ajeno a la oposición verdad-falsedad, está ligado (y por eso narra) a la relación entre verdad y secreto» (2015: 92).

En Pitol, como sucede en Piglia, ese antagonismo se elimina. Su elección de autores imbrica esos dos posibles itinerarios de la ficción. No distingue entre supuestos escritores de una visibilidad deslumbrante y otros silenciosos; porque lo que se disuelve en la posición de Piglia es *un lugar* preponderante de una narrativa sobre otra. Una presenta la inmediata legitimidad nacional o internacional y la segunda debe rumiar al margen. Se trata de un problema de centros y periferias, de sistemas monumentales contra sus pequeños hermanos menores. «Los escritores que escriben crítica como Pound o Pasolini o Auden —sostiene Piglia—, leen de un modo muy particular. Están siempre atentos a la forma, se interesan más por la construcción que por la interpretación, se preguntan cómo está hecho un libro antes de preguntarse qué significa» (2015: 173). Pitol pertenece a esta selecta estirpe.

³⁸ Piglia ensaya sobre esta cuestión en varios de sus libros, el más reciente *La forma inicial*, no es una excepción.

Pudiera pensarse que su devoción por Dickens o Galdós es anticuada; pero en ellos descubre las estrategias directas que logran el verismo clásico de la narrativa decimonónica. De Dickens no rescata la cursilería y los discursos morales, sino su aspecto satírico. Le molesta la popularidad que lo obligaba a tejer un folletín; pero, además, de su humor, destaca su concepto de la novela multitudinaria; la ausencia del héroe como centro de la trama; la caricatura de una sociedad y el crimen como catalizador social. «Un mundo inventado por Dickens —afirma Pitol— coincide muchas veces con el real, pero mantiene una fisonomía propia. Su existencia es un espejo impreciso, una forma metafórica de nuestra existencia» (2001: 37).³⁹ Ese vértice de Dickens lo emparenta con Austen, Brönte y Compton-Burnett, en la medida en que estas mujeres tratan la realidad oblicuamente; pero también con Firbank y Waugh en las líneas esperpénticas de la sátira social.

Neige Sinno apunta esa inclusión en las lecturas de Pitol: «Se entusiasma por un clásico al igual que por un autor marginal, atento en cada caso a la influencia del canon sobre la lectura del texto y a lo que siempre escapa a las clasificaciones. Se esfuerza en entender las tradiciones nacionales, que percibe como claves para descifrar los movimientos históricos [...], pero buscando lo no convencional, rechazando las evidencias y leyendo a autores periféricos» (2011: 204). En el momento en que Pitol lee a Dickens este es un clásico, pero permanece completamente empolvado. No interesa ni siquiera a su tradición. Forster en sus conferencias sobre la novela inglesa lo menciona y lo sitúa como

³⁹ El ensayo sobre Dickens en *Adicción a los ingleses* tiene dos partes. La primera versa sobre su poética y sus procedimientos y fue escrita en 1967. La segunda, en torno a *Grandes esperanzas*, se escribió en Xalapa en 1998, cuando ya *El arte de la fuga* se había publicado y Pitol había descubierto en el valor de la memoria un tipo de lectura afectiva. «*Grandes esperanzas*» mantiene la tensión entre dos lecturas. Una: la de la niñez que elogia y disfruta por la presencia de un mundo de huérfanos aventureros, la cual a su vez es una lectura censurada porque se le han eliminado muchos pasajes escabrosos y complejos puesto que se trata de una edición infantil. La segunda: la lectura de la vida adulta donde se descubren los defectos de esa prosa, pues contiene muchos pasajes morales y pedagógicos.

algo ya oscurecido, que nada dice para su generación. Pitol nota en él nuevos valores. Es, en ese plano, una lectura excéntrica. Al concebir su actualidad cambia *ese lugar*: «El clásico se vuelve excéntrico y el excéntrico clásico» (Sinno, 2011: 208). Son modos de leer que desfiguran, por el lugar y la intención con que se realiza, el valor y los espacios de los textos. Les impone otros espacios de armonía. Dickens con Austen, Compton-Burnett con Waugh. En esa nueva armonía teje su tradición inglesa.

Una imagen ilumina su actividad con los autores. Para Forster, hay una gran sala con varios asientos, dispuestos en círculos. En cada uno de ellos, está sentado un narrador, hace su obra en silencio. Esta sería la tradición en sincronía, sin el tiempo y órdenes cronológicas que colocan a este en dependencia con aquel. Así, la tradición se construye bajo la simultaneidad. Pitol sería un visitante que va acercando hacia sí grupos de ellos, en cuyos contactos estima se funda su tradición. Habría varios grupos imbricados. Los cultores de la novela enciclopédica y elíptica, los que observan la realidad distorsionada junto a los que trabajan con la puesta en abismo, como Flann O'Brien, el género policial y la sátira social. Es un mundo de escasas distancias. En él se aúnan evidentes excéntricos como Firbank⁴⁰ u O'Brien, autores secretos e ignorados, y otros dependientes del espacio de lectura que les otorga por la supuesta anacronía. Lo tradicional se activa y lo secreto se visibiliza.⁴¹ Puede combinar a Mann con el popular género policial, sin un conflicto de jerarquía.

⁴⁰ En *Adicción a los ingleses*, con la excepción de Dickens y Waugh, el resto son escritores que fueron ignorados durante años y en vida no tuvieron ningún tipo de popularidad o éxito. Hacían su obra solos y en silencio.

⁴¹ En *El mago de Viena* alude a su relación con los excéntricos, se inscribe como lector de obras casi desconocidas, proceso semejante al de su propia obra, como un ferviente descubridor de autores: «He frecuentado desde hace más de cuarenta años las novelas de Ronald Firbank, cuando en la misma Inglaterra su público era casi invisible; también las novelas esotéricas de H. Myers, a las que solo se ha acercado un

2.4 *Forster First*

En *Aspectos de la novela*, E. M. Forster tiene como ejemplos de autores perfectos a tres rusos. Son Tolstoi, Chejov y Turgueniev. Como para reafirmar que nadie es profeta en su propia tierra, a ellos rinde homenajes inmensos, mientras a los novelistas ingleses los analiza con crítica severidad. Prácticamente, nadie se salva. Austen y Brönte por sus tribulaciones feministas. Dickens por la sensiblería y errática moralina. Por la novela policiaca siente un prejuicio que elude hasta mencionarla. En una tradición extranjera, lee algunas carencias de la suya. Hay también notables ausencias: Firbank, Ivy Compton-Burnett. Ni siquiera algunos de sus contemporáneos, Waugh, Madox Ford, Lowry, Flann O'Brien, aparecen. Es un libro que le debe mucho a las teorías de James.

La noción de los personajes planos (en torno a una sola cualidad) y esféricos (sujetos a modificaciones) es una de esas deudas. Otra puede ser señalar el teatro como fuente perfecta para hilar una congruente trama. «La trama —dice— exige inteligencia y memoria» (1961: 116). Es decir, un tipo de lector que sea capaz de configurar la historia, que el cierre esté en sus posibilidades. Hecho que implica un narrador no omnisciente y lejano de solucionar los vacíos de la ficción.

Hay otra idea que interesa más. En el capítulo dos, dedicado a los personajes, se plantea que estos, como les sucede a las personas, tienen cinco fases: «Los hechos de la vida humana son cinco: nacimiento, alimento, sueño, amor y muerte» (1961: 68). El novelista no hará otra cosa que potenciarlos para darles un carácter a sus héroes: «Al novelista se le permite recordar y comprenderlo todo, si así le conviene. Sobre todo la vida

minúsculo puñado de fieles. Escribí sobre Flann O'Brien cuando *A-Swinn-Two-Birds* debía contar apenas con unas cuantas docenas de lectores, todos dispuestos a morir por ese libro excepcional» (2005: 248).

oculta» (1961: 69). Habitualmente son solo dos, nacimiento y muerte; para Forster también los otros tres adquieren un lugar en la biografía.

La *Trilogía de la memoria* está atravesada por varios de esos principios⁴² en un orden no lineal. No solo cuenta la vida de Pitol, sino la autobiografía de una literatura, utilizando los mecanismos de la ficción. «Consideremos primero los dos más extraños: el nacimiento y la muerte; extraños porque son, al mismo tiempo, experiencias y no experiencias. Los conocemos solo por lo que nos han contado. Todos hemos nacido, pero no podemos recordar cómo fue [...] nuestra experiencia final, como la primera que tuvimos es cosa de conjeturas. Andamos entre oscuridades» (1961: 68).

En *El arte de la fuga*, Pitol narra dos de sus nacimientos como escritor. En «Prueba de iniciación» está cómo llegó a la letra impresa a través de las páginas de un suplemento. Una nota sobre O'Neill constituye su primer texto en la esfera pública, entra así en escena. Un segundo es cuando edita *Tiempo cercado* o Arreola recoge en los *Cuadernos del Unicornio* «Victorio Ferri cuenta un cuento». Este último representaría su nacimiento en la generación. En contraste, nunca narra qué día nació ni los eventos que envolvieron ese hecho. Sin embargo, descubrir por la hipnosis los sucesos trágicos de la muerte de la madre, abre zonas de su memoria que estaban completamente olvidadas. Esa muerte proyecta y reordena su experiencia: «A la mañana siguiente desperté con una sensación desconocida, como si el diálogo conmigo mismo fuera diferente. Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga» (2005:

⁴² Ricardo Pace ha escrito una tesis de doctorado, aún inédita, que justamente demuestra cómo la literatura de la memoria trabaja con los recursos de la novela para transformarse en ficción, donde Pitol sería también un personaje. Hay dos textos que sirven de fondo para su disertación: Bajtín y Kundera. Forster puede ser otra clave para este principio. La tesis se titula *Lo novelesco en la escritura de la memoria de Sergio Pitol*, fue defendida en 2016, en la Universidad Veracruzana.

110). Toda la obra se va a gestionar después bajo estos principios. Se la va a configurar para que germine como la coherencia de esa fuga.

Forster sobre los sueños: «Entramos en un mundo del que se sabe muy poco y el cual, al abandonarlo, nos parece que fue en parte olvido, en parte una caricatura de este mundo y en parte revelación» (1961: 70). Pitol sobre la misma materia: «Debo haber tenido veinte o veintiún años [...] cuando se presentó en mis sueños un personaje desconocido, quien parecía compendiar el infinito espectro de la maldad humana. Su rostro solo daba cabida a la infamia. [...] Desperté aterrado. Horas más tarde, al salir a la calle reconocí al siniestro individuo con quien había soñado [...] Había leído en Jung algo sobre las premociones contenidas en ciertos sueños» (2005: 77). En «Sueños, nada más» se discurre sobre el valor de lo onírico y acto seguido se inserta un diario de estos (1994, 1995, 1992, 1993). Cada entrada es un mini relato encapsulado y denso, de historias dentro de historias, y peripecias argumentales que se hallan en sus relatos. Un muchacho le ofrece pasear a Sacho, su perro. Los dos desaparecen y en un noticiero Pitol descubre que están involucrados en un crimen. Un día en España establece una relación afectiva con un matrimonio y es testigo de cómo el clima entre ellos (y hasta en torno a él) se ha vuelto intolerable. Una cena protocolar se transforma en una caótica escena de novela policial.

Si para Forster el alimento descansa en el arte culinario, en cambio, para Pitol este se simboliza en la absorción de la cultura. Cada ensayo u homenaje a algún escritor sería un alimento de su vida y obra. Lezama entendía asimismo la cultura, como banquete. Solo el amor está fuera de órbita. No hay noticias de amantes, ni ninguna vida conyugal; porque a Pitol como a James no le interesa filtrar datos de su vida que enturbien su obra. Solo aquellos cuya función sustenten su poética. Es la autobiografía de su literatura más que de

su vida. La memoria, como indica Villoro, se teatraliza. Es, sin duda, una posibilidad que tendría en Forster, en ese libro teórico sobre el género, una manera de disponer la memoria y la historia. Si es así, en ella están los cinco movimientos de una vida, de una memoria y sus accidentes. Vila-Matas lo relata en uno de sus homenajes a Pitol: cómo se vieron en París, y cuando se despidieron tenía la sensación de que ya Pitol lo estaba incorporando a algún relato como personaje, que la realidad había pasado por el filtro de su ficción para no permitir desligarse más.

2.5 *El arte de traducir*

En Pitol está presente el mito de Bartleby, el escribiente que no puede escribir, símbolo fundado, en un cuento homónimo, por Herman Melville. En varios periodos sufre crisis de esterilidad. Sus primeros tres textos nacen de un arranque febril. Pasa más diez años intentado terminar *Juegos Florales*. Los cuatro relatos de *Vals de Mephisto* surgen también de «un trance» creativo poco usual. Corrige, eso sí, con enfermiza devoción. Una y otra vez las mismas páginas, cada nueva edición al menos tiene un signo de puntuación eliminado. En una entrevista, Villoro le pregunta si le angustiaba escribir: «En esa época no; luego cuando pasaron los años, me empecé a preocupar». Más adelante, le insiste Villoro: «En la época en que no escribías, ¿continuabas tus diarios? En este entonces —dice Pitol— más que nunca» (2015: 80). Además, de los diarios, estaba tejiendo, sin saberlo quizá, una tradición inglesa a través de las traducciones y prólogos, la mayoría de estos recogidos en *Adicción a los ingleses*.

Es una época, finales de los 60 y la década del 70, en la que solamente «escribe para los otros». Cuenta con el apoyo de grandes editoriales como Era, Joaquín Mortiz,

Sudamericana, Seix Barral, y participa en la fundación de las dos que hoy legitiman la literatura en español: Anagrama y Tusquets. De esta última nace la Colección Los Heterodoxos. No está escribiendo su ficción; pero se concentra en difundir, como Borges o Woolf, una serie de autores desconocidos en la mayoría de los casos para el gran público, quienes, en efecto *boomerang*, después lo escribirán a él con esos textos en circulación. Una breve lista puede ilustrar las apuestas. *El corazón de las tinieblas*, de Conrad; *Emma*, de Austen; *El volcán, el mezcal, los comisarios*, de Lowry; *Las excentricidades del Cardenal Pirelli*, de Firbank; siete novelas de James.

Hay dos traducciones que merecen distingo aparte. *El buen soldado*, la que prefiere ante todas, y *Lo que Maisie sabía*, de James. Las dos tienen varios ángulos en común. Son obras maestras en el uso del punto de vista, en las disímiles perspectivas de las tramas, se afectan las cronologías. Es la historia como laberinto. «Siempre me ha interesado —declara Pitol— que la anécdota sea pasada por distintos filtros, de manera que el relato se pueda leer como una anécdota amplia, digamos, pero a la vez vayan surgiendo luces y reflejos desde el interior, desde el lenguaje» (2015: 53).

Si en ciertos autores y poéticas encontró procedimientos afines a su narrativa, en el arte de traducir halló también un modelo literario, en el sentido en que la historia pasa por el filtro de uno o más personajes «traductores» que alteran su significado original. En ese ruido comunicativo se hace la trama. A través de Dante C. de la Estrella, por ejemplo, se accede a Marietta Karapetiz ella no tiene voz propia, solo puede existir en la manera de contar las cosas de su interesado intérprete. Villoro lo señala: «Se escucha una cosa y los otros interpretan otra cosa» (2015: s/p). «La literatura que más me apasiona —confiesa Pitol— es aquella donde el relato se va definiendo según el filtro por el que pasa, se tiñe de

las pasiones de cada narrador hasta que la trama llega a ser un tejido perdedizo» (2015: 143).

Piglia, justamente, cree que el origen de la novela está en su noción de traducción. En *La forma inicial*, habla de cómo para E. M. Curtius «“romanzar” —la palabra que define la traducción del latín a las lenguas vulgares— es el origen de “romance”, una versión de novela en inglés, y de “roman”, el nombre en francés del género» (2015: 87). Para el argentino, una posibilidad original es la asociación intrínseca entre novela y traducción y sobre todo cómo en el estilo de la ficción depende del mecanismo de traducir.

Desde esa perspectiva, el traductor sí es traidor, porque desfigura. Pitol mismo, no sostiene en su método la literalidad, sino que cuando vierte de un idioma a otro se toman libertades: «Soy partidario de las libertades, de buscar ante todo la aproximación al espíritu de la lengua a la que traduces, sin traicionar la otra. Hay literalidades que destruyen todo el efecto estético y están mucho más lejos del original que una traducción libre. Lo decisivo es encontrar la respiración del autor y hacer sentir esa respiración en español» (2015: 82).

Ese sería otro asunto, esa literatura se naturaliza en español y se posiciona en español en su versión. En México y en Argentina, *Otra vuelta de tuerca*, de Bianco, no va a tener el mismo espacio de jerarquía; pero en todas las otras traslaciones, donde él sea el único en verter ese texto o se convierta la suya en la privilegiada por editoriales o lectores, puede estar «recolocando» (Piglia) esos textos en la tradición. Es célebre el caso de *Las palmeras salvajes*, de Faulkner, un título menor en su obra y en la literatura estadounidense. Al Borges ser su traductor adquiere otro valor. Así, puede darse con Austen. *Orgullo y prejuicio* es un clásico y *Emma* está, respecto a ese texto, en una

posición subalterna. Sin embargo, de Austen a Pitol le interesa *Emma*. Igualmente, puede suceder con Lowry o Conrad. En esas elecciones, hay una voluntad que se va a asir a la obra de ficción y en los contornos de su poética.

2.6 *Glosar a Conrad*

Relata Jessie Conrad en la biografía sobre su esposo cómo este durante unas fiebres comenzó a delirar y a hablar en polaco. Cuando se recuperó, no se acordaba. Le dijo que era imposible. Entre el inglés y el polaco, entre dos mundos en contraste, Conrad va a realizar una obra enorme, que en su tiempo apenas tuvo éxito comercial. El hecho de no tener éxito resulta para Pitol un dato importante en la vida de un autor. Eso lo circunscribe en un espacio donde la ficción se hace con fines puramente estéticos, en silencio.

La literatura escrita por Conrad era periférica para sus contemporáneos y su autor aún más. Era un polaco convertido en inglés, semejante a James en este aspecto. La biografía que forma Pitol tratará esos asuntos que luego se discuten en sus textos. Hay una frase que se repetirá en casi todas las apreciaciones de los ingleses: «era distinto a sus contemporáneos y antecesores» (2001: 78). Esa actitud va a predisponer el resto de las opciones en las que un escritor se hace a sí mismo y en sí mismo crea su sistema literario. Trabaja, aunque no sea del todo cierto, a espaldas de cualquier corriente inmediata o noción más o menos aceptada.⁴³

En Conrad está presente la novela de aventuras y su función se halla modificada. El héroe no va realizar peripecias que rellenan su vida, sino que la aventura se transforma en

⁴³ Esta actitud, defendida también por Pitol, es señalada por Sánchez Prado: «El interés de Pitol por Compton-Burnett y por Firbank, entre otros, apunta hacia una estrategia literaria que busca trascender el tono serio, fuertemente infectado de existencialismo y Nouveau Roman, de la narrativa de medio siglo» (2009: 93).

una experiencia íntima-existencial de tales proporciones, que se vuelve el centro de la acción. Los personajes enfrentan una lucha moral con su pasado y presente, en esa ambivalencia sufren transformaciones constantes. No son planos y sí enfermizamente esféricos.

Uno de los intereses directos de Pitol hacia Conrad está en que es un autor que *lee* a través de la ficción la historia de Latinoamérica⁴⁴ a través de su propio conflicto con el nacionalismo polaco. El padre de Conrad llegó a la locura por su defensa del nacionalismo. Su hijo mantenía una distancia conflictiva con tales posturas. Le parecía que toda causa cerrada anulaba el valor de una idea con fines positivos. Esto sería otro atractivo: «Una obra de arte muy rara vez —defendía— se limita a un único sentido y no tiende necesariamente a una conclusión» (Conrad en Pitol, 2001: 88). Son textos que no persiguen soluciones sino discutir ideas y dejarlas abiertas.

Los personajes de Conrad viven simulacros de intuiciones de ellos mismos, finalmente destruidas. En *El corazón de las tinieblas*, Kurtz va en busca de un héroe fantasma, Marlow, y en ese viaje todo se trastoca. Hay un enigma casi detectivesco de trasfondo: saber quién es Marlow, héroe manifestado en ausencia a través de fragmentos de lo que otros dicen, o lo que se escucha de él. La novela tiene una trama laberíntica por su manejo narrativo y por la ambigüedad sobre lo narrado. Se hace según variados puntos de vista.

⁴⁴ «*Nostramo* —dice Pitol en *Adicción a los ingleses*— describe una revolución a finales del siglo xix en Costaguana, una república imaginaria de la América del Sur en donde impera la brutalidad y la corrupción política, donde tragedia y farsa no son sino caras diferentes del mismo fenómeno. Costaguana es, nos guste o no, nuestro mundo americano. El de ayer, el de hoy» (2001: 70).

Cuando en Inglaterra, Henry James era leído en círculos menores, Conrad lo elogió en un texto. Los dos sin conocerse estaban en dos cuartos de Inglaterra creando nuevas formas de narrar. Tenían vidas semejantes en varios ángulos y habían comenzado con más de treinta años a escribir. Les importaba no emplear narradores que concluyeran el relato, sino lectores que realizarán esa función. Ambos hacen una obra monumental, conclusiva y totalizadora y a pesar de eso, el lector se queda con la impresión de que nada ha concluido en sus novelas. Esa sensación, desde luego, es conseguida por la tesitura accidentada del lenguaje; pero también por la estructura y la ambigua caracterización de los personajes. De *Nostromo*, dice Pitol: «es la novela en que todos los personajes creen ser lo que no son, y los que más o menos lo intuyen pretenden engañarse sobre los verdaderos móviles de su conducta» (2001: 78). Como en la obra de Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*, a través del sinuoso disfraz de los roles, se compone una acción de conversiones y travestismos constantes, de «lente mal enfocado», que no permite ver las cosas como son en su esencia más real.

Conrad también sufría de periodos de esterilidad. En una ocasión Garret, su editor, le sugirió trabajar con un joven talento que en ese entonces se llamaba Ford Madox Heuffer. De esa colaboración salieron después de modo independiente dos clásicos que buscan, sin el estruendo de Joyce, desarticular la tradición novelística decimonónica: *Nostromo* y *El buen soldado*, de Ford Madox Ford. En la dedicatoria a Estella, Ford dice algo que es consustancial a la mayoría de los escritores que a Pitol le interesan y en muchos esa actitud es la que define sus excentricidades y rarezas vitales y literarias: «En parte porque siempre mantuve una idea fija —cualquiera que fuese el caso de otros escritores— yo por lo menos sería incapaz, antes de cumplir los cuarenta años, de escribir una novela

que me interesara; en parte precisamente porque no quería competir con otros escritores cuyas pretensiones o necesidad de reconocimiento eran superiores a las mías» (2007: 7-8). Se trata de autores, como el mismo Pitol, que eluden la estridencia y la búsqueda de la fama, y en muchos de ellos están las más intensas transformaciones de la literatura del siglo xx. Para decirlo con un arquetipo: es el artista maldito o el esteta secreto. Esta sería esa tradición elíptica de la que habla Piglia.

En Conrad está latente otra relación: la de la biografía con su escritura y sus vasos comunicantes. «La vida de Conrad posee la misma intensa fascinación que el mejor de sus relatos» (2001: 86). Los espacios por los que el autor de *Lord Jim* transitó, se insertan en sus historias. Parecería un grato exotismo; pero de ese encuentro entre dos diferentes culturas nace el resto de los problemas. El paisaje adquiere esa relevancia: es un telón de fondo y al mismo tiempo el entorno que manifiesta los símbolos de lo disímil. De ahí se deriva un conflicto esencial para Latinoamérica, presente en todo el siglo xix y buena parte del xx: la civilización y la barbarie. Este es uno de los grandes temas de Conrad. Su participación en la cruzada colonialista del rey Leopoldo de Bélgica en el Congo, la misma que determinó el abandono de la vida marítima y se pusiera a escribir, lo afrontó contra esta temática. Costaguana, espacio ficcional semejante a la Yoknapatawpha de Faulkner, es solo uno de los escenarios donde se van a dinamitar esos choques, y Marlow, un héroe sometido a estas presiones a lo largo de varias novelas.⁴⁵ En tales oposiciones viscerales, como sucede en Austen, Brönte, Compton-Burnett, solo que en ellas descansa en escenas de familias, se hace una literatura que no se parecía a la de sus contemporáneos y sintetizaba, no obstante, una tradición latinoamericana e inglesa.

⁴⁵ Conrad, como hizo Balzac, crea un personaje que reaparecerá en sus novelas varias veces, habitualmente será el narrador.

2.7 De nuevo James

«Cuando murió James, Ezra Pound dijo que había muerto el que sabía qué era la literatura. “Había alguien en Londres que era la literatura para nosotros. Estaba ahí, en algún lugar de la ciudad, y tenía todas las respuestas» (2015: 89). La frase es de Piglia y concentra un homenaje a uno de los primeros novelistas que intentó teorizar sobre su arte. Venía de una familia de eruditos. Su padre quería que sus hijos fueran diferentes a los norteamericanos y James, dice Pitol, se esforzó por «ser radicalmente diferente a los otros miembros». En un ámbito de excentricidades, James lo logró. Pitol relata las formas de su personalidad, crea los mitos de autor que laten en su obra. Reseña sus viajes, la educación, para terminar de notar cómo ese americano hizo una ficción que «a sus contemporáneos les fue difícil [tanto] ubicar[lo] [como] personaje como entender sus libros» (2001: 60).

Precisamente, el ensayo sobre James se inicia por la entrada de dos nuevos personajes en la literatura europea occidental: el americano y el ruso. Turgueniev, a quien también admiraba James, es el segundo.⁴⁶ Es decir, por presentar cómo se asimilan personajes y literaturas excéntricas en la tradición europea occidental y estas pierden esa supuesta extrañeza. Esta apuesta atraviesa todo el proyecto literario de Pitol y apela a un modo de leer que requiere su escritura, la cual se distancia de la retórica internacional del *Boom* instalándose en el horizonte más lejano posible.

La teoría de James sobre la novela descansa en el principio de varios grados de libertad. Aunque resultara errado el resultado, el novelista debía intentar todas las perspectivas posibles de su visión personal. «La novela —dice— en su definición más

⁴⁶ El ensayo, escrito en 1977, se sitúa en un momento donde el latinoamericano, a través del éxito del *Boom*, adquiere una posición también en Europa.

amplia, es una impresión personal y directa de la vida» (James, 2001: 15). En otras palabras, lo sugestivo era el punto de vista, la mirada del autor que se traducía en la mirada (o las miradas) con que se veía un hecho puntual: «En suma —aclarar en ese mismo ensayo—, la casa de la ficción no tiene una sino un millón de ventanas, es decir, un número incalculable de posibles ventanas, cada una de las cuales ha sido perforada o es aún perforable, en su vasto fuerte, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad individual» (2001: 59).

La imagen de las ventanas sugiere un espacio solo entrevisto, apreciado en materia de fragmento. No se ve todo lo que se trasluce a partir de esa ventana, sino que hay que imaginar una presencia ya en sí misma deformada. El narrador de James será figura clave en este movimiento; porque no sabe todo, puede tener una impresión equivocada o solo un vértice de la historia: «El narrador de una historia es, principalmente, además, el que la escucha, el lector de ella también» (2001: 77). Así, la historia está incompleta; pero la trama se hace de esos vacíos y enredos de perspectivas: «Son a lo más, solo ventanas, simples agujeros en una pared muerta, inconexas, colgadas en lo alto, no son puertas que dan directamente a la vida» (2001: 60). El narrador, por eso mismo, a menudo es un personaje sin nombre que ve a los otros a través un prisma nublado, de oquedades y misterios porque no los puede aprehender en su totalidad. En su punto de vista a su vez se filtra una intención en la historia, una manipulación interesada para darle el sentido que le conviene. En *La vuelta de tuerca*, por ejemplo: crear una expectación ante el pánico de los fantasmas, dirigir la curiosidad hacia los silencios que no se cuentan y surgen de esas ausencias que se deslizan en la trama. Su lector necesita memoria e inteligencia, según

Forster. No preguntar *¿y luego?*, que sería la pregunta del relato,⁴⁷ sino *¿por qué?* De ahí que sea el lector quien complete el relato y no el narrador y que no exista solo un héroe sobre el que van a girar todos los eventos.

Un narrador con estas características rara vez será capaz tampoco de completar a sus personajes.⁴⁸ Provee en todo caso máscaras, impresiones de ellos o cómo los ve, sin que esa imagen sea definitiva y total. Esta parcialidad de los caracteres, sostiene James, es un atributo significativo en la novela inglesa, que él extremará con el punto de vista. Deviene de la consecuencia de una forma de interactuar, donde se mezcla un rostro frente a los otros y en la intimidad uno bien diferente: «En la novela inglesa, más que en cualquier otra, hay una diferencia tradicional entre lo que la gente sabe y lo que está dispuesta a admitir que sabe, entre lo que ven y aquello de que hablan, entre lo que sienten que es parte de la vida y lo que permiten que entre en la literatura» (2001: 31-32).

Tiene James, además, una división jerárquica entre personajes necios e inteligentes. Es una clasificación que luego Forster retoma casi en los mismos términos. En la comunión de estos se delinea la historia. Los primeros sirven para alimentar parasitariamente la intensidad de los segundos, quienes pueden estar solo en ausencia, observados deficientemente por miradas excéntricas que traducen con fidelidad defectuosa lo que está frente a ellos: «Gracias a esta percepción, los grandes necios, los tontos inevitables o fatales juegan para nosotros un rol y tienen mucho menos que mostrarnos en sí mismos. La vida turbada que se encuentra en el centro de nuestro tema [...] los coge y los trata para su

⁴⁷ Para Forster, en el relato se pregunta *¿y luego?*, porque se está en función solo de la historia, de contar una serie de eventos en orden lógico que afectan al héroe.

⁴⁸ «En ninguna medida —aconseja James— os imploramos, nos déis demasiadas explicaciones, porque las explicaciones ponen en peligro, tal vez no ponen en peligro al que las destruye, sino al mismo destruido, al tema de cualquier historia que se respete» (2001: 79).

diversión y angustia; en gran medida, propenden a ser, si se les mira más de cerca, la causa de toda turbación» (2001: 82).

Esa manera de concebir el relato imbrica a James a la novela policial, sin él ser un escritor del género. La posterior complejidad del género ha tomado mucho de su artificio de crear misterio: el secreto, enigmas, testigos parciales... Esta es una cuestión que le fascina a Pitol y a otros escritores como Piglia o Saer: cómo se pueden utilizar recursos de un género sin necesariamente escribirlo. En «¡Y llegó el desfile!», en la primera entrada del diario de la escritura de *El desfile del amor*, Pitol dice: «Sigo jugando con la idea de escribir una novela con trama policial» (2005: 194). Al final del diario, insiste sobre el asunto: «La estructura es muy sencilla. La utilizó Gogol en *Las almas muertas*: un forastero llega a un lugar y comienza a visitar una a una a diferentes personas para tratar un tema determinado. La novela policial lo ha utilizado casi desde el principio; buena parte de las novelas de Agatha Christie están formuladas de esa manera. La espléndida novela de Amber, *La máscara de Dimitrius*, es el modelo perfecto» (2005: 199). Con James, Pitol inicia ese acercamiento al género, a una tradición «menor» de la literatura, donde el detective se vuelve lector y descifra señales. De esa lectura va a depender encontrar al asesino en el caso último de que el centro de la trama sea solo ese; pues lo que muchas veces incide en la historia es la imposibilidad de superar un misterio o secreto de resonancias sociales donde el crimen es un pretexto.

2.8 *Quién no mató al género policial*

«Un misterio es una oquedad en el tiempo»
E. M. Forster

Según Piglia, el género policial es el único con marcada fecha de nacimiento. Nació en 1841, cuando Poe publica «The Murders in the Rue Morgue». Tiene tres momentos inamovibles sobre los que se erige: el cadáver, cuerpo en ausencia; el asesino, la última (aunque no la única) finalidad del relato, y el detective, lector de pistas. Esa estructura cerrada resulta ideal para en su seno insertar todo tipo de variantes. Desde la novela deductiva de Conan Doyle a las de Raymond Chandler las transformaciones son palpables y tienen que ver con cierto agotamiento del modelo clásico del género. El público y hasta los escritores habían aprendido a leer con demasiada conciencia una estructura ya cerrada.

Para Piglia, hay dos teorías de cómo se modificó el género: una estrictamente literaria, defendida por Borges, donde una forma gestiona nuevas maneras de leer en el interior mismo de la literatura; otra marxista, defendida primero por Benjamin, donde al cambiar las relaciones sociales se afecta el tipo de representación y los personajes involucrados en ella. A Pitol le va a interesar la tradición en pleno del género.

Esa fascinación puede venir de las lecturas de Reyes o Borges y está anclada desde uno de los primeros cuentos, «Amelia Otero» que ganó un concurso en una revista de relatos policiales. El policial permite jugar con las variantes de la trama y con las «opciones de argumento». Alrededor de enigmas se distiende la historia. A su vez, entre los personajes no puede haber franqueza. De esa dinámica, donde nadie es quien dice ser, surgen los laberintos que depositan en el lector la última palabra.

Hay dos novelas sobre todo que Pitol menciona y representan niveles extremos de bifurcar el género. En las dos, el punto de vista y la oquedad de información son esenciales.

Una es la de Ambler, *La máscara de Dimitrius*, que le sirve de modelo para escribir *El desfile del amor*. La otra comienza en Pompeya y su autor es John Dickson Carr.

El azar, «tributo de la Providencia», hace en *La máscara de Dimitrius* que Latimer, un profesor devenido escritor, tropiece con un nombre que lo sumirá en perpetua obsesión. Un cadáver se encuentra en las aguas del Bósforo y no se conocen los datos de ese hombre. Hacia ese cadáver y ese hombre dedicará Latimer toda una investigación no solo policial, sino biográfica-existencial. El término máscara del título ya nos indica que es una presencia con altas posibilidades de escabullirse. Varias voces intervienen en esas deformaciones de la información. Ninguna dice toda la verdad, y con ellas se logra un mosaico de restos de una vida fantasiosa y aventurera. Latimer, antiguamente profesor de economía, padece una obsesión a causa de su manera de analizar la realidad: busca una verdad total, exacta. Y en cambio, solo puede acercarse a piezas incompletas de esa máscara. La tensión está entre lo secreto y un deseo de revelarlo del todo imposible. Latimer, como el personaje de «Mephisto-Waltzer», lee mal o lee con la intención de solucionar un problema que se ramifica y expande.

La novela parte de los sustratos del policial y le agrega otros objetos. Tenemos la forma de la biografía, de fabricar una biografía; pero también la dificultad de un modo de leer. Otro asunto puede ser la implicación de ubicar a un extranjero en un medio ajeno, rodeado de personajes extranjeros como él, y la labor de traducción que se da entre ellos. Además, los niveles de apariencia que se maniobran porque sobre Dimitrius se cree tener una idea cabal que la pesquisa demuestra falsa.

Bajo esos mismos efectos se narra *Los espejuelos negros*. Solo que la estructura refleja visiblemente la trama. Un hombre muere frente a varios testigos y nadie sabe qué ha sucedido. El asesinato ocurrió a plena luz y una cámara filmaba la escena, sin la sospecha

de que un cadáver se encontraría. Con ese argumento, se van a poner en evidencia los recursos de los disímiles puntos de vista: cada capítulo una mirada diferente. Priman las perspectivas y los modos de ver errados que postergan la disolución del conflicto. Es un experimento narrativo jamesiano, pero bajo la luz de un crimen.

Son esos movimientos de guiar un relato los que Pitol retoma del policial. Utiliza el género como trasfondo para torcer la trama y bifurcar las posibilidades de un mismo suceso. De igual forma, este le permite hilar dos superficies en la historia: la que los personajes cuentan, en el caso de dárseles voz, y la que se va sedimentando por las fugas inconscientes de detalles inconexos, los cuales alteran o dejan ver un argumento a veces hasta contrario al relato original. Se trata de crear unos fragmentos parciales que contribuyan a manifestar una totalidad no por acumulación, como puede encontrarse en Dickens, sino por selectiva intensificación.

2.9 Anatomía de una sátira inglesa

Una de las maneras de leer a Pitol lo relaciona con una tradición de escritores moralistas. No es, por supuesto, un moralismo pedagógico del tipo de Altamirano ni de Dickens, sino uno que observa y reproduce, sin inmiscuir alguna voz de autoridad, una sociedad del todo caricaturesca. Una explicación de por qué escribió el *Tríptico del Carnaval* —él mismo la refiere— está en cómo sintió la necesidad, a medida que el lenguaje oficial mexicano se solemnizaba, de poner las cosas al revés y ridiculizar esas formas. En «¡Y llegó el desfile!» dice: «Me gustaría que esta novela policiaca hiciera luz sobre ciertas cuestiones políticas. Por desdicha los personajes en que pienso son demasiado paródicos y solo me podrían servir como figuras incidentales» (2005: 95). Su propia labor como embajador le mostró esas actuaciones de lo solemne que esconden una saga de hipocresía y actuaciones de

buenas y falsas formas. Más que un moralista, es en realidad un autor satírico, con una zona de su obra que se concentra con precisión en ese aspecto y en esa lectura.

Desde Dickens hasta Waugh, aunque con otras funciones, está el deseo de mostrar los defectos y las fisuras sociales. A Pitol le resultarán más gratos aquellos escritores que lo logran oblicuamente, sin un discurso de censura o reprobación. En la línea de ese realismo diagonal están Austen e Ivy-Compton Burnett, quienes alcanzan condensar (e ironizar sobre) la apariencia social; pero también Firbank y Waugh, en cuyos presupuestos están el efecto de la sátira.

Si en *Los viajes de Gulliver*, de Swift, estamos ante una sátira (sobre todo política) que reproduce costumbres inglesas en otros espacios para ejercer la crítica, como hace Shakespeare, a Firbank le entusiasma poner las cosas de esa realidad al revés para mostrar sus incoherencias. Ubica sus novelas en espacios exóticos pero crea un mundo desprovisto de su sentido y así elimina cualquier tono serio. Sus personajes parecen arquetipos, suelen ser vanidosos, secretamente interesados en el poder, de ambiciones del todo ruines. A pesar de todos esos defectos o por ellos, a través de sus diálogos y confesiones, se alcanza un entorno de «suprarrealidad» (Pitol): «El talento de Firbank —sostiene Pitol— para organizar sus materiales, transmite una intensa sensación de esa realidad a menudo tan ausente de las novelas de quienes de manera estentórea se declaran sus más fervientes partidarios» (2001: 110). Es una realidad que nace por defecto, no por exceso.

Una de las mayores enseñanzas en Firbank, para un escritor como Pitol al que los diálogos de los personajes se le dificultaban, es precisamente la oralidad de sus textos. Parecen obras de teatro, sus diálogos encadenan y activan toda la acción. Por ellos casi se filtra cuanto sucede, aunque en formas accidentales y fragmentarias. Cercano al círculo de Lord Alfred Douglas, Firbank con certeza leyó a Wilde, quien le otorgaba a la conversación

y al ritmo del diálogo, tanto en el teatro como en las novelas, una vivacidad poco frecuente. De ese especial uso de lo oral deviene una de las energías de sus textos. Pitol lo comenta: «Todo pasa afuera de los personaje. Cualquier movimiento del alma se traduce en lenguaje oral, aunque los diálogos que resulten parezcan tener el carácter de un mero intercambio de sonidos. El uso de lugares comunes, de idiotismos, de tics, de frivolidades que parecieran extraídas de una columna de modas, le permite dar realidad a las mayores extravagancias, las que introduce con la mayor naturalidad» (2001: 113).

Desde luego, Pitol no ha sido el único que apreció esas lecciones. Al menos dos escritores ingleses, Compton-Burnett y Waugh, lo rescatan en sus obras. El mundo sedentario, doméstico, que describe Compton-Burnett, debe su intensidad a las dos esferas que se vivifican en su lenguaje.⁴⁹ Ese mundo tan tranquilo de bailes y desayunos, halla muchas de sus rebeldías por los movimientos de los diálogos. Los temas suelen contener los mismos ingredientes: la familia, el matrimonio, los criados, las doncellas, los amantes, el asesinato como solución de una tiranía familiar. Son escenas que en la más absoluta banalidad van destruyendo las instituciones sociales por los simulacros en que se sostienen. A su vez, con la llegada final del inevitable crimen muestran toda la corrupción que encubre la sociedad y las altas clases sociales. A pesar de que fueron contemporáneas, no es posible saber si Compton-Burnett leyó a Agatha Christie, pero lo cierto es que muchos de los recursos de Christie se evidencian en su manera de afrontar la trama. Este es uno de los asuntos privilegiados en la lectura de Pitol: la preparación del necesario crimen. «Prepara —dice— el estado del crimen con tal maestría que el acto en sí es casi un alivio y una consecuencia directa y normal» (2001: 123).

⁴⁹ «El diálogo es una creación específica de Ivy Compton-Burnett. Natalie Sarraute opina que la combinación del lenguaje y el sublenguaje en un cauce único es una de sus grandes aportaciones a la novela contemporánea» (Pitol, 2001: 123).

Alejado de los bailes y atento a su realidad, pero también seducido por un entorno de crímenes y frivolidades, está Evelyn Waugh. Es un autor imbricado a la novela picaresca, como señala Borges en uno de sus artículos publicado en *El Hogar*. Sus personajes, típico de esta tradición, viven aventuras inmensas, viajan, se mezclan con la vida *lumpen*, están en la cárcel, trafican, y rara vez pierden una inocencia natural. Son incapaces de entender qué les sucede, solo se dejan llevar por una serie de experiencias que ni los enriquece ni los aniquila. De esa manera entra a la novela un mundo bajo, sepultado en la superficie de una sociedad que solo puede existir por su oscura presencia de lo soez.

Hay dos Waugh claramente diferenciados: uno que relata los años de Oxford y la frivolidad social, y su reverso, severo y solemne. Los diferencia el lenguaje y la conversión posterior al catolicismo. *Decadencia y caída* o *Merienda de negros* transpiran un lenguaje de diversión, de alusiones. El narrador solo refleja una serie de hechos extravagantes, desde un secuestro hasta la trata de blancas en una ciudad perdida. En ese universo, la ley asecha y se es más hábil mientras menos contacto con ella se tenga. La mayoría de los personajes que intervienen en la vida del héroe pertenecen a los márgenes de la sociedad. Desfilan truhanes, canallas, asesinos, gigolós, y con ellos se enlaza cada experiencia. Como la novela picaresca, todo le sucede al héroe y cada nuevo evento le descubre un círculo más sombrío del infierno social. Lo curioso es que en ellos encuentra las más respetables figuras y las familias más nobles, las cuales participan de ese mundo viciado. Waugh es un escritor semejante a Proust, se rodea de una élite, la de Oxford; pero nunca perteneció a ella. En sus tres primeras novelas puso todo lo que recordaba de aquella época juvenil, se alimentó de la prensa rosa y se burló hasta con rencor de aquella élite que le hizo conocer una vida para él vedada, de orgías, frivolidades, cultura europea y viajes exóticos a Grecia y Pompeya.

Cuando finalmente se casó con una dama aristocrática, perdió su humor y se volvió el representante más intolerante de esa élite. Ahí sus novelas se tornaron letra muerta y de la sátira, pasó a ser moralista y retrógrado. No obstante, había dejado un testimonio imborrable, había actualizado un género con sus obras: «Innovar un género, sin desear ser vanguardista es tremendamente difícil. Waugh —dice Pitol— lo logró» (2001: 134).

En Pitol, se imantan hasta el paroxismo todas sus lecturas afectivas. El exponente más claro de su proceder es Flann O'Brien. Sobre él, específicamente sobre *Dos pájaros a nado*, su primera novela, Graham Green escribe: «Es un libro en la línea de *Tristram Shandy* y de *Ulises*; su sorprendente humor no oculta la seriedad de sus intenciones: presentar de manera simultánea todas las tradiciones literarias de Irlanda» (Green en Pitol, 2001: 151). Era una novela que contaba la historia de un novelista que cuenta una historia sobre un novelista que está escribiendo una novela sobre el primero. Borges, a quien le seducían estos sistemas de caja china, se queda pasmado. A Pitol esa puesta en abismo lo debió dejar también atónito. Su poética va a reunir esas variaciones e irá más lejos: mezclará varias tradiciones, incorporará heterogéneas *series* de una misma tradición. En Piglia se halla una frase sobre Bianco que funciona para Pitol. Habla de la relación entre Bianco y James, de las *nouvelles* de James y *Sombras suele vestir*, de Bianco. El argentino no había leído a James o decía no haberlo leído. Finalmente, Piglia dice que el diálogo entre ellos fue «el resultado de su escritura y no su condición» (2015: 91). En Pitol, esa situación también se proyecta, encuentra a escritores que están en su órbita, que estaban siempre, solo que aún no los había leído. La vida que relata son semejantes a la suya, la literatura que escriben anuncia la de él. La tradición que elige fuera de México es, además, la tradición mexicana.

3 Mapa dibujado por la ficción

«La lectura es un arte de la réplica»
Ezra Pound

3.1. *La forma del personaje*

3.1.1 *El equívoco de una confesión*

Una confesión ofrece algunos rasgos. Está dada por la voz del autor apócrifo en ese «prólogo» que constituye el primer capítulo de *Domar a la divina garza*, donde se traza la puesta en escena de los recursos con los que se contará la futura historia. Un novelista de avanzada edad, en el límite de sus métodos narrativos, agotado en sus fuerzas para realizar grandes proyectos, sintetiza los defectos de sus personajes. Un crítico literario, su amigo Carlos Montiel, se los hizo saber desde la lectura de sus relatos juveniles; lo que pone en duda o cancela todo lo escrito, pues reconoce escasas variaciones en sus procedimientos.

De algún modo —lo sabe y lo angustia hasta el paroxismo—, ya es tarde para intentar aquella magna obra que la juventud prefiguraba como gran promesa. Le resta si acaso repetirse o manifestar algún tipo de renovación de sí mismo, quemar sus naves y abandonar los «malos hábitos». Sus personajes —fue la indicación de Montiel— no solo se parecían en exceso a antiguos compañeros de estudio «por entero ordinarios», además resultaba deficiente la manera de otorgarles un sentido vacío en ellos finalmente: «jóvenes capaces de todo, salvo de vivir una tragedia; descalificados para encarnar sutilezas y claroscuros de tipo jamesiano, a los cuales, sin embargo, él se esforzaba en proporcionar una bizantina complejidad emocional, un ámbito alimentado por intensos mecanismos estéticos, comportamientos que les era a tal grado ajeno que en vez de darles vida los desposeía de ella» (1999: 245).

A sus personajes los circunscribe en una densidad que sin escapatoria terminaba por hacerlos fracasar; estaban condenados a una ruina esperpéntica por la inhabilidad de este viejo escritor de más de sesenta años, quien, a pesar de su experiencia, fallaba en sus facultades como narrador. Lo haría una vez más en la hipotética novela que planea escribir porque concluye por revelar un nuevo sujeto con idénticas características: Pepe Brozas, *alter ego* de José Rosas, antiguo compañero de la Escuela de Derecho, quien sentía una pasión desmedida solo por Dante Alighieri (sustituido en el texto por Gogol); pero era enteramente vulgar y ramplón en el resto de sus situaciones.

En *Domar a la divina garza*, ese protagonista se transforma en Dante C. de la Estrella y supuestamente viene a constatar las limitaciones vaticinadas por Montiel desde la ya perdida juventud. El autor parece derrotado y su literatura sería «anacrónica», pero ese autor es también una ficción, es la voz de un personaje que desliza la autoridad crítica sobre su obra hacia la interpretación de la voz ausente de su amigo y la nueva elección de su personaje contradice y disfraza todo lo que ha expuesto como errado en su escritura. Su lectura depende (y se contamina) de los juicios de Montiel —personaje en ausencia y externo a las intenciones de su poética—, los cuales se instauran como positivos, como la lectura eficiente e inequívoca. Sin embargo, hay una conflictiva ambigüedad en las premisas de ese autor. Su reflexión encierra la presencia vacilante de dos perspectivas, de dos lecturas. No es un personaje objetivo. Hay un debate interno entre *lo que dice ser* —previa explicación pausada de los elementos defectuosos de sus protagonistas— y lo que está defendiendo estratégicamente como sustancia distintiva de sus héroes, *lo que es*. Al final casi de ese prólogo escribe: «¡Qué tesoro, un personaje como Pepe Brozas! Al lado de

su ramplonería, grosería, egoísmo, avaricia y rapacidad, se erguía heroicamente la pasión desinteresada por la obra de un escritor lejano» (1999: 251).

Si suscribe la lectura de Montiel, también ejerce una réplica que pone en evidencia la simulación primera. Nos hace observar la ambivalencia dramática en Pepe Brozas para insertar una sospecha sobre la simplicidad con que han sido valorados sus personajes y él mismo es un rol donde se desarrollan los hilos narrativos que luego estos sostendrán. El autor apócrifo se vuelve lector en clave de su poética y la restituye en su mismo paradigma. Él impulsa una máscara que desaparece al final, nos crea la apariencia de sus equivocaciones.

Como en el inicio de *Dos pájaros a nado*, de Flann O'Brien, o en *El canal de Panamá*, de Malcolm Lowry, *Domar a la divina garza* pone desde el principio los problemas de la narración a funcionar en la historia.⁵⁰ En todos los casos, son lecturas que cifran el artificio consciente de la voluntad de una poética. En las tres variantes, hay supuestos autores-personajes que narran e interpretan los mecanismos de la escritura que ellos mismos contienen y luego se despliegan en sus héroes. Lo significativo en *Domar...* es el gesto en torno a la cuestión interpretativa; porque se representa la validez de la lectura de Montiel, la cual pasa por el filtro de ese autor, para decantarse por la que literariamente es la «opción equivocada». La confesión primera se vuelve entonces no solo inexacta sino que expresa la punta de iceberg de los personajes de Pitol. El comentario de Montiel solo hace referencia a un extremo de los personajes. Es una mirada parcial que elude la compleja forma que ellos gestionan para construirse dentro de la ficción; pues en casi todos se

⁵⁰ En *El desfile del amor* esa cuestión también sobresale porque la discusión en torno Tirso de Molina o la tesis inédita que escribió Delfina Uribe en torno a la dualidad del personaje en la novela victoriana inglesa, tratan las dos de la ambigüedad con que se representan los roles literarios.

precipita una crisis en el discurso entre un tipo de simulacro y la destrucción accidentada y torpe que devela lo que niegan ser. Ellos, contrario a lo que se enuncia, encarnan excesivas «sutilezas» narrativas.

Antonio Tabucchi advierte en el prólogo al *Tríptico del Carnaval* que, frente a la literatura de Pitol y sus propias formulaciones en torno a ella y desde ella, el lector debe sostener una continua desconfianza. Su lenguaje está distante de adquirir una aparente transparencia, está cifrado a través de sucesivos vasos comunicantes y efectos soterrados. «[El equívoco en Pitol] —dice— sólo puede ser *interpretado*, como se interpreta el signo de un oráculo, o *desvelado* por la liturgia sin cánones de la escritura literaria» (1999: 9-10). Así, ese prólogo en *Domar...* condensa otra utilidad inscrita desde la ficción: la de componer el valor de unos personajes que Pitol ha comenzado a incorporar abiertamente a su literatura desde la publicación de *El desfile del amor*,⁵¹ cuando su obra establece un giro hacia la parodia y sus héroes abandonan la tragedia o la seriedad para caer en la simulación y la levedad disfrazadas. Son caricaturescos y hasta esperpénticos,⁵² pero es un proceso que se elabora gradualmente, no mantienen una permanente y maniquea arista: «Yo me he planteado aquí —destaca Pitol sobre el *Tríptico*— la presentación de un mundo, de una vida cotidiana. De personajes más bien simplones tratados de una manera no naturalista ni realista sino, precisamente, más cercanos al expresionismo» (2015: 116).

Según declara en el segundo ensayo de *El arte de la fuga*, se trata de un proyecto que desde la juventud anhelaba realizar y tiene su génesis en las conversaciones con Carlos Monsiváis y Luis Prieto, además de la influencia de los textos de la primera etapa del

⁵¹ En *El tañido de una flauta* surge el personaje de la Falsa Tortuga como rol paródico; pero ciertamente es un caso aislado y puntual si lo comparamos con el resto de los héroes que desfilan por el *Tríptico del Carnaval*.

⁵² Pitol en una entrevista con Pedro M. Domene: «*Domar a la divina garza* acentúa, efectivamente, el elemento esperpéntico. Aún ahora me sorprende su humor disparatado y su lenguaje cuartelario» (2015: 128).

escritor inglés Evelyn Waugh.⁵³ Esta nueva variante literaria, encerrada como unidad en el *Tríptico*, la reconocen tanto la crítica como el autor. En una entrevista con Juan Villoro afirma: «En un principio mis personajes eran mucho más dramáticos, casi trágicos; tenía yo un sentimiento de mayor respeto por el mundo, por la grandeza del hombre y sus sentimientos. Con el tiempo, y gracias a la fauna con la que he convivido, encontré esos sentimientos pero en su forma paródica: caricaturas de grandes pasiones, de frases célebres» (2015: 84). Justamente esa es una de las críticas de Montiel: el hecho de cómo sus personajes se vuelven caricaturas de grandes ilusiones que siempre terminan por ser ilusiones perdidas y vacías. El otro asunto es la vacuidad de sus tragedias, lo cual es la nueva inclinación que Pitol le ha dado a su obra: «Los personajes —explica— tienen una aproximación a la cultura y se estrellan siempre con esta y con la cultura media. De ese golpe, de ese choque entre sus aspiraciones y el movimiento independiente de la cultura resultan muchas de las escenas cómicas» (2015: 117). Es un choque que insiste en subrayar la superficialidad cultural que los distingue, a pesar del aura intelectual que escenifican. Como en las novelas de Dickens, Conrad, o una zona de las de James, Pitol abandona el personaje-héroe o héroe positivo. «Dickens —se lee en *Adicción a los ingleses*— tiene en común con la narrativa de hoy la ausencia del héroe. En su obra nos enfrentamos al eclipse del protagonista, del héroe narrativo» (2002: 43). Y unas páginas más adelante dice sobre Conrad: «El héroe conradiano triunfa sobre sus adversarios haciéndose añicos o

⁵³ En «Con Monsiváis el joven», dice: «la novela a cuya formulación hemos dedicado cientos de horas de conversación, sin escribir aún una sola palabra. Nuestra novela, lo confesamos, está de alguna manera determinada por el humor paródico del primer Waugh. Sabemos que también lo está por el desparpajo y la imaginación de *La familia Burrón*, el comic de Gabriel Vargas, y por los cotidianos fuegos de artificio de Luis Prieto» (2007: 52). Lo que de algún modo implica que ese autor apócrifo de *Domar a la divina garza* es también su *alter ego* o puede ser leído así y viene a completar una visión sobre la novela que está sedimentada en la juventud, la misma juventud perdida que ahora la vejez no puede restituírle con la obra planea desde aquellos tiempos y que, en cambio, Pitol sí realiza.

permitiendo que algún ser despreciable lo haga añicos [...] Por ello las victorias de Conrad tienen siempre un marcado sabor a cenizas» (2002: 88; 68).

La referencia a Henry James, más allá del guiño, tiene precisa significación. James proporciona, tanto en su ensayo *El arte de la novela* como en los continuos prólogos que antecedieron a sus textos, un modelo teórico sobre cómo desarrollar personajes graves o al menos se le nombra con ese objetivo. Está citado para señalar aún más un contraste. Pero su modelo no fue estático ni fijo o concentrado solo en grandes héroes trágicos como en *Las bostonianas* o *La princesa Casamassima*; cuyos paradigmas son los que se recuperan y sobresalen con su mención.⁵⁴ A James lo sedujo además mostrar la simulación de ideales y la caricatura de temas y actitudes sublimes. Sus preocupaciones estuvieron mayormente focalizadas en personajes artistas «o criaturas de inteligencia», como las llamaba. «Importa a nuestra curiosidad y simpatía comparativamente —escribe en el prefacio a *La princesa Casamassima*— muy poco lo que les sucede al estúpido, al burdo o al ciego; el interés por ellos y por sus efectos, en el mejor de los casos, se proyecta como una ayuda para precipitar lo que les sucede a los que desconciertan más profundamente, a los que realmente sienten» (2001: 77).

Si durante una época, no obstante, James estuvo fascinado con la idea trascendente y elevada de los personajes, por los que «sentían profundamente», crea en *Los papeles de Aspern*⁵⁵ un truhán paródico que carece de las más elementales sutilezas culturales y en el proceso para obtener los papeles secretos y privados de su falso héroe se van descubriendo todas sus verdaderas intenciones mercantiles, así como la vacuidad de sus ideales literarios

⁵⁴ Estos paradigmas estarían más cercanos a los personajes de las dos primeras novelas de Pitol.

⁵⁵ Es significativo en *Los papeles de Aspern* cómo el mito del poeta, su figura y su sombra, va permeando toda la trama de la novela, Aspern, personaje fantasma en la historia, motiva y provoca en ausencia la vida del resto de los personajes.

y la falsa admiración por la poesía de Aspern. Este modelo jamesiano específico es el que se emplea en los personajes del *Tríptico*:⁵⁶ sujetos de abundantes máscaras que dramatizan una persistente ambigüedad. No llegan a ser nunca lo que suponen, se tejen entre una utopía de sí mismos y su reverso trivial; son parodias de elevados sentimientos y nociones culturales que se deshacen con parsimonia en la trama.

«La esencia de lo Verdadero —se interroga Tabucchi— ¿se halla en lo que está bajo la máscara o en la propia máscara?» (1999: 11). Es esta tendencia incesante entre «lo verdadero» y una oblicua máscara, aquello que transmuta a los personajes de Pitol en seres en los que conviven dos posibilidades que dialogan y pugnan en la narración. Para emplear la terminología de E.M. Forster, son personajes que se configuran como esféricos, en contraste a los planos:⁵⁷ «A un autor —señala Forster— le resulta conveniente el poder descargar toda su fuerza de un solo golpe y los personajes planos son muy útiles, puesto que no se les necesita presentar de nuevo, nunca huyen, no hay que vigilarlos en su desarrollo y traen consigo su propia atmósfera» (1961: 93).

Los personajes de Pitol narran su esfericidad. Todos son a su vez obsesivos, lo que, según Forster, es otra señal de semejante esfericidad. Si por un lado, se delatan como sujetos básicos y banales, también profieren una artificialidad en la que creen y de esa manera se cuentan, lo que los hace representarse e interpretarse bajo los signos de la esfericidad. Dante C. de la Estrella, Jacqueline Cascorro y Pedro Balmorán, para solo

⁵⁶ No es modelo exclusivo del *Tríptico*, en *El tañido de la flauta*, por ejemplo, Ibarra funciona como Aspern y el «cineasta» no es lo que aparenta.

⁵⁷ «El ejemplo de Dickens —dice Forster— es significativo. Los personajes de Dickens son casi todos planos (Pip y David Copperfield intentan alcanzar la esfericidad, pero tan tímidamente que más parecen burbujas que sólidos» (1961: 96). De ahí que diga que Dickens es un buen novelista pero imperfecto cuando se le compara con Austen, quien trabaja a sus personajes desde la ambigüedad: «Al contrario de Dickens, era una verdadera artista, que nunca se rebajó a la caricatura [...] la mejor respuesta es que sus personajes, aunque más pequeños que los de él, están más ampliamente organizados» (1961: 101).

aludir a tres ejemplos, se describen y se exteriorizan como la esencia de la elegancia y dicen representar los valores más exquisitos de la cultura, cuando tanto sus acciones como sus desaciertos manifiestan lo patéticas que han sido sus vidas y sus impulsos.

En la trama de la tradición inglesa⁵⁸ ese es un efecto que se consigue a través del personaje no objetivo, el cual, como indica Pitol, formaliza y perfecciona Emily Brönte en *Cumbres Borrascosas*. Mientras la novela realista decimonónica confiaba en el narrador omnisciente y buscaba comunicar la totalidad directa del personaje, Brönte crea varios narradores y varios filtros en torno a la historia. Quien narra no se caracteriza por la imparcialidad, sino que intervienen su juicio e intenciones en la manera de representar las acciones y al resto de los roles. Es un recurso presente en James, en Conrad, en Faulkner, en la mayoría de los autores donde lo real se difumina en oportunidades interpretativas.

Apunta Pitol sobre la novela de Brönte:

Ellen no es un mero testigo. Su relato está profundamente coloreado por motivos privados: sus lealtades personales y su necesidad de protegerse y de sobrevivir dentro del tenebroso mundo por el que transita. Jamás es objetiva. Lockwood, por su parte, es frívolo y tonto; sus comentarios son siempre irritantes. La idea que tanto Lockwood como Ellen Dean tienen de sí mismos es incorrecta, de ahí que al interpretar la historia la vayan deformando y que el lector quede siempre con la sensación de que la última palabra no ha sido pronunciada. Conoceremos sólo una parte de la verdad, se nos han escamoteado hechos importantes, otros han sido voluntariamente alterados (2001: 15).

Con el uso de este procedimiento, la interpretación afectada adquiere preeminencia, porque no se relatan los hechos, sino versiones elusivas e interesadas. El lugar desde el que se narra dispondrá qué tipo de interpretación se condiciona o qué perspectiva se transmite sobre otro personaje o evento en la historia. Es un proceso que se ilustra ejemplarmente en *El desfile del amor*, donde todos los personajes hablan y se vuelven narradores. En ellos se cumple

⁵⁸ Este procedimiento, ciertamente, no es exclusivo de la tradición inglesa, pues está presente desde el *Quijote* y también en Chéjov e incluso es visible en el *Tristram Shandy* de Laurence Sterne; me refiero a la trama inglesa para focalizarlo en los novelistas que Pitol ha traducido y estudiado con mayor interés, es decir, en *su tradición inglesa*.

una frase que Pitol escribe sobre la literatura de Firbank: «Todo pasa fuera de los personajes. Cualquier movimiento del alma se traduce en lengua oral» (2009: 13). Aunque esa oralidad desatada tiende más a encubrir los sucesos que a difundirlos. Es una oralidad de apariencias y maniobras alrededor de la verdad. Son reacios a mostrar su verdadero rostro hacia el exterior, como los personajes de Compton-Burnett: «Nunca lograría hablar con [Delfina Uribe] —se apunta en *El desfile del amor*—. Lo invitó a conversar a solas, de algo que supuestamente también a ella debía interesarle, y se había marchado a otro sitio, llegando tarde, hablando de rosales, y en vez de la conversación personal que esperaba tendría que asistir a una comida familiar» (1999: 70).

En *El desfile del amor* se emplea la nube de testigos⁵⁹ para comprender esas voces corales que tergiversan el pasado y lo alteran según sus fobias y enemistades. Eduvigis Briones no tolera y envidia a Delfina por un dilema de clase y su caracterización insiste en la superficialidad y falta de linaje de aquella y viceversa. Balmorán se siente amenazado y duda de todos. Emma Werfel contamina su memoria con la admiración desmedida hacia su madre. El lenguaje se hace de evasivas y ambigüedades. De ese tejido elusivo depende la trama, una trama completamente oral, pues se interpretan hacia los otros, en lo externo, y está sugestionada por las antipatías de quien habla: «la verdad, licenciado —indica uno de los interlocutores de Dante—, tiene usted una manera de contar las cosas que uno puede estar enterándose de todo y *en cierto momento* se da cuenta de que no ha comprendido ni pizca de la historia» (1999: 284). Y sucede así pues quien rememora, al igual que el narrador de *El buen soldado*, no puede sustraerse de las afectaciones negativas que las acciones de un personaje tuvieron sobre su biografía. No puede ser objetivo y mostrar la

⁵⁹ La nube de testigos es un mecanismo que Pitol también resalta en Brönte, y que luego resaltará en las novelas de Dickens, quien emplea una variante estructural en la llamada novela multitudinaria.

transformación cronológica de un rol, sino que lo intoxica todo con su antagonismo. La historia es un zigzag, el juicio inicial está intervenido por la impresión final, se tornan malos narradores: «Le parece que hay cosas —se anota en *Domar...*— que no ocurrieron tal y como las cuenta, que, por el contrario, la primera impresión que tuvo de Ramona Vives fue la de una muchacha atractiva, discreta, interesada en muchas cosas, [...] que más tarde, a medida que evolucionó la relación, le fue cobrando más y más antipatía, hasta llegar al odio absoluto» (1999: 285).

Como en *Las olas*, de Woolf, el flujo de matices de *El desfile del amor* compone una visión total y en contraste con ese texto no se potencia la admiración sobre un héroe sino una disensión visceral entre todos que se disimula o se expande. De ahí la presencia de cierta paranoia que, semejante a los individuos en las novelas de Woolf,⁶⁰ mantienen la mayoría de los personajes-narradores, quienes se sienten amenazados y sumergidos en complots nocivos por sus abundantes e históricos enemigos fantasmas: «Su único crimen —confiesa Eduviges cuando habla de su hijo— es pertenecer a una familia a la que desde hacía mucho tiempo se obstinaban en desprestigiar, en eliminar» (1999: 52). Eduviges Briones resalta cómo adversos opositores al abolengo de su familia han intentado la ruina desde los tiempos de la Revolución y la nueva desgracia de su hijo es resultado de esa fatalidad. Dante C. de la Estrella se siente amenazado por la supuesta estratagema de Marietta Karapetiz para provocar su ruina emocional y física. Jacqueline Cascorro presenta crisis emocionales por el modo en que su esposo, según ella, ha hecho fracasar su matrimonio y a él lo culpa de todo cuanto le pasa.

⁶⁰ «En las novelas de Woolf —aclara Pitol en *Adicción a los ingleses*— se advierte una sensación de acoso. El individuo está circuncidado por una violencia insensata, convive con un mundo en el que reina el dogmatismo y la brutalidad» (2002: 102). Esa sensación es afín a la que padecen Balmorán, o Dante C. de la Estrella, e incluso Jacqueline Cascorro. En todos los casos, son estados fantasmales que potencian aún más la confusión y los accidentes del relato.

Las *malas lecturas* definen la historia. Tales complots fantasmales, solo imaginarios, crean no solo suficientes equívocos, además confinan las conversaciones y las interpretaciones. Los personajes filtran sus secretos: «Tengo mucho que decir —amenaza Eduviges—. ¡Si me decidiera a hablar!» (1999: 51). Un desafío similar se encuentra en Balmorán, quien posee unos papeles inéditos que, supone, afectarán a sus enemigos y de igual modo Emma Werfel prepara un conflictivo libro de su eminente madre que levantará enemistades futuras, por lo que no puede decir nada sobre él aún. En ese manuscrito se aglutina la verdad.

La paranoia y los secretos determinan a los personajes y el carácter de sus narraciones. Las máscaras y sus intereses protegen sus delicadas apariencias que traducen como «simulacros de vidas». Ellos testifican; pero no pueden esquivar el equívoco de sus confesiones, como le sucede al autor apócrifo de *Domar a la divina garza*: «Usted se enoja, Miguel —se protege Delfina ante la búsqueda de la verdad del investigador—, hace acusaciones de negligencia si uno no le entrega definiciones estrictas, precisas. Pero en aquel caso dos más dos jamás fueron cuatro» (1999: 236).

De cierta manera es un fenómeno que pone la *mala lectura* de las situaciones como la esencia de todos los conflictos. Quién lee y cómo se lee a sí mismo o a los otros, bajo qué estigmas, estereotipos o confusiones, son las preguntas que delimitan los ámbitos paródicos, tanto como la lucha entre el ideal y una legitimidad anhelada por los personajes. A su vez, hay personajes ausentes o secundarios, que estimulan el flujo de la historia y terminan por adquirir connotaciones formales superlativas. Los rumores sobre ellos los van sobredimensionando hasta que esos personajes fantasmas se diseminan por todos los resquicios de la trama:

Concibo el relato [...] —puntualiza Pitol— como la conjunción de dos historias independientes que se combaten o se vuelven espejo una de la otra. Una de las líneas es la predominante y otra es una línea vegetativa, secundaria, pero que va logrando introducirse en todas las fisuras, en todas las grietas que deja la línea principal [...] los personajes centrales y ciertos personajes que aparecen minúsculamente a veces, que son como de paso, que son casuales, pero que en contraste van enriqueciendo, fortaleciéndose uno al otro, juegan un rol fundamental para mí (2015: 60).

3.1.2 *La figura ausente*

En *El corazón de las tinieblas*, cuando Marlowe teme que no conocerá a ese personaje sobre el que ya se ha formado un mito, es decir Kurtz, no se lamenta por no saber cómo era físicamente o por comprobar si el mito era cierto, sino solo por su voz. A Marlowe le interesa solo escuchar a Kurtz, porque suficientes testigos le han contado varias versiones sobre la existencia de ese hombre que se parece cada vez más a un Dios o a un codicioso sanguinario: «No podía sentirme más disgustado que si hubiera hecho todo ese viaje con el único propósito de hablar con Kurtz [...] No me decía: ahora ya no podré verlo, ahora ya no podré estrecharle la mano, sino: ahora ya no podré oírlo. El hombre aparecía ante mí como una voz» (1987: 76). De esa presencia fantasmal depende *El corazón de las tinieblas*. Aunque Kurtz está al borde de la muerte, Marlowe lo puede escuchar al final, logra formarse una idea directa de su impresión; pero lo cierto es que Kurtz ha sido una ausencia en la mayor parte del libro, apenas es una voz. Es un personaje que transcriben o construyen otras voces, sin que se puedan contrastar las intenciones de los otros con la suya o la historia alrededor de él con una biografía que se relate directamente desde él. Lo mismo podría decirse de los Ashburnham y Florence en *El buen soldado*, de Ford, o sobre Percival en *Las olas* de Virginia Woolf o Aspern en el texto clásico de James. Son héroes formados por la «traducción» nunca imparcial de otros. Los malentendidos o los equívocos responden a sus omisiones en tanto voces. Son objetos de la lectura ajena, de malas lecturas ajenas, de voces defectuosas.

«Hasta *El tañido de una flauta* —comenta Pitol— mis diálogos están enterrados. Hay un personaje (o el escritor como narrador absoluto) que resume los diálogos de los demás, los cuales emergen sólo en frases sueltas» (2015: 96). Resulta evidente que con las novelas del *Tríptico*, las voces fructifican en su narrativa, parecen actos teatrales por la disposición y el desarrollo de la conversación, la cual reproduce las manías y los gestos nerviosos de los personajes, haciéndose todo más confuso aún. Son diálogos que rinden homenajes explícitos a la literatura de Firbank y Compton-Burnett,⁶¹ donde lo trivial y lo soterrado forman una tensa atmósfera de tangencial información y misterio. Si bien prolifera una oralidad en la mayoría de los roles, en ellos también subsisten vegetativamente otros personajes que se destilan por diálogos ajenos. Como en escenas de hipnotismo trascienden su jerarquía en la narración, hablan a través de otros que los confirman en la memoria y en el presente.

La figura en ausencia, sin voz, es un mecanismo que Pitol empleará en las tres novelas del *Tríptico* no solo para potenciar las perspectivas de los otros y fomentar un misterio a veces mítico sobre algún personaje, sino porque de ello deriva un filtro ambiguo en torno a esa figura que nunca podrá revelarse y de esa ausencia depende en ocasiones el laberinto de la trama. El personaje ausente es el centro de la interpretación y por eso encierra varios grados de enigmas. Los testigos de sus vidas hablan a través de la tensión que la memoria provee y la voluntad de viciados testimonios. En raras ocasiones se ofrecerán sus argumentos o sus biografías completas.

⁶¹ Sobre Firbank dice Pitol en *Adicción a los ingleses*: «El uso de lugares comunes, de idiotismos, de tics, de frivolidades que parecen extraídas de una columna de modas, le permite dar realidad a las mayores extravagancias, las que introduce con las más tranquila naturalidad en el relato» (2002: 113). Unas páginas más adelante resalta lo mismo en Compton-Burnett: «El diálogo es una creación específica de Ivy Compton-Burnett. Nathalie Sarraute opina que la combinación del lenguaje y el sublenguaje en un cauce único es una de sus grandes aportaciones a la novela contemporánea» (2002: 123).

En *El desfile del amor*, hay al menos cuatro: Gonzalo de la Caña, Martínez, Arnulfo Briones e Ida Werfel. Los tres últimos son los mayores involucrados en los eventos del Edificio Minerva la noche de 1942, cuando asesinan a Erich María Pistauer y lesionan a Pedro Balmorán junto al hijo de Delfina Uribe. De todos ellos se suscitan imágenes antagónicas que terminan por establecer un poliedro de interpretaciones. El conflicto entre verdad y apariencia, entre verdad y secreto, los vuelve personajes esenciales que deambulan en la historia como significativas sombras. Sobre ellos se conocen retazos de información, devienen mitos ideales que caen lentamente en la decadencia o sus vidas son un cementerio de imágenes deformadas. Pitol juega con el silencio que representan sus ausencias y las fobias y los desperfectos para recordar de los otros.

Gonzalo de la Caña es el poeta maldito decimonónico que comprende una mácula sobre la familia de los Briones. Eduviges no conoce con exactitud sus escándalos sexuales, pero unos rumores sobre sus procacidades la hacen mezclar la historia del castrado mexicano que estudia Balmorán con ese pariente lejano que empaña las tradicionales costumbres de su apellido. Si la biblioteca de su abuelo, de las más completas en México, fue visitada por Amado Nervo y otros intelectuales prominentes, el dato del parentesco con ese poeta es nocivo para el ambiente casto y erudito que ha mantenido su nombre en un pedestal. Existe la sospecha de que el padre de De la Caña lo castró por una presunta fiebre sexual que lo aquejaba. Eduviges teme que ese nombre del pasado venga a corromper el presente; pero lo que conoce de él se ha filtrado por varios intermediarios y a través de su prejuiciosa voz. Balmorán lo investiga como poeta romántico y simbolista, por su valor literario; a Eduviges la asedia la paranoia al enterarse que tanto su obra como su personalidad disoluta pueden salir a la luz, o que se le relacione con ese familiar sepultado

entre los secretos de los Briones. Ese estado de acoso es lo que provoca que Martínez secuestre los papeles de Balmorán, previas indicaciones de Arnulfo, su jefe, quien complace los desvaríos de su hermana. De tal hecho nace la desconfianza de Balmorán; pero todo responde a la sombra decadente de Gonzalo de la Caña y a las escenas donde se *sobreinterpretan* una serie de datos confusos. Eduviges lee mal las intenciones de Balmorán y la silueta mitológica de un poeta va oscureciendo la trama, como lentes mal enfocados.

En Martínez ese proceso se da aún de manera más compleja; pues es el presunto asesino de Erich María Pistauer y de Arnulfo Briones, es quien hiere a Pedro Balmorán y al hijo de Delfina. Él es la causa y la finalidad de toda la investigación de Miguel del Solar, alrededor de él se teje la historia central de *El desfile del amor* y además una segunda trama escabrosa donde deviene también protagonista. Al final se descubre que era el homicida; pero interviene en todos los eventos significativos: la discusión entre el pintor Escobedo y el General por el retrato de la actriz, la golpiza a Ida Werfel por el debate sobre el cuerpo y sus partes bajas, es quien invita a Eduviges y a Pistauer a la fiesta de Delfina, secuestra los manuscritos de Balmorán, y a través de chantajes y coacciones va volviendo el ambiente del edificio Minerva en un espacio de desconfianzas y odios. Sobre Martínez, como sobre Kurtz, circulan las más disímiles versiones: «Oír a Martínez —comenta Deryn— significaba asomar la cabeza al abismo, aspirar el azufre, recibir un venero de sensaciones ultraprohibidas. Igual que para otros, me imagino, la lectura de libros pornográficos» (1999: 187). Hay otras interpretaciones donde figura como galán, como chantajista, supuesto seductor de exquisitas habilidades amoratorias o como el rey de la vulgaridad. Esas lecturas obedecen a la superstición que cada cual dilucida en el recuerdo sobre un ser

además ínfimo por su subordinada condición de clase. Mas los misterios sobre la noche de 1942 se adhieren a la biografía y actitud de ese personaje ausente. Martínez, un subalterno, accede a un mundo de individuos en apariencia ilustres, conoce sus secretos, y a través de él transita una corrupción que los contamina a todos. Es el personaje que, como los pícaros de Waugh, permite entrever un mundo putrefacto e inmoral cuya condición de clase social introduce unilateralmente en el relato, pero en modo alguno se detiene con él. Responde a los órdenes del poder, a Arnulfo, y repite la opresión de su jefe, especie de dictador en decadencia, sobre los demás. Es un personaje menor en la jerarquía social; pero está en el foco de todas las conversaciones. Como suele suceder en las novelas policiales, hay tres ejes que lo atraviesan por su categoría: el asesino, la víctima y el investigador.

Arnulfo e Ida Werfel de semejante manera se difuminan en otras voces. Pueden establecerse dos grupos transitorios: los detractores y aquellos que los admiran o los respetan por sus logros. Eduviges, por una cuestión familiar, siente empatía por su hermano, y lo defiende hasta donde ceden sus quiméricos conceptos tradiciones: no se explica el matrimonio con una alemana judía, el maltrato emocional hacia ella, o su falta de carácter final. Deryn trata de comprenderlo como elemento del pasado, a través de recuerdos infantiles que magnifican los hechos. Todos sin embargo coinciden en su actitud de personaje oscuro, intrigante, funesto. La biografía de Arnulfo tiene las siluetas de cualquier autobiografía de James o Conrad, donde incluso la información que se manifiesta tiende a crear mayores confusiones. Arnulfo es el enlace con la historia universal: mediante sus vínculos con Alemania entran en el relato las conspiraciones de agentes nazis con la derecha tradicional mexicana. También es el dueño del apartamento que acoge a Del Moral

en su infancia. Provee esos dos movimientos de parentesco, necesarios en los enigmas de *El desfile del amor*.

Un capítulo entero, el quinto, cuyo título ya implica la voz privilegiada, crea un rostro mitológico sobre la erudita alemana. «Ida Werfel habla con su hija», salvo alguna que otra pregunta de Miguel del Solar, se constituye en un monólogo obsesivo sobre una figura que ha absorbido a su hija, no solo por el peso intelectual que representa, sino por la relación por momentos enfermiza entre padres e hijos, presente también como efecto de espejo entre Delfina y Ricardo, Eduviges y Amparo, Delfina y el General Uribe. La memoria de Ida más que recordarse habla a través de la voz de Emma, quien ha realizado un proyecto monumental: anotar en forma de diario⁶² todo cuando su madre dijo en vida. Desde luego, Emma recita elogios constantes sobre su madre, la eleva hasta idealizarla, tiene la función precisa de reproducir una memoria ajena. Aun cuando ella fue testigo de los mismos sucesos en el Minerva, se apega al manuscrito para invocar ese fantasma que la sepulta como individuo. Ida anuncia a Marietta Karapetiz. Las dos tienen una inclinación erudita y física hacia lo bajo del cuerpo, son estudiosas de algún modo del carnaval bajtiniano, tanto como Dante C. de la Estrella es una consecuencia de Pedro Balmorán en el sentido en que se vuelven antagonistas de esas mujeres poderosas que los exceden por su talento. Prácticamente, Balmorán, presunto escritor y periodista, es decir, un sujeto inmerso en el tejido cultural y en la lucha por las jerarquías culturales, es el único que la desprestigia

⁶² Si Pedro Balmorán contiene un guiño con el Ferdydurke de Gombrowicz y vive a partir de las tesis de la juventud eterna y la inmadurez, estos diarios de Emma representan también un homenaje paródico a los *Diarios* del autor polaco, quien afirmaba que su diario era un tipo de archivo donde entraban desde la memoria hasta el ensayo, una lectura, un fragmento de novela, etc. Es un modelo que está funcionando en la escritura de la *Trilogía de la memoria*, además de *La Praga mágica*, de Ripellino, o *La novela de una novela*, de Mann, o *La sepultura sin sosiego*, de Cyril Connolly.

como ensayista y eficiente lectora.⁶³ Para Balmorán, Ida representa un globo intelectual que ha sido alimentado por un séquito de lectores y amigos complacientes. Ni su obra, ni sus estudios inéditos, pueden compararse a la significación de su manuscrito sobre el castrado mexicano.

En *Domar a la divina garza* ese proceso del personaje ausente se disgrega a través de toda la novela. Como en *La vida conyugal*, solo habla el protagonista. Dante mantiene un soliloquio, obliga a sus interlocutores a escucharlo. Tiene una cuartada perfecta. Al igual que en *Rashomon* la lluvia lo obliga a permanecer en esa casa donde no lo toleran; pero deben resistirlo. Comienza su historia por el efecto de la memoria, como mismo recuerda Marlowe a la orilla del Támesis su viaje en busca de Kurtz o el narrador de *La otra vuelta de tuerca* cuando escucha la primera anécdota sobre fantasmas. Quienes escuchan a Marlowe lo hacen con complacencia al principio, luego la mayoría se va durmiendo y otro testigo (quien a su vez refiere lo que escuchó) lo atiende hasta el final. En James se va gestando toda una expectativa en torno al manuscrito. Dante, entre sus torpezas sociales y su falta de elegancia, casi castiga el ambiente familiar con el relato de su derrota. Jacqueline Cascorro, al principio, intenta realizar un soliloquio similar en la fiesta de su amiga y a los pocos minutos se percata que su acompañante la ha abandonado y ha eludido

⁶³ A través de Ida Werfel, Pitol construye una posible respuesta en clave a las mujeres ensayistas que se han acercado a su obra y lo han tildado de misógino por su tratamiento a los personajes femeninos. Es una lectura que, según refiere en varias entrevistas, le molesta porque no hace justicia a sus intenciones. En una entrevista dice: «Por cierto, ahora que me refiero al personaje femenino de *Domar a la divina garza*, me alegra que para usted las mujeres de mis novelas tengan valor especial. La crítica literaria a mi obra, escrita por mujeres, insiste en una misoginia de mi parte que según esto se radicaliza en mis últimas narraciones y con lo que no estoy de acuerdo en absoluto» (2015: 34). Así, Ida Werfel escribe un artículo para desmentir la misoginia de Tirso de Molina que causó algunas molestias y conflictos entre los estudiosos del autor español. Pitol, pues, atento siempre al modo en que es leído e interpretado, lanza ese guiño desde la ficción. Es algo que, con mayor maldad, se puede ver también en Maruja La noche-Harris, la crítica literaria de la novela *El mago de Viena*, y es, como se demuestra mediante sus juicios sobre ese texto *light*, una mala lectora.

su palinodia en torno al matrimonio fallido. Son personajes que persiguen un público y ambicionan un participante ante el cual puedan representarse.⁶⁴

La gran ausente en *Domar...* es Marietta Karapetiz, cuyo apelativo nombra la novela y es la figura que le ha dado sentido a la vida de Dante al descubrirle al escritor Gogol, a cuyo estudio o a la réplica de los ensayos de su antagonista él se ha dedicado. Ella es parafraseada, se simulan sus gestos, pero su voz ha sido influida por las intenciones y la forma de entender aquel viaje accidentado a Estambul de quien narra, es decir, de quien lee e interpreta las acciones: «La manera en que hablan los otros personajes está filtrada —dice Pitol— por esta especie de narrador semiloco que va dando muestras de su falta de cordura a medida que el lenguaje se va desbocando» (2015: 119).

La locura se da en el modo fatigoso, bajo persecución, de la narración. En Dante confluyen varias perspectivas a la vez, y en ocasiones las confunde o las implica en un mismo suceso. Carece de neutralidad, está demasiado afectado por esa presencia, y por eso se bifurcan los hilos de su relato. Del lector depende el cierre de la anécdota y sortear las digresiones que nada aclaran sobre ese odio misterioso. Qué sabemos de Marietta: lo que se va sedimentando entre líneas en la interpretación de su traductor. Sola una versión interesada y vulgar que, a través de equívocos y silencios estratégicos, nos crean una imagen híbrida. Hay, sin embargo, un detalle significativo, la sombra de Marietta subordina a Dante, le resulta imposible desligarse de su influencia.⁶⁵ La relación maestro-discípulo, o

⁶⁴ En *El buen soldado*, Ford formula el artificio de su interlocutor, pues el narrador confiesa que habla con alguien, a quien le relata esa historia fracasada de su matrimonio; pero se trata de un artificio retórico porque casi al final de la novela descubre el juego, y habla de un manuscrito que se ha impuesto escribir que recoja su historia. Pitol, juega con ese artificio, en *Domar a la divina garza* desde el principio, cuando «por obra y gracia de la voluntad del novelista, el licenciado Dante C. de la Estrella, licenciado en derecho, se encontró una tarde de lluvia en Tepoztlán» (1999: 253).

⁶⁵ Justo como le sucede a Billie Upward en *Juegos Florales*.

verdugo-víctima, determina su vida: «A pesar de su maldad —confiesa—, Marietta Karapetiz me reveló a mí mismo. Es el único mérito que en verdad le reconozco y le agradezco» (1999: 343). Aunque tal revelación es completamente ilusoria; pues Dante no solo es un lector unívoco sino un lector en segundo grado de Gogol, lo lee a través de ella, en la misma medida en la que ella vive a través de su voz y su personalidad.

La simulación, por supuesto, lo define. A Dante lo perturba la procacidad de su heroína, quien pasa de ser una académica respetable que lo elogia por su futuro talento a una sórdida masajista de cuerpos masculinos, lo que vuelve la apología en burla en su primaria forma de pensamiento. «Era yo un romántico en esa época» (1999: 282), dice al principio. La pérdida de su inocencia, para él, es obra de Marietta, porque en aquel viaje ella lo hizo descender hacia un mundo bajo, hacia un lenguaje vulgar, que están vedados en «sus buenas costumbres y prestigio social». Pero, cuando la lluvia comienza en la casa de Cuernavaca nadie lo quiere escuchar, como a Jacqueline, a causa de que conocen el verdadero rostro de su elegancia: «representa la mezquindad, los intereses minúsculos, la fayuca intelectual y material» (2015: 34). «*La vida conyugal*, como en el fondo toda mi obra de los últimos diez años —subraya Pitol—, me parece que muestra, aunque sea de manera muy oblicua, mi violento desagrado al mundo actual. Detesto a los juppies, detesto a sus figuras ceremoniales» (2015: 129). De ahí que la noción de fracaso atraviese a todos los personajes del *Tríptico*, es un fracaso que los enfrenta a sus artificios a través de una sátira sutil que Pitol instala como crítica social.

3.1.3 *El espacio ajeno*

Pitol le ha dado una explicación plausible a la errancia de sus personajes por lugares remotos: ellos, como él, suele decir, deambulan por espacios que en el momento de la escritura le eran consustanciales. Formaban parte de su ámbito y lo más lógico era que entraran en la ficción. Sin embargo, el espacio ajeno es el escenario donde, semejante a los héroes de Conrad o Forster, sus personajes sufren crisis entre esa cultura desconocida y sus costumbres o cometen actos misteriosos. En el exterior es que se suscitan algunos conflictos. No se trata solo de una cortina de humo escenográfica, de un paisaje exótico vegetativo en la historia.

Miguel del Solar, por ejemplo, en Bristol encuentra un nuevo tema de investigación. En unos papeles, halla el nombre del edificio Minerva y ese hecho lo lleva a un viaje a su interior, a su pasado y al pasado de los sobrevivientes, que es uno de los motivos de *El desfile del amor*. Justo, ese dato suelto, lo enfrenta contra el camino que le ha dado a su vida y se empieza a cuestionar su futuro regreso, el que finalmente no sucede, pues esa temporada en México lo ha hecho reflexionar sobre el sentido de vivir en el extranjero.

El caso del castrado mexicano es aún más patético. Pierde su voz en Europa, hace el ridículo frente a un teatro y con eso destruye todo su posible celebridad hasta terminar siendo un faquir demente. En Europa unos oficiales le tienden una trampa y lo devuelven a la mañana siguiente en condiciones deplorables y pierde su voz: «Apunta el abate Morelli —relata Balmorán— que los sonidos que esa noche emitió la criatura fueron tan infames, tan crispados, que por un momento hubo quien creyera que una parvada de grajos había penetrado en los santos recintos» (1999: 203). El castrado, quien vivía en un convento de

San Luis de Potosí bajo la protección monástica, en un convento donde tenía una disciplina férrea y afinaba todas las mañanas su voz, es lanzado hacia un espacio ajeno y deviene demente que come pajaritos.

Un comportamiento próximo está en Arnulfo. Si representaba los valores más tradicionales, tanto alrededor del matrimonio como en torno a la jerarquía social, en Alemania se casa no solo en contra de su ideología con una alemana judía, sino con una mujer divorciada y con un hijo del matrimonio anterior. En Alemania, sin la censura de sus familiares, según cuenta Martínez, lleva una vida disoluta, cuyas anécdotas horrorizan a Eduviges y es uno de los motivos de la discusión entre ellos sobre cuál era la legítima función de su oficina en el apartamento del Minerva.

El ejemplo más exuberante se da en *Domar a la divina garza*. Dante vive en Roma y le proponen un viaje a Estambul, lugar de residencia de Marietta. Los dos son extranjeros en ese espacio. Allí Marietta narra la experiencia de un rito ancestral mexicano, la llamada ceremonia del Santo Niño, donde una multitud debe defecar en ofrenda al sacro personaje. El esposo de Marietta ha estudiado ese fenómeno desde la etnografía y la antropología y ella misma tiene conocimientos teórico-antropológicos, los cuales explica con absoluta tranquilidad. Además de que ha sido una testigo privilegiada al poder presenciarla una vez. Dante en Roma tiene una beca del gobierno que lo mantiene, pero se gana un dinero extra como guía de turistas, les enseña una ciudad ajena a los paseantes y presume de una cultura cosmopolita. Ante la historia de Marietta, quien le está revelando su cultura o al menos una parte de ella,⁶⁶ no solo se estremece por la procacidad del lenguaje y los actos impúdicos

⁶⁶ En *El desfile del amor*, Ida Werfel, alemana residente en México, es quien le explica a Martínez los pormenores del picante, y gracias a ese juego «malintencionado» Martínez, que sufría de hemorroides, se ofende y le propina una golpiza para defender su hombría.

relatados, sino que los lee como puras mugres sin sentido, no reconoce ningún valor intelectual en ese rito: «¡Qué era aquello! —reacciona— ¿En qué repugnante aquellarre me había introducido las manitas de seda cuya acción uno apenas advertía [...] Había crecido en la pobreza, pero ahí, ante ese distinguido círculo de cerdos, descubría, por primera vez que mi educación había sido exquisita» (1999: 380; 381). Dante en Estambul no distingue ni comprende su cultura y una extranjera es quien le traduce un rito mexicano. Su máximo odio hacia Marietta es el acto final de lanzarle un cubo de heces fecales, lo que puede leerse como un homenaje a su cultura y él asume como afrenta despiadada.

Hay un cambio misterioso también en la actitud de Marietta porque a partir de un momento pasa de erudita de la ceremonia del Santo Niño a detractora inflexible. Comienza a hablar del desagrado de los olores, de la trampa a que su hermano fue sometido; pues le negaron el alto honor de interpretar el Santo Niño el año próximo, honor que fue depositado en un lugareño, es decir, la tradición se encerró en los habitantes de esa población, en los creyentes y no en los forasteros. Esta discusión sobresalta a Marietta, quien, cuando lo recuerda se llena de una ira incontenible. El misterio está contenido en los manuscritos de su esposo.

El espacio ajeno es un lugar de crisis para los personajes mexicanos o motivan un encuentro con su cultura que en el extranjero se impulsa. Es un conflicto que se relata en *El arte de la fuga* y que en la novela inglesa se desarrolla como tema y drama. Son las historias de los americanos de James en Inglaterra o en Venecia, de Conrad en el Congo, de Forster en la India, y es la trama de un conflicto que atraviesa la literatura y la vida de Sergio Pitól.

3.1.4 *La tensión social y los juegos de poder*

Como herencia del romanticismo y el realismo decimonónico, en la novela inglesa existe una propensión hacia los conflictos de clase o hacia la tensión entre dos familias que luchan y están segmentadas por su jerarquía social. Es un tipo de costumbrismo, de modelo, donde se manifiestan escenarios paralelos y en contraste: una familia puede pertenecer a la aristocracia y otra a la burguesía rural. La representación de esos dos mundos en diálogo hilvana una sátira social de hilarante humor e ironía. Es un dilema que aparece en Brönte,⁶⁷ en Jane Austen, en Dickens e Ivy Compton-Burnett. Entre bailes, comidas y fiestas, entre una frivolidad elegante y conversaciones ligeras, surge una dimensión intensa de la sociedad. El matrimonio siempre es un tema obligado, así como las rencillas históricas y las envidias extremas.

En *El desfile del amor* ese universo es calcado para comprender dos órdenes: el de la aristocracia del porfiriato y los hijos de la Revolución. Uno está permeado por el apego a la tradición, al rencor por la derrota; el otro es cosmopolita, tiene un interés por las relaciones comerciales, es la burguesía naciente y sin jerarquía, pero con dinero. Eduviges y Arnulfo son el pasado, mientras que Delfina Uribe tiene todo el prestigio del presente. Esta es una de las luchas que se libran en el interior del texto y sus paradigmas se extreman hasta la parodia y la caricatura. Se habla de vestidos, de sombreros, de la vida doméstica y en la intimidad se conspiran maneras de poner en ridículo al otro, de demostrarle con ingenuidad un poder que se traduce en dinero y competencia cultural.

⁶⁷ «En términos terrenales —define Pitol—, *Cumbres Borrascosas* sería la historia de una lucha entre personajes primitivos, esenciales, en contra de los hábitos de la vida civilizada. Dos familias antagónicas, los violentos, instintivos e irracionales Earnshaw que habitan la casa llamada “Cumbres Borrascosas” situada en medio de un paraje inclemente; y los suaves, cultivados, elegantes Linton que viven en el valle, en la granja “La Granja de los Tordos”, convenientemente burguesa, rodeada por un tranquilo bosque que la protege de los vientos» (2002: 16).

Delfina le confiesa a Del Moral que envidiaba a Eduviges por cómo mantenía una elegancia aún sin recursos. No obstante, planifica una fiesta con intelectuales para ostentar sus conexiones y disponer un público para burlarse de Eduviges. Su vanidad, como recalca, provoca la muerte de su hijo, como la vanidad por su apellido hace que Eduviges introduzca una comedia de enredos sobre Gonzalo de la Caña. Es la misma causa que hace que Deryn no se explique por qué su padre lo mandó a un *college* y no a la universidad. Ese acto significaba rebajarse.

En *La vida conyugal* Jacqueline Cascorro, quien se llamaba originalmente María Magdalena, se cambia el nombre como gesto simbólico en el que abandona su clase. En un momento recuerda su vida pasada, su vida en la pobreza y no sufre ninguna nostalgia sino lástima de sí misma: «la vida al ras de la miseria, un mínimo cuarto para ella, María Dorotea y María del Carmen, los cosméticos en común, la falta de medias, de ropa de invierno, de tantas otras cosas, de alimentos nada menos, y tuvo ganas de echarse a llorar» (1999: 403). Cada vez que su familia es invitada a sus fiestas lujosas, siente hacia ellos sentimientos repulsivos, de asco y pesadumbre, ellos estaban aún en un peldaño social inferior respecto a ella. Con su nuevo nombre, nace en otra clase, su matrimonio limpia sus orígenes: asiste a las reuniones intelectuales de Mágina Armengol, el dinero le compra amantes; pero nunca la cultura, a pesar de sus fallidos intentos. Eduviges le recrimina a su nuera el pésimo gusto en los objetos que ha comprado, mezcla de horror al vacío y superficialidad, mantiene el conflicto en torno a la división entre clase y capital. Pitol ejerce toda su crítica social mediante esos perfiles que personifican la polémica entre la decadencia y la futilidad, elude cualquier tipo de moralidad, y pone a sus mismos personajes en solfa para que transfieran sus defectos morales y culturales. La cultura

aparece siempre como la salvación, y resulta una utopía que los expulsa hacia un submundo grotesco en el que participan.

Junto a esta división familiar, se persiste otra entre el mundo alto y el bajo. Varios personajes, súbditos en su mayoría de los arriba, enlazan la supuesta elegancia que otorga la riqueza o el nombre con espacios infectados de chantajes, extorsiones, asesinatos y pícaros. Son hombres en su mayoría quienes los encarnan y a través de ellos se va filtrando una corrupción que lo contamina todo. Martínez, Dante C. de la Estrella, los variados amantes de Jacqueline Cascorro, figuran como esos patanes entre truhanescos y esperpénticos, que a Pitol le interesa, contrario a la opinión de sus exégetas femeninas, poner en una situación de subordinación respecto a las mujeres.⁶⁸ Son estos sujetos los encargados de dar entrada a una sociedad mezquina que conserva y es la esencia de las apariencias del poder.

Hay otro hecho respecto a los hombres, que constituye un engranaje con las novelas de Compton-Burnett.⁶⁹ Se trata del personaje-dictador o esos hombres que fungen en apariencia como dictadores sobre las mujeres. Desde los primeros relatos es un motivo que seduce a Pitol y se profundiza en el *Tríptico*. «Pienso en una figura —dice en “¡Y llego el desfile!”— dominante, una especie de monstruo: una mujer muy gorda que vive celando a su hijo» (2007: 194). Ahí anuncia a Eduviges, quien casi absorbió la personalidad de su esposo y es quien se resiste con mayores argumentos a Arnulfo, el supuesto dictador que domina a la familia Briones. Jacqueline Cascorro precisamente planea constantes modos de

⁶⁸ «El mundo de Miss Austen —dice Pitol en *Adicción a los ingleses*— es esencialmente femenino. Mark Twain decía que sus novelas le inspiraban una “repugnancia animal”; era la revulsión masculina hacia un universo donde la mujer es el centro y el hombre cumple un papel secundario, puramente ornamental» (2002: 30).

⁶⁹ En Compton-Burnett «Los personajes se observan, se espían, se ponen celadas, miran a través de las cerraduras, oyen detrás de las puertas. El tirano, el común denominador de estas novelas sombrías y a la vez llenas de ingenio, hostiga sin cesar a los demás y a menudo, gracias a un acto de rebelión común o a una venganza individual, es también castigado» (Pitol, 2002: 121).

asesinar a su esposo porque para ella él ha tiranizado su matrimonio con sus infidelidades y entre las muchas causas que justifican el odio de Dante por Marietta está la presión intelectual que ella profesa sobre él.

Sobre este asunto, hay un ejemplo final. Es la anécdota que Delfina le cuenta a Del Moral sobre la situación tiránica entre una prima y su hijo, lo que no solo hizo fracasar todos sus intentos de hallar una pareja, sino que ese hijo fue subyugando el carácter de su madre hasta ella temerle. Bajo esa pedagogía familiar es que Delfina decide alejar a su hijo, porque teme que la historia se repita, la atemoriza el efecto de espejo que es un mecanismo utilizado por Pitol con asiduidad, aunque siempre bajo un signo oblicuo y laberíntico.

El carácter soterrado de las pistas de Pitol construye transversales laberintos y un sistema de efectos y vasos comunicantes que va colocando como estrategias de su poética. Raras veces es un mecanismo que aparece enunciado desde la directa enunciación. En «Y llegó el desfile», pone *Las almas muertas* como modelo de la novela, y luego en *Domar a la divina garza* Dante es un lector de Gogol, un mal lector del escritor ruso,⁷⁰ que es el autor del paradigma bajo el que está hecho la primera parte del *Tríptico* y es el fantasma de la interpretación de la segunda entrega. En *La vida conyugal* se leen novelas policiales como textos pedagógicas que proveen a Jacqueline y a sus amantes de los recursos para

⁷⁰ Dante declara una devoción por Gogol y a su vez desprecia el género policial, el cual está como modelo en *Las almas muertas*. Llama literatura menor a una novela de Simenon: «Miró con rencor a Millares; recorrió con la vista, uno a uno, a todos los miembros de la familia. [...] ¿Habían sido sus palabras apenas una melodía doméstica que servía de contrapunto a la tormenta desencadenada en el exterior para arrullar la estúpida lectura de Millares y los entretenimientos manuales de la familia?» (1999: 272). Dante es como un lector lineal, no establece relaciones, se representa como lector ideal de Gogol, pero es una parodia de esa categoría. En la misma medida, Del Moral es la parodia del investigador como máximo lector en el relato, su pesquisa defectuosa permite la entrada de la opción de argumento de cada historia marginal a su búsqueda de la verdad de los personajes: Eduviges cuenta la historia familiar, Delfina su vida conyugal, Balmorán las peripecias investigativas en torno al castrado y la biografía de su objeto de estudio... Cada capítulo así va formando la posibilidad de otra novela que está encapsulada y nutre la trama central. Resulta significativo en las novelas del *Tríptico* cierto juego en torno a lo que se ha llamado el bovarysismo, es decir, escenas de lectura dentro de la propia ficción que representan lectores literales que usan la literatura como la fuente mimética de sus vidas. Se da en el caso de Jacqueline Cascorro, al menos como aspiración fracasada.

realizar el crimen perfecto. El modelo del policial atraviesa las novelas del *Tríptico*, tanto como la figura del texto en forma de manuscrito. Entre esas dos fuentes se amplifican las alternativas de la ficción.

3.2 Tema del manuscrito

Según Piglia, en la fundación de un género están sedimentadas las posibilidades futuras de su forma, quizá no se desarrollan o están apenas esbozadas pero se plantean como problemas o aspiraciones de la ficción que luego se vuelven motivos esenciales. En *Las tres vanguardias* escribe: «Basta pensar en el *Quijote*, que todos leemos como la primera novela, la que funda el género. Como sucede a menudo, en el principio está todo. En la constitución de un género está encerrada su historia futura. La tensión que se narra en la novela de Cervantes es la forma del género» (2016: 155). Entre las muchas cuestiones tratadas en el *Quijote*, está la del manuscrito como origen de la novela. El autor, desde el prólogo, alude a que en realidad no es más que un «padrastro» de esa obra que no ha nacido de su imaginación, sino de sus gestiones de traducción y edición. De hecho, la primera parte termina porque no ha encontrado los papeles en los que continúa la historia:

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen (1960: 267).

Al igual que Leopold Bloom en el *Ulises*, quien leía hasta los papeles sueltos y viejos que encontraba en las calles, el supuesto autor narra cómo esa pulsión por la lectura⁷¹ lo llevó

⁷¹ «Estando yo un día en el Alcaná de Toledo llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero, y como yo soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco

hasta un manuscrito inédito que despertó tal interés que termina publicándolo bajo su nombre: «Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo (1960: 51). Así, de esos papeles y juegos entre el autor apócrifo y el autor real, se deriva una forma o el fundamento de una forma que será empleada de variadas maneras por la novela inglesa o por los autores ingleses que están en el centro de la tradición que Pitol funda en su escritura.

En *La vuelta de tuerca*, James invoca este recurso. Douglas, quien lee *la novela*, escucha una historia y luego revela que posee un texto que duplica el efecto de la aparición fantasmal a un niño. El primer capítulo es un prólogo que solo presenta el tema y crea las expectativas alrededor del testimonio de la institutriz, quien vivió esa experiencia gótica, y la dejó escrita. Douglas pasó en limpio ese texto y lo tiene guardado bajo llave, él es el protector del manuscrito y quien finalmente lo difunde. Sucede algo parecido en *Los papeles de Aspern*. Las dos mujeres, o la mayor para ser precisos, es la depositaria de papeles íntimos e inéditos del célebre poeta. Obtener esos textos es la obsesión del narrador: se muda a Venecia en busca de ellos, se renta en ese viejo palacio en ruinas, y a través de la seducción lucha con sus dos caseras para alcanzar un objetivo cada vez más imposible. Aquí, no obstante, hay un giro. El interés estriba no tanto en la obra en sí de Aspern, sino en papeles sobre su vida, cartas, confesiones íntimas, objetos de gran valor comercial en el mercado cultural.

aljamiado que los leyese; y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua, le hallara» (1960: 51).

En *El corazón de las tinieblas* vuelve a aparecer el manuscrito como tema de la ficción. Cuando Kurtz muere le deja a Marlowe, en calidad de protector de ese legado, varios papeles que recogen su memoria y su estudio sobre los mecanismos de explotación. Entre ellos está el informe sobre la cruzada en el Congo. Marlowe los lee y los juzga como «magnífica pieza literaria, aunque demasiado idealista». En torno al informe se encapsula una escena kafkiana. Los papeles sufren cierto acoso por parte de un empleado de la Compañía, el cual los reclama como propiedad intelectual significativa: «Un hombre bien afeitado —dice el narrador—, con aspecto oficial y lentes de oro, me visitó un día y comenzó a hacerme algunas preguntas, al principio veladas, luego suavemente apremiantes, sobre lo que él llamaba “ciertos documentos”» (1987: 110). Esos papeles son cedidos a un antiguo amigo de Kurtz, un periodista a quien se le da la estricta indicación de que los publicara para difundir tanto el nombre como el sagaz análisis de Kurtz. Además de eso «documentos oficiales», Marlowe posee unas cartas íntimas que termina por entregarle a la única heredera en vida de su héroe: su prometida.

De todos los escritores ingleses que le han interesado a Pitol, Flann O'Brien es el que más juega con el motivo del manuscrito. *Dos pájaros a nado* empieza con un debate acerca del desacuerdo del narrador para quien un único inicio y final para un relato es cancelarle sus posibilidades. A medida que se avanza van saliendo pedazos de manuscritos sin terminar, que se mezclan en la historia y la van convirtiendo en al menos tres novelas que se imbrican y no se cierran unas a otras. Un joven autor crea un debate formal dentro de la ficción que la misma novela representa. En *El tercer policía*, O'Brien plantea otra cuestión: el asesinato como el justificado evento que le permite a un personaje publicar su obsesivo estudio sobre De Selby, cuya exégesis es el centro de su existencia:

La trama del *El tercer policía* —reseña Pitol en *Adicción a los ingleses*— es relativamente simple. Un muchacho de origen irlandés, cojo para más señas, bueno para nada, salvo para estudiar la obra del genial y controvertido filósofo De Selby y los comentarios de sus apasionados exégetas se deja arrastrar por un socio y participa en el asesinato de un millonario rural. Un argumento decisivo logra convencerlo: con el producto del crimen el joven lograría editar por fin la obra sobre De Selby en la que ha trabajado toda su vida (2002: 157).

Las relaciones del personaje de O'Brien y Pedro Balmorán no dejan de mantener algunos parecidos. Más allá de los aspectos físicos que los identifican —los dos son cojos—, Balmorán ha consagrado su vida al estudio de unos papeles inéditos sobre el castrado mexicano, los cuales son a su vez una transcripción más o menos fiel del abate Morelli, quien no deja de cometer errores históricos e impostaciones al testimonio de su fuente. Balmorán anuncia varias veces la publicación de su libro total sobre ese tema. Aunque posee apenas treinta páginas del texto original, guardados en un lugar secreto para evitar su fatal pérdida o robo, tiene suficientes notas y comentarios críticos para editar un volumen que tendrá tres autores: el castrado, el abate Morelli y él, como el estudioso máximo: «Advertiré en un breve prólogo que durante años estos papeles han sido perseguidos, secuestrados, que el glosador ha visto en peligro su vida [...] Las páginas originales, digo, se incluirán como apéndice de la obra, dándosele los debidos créditos al abate Morelli, quien recogió la narración de boca del propio castrado y de la napolitana. El resto aparecerá como obra mía. He sido depositario, su glosador, su casi creador» (1999: 196-197).

En contraste a *Los papeles de Aspern*, las páginas sobre el castrado son perseguidas por su implicación íntima. Muchas de ellas son destruidas por lo que supone Eduviges dicen sobre la vida privada de Gonzalo de la Caña. A su vez, Balmorán, quien se gana la vida comercializando libros raros e incunables advierte que su interés en esos papeles no tiene ningún propósito monetario: «!Perdone usted, Horacio [Balmorán confunde el nombre de Miguel]!, pero hay cosas, más, mucho más importantes que su mercantil filosofía. Tengo

una idea sobre la personalidad del personaje [...] ¡Sobre su fisiología! [...] Advertiré en un breve prólogo que durante años esos papeles han sido perseguidos, secuestrados, que el glosador ha visto en peligro su vida, que aún se le amenaza con anónimos (1999: 196).

Como Balmorán, Emma Werfel prepara una obra que coloca el prestigio literario por encima del valor comercial. Son textos, por sus dimensiones y la obsesión de quienes los preparan, completamente imposibles y quiméricos,⁷² se quedan siempre en su forma inédita, como proyectos futuros que van a condensar la dedicación de toda una vida. De ahí que el libro-homenaje de Ida Werfel sea una amalgama entre el homenajeado y el compilador, el cual intenta además alcanzar una totalidad enfermiza:⁷³ «Por primera vez —le confiesa Emma a Del Moral— se expondrá su pensamiento al desnudo sobre todos los temas, salvo uno en especial, que la inquietaron durante toda la vida» (1999: 102). Resulta significativa aquí la mezcla de vida privada y textos literarios, tanto como el misterio que se solapa, al excluirse un tema —pudiera ser la verdadera relación madre-hija quizá— que, desde luego, muestra el filtro de quien escribe la obra ajena.

Sobre la pesquisa de Miguel del Solar también se potencia la sombra fracasada de otro manuscrito. Según el narrador explica desde el primer capítulo de *El desfile del amor*, al historiador le parece que su libro inédito sobre el año 1914 tiene un lenguaje solemne y apagado, su trabajo se le hace inútil: «De pronto, mientras recorría con fatiga esas planas ya limpias de erratas que sólo esperaban su aprobación final, sintió que su trabajo podía haber

⁷² Si bien Emma anuncia ese libro en la inauguración de la casa museo de su madre, en la novela nunca aparece su publicación, y por momentos parece dudosa incluso que ese libro total pueda ser posible.

⁷³ En «Con Monsiváis el joven», Pitol refiere una conversación sobre un texto inglés que alude justamente a esta cuestión total de las biografías y los libros homenajes, donde se mezcla panorama cultural con vida privada: «Luego hablamos de un libro fabuloso, *La vida del doctor Johnson escrita por Boswell*» (2007: 53). Ese libro no está considerado solo uno de los modelos paradigmáticos del género biográfico, sino que Boswell relata casi un siglo de cultura entre sus páginas.

sido realizado por cualquier amanuense poseedor de una mínima instrucción sobre la técnica de evaluar y seleccionar la información dispersa en cartas, documentos públicos y privados, y la prensa de una época determinada» (1999: 33). El nuevo proyecto sobre 1942 se le presenta como la oportunidad ideal para desaparecer su más reciente fracaso y, aunque finalmente regresa a sus viejos áridos métodos para escribir un nuevo libro histórico, su paródica peripecia investigativa representa el manuscrito de la novela *El desfile del amor*, la cual termina por infundirle a Del Solar, como lector de todos los acontecimientos el mismo terror amenazante que le relatan sus fuentes vivas de archivo. Al final supone que también lo van a asesinar en una calle oscura, se queda sin voz y es confundido con un sordomudo. Como le sucedió a Arnulfo, supone que le han tendido una celada:

Oía sus pasos —así concluye la novela—. Un coche verde oscuro pasó casi rozándolo, disminuyendo la velocidad y se detuvo unos cuantos metros delante de él. El automóvil, con una placa rota y un número ilegible, comenzó a retroceder con lentitud y cuidado, hasta situarse al lado del historiador. Del Solar advirtió de golpe la soledad. En la calle sólo existían él y el coche verde. Un odio ciego, animal, instantáneo y visceral contra Martínez lo inundó en aquellos momentos que supuso próximos al fin. Interiormente sólo pidió que todo fuera rápido e indoloro. El coche se había situado a su lado. La ventanilla delantera comenzó a descender, y una cara tosca, de boxeador joven, le preguntó por la calle Santuario. Del Solar permaneció con la boca abierta, paralizado. Quiso hablar y no pudo. Comenzó a hacer gestos con una mano, señalándose la garganta y los oídos, y emitiendo sonidos guturales, estrangulados (1999: 239).

En *Domar a la divina garza*, los manuscritos del esposo de Marietta son el origen del viaje a Estambul. Rodrigo Vives, estudiante de antropología y admirador de los trabajos de ese célebre investigador, ha mantenido una correspondencia continua con ella, hasta que es invitado a que consulte esos papeles en su casa, el único lugar donde era posible estar en contacto con ellos: «Marietta Karapetiz era la fiel y devota depositaria de los papeles del difunto, pero no se conformaba con ser la viuda tradicional de un hombre eminente» (1999: 270). Rodrigo se enferma y nunca llega a ver los papeles; pero son el motivo de la reunión en aquel país extranjero. Esos papeles encierran además un enigma, en ellos está la causa del cambio de carácter de Marietta, quien se enfrenta a Dante y, entre acusaciones y

molestias, revela que allí se conserva la verdad sobre la ceremonia del Santo Niño. Semejante al reproche de Delfina ante Del Moral por su búsqueda invariable de la exactitud, Marietta acusa a Dante de pretender conocer los muchos años de investigación de su esposo de una manera inmediata y simple. Los manuscritos fungen como el texto que descifra todos los misterios: «A Karapetiz le llevó años interpretar algunos fenómenos, y usted todo lo quiere conocer de inmediato. ¿Por qué debo darle gusto? ¿Por su bonita cara? ¡Para que el holgazanazo no tenga ya que hacer ni el menor esfuerzo! ¿Quiere que en este mismo instante me ponga a buscarle el papel que necesita? ¿Qué le traduzca las páginas fundamentales? ¿De qué idioma a qué idioma?» (1999: 384). Lo curioso en esta comedia de enredos es que Marietta sobreinterpreta la actitud de Dante, a quien no le interesan ni los papeles ni la investigación antropológica.

El cuaderno azul de Jacqueline Cascorro, encerrado en el fondo de un baúl y olvidado por ella entre su mudanza a Veracruz, es en *La vida conyugal* otra manera de colocar un texto confesional y literario en los niveles de la historia. El narrador menciona varias veces ese cuaderno intrigante y de algún modo ahí está contenido el testimonio en forma de diario del fracaso del matrimonio: «En aquel cuaderno, Jacqueline había empleado dos páginas para copiar las cifras literarias que le interesaban y otra para expresar sus sentimientos ante lo que consideraba su fracaso matrimonial; el resto había quedado en blanco» (1999: 392).

El cuaderno puede ser entendido como el origen de la novela, como si su autor-narrador lo hubiera encontrado y a través de aquellas notas incompletas hubiese sido capaz de formar la novela o *La vida conyugal* fuera la obra que Jacqueline nunca logró escribir. Aludirlo, ofrecerlo como dato y referente, sugiere una estrategia narrativa, que ciñe y

enlaza el texto con ese cuaderno, se hacen dependientes. Al final Jacqueline compra otro cuaderno y el ciclo de su fracaso se cierra con otro intento fallido por hacer la historia de su vida, le resulta imposible escribir su relación conyugal cuando ya ha sido representada a plenitud: «luego bajó de nuevo a comprar un cuaderno y una estilográfica para intentar escribir una crónica de su noviazgo y de los primeros años de casada. Parecía haber olvidado todo lo aprendido en el taller de creación literaria. Intentó varias veces describir el lejano período de estudiantes, la noche en que Nicolás la llevó a un teatro frívolo a ver bailar a Kalatán, pero no logró avanzar más de media página, cada línea salpicada de tachaduras» (1999: 468). Jacqueline no solo fracasa como escritora, sino también como asesina. Cada intento la va deformando más, hasta dejarla postrada en una silla de ruedas, sin poder hablar, con un ojo medio cegato, y, para su final desgracia, aún casada con Nicolás Lobato, el hombre que termina cuidándola, el hombre al que desprecia, el cual como voz permanece ausente a lo largo de la novela.

3.3 Estrategia del secreto

En uno de los homenajes que Pitol le rinde a James Joyce, apunta: «[Lo] traduje, leí cautelosamente y sigo leyendo. Es un escritor que nos presenta, casi en todas sus novelas o en sus relatos, un misterio, y cuyos personajes se van acercando a ese misterio, van creándose un tejido de relaciones humanas, amoríos y odios» (2015: 22). Algún tipo de incógnita es el atributo obligatorio de cualquier ficción de calidad y es el sistema medular en torno al cual se compone, desde su fundación, el género policial con la figura del detective y el secreto alrededor del crimen y el asesino.

En la literatura de Pitol, además del conflicto entre verdad y falsedad, interviene, como fuente de ese misterio que le es consustancial a sus textos, la discusión entre verdad y secreto. Sus historias tienen zonas opacas, muestran perspectivas en ningún caso conclusivas sobre cualquier arista. No suelen existir puntos de vista privilegiados y el narrador o los narradores se caracterizan por la deficiencia. Es una forma que crea un lector activo, donde muchas veces resolver el enigma no se inscribe como única y central finalidad.

Esta morfología tiene un paradigma ideal en el género policiaco,⁷⁴ al ser un modelo literario que, como señala Borges, pone la cuestión de la lectura y la interpretación como motivos funcionales en la construcción del desarrollo de la trama. A causa de estos rasgos, que elevan la figura del detective por sus excentricidades y métodos deductivos de razonamiento, apunta Pitol que «El género nace, pues, con una aureola de alta intelectualidad» (2013: 206). En las novelas clásicas, transita la misma pregunta causal: quién es el asesino. En ellas se narra ese lento proceso —esquema en su mayoría fijo—, en el que se halla un lector de pistas —el agente que descifra—, y al final sobreviene la solución; pero en todo momento quien investiga no conoce nada o casi nada sobre ese evento, depende de otros actantes y medios como la prensa, la biblioteca o el archivo. Luego hay variantes sobre ese tema: el asesinato puede ser un mero motivo secundario, el detective puede tropezar con testigos que le dan falsas pistas, el foco de la mirada quizá es turbio o la investigación, como en el novela negra, lo puede introducir en un mundo

⁷⁴ En *El tercer personaje*, último libro publicado por Pitol, hay un ensayo sobre el policial, donde señala que «Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges coincidían en que la novela policial es el género clásico de la narración contemporánea. Todas las otras formas literarias se han transformado, menos esa novela cuyo canon no ha sufrido modificaciones estructurales. En ese sentido, Reyes lo compara con la tragedia griega. Las reglas eran siempre las mismas. Cada detalle que el escritor incorpora a su relato tiene un objetivo preciso: *componer* una estructura cuya columna vertebral es un enigma y cuyo final es una revelación» (2013: 204).

sinuoso y corrupto. A pesar de sus muchas realizaciones formales, el asunto en torno a la interpretación y el secreto siempre están presentes.

Pitol, como James o Conrad, usa los elementos del género como referencia,⁷⁵ como sustrato de la ficción. Hay un artificio distintivo en estos autores que trabajan con ciertas líneas del género. Según Piglia, se trata del modo en que entienden la escritura de un relato como posible pesquisa del narrador o los personajes. Asumen también ese modelo porque en él están funcionando en el mismo movimiento de la ficción los problemas de la escritura en la historia: «la novela policial —dice Piglia— es la forma del relato como investigación. La idea de que hay un secreto y de que alrededor de ese secreto se genera la posibilidad de construir la narración para reconstruir un relato ausente que está y que hay que buscar, y que hay que conseguir testigos y hay versiones parciales» (2015: 62). Un sujeto se conecta con una historia ajena, que lo seduce y hacia la que se precipita desprovisto de información. Le sucede a Marlowe con Kurtz y está latente tanto en *Los papeles de Aspern* como en *El buen soldado*. La historia más triste que conoce ese narrador de Madox Ford es su análisis alrededor de sus relaciones con los Ashburnham y la farsa de su matrimonio con Florence.

De algún modo, es un proceso que James teoriza en «The House of Fiction», a través de la imagen del novelista frente a las posibilidades de la ficción, frente a un enigma

⁷⁵ «Durante el siglo XIX —escribe Pitol en *El tercer personaje*—, el periodo de mayor esplendor de la novela, surge el género policial con sus propios atributos y sus procedimientos esenciales. Y desde su nacimiento, apenas desprendido del seno materno, su potencia fue tal que empezó a establecer una presión sobre la novela madre, la oficial, para usar ese adjetivo que alude exclusivamente a la narrativa no policiaca. Un ejemplo es Dickens. El inglés tiene un pie clavado en esa novedosa forma narrativa. Su último libro, por desgracia inconcluso, *El misterio de Edwin Drood*, desarrolla una trama tenebrosa estructurada de acuerdo con las novedosas reglas creadas por el género policial» (2013: 205). Resulta significativa esta mención de Dickens como caso, porque este modelo del autor inglés es uno de los paradigmas de *El desfile del amor*, y en el cuerpo del texto se ubican algunas referencias que establecen esta correspondencia. Se menciona *Nuestro amigo común*, por ejemplo, y desde las primeras páginas se dice: «Mil veces, al pasar frente al edificio durante los años universitarios, cuando sus compañeros comentaban con una mezcla de entusiasmo y burla la excentricidad de aquella arquitectura, el aire espectral que gradualmente fue envolviéndola, el aspecto de ilustración de novela de Dickens que se desprendía de los balcones» (1999: 37).

sobre el que busca algún tipo de explicación plausible y los diversos puntos de vista en que un evento puede contarse. James, por un lado, discute el paradigma realista en torno al narrador y al personaje, busca ampliar las opciones de la novela como arte; por otro, usa los problemas que un género popular y despreciado como el policiaco ha tratado como estrategias literarias de la ficción: «Un novelista pasa frente a una casa, ve una ventana iluminada y en esa ventana ve una escena, luego trata de imaginar qué sucede ahí. No está tratando de construir una historia propia. Sino que, de pronto, algo le llama la atención en un lugar y le parece enigmático y empieza a tejer especulaciones a partir de allí. En muchos casos empieza a investigar» (Piglia, 2015: 150). Así, se teje la intriga en *Lo que Maisie sabía* y *Los espejuelos oscuros*, de Dickson Carr, un texto abiertamente del género.

En «¡Y llegó el desfile!», Pitol confiesa su entusiasmo por escribir un texto con trama policial. En la novela, un historiador descubre un asesinato del pasado que se imbrica con la historia de su vida, al vivir en el mismo edificio del homicidio de Erich María Pistauer. Ese hecho fortuito lo sumerge en su memoria; pero era un niño cuando todo sucedió y hay detalles que no logra comprender. La memoria aparece como uno de los móviles defectuosos de la investigación: «Se preguntó [Del Solar] —se escribe en las primeras páginas— si la memoria no le estaría tendiendo una celada. Su estancia en aquel lugar aparece, se pierde, y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada en un escenario palaciego» (1999: 32). Y más adelante añade: «Sí, era cuestión de hurgar en la memoria» (1999: 38).

Como Poe o Dupin, Del Moral acude a la prensa de la época para tratar de dilucidar los datos empíricos de aquel crimen y su decepción aumenta al comprobar que los periódicos hablan de uno o dos asesinatos, de una fiesta de intelectuales que termina en

alguna disputa, nunca se revela el asesino y en cambio se recoge el testimonio trivial de un hombre que pasea a su perro en la madrugada. En definitiva, los materiales que acumulan la Historia insisten en esconder aún más el secreto. Es aquí cuando se insertan los testigos presenciales, los que, como ya se ha dicho, encapsulan también la intriga y él obliga a recordar, con obsesiva y deficiente pericia: «Ya frente a la fachada de su casa, se le ocurrió —reflexiona Del Moral— que Delfina había actuado, de un modo más que maquiavélico, que era falso que tratara de hacerle perder el interés en el asunto del Minerva; con su manera elusiva y los varios coscorriones que le había propinado solo había conseguido avivar su curiosidad» (1999: 151).

En la novela Del Moral encarna la figura del mal lector, no emerge como excéntrico analista de elevadas dotes deductivas e intelectuales, sino como oscuro historiador que tiene un apego exacto a los hechos cerrados. De ahí que observe el gesto de Delfina como su manera en clave de indicarle donde se esconde la verdad, cuando en realidad esta busca cancelar el pasado. Este sería uno de los conflictos del personaje y la trama sobre la que se erige *El desfile del amor*: el investigador aspira a la verdad, a una sola verdad, al acto fáctico, él está fuera de la dinámica del resto de los testigos, quienes cifran el secreto. Por eso, el texto deviene parodia del género policial⁷⁶ y la digresión se vuelve el foco sobre el que gira el relato. En cada una de las entrevistas, se articula la opción de una nueva novela, que no es más que la vida de los personajes, sus obsesiones, fobias e intrigas. Es un proceso que disgusta al detective y ante el cual se desespera; pues su interés desestima las posibles versiones sobre un mismo tema: «Usted es historiador, no novelista», le aclara Delfina. Lo curioso es que de su mala investigación, del divertimento en torno a un dato de la infancia,

⁷⁶ «Me doy muy bien cuenta —le confiesa Del Moral a Delfina Uribe— del elemento grotesco de esta parodia de investigación policíaca que realizo» (1999: 140).

surgen los atributos competentes de la novela. De la equivocación de Del Moral y las trampas de la interpretación, Pitol crea las virtudes de su novela.

Al final del texto, cuando ya se revela el asesino, el personaje declara que en breve se pondrá a trabajar *en serio*. Otra de sus *equivocaciones* consiste en la manera en que su investigación pierde su hilo conductor, en cómo el evento de su microhistoria lo contamina todo hasta convertirse en la razón casi única de sus pesquisas. Si el dato de aquel asesinato en su edificio es marginal al principio, solo un motivo afectivo para acercarse a una época histórica fundamental para México, va rumiando la novela hasta ser, por su propio misterio y elementos intrigantes, además de por la deficiencia de los testigos, su objeto central. Después de ser él mismo víctima de las trampas de la Historia, de su memoria y las memorias ajenas, regresa al cauce del archivo y las fuentes confiables para escribir su nuevo anuario: «No estaba ya convencido de elegir 1942. ¡Después de tanto, tanto amor...! La cercanía podía ser grave, aunque también la tentación mayor. Tendría que decidirse en los próximos días, y en caso de optar por ese año comenzar de inmediato a consultar las fuentes objetivas, a preparar fichas, a entrevistarse con los funcionarios de la época» (1999: 238).

Como en varias novelas de Agatha Christie, un espacio cerrado encierra el crimen y es el hallazgo del edificio lo que inserta al detective en su búsqueda oblicua del asesino. En *El desfile del amor* actúan las tres nociones del policial: crimen, víctimas y asesino. Las tres están imbricadas a las biografías de los involucrados y revelar esa saga de efectos siniestros en sus vidas implica ir descendiendo hacia un infierno que desfigura sus máscaras. Quién mató a Erich María Pistauer una noche de 1942 a la salida de una fiesta, austriaco residente en México durante la Segunda Guerra Mundial, es el panorama de una época cardinal en la

historia de México. Es también el libro y la novela que nunca escribe Del Moral y Pitol llama *El desfile del amor* en un homenaje a una película de Ernst Lubitsch, aunque es *Ser o no ser*, otra película de Lubitsch, la que realmente funge como modelo.

Uno de los modelos policíacos que interviene en la escritura de *Domar a la divina garza* puede ser *La máscara de Dimitrios*, de Eric Ambler. El secreto se cifraría sobre un sujeto y una biografía turbia, confusa. Marietta Karapetiz sería la incógnita sobre la que se lanza Dante y a medida que avanza la relación con ella su imagen se le transforma en su reverso. La primera referencia de Marietta está dada por la admiración de los hermanos Vives, quienes la representan como ilustre académica e investigadora eslava seria. Marietta sufre un proceso de rebajamiento en el imaginario de Dante, hasta llegar a la apoteosis del cuerpo con sus descripciones del ritual sobre el Santo Niño.

En *Domar...* no se haría hincapié en el crimen, sino en la interpretación de un personaje ausente, que es modo en la ficción de anular su verdadera identidad. La víctima sería Dante o al menos se narra así y él también pudiera encarnar el papel de detective, solo que es un tipo de detective concentrado en hallar las grietas de los textos de Marietta sobre Gogol. Dante funge como investigador en tanto crítico literario en segundo grado, lee buscando la mala exégesis de su antagonista y a ello dedica su vida. Dante es la representación de un vértice de la crítica literaria que se ficcionaliza en el texto. Sobre este asunto, Piglia aclara en *Las tres vanguardias*: «Se puede leer el género policial como un modo de ficcionalizar el problema de la crítica literaria, la relación de persecución y paranoia interna al mundo literario. La primera escena del género, insisto, el encuentro de Dupin y el narrador en «Los crímenes de la calle Morgue», se da en una librería: el género empieza con ellos dos buscando un texto difícil. Dupin es el gran modelo de lector, capaz

de leer todos los signos y descifrar todos los enigmas» (2016: 372). Dante es el detective como forma paranoica de la crítica, el que lee signos bajo lupa espectral.

En *La vida conyugal*, a su vez, estaría la aspiración de la novela policial que se frustra varias veces por la ineptitud de Jacqueline Cascorro de tramar el crimen perfecto de su esposo. El género se transfigura en una finalidad dramática que se accidenta por las acciones paródicas de su protagonista. Es como si la novela ficcionalizara la lucha interna entre la parodia, como recurso, y el género, como forma, donde siempre gana la primera y por eso el asesinato se cancela una y otra vez. Es, no obstante, el móvil principal de Jacqueline cometer un crimen y engañar con sus estratagemas al futuro detective que investigue el homicidio de Nicolás Lobato. De ahí que lea novelas policiales y obligue a sus amantes también a hacerlo. El género deviene sistema pedagógico: «Después de comer, Jacqueline pasaba parte de las tardes en el departamento de su amante, habían decidido leer novelas policiales para afinar detalles. Pero con él eso no regía. Leía unas cuantas páginas sin concentrarse; luego tomaba el periódico, la acostaba a su lado y empezaba a descifrarle los editoriales políticos, los que casi siempre significaban algo distinto de lo que ella suponía» (1999: 434).

En *La vida conyugal* el valor de textos literarios adquiere gran preeminencia y significación. Recuérdese, por ejemplo, que en los cuadernos hay dos filas que se van sedimentando en el cuerpo de la novela: una dedicada a glosar citas literarias sobre el matrimonio; otra que recogía su testimonio sobre el fracaso de la vida con Nicolás. Hay al menos dos textos específicos citados, *Fisiología del matrimonio*, de Balzac, y *Las amistades peligrosas*, de Laclos. En ese gesto, Pitol elude nombrar, estratégicamente, autores ingleses que han tratado esos temas. Uno de ellos puede ser Ford Madox Ford, cuyo

El buen soldado versa sobre las relaciones maritales, también pueden estar Brönte, Austen, Dickens, Virginia Woolf, pues en *Al faro* se reflexiona sobre cómo las mujeres son destruidas por el mundo masculino, los cuales les succionan toda la fortaleza emocional. Pero sobre todo, son las novelas de Ivy Compton-Burnett las que atraviesan la trama de *La vida conyugal*. En *Adicción a los ingleses*, Pitol apunta sobre *Criados y doncellas*: «Debajo de esa violencia que aflora de pronto yace una especie de corriente erótica reprimida, un flujo de semen seco que se atreve a reclamar ciertos derechos y que contribuye a acentuar el tono enrarecido y claustrofóbico» (2002: 124). Y en la página siguiente agrega:⁷⁷ «Para empezar, ningún crimen llega a realizarse; ni la esposa abandona al marido, quitándole los hijos, ni el marido es asesinado por quienes desean su muerte. No sólo eso, hay personas y situaciones creadas por un mero afán de regocijo» (2002: 125).

Jacqueline halla en el adulterio y en el sexo no solo la catarsis de su fracaso, sino que cada amante resulta un nuevo asesino potencial. Pasa, además, a ser la mujer abandonada y engañada públicamente por su esposo, al este exiliarse en España por sus negocios turbios. Con el homicidio quiere reclamar su venganza contra el imperio de los hombres, contra esos hombres como su esposo que castran sus impulsos emocionales hasta convertirlas en víctimas fatales del matrimonio como institución social viciada de máscaras e intereses monetarios. En *El buen soldado* se lee: «Consideraba la vida como una perpetua batalla sexual entre maridos que deseaban ser infieles a sus esposas, y esposas que deseaban recapitular finalmente a sus maridos. Esta era su triste y modesta visión del matrimonio» (2007: 195). Y la conclusión final insiste en los mecanismos opresivos de las

⁷⁷ «Por ser la gran artista que es —explica Robert Lidell—, Ivy Compton-Burnett se acerca con serenidad a la violencia. Le ha preparado el camino de un modo tan efectivo, que cuando lo inevitable ocurre, como la guerra después de una crisis, se siente de inmediato que el aire se aclara. El asesinato y el adulterio resultan menos pesados que la diaria crueldad de la mesa durante el desayuno» (Lidell en Pitol, 2002: 124).

instituciones sociales: «Sí, la sociedad debe mantenerse; tenemos que reproducirnos, como los conejos. Para eso estamos aquí. Pero entonces sucede que me disgusta la sociedad... y mucho. Soy esa absurda figura, un millonario americano que ha comprado uno de los antiguos santuarios de la paz inglesa» (2007: 259). Si Jacqueline Cascorro camufla en su levedad trágica estos dramas sociales, lo hace para mostrar un tipo de sátira que Pitol usa como pasión crítica contra la vacuidad del poder.

3.4 Opción de sátira

Con la publicación en 1827 de *El asesinato como una de las bellas artes*, Thomas de Quincey puso al descubierto uno de los problemas de las nuevas sociedades burguesas. La aparición del alumbrado público, la presencia acelerada de zonas marginales y el aumento demográfico de las ciudades, entre otras razones, provocaron que el crimen se intensificara. La policía, nueva institución reguladora y atenta a «conservar» el orden, entra en escena. La vida moderna creaba distintos sistemas de control y el hombre en la multitud era una víctima en potencia de algún asesino vigilante.

No es gratuito que el naturalismo use los crímenes y asesinatos como recurso literario, no solo se quería erradicar las causas mostrando sus efectos, sino que también a través del despliegue de las instituciones involucradas en ese hecho se ejercía una consistente crítica social. Daniel Link explica que la utilización de estos eventos en la literatura exponía el «Estado y su relación con el crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la ley y sus regímenes de coacción» (2003: 6).

Pitol no emplea en sus novelas el crimen como un homenaje llano a la novela policial, sino porque a través del homicidio⁷⁸ entra en la ficción un mundo picaresco y corrupto, viciado de falsos héroes e instituciones, tanto sociales como estatales, derruido por su doble moral. El asesinato insiste en señalar el envés de la trama oficial y aparente. Como señala Piglia, la novela negra, que tenía entre sus filas a varios militantes de izquierda o comunistas, «empieza a plantear que la verdadera razón por la que ocurren los crímenes es porque la sociedad está corrupta [...] Eso se ve en *The Long Goodbye*, en la novela de Chandler, [en] todo ese mundo de ricos, y de hombres poderosos» (2015: 162). Es un giro que está en *El gran Gatsby*, donde un personaje enlaza dos órdenes sociales y en torno al dinero, como en el realismo francés, se deposita un conflicto moral y ahí se diluyen los movimientos de la sociedad.

Desde luego, Pitol también ejerce una feroz crítica contra ese mundo; pero bajo los códigos de la caricatura, el humor paródico, la ironía y la sátira. Como buen lector de los ingleses, quienes tienen una amplia y poderosa tradición satírica, configura, al igual que Lizardi,⁷⁹ la burla como una de las mayores fuentes de análisis. El crimen, como el carnaval

⁷⁸ «Es el otro elemento, el criminal —sobresalta Pitol en Dickens—, el que se encuentra en la imaginación de Dickens un cauce más amplio. Se sabe que el autor hacía por las noches frecuentes visitas a las delegaciones de policía; recorría con un amigo inspector los más siniestros lugares de Londres, donde se desenvolvía la vida cotidiana del hampa. En sus viajes por el extranjero jamás desatendía los asuntos relacionados con el crimen: visitas a cárceles y tugurios de mala vida, asistencia a ejecuciones públicas [...] Todas las novelas de Dickens incurren inmoderadamente en el crimen [...] sólo que una diferencia esencial va a manifestarse gradualmente en sus obras: en las primeras se plantea una lucha entre villanos y víctimas; en las obras de madurez lo que existe son opresores y víctimas; es el mecanismo social lo que constriñe a los personajes y los lleva a desempeñar uno u otro papel» (2002: 45).

⁷⁹ En «La primera novela mexicana», el texto ausente en toda la *Trilogía de la memoria*, Pitol señala cómo *El Periquillo Sarmiento* es la crónica negra del régimen colonial. «No fue Lizardi —dice— ese héroe que una ilusión patriótica nos había acostumbrado a concebir como tal. Pero fue mucho más que un criollo acomodaticio y conformista. En él se dio un heroísmo diferente al de los caudillos militares. Fue una cámara que reprodujo los estertores agónicos de la sociedad virreinal; hurgó en sus escondrijos, bajó a sus sótanos malolientes y puso al desnudo los centros de poder de la Nueva España: el organismo político, el aparato eclesiástico y los intereses económicos» (2013: 51).

bajtiniano, enlaza dos mundos, el de arriba y el de abajo, y sobre todo destruye y subvierte los niveles de apariencias, las tensiones entre dinero y perversión.

La parodia de novela policial de *El desfile del amor* tuerce los escenarios figurados de casi todos los personajes. De una investigación azarosa y olvidada, surge el odio entre familias, las conexiones de Arnulfo con la ultraderecha, las confabulaciones con supuestos agentes alemanes infiltrados en México durante la Segunda Guerra Mundial, los chantajes de Martínez, las persecuciones de textos nocivos, tensiones sexuales solapadas (que se sugieren además en las otras novelas del *Tríptico*).⁸⁰ En fin, una gama de corrupción y conspiraciones que se mezclan con oscuras esferas de la vida política y social del país. Un ámbito cotidiano y mundano se imbrica con las trayectorias de la nación. Historia e microhistoria, como se ha sugerido en otras ocasiones, se relacionan y afectan. La segunda es la metáfora perfecta de las instituciones y los mecanismos del poder. El crimen se constituye en el catalizador social por excelencia y altera los órdenes jerárquicos.

En *El desfile del amor*, el homicida es Martínez, el eslabón más bajo en la jerarquía social. Asimismo suele ser en las novelas de Compton-Burnett: un empleado subalterno en conjunción con otro personaje de mayor rango conspiran juntos un crimen. Este es el

⁸⁰ Sobre este último asunto, el erotismo intenso y solapado en su narrativa, elemento que mueve algunas novelas de James como *Los papeles de Aspern* o *El buen soldado*, de Ford, o bien abiertamente en Waugh, dice Pitol en una entrevista: «He sido muy mal lector de literatura erótica. Por ejemplo a Miller no lo conozco, tengo barreras en ese sentido, sé que Miller es un autor extraordinario, que toda mi generación lo leyó enfebrecida: los trópicos, de Cáncer y de Capricornio, pero nunca lo he leído, como no he leído casi nada de literatura erótica; he comenzado a leer y no he podido continuar y en mis libros no aparece, efectivamente. Lo sexual siempre está en el subsuelo de la obra. Hay una tensión, una pulsión, desde *El tañido de la flauta* hasta en algunos cuentos iniciales. Lo que no hay es la descripción erótica, pero hay esa pulsión, a veces en el engranaje, el motor del relato» (2015: 68). En efecto, a Pitol no le interesa mucho el escándalo que se deriva de una literatura erótica; pero sí como a algunos de sus maestros antiguos, mantener el sexo como un problema que los personajes camuflan en sus intenciones o como la causa de otros malentendidos o formas de escape. De un juego sexual en clave deriva la ofensa de Martínez con Ida Werfel, Dante reprueba los masajes de Marietta por su connotación sexual, Jacqueline Cascorro ve en el sexo una forma de venganza y justicia social para su matrimonio.

modelo de *La vida conyugal*, pues Jacqueline, que pertenece a la alta burguesía, se rodea de amantes truhanescos que terminan por pedirle altas sumas de dinero y empiezan a vivir de ella como fuente de ingreso, sin nunca realizar el asesinato anhelado. Dante C. de la Estrella, en el paréntesis sobre su matrimonio, cuenta cómo se convierte en una especie de gigoló de su futura esposa y parte de su biblioteca fue un regalo de ella, a quien usaba para adquirir buenas ediciones y ropa elegante.

Con el crimen, se va clarificando la falsa elegancia de un mundo en el que ya nadie es quien dice ser y la identidad se bifurca al menos en dobles. Semejante a la tesis de grado de Delfina Uribe, coexiste una artificiosa personalidad en un mismo sujeto: Jekyll y Hyde, Dorian Grey, el Edwin Drood de Dickens, el Kurtz de Conrad o los protagonistas de Wilkie Collins. De esta manera, se cancelan los ideales, los cuales prevalecen como aspiraciones patéticas de los personajes. El dinero, en contraste con la cultura, adquiere valor supremo y surge como máximo capital. El dinero es lo que lleva al narrador de *Los papeles de Aspern* a Venecia y es de las más mezquinas obsesiones de Martínez y Dante.

En *El simple arte de matar*, Chandler refiere que de repente «los pistoleros pueden gobernar naciones y casi gobernar ciudades, [...] los hoteles, casas de apartamentos y célebres restaurantes son propiedad de hombres que hicieron su dinero regenteando burdeles [...] No es gracioso —concluye— que [se] asesine por tan poca cosa, y que [la] muerte sea la moneda de lo que llamamos civilización» (1980: 214-215). En este nuevo mundo se mata por cualquier causa, hasta por equivocación y por mantener ciertas apariencias, es un mundo, como el de Waugh, donde la moral se ausenta.

Las novelas de Waugh, escribe Pitol, «tienen como protagonista a la alta sociedad inglesa de los años veinte y treinta del siglo pasado. Waugh muestra los pozos negros de estos círculos refinados, descubre los esqueletos guardados en armarios, entrevé los lazos que unen las cúpulas de poder con el crimen y la corrupción, pero sin acercarse nunca al melodrama ni mucho menos al discurso ideológico» (2002: 134). Para Pitol, ese elemento final es muy elocuente y admirable en Waugh, quien a diferencia de Dickens,⁸¹ usa la sátira pero sin intentar hacer un evidente o directo proselitismo ideológico o pedagógico con la literatura. Es un impulso que está inserto en «Viaje a Chiapas», el ensayo con que cierra *El arte de la fuga*. Rara vez, hay un juicio moral o ético en los narradores de Pitol, si acaso son otros personajes los que ejercen ese equilibrio, o son los mismos actos aquellos que los desmoralizan. Pitol, como voz censora, no interviene en la biografía de sus héroes caídos.

Según el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, sátira (del lat. *satÿra*) se refiere al «discurso, escrito o dicho en que se ridiculiza algo o a alguien» (2008: 589). La sátira es un efecto del lenguaje. Lo primero que se ridiculiza, desde *El desfile del amor*, es la perspectiva tradicional de la aristocracia vencida por la Revolución mexicana. Tanto Eduviges como Arnulfo, se representan como figuras cadavéricas, melancólicas, como elementos fuera de contexto que se han detenido en el pasado y presumen de una cultura y una elegancia completamente irrisibles. A su vez, no aceptan la evidente pérdida del poder, tejen sus intrigas y fobias como signos decadentes en el que se representan dueños aún de algún fantasmal dominio. Con toda intención, los dos capítulos dedicados a esos personajes, llevan nombres que ya cifran una crítica. El dedicado a Eduviges se llama «La

⁸¹ «Anthony Powell —agrega Pitol en ese mismo ensayo—, el notable novelista contemporáneo de Waugh, encontraba en *Decadencia y caída* una vitalidad procedente de Dickens, solo que estilizada y expurgada de todo sentimentalismo» (2002: 130). Y se puede añadir: expurgada también de cualquier discurso moralizante y complaciente para agradarle a una clase en el poder.

parte derrotada» y el penúltimo, donde Eduviges habla de su hermano, se titula «¡Cangrejos al compás!». En el discurso a ratos delirante de Deryn, justamente, se trata el tema de la anacronía de aquella generación, como si, para utilizar suseudolenguaje filosófico, no hubieran comprendido la fenomenología de la dialéctica. Arnulfo contiene los gestos del conspirador silencioso, como si de sus actos dependiera el rumbo de la nación. Alquila varias oficinas como cuarteles generales para despistar a sus perseguidores; nunca refiere sus turbios asuntos, pues los asume como seguridad del Estado, aunque es cobarde y traiciona a sus correligionarios en un momento de crisis política. Eduviges no vive en su realidad, sino como personaje proustiano. Cada acto es su magdalena en el té, lo que la transporta al pasado como fin y origen de todo. El presente para ella es un lapso pasajero, una pesadilla donde nada germinará durante mucho tiempo.

Otro mito que pasa por el filtro satírico de Pitol es la imagen de la Revolución mexicana: tanto su secuela, como la descendencia de los sujetos que produjo, orbitan alrededor de Delfina Uribe. Hija de un general de la gesta, realiza algunos viajes, estudia literatura, y tiene un dominio actualizado sobre la moda. De un origen más bien humilde, su familia accede al poder y al dinero con prontitud. Se rodea de pintores y artistas, pero su final interés —como se sugiere— reside en los valores económicos del arte. Más que poner su atención en la técnica y la renovación pictórica de las formas, está concentrada a las cotizaciones y las ganancias.

En una de las visitas de Del Solar a Delfina Uribe, este se desentiende de la conversación cuando todo gira en torno al aspecto comercial de la pintura. Al igual que toda la Generación Medio Siglo, Pitol lanza varias ironías sobre esaseudocultura que muchas veces creó el credo de la Revolución mexicana, sobre la que se imponía una luz

cenital de ideales siempre puros y permanentes. Próximo a Delfina también coexiste un ambiente de pintores, cantantes y coristas, actrices y escritores. Ella es el punto de comunión de una intensa vida cultural donde el valor y la calidad no sobresalen o se distingue. A través de su figura desfila una fauna cosmopolita y excéntrica que mezcla el vodevil con atisbos de alta sapiencia: la cultura deviene teatro del mundo, un teatro del que se mofa Pitol con las hermanas Bombón, o Arenal, la amante del general, cuyo retrato, según confiesa el pintor Escobedo, se le convertía siempre en caricatura grotesca. Como en el carnaval, todos se disfrazan literal o metafóricamente, para interpretar un papel escénico: Ida Werfel se pone un parche negro en un ojo y su hija la acompaña en el gesto, otras señoras llevan sombreros en la noche, la lentejuela y los colores estridentes son cartas de presentación social.

Para lograr ese efecto satírico, ensaya Pitol sobre Waugh, «era necesario crear un lenguaje diferente, ajeno al de la novela realista, un lenguaje nervioso, incisivo y divertido, apto para describir una escena truculenta con la mayor economía de medios» (2002: 135). Es el mismo rasgo que señala determinante en *El Periquillo Sarniento*: el hecho de cómo Lizardi construyó un «milagro» con el empleo de esa doble lengua literaria.⁸² Precisamente, la lengua es una de las obsesiones de Dante C. de la Estrella, o, para ser exactos, sus ofensas respecto a Marietta inciden en la forma rebajada de hablar de esta, a la que opone, como acto retórico, maniqueo y gélido, su manera ceremonial y pomposa de hablar. Ante el lenguaje bajo y escatológico de Marietta, Dante, como cualquier yupi, resalta sus supuestas buenas costumbres, esconde su obvia mezquindad, y sobre todo, insiste en la vulgaridad

⁸² «Nos encontramos —alude Pitol— en presencia de un milagro. En medio de la suciedad en que parece recrearse, la lengua ha cortado sus amarras. Está viva, respira. Sólo así puede iluminar la chusca y repugnante noche de Periquillo [...] El idioma se mueve, se ha vuelto apto para sostener una novela. Ha roto los grilletes con que una muchedumbre de sacristanes y de mezquinos chupatintas lo tenían aherrojado» (2013: 62).

lingüística de aquella. Cuando relata la historia en casa de los Millares, una de sus molestias es el regaño que le han dado por usar un lenguaje soez, que advierte no le pertenece a él sino a su personaje; pero en la medida que avanza su lenguaje se vuelve demencial y picaresco. «En *Domar a la divina garza* —expone Pitol— el lenguaje tiene que explotar porque es una novela desbocada, es una novela narrada por un hombre que está muy cercano a la demencia» (2015: 119). Luego añade como en *La vida conyugal*, ese idioma de pillos, gigolós, presuntos políticos e intelectuales, se traspasa al texto a través de los diferentes amantes de Jacqueline Cascorro, quien a su vez está dominada por el drama y el lenguaje de la novela sentimental decimonónica. Por supuesto, en su forma paródica, Jacqueline puede ser el reverso patético de Madame Bovary o cualquier protagonista de Jane Austen.

De esa duplicidad oral que domina a estos personajes germina una comicidad que los destruye como héroes desde sus incidencias lingüísticas. El lenguaje que explotan tiene todos los atributos de la farsa, ellos mismos se hacen modelos cómicos por esa pulsión oral que los vuelve hipérbolos satíricas de grandes y falsas pasiones. Recuérdese a Martínez enarbolando que él es el bastonero del amor, el único que puede proveer el desfile del amor, y la solución, previa paga por sus molestias, a todos los problemas de aquella torre de Babel del Minerva. O, por ejemplo, a Jacqueline Cascorro, quien cuenta a sus amantes su lucha contra el patriarcado y el hombre corrupto y materialista, y se rodea de sujetos que, desde su lenguaje, se intuye cómo reproducen esos mismos modelos que ella asume como reprobables.⁸³ Al igual que Emma Bovary, lee pasiones en la realidad que no se

⁸³ En *El buen soldado*, de Ford, Florence, la esposa del narrador, se suicida o su suicidio se acelera, cuando este descubre que ella había sido amante de un personaje socialmente menor, Jimmy, quien los había acompañado durante la luna de miel por Europa. Florence, adúltera y superficial, lo que no puede soportar es que su imagen se vea rebajada con su relación informal con ese sujeto menor. El narrador dice: «Ella quería,

corresponden con su imaginario, solo que Emma las reproduce de la literatura, lee literalmente, y Jacqueline, quien no lee, lo construye a partir de un cliché social que se ha naturalizado en ella a través de conversaciones y tertulias. Jacqueline calca una actitud social que escucha o supone es la positiva. Lucha contra el «mal esposo» y los desastres del matrimonio como institución represiva; pero semejante a Emma Bovary tiene una vida que odiaría como literatura y traiciona todos sus supuestos.⁸⁴

El matrimonio es uno de los blancos que más entusiasman a Pitol. Se trata habitualmente de uniones en las cuales no prima ningún tipo de pasión amorosa sino una posibilidad económica o la solución a los conflictos familiares que ciertas hermanas solteras implican. De ahí que de esas parejas dispares nazcan sin remedio unos odios y celos enfermizos, se van asesinando como individuos en la medida en la que avanzan sus vidas, hasta que una de las partes destruya a la otra. Es una abierta batalla de fuerzas destructivas. El esposo de Eduviges rumia su muerte al lado de la tiránica personalidad de esta. Ella lo va secando, según indica la madre de Del Moral, y las nupcias fueron obra de las gestiones de Arnulfo. El propio Del Moral al final del texto parece que se va a decantar por elegir a su prima Amparo como la salida ideal a su viudez, y en ello interviene la presión de Eduviges sobre él. Dante se casa por un interés económico y para ayudar a la

en cierto modo, llegar precipitadamente a mí, caer de rodillas a mis pies y declamar una confesión de sus amores, cuidadosamente arreglada, tremendamente emotiva. Todo para demostrar que era como una de esas grandes amantes de que habla la historia» (2007: 128). Aunque con el descubrimiento de Jimmy toda esa farsa se deshace. Jacqueline, en cambio, prácticamente siempre se rodea de sujetos de la vida lumpen u oportunistas picarescos que ella lee como grandes amores y amantes. Su novela sentimental está integrada en su mayoría por truhanes, ni siquiera tiene la cordura de Florence para leer su rebajamiento, dado que una de sus luchas es contra esa forma picaresca y corrupta que representa Nicolás Lobato, su esposo.

⁸⁴ En la narración accidentada de *El buen soldado*, se representa también a Edward como un lector romántico, de folletines y poesía, y por momentos el narrador quiere justificar sus infidelidades a causa de la influencia de estas lecturas literales; pero finalmente se asiste a la paulatina demostración de que Edward era un cursi infiel que representaba esas pasiones literarias como señuelo de su verdadera personalidad. El narrador dice que sentía como Byron, pero en todo caso como la parodia de los sentimientos y la poesía de Byron, tanto como escritor o amante. Jacqueline estaría cercana a esta actitud que se construye a partir de un cliché.

familia de su esposa a tapar los gastos en gigolós del bajo mundo de ella, y para silenciar un embarazo. En la boda, esta le propina una golpiza frente a todos y hacen un escandaloso ridículo; pero se vuelve un medio para un fin, a través de esa relación puede acceder a un mundo que le estaba vedado. Lo mismo sucede con Jacqueline, quien transforma su unión con Lobato en el centro de todos los males. Nicolás la saca de la pobreza, sin embargo padece de una infelicidad afectiva. Todo el tiempo busca al hombre ideal, el que merezca sus atenciones y no la traicione.

Las figuras que reciben más críticas y burlas son las del falso intelectual, el crítico sagaz, el gran lector, el hombre de negocios prósperos, los chantajistas menores, los pícaros finalmente como identidades sociales camufladas. Es un debate que atraviesa las novelas del *Tríptico* y que enfrenta una polémica en torno a la vida cultural y social. Además, gestiona los desencuentros entre la vida cultural y mercantil de la cultura, entre los binomios cultura-masa, cultura-nación. Jacqueline Cascorro asiste a tertulias literarias, quiere ser escritora, pero, aunque conjetura que posee una rica formación intelectual cosmopolita, apenas puede leer un libro completo o pasar de redactar algunas líneas en un cuaderno. Dante solo puede leer a Gogol o a Gogol mediante la lectura de Marietta. Balmorán critica a Ida Werfel por su falsa cultura profunda y anuncia una obra maestra que nunca verá su publicación. Martínez supone ser un amante sagaz y su bajeza recibe una lección azarosa de Ida Werfel. Nicolás Lobato nunca termina la universidad y mediante conexiones y negocios turbios se hace de un poderoso imperio económico que luego se derrumba y lo ubica en el principio de su vida, con una tienda semejante a la que heredó.

Uno de los temas presentes en *El mago de Viena*, a través de la novela homónima, es el dilema entre cultura *light* y alta cultura, entre lectores, junto a críticos llanos,

consumistas de una mala literatura y otros más selectivos y secretos, los cuales buscan una calidad que no se rinde ante gustos populares, modas y manías de época. Esta segunda es la que a lo largo de sus textos y en su actitud vital ha defendido siempre Pitol. Sus sátiras van dirigidas hacia aquellos que atentan contra su noción de cultura y destruyen los valores en los que él cree y preserva. «Modelo perfecto de *literatura light* —dice— es *El mago de Viena*, novela que navega con banderas triunfales en más de una docena de idiomas, y ha fascinado a todos los estratos sociales, salvo a la displicente capa de los analfabetos, por supuesto» (2007: 456). Contra ese modelo, y toda la parafernalia que se forma a su alrededor, Pitol señala su *visión* porque sabe que ellos también generan un valor literario y de allí dependen gustos, gestiones, cánones y privilegios de modelos y formas. Como indica Piglia, en *La forma inicial*, la mala literatura o los malos escritores muchas veces enturbian aún la tradición literaria.

Detrás de todas estas cuestiones, hay una preocupación que mantienen en vilo a Pitol y a su generación. Se trata de cómo se gestiona una nación, cómo esta habla, qué móviles la mueven, cómo y qué lee, qué discursos se privilegian en detrimento de otros, qué tipo de literatura concibe. Porque de ello se deriva también la tradición cultural que se va asumir como la oficial, de ahí se emanan modelos culturales que van a cancelar o no un sistema de la literatura y el arte. Cómo narrar, entonces, qué textos entran en el canon y cuáles no, cómo se hace una tradición cultural, son polémicas que se discuten también en el mapa dibujado por su ficción. Solo que, como Waugh, elude la confrontación ideológica, para dejar que, en cambio, la sátira y las estrategias en torno al texto creen su tipo de visión, pues sabe, según señala en Brönte, Austen, Compton-Burnett, que aún la más definitiva torre de marfil es un arte de la réplica.

«Sí, yo también he tenido mi visión», dice al principio de *El arte de la fuga*, el texto que comienza a construirles a los lectores su tradición como escritor mexicano, como escritor mexicano que además funda en la ficción otras tradiciones literarias y que tuvo que luchar con nociones cerradas de la literatura y con estructuras literarias puestas al servicio del poder social y político. Pitol no cree en una sola posibilidad de las cosas, su poética, como escribía James en el siglo XIX sobre la novela, explora las más disímiles y variadas perspectivas y puntos de vista. «Antonio Tabucchi —apunta al final de *El mago de Viena*— comentó una vez que Carlos Emilio Gadda invitaba a desconfiar de los escritores que no desconfían de sus propios libros» (2007: 651). En Pitol esa desconfianza está dada desde su propia representación. Desde la juventud no se reconocía como escritor, ha dudado de su propio destino, de sus textos, y su figura, y con esa desconfianza ha escrito una de las obras más notables de la literatura contemporánea. Es la historia que empezó en una casa de campo, alejada de las voces de sus contemporáneos, bajo una rara fiebre creativa que provocó en principio «Victorio Ferri cuenta un cuento».

Conclusiones

Un escritor funda su tradición, como indica Juan José Saer, en la manera en que crea una serie propia de textos y lecturas, que, a través de conflictivas asociaciones y selecciones, articulan una literatura nueva. Para Pitol, la tradición se hace en la imagen instantánea de un autor que no aparece en soledad, sino rodeado de aquellos elegidos por su situación de proximidad y condición respecto a su poética. Es la imagen que propone Forster de todos los autores sentados al unísono en una habitación en la que están produciendo su obra, atravesada por correspondencias y fobias en relación con sus semejantes, donde el tiempo se anula. Esos autores y textos llegan a él y los disemina en su poética como resultado de la naturaleza de su misma obra, actitud literaria o bien por los argumentos que ofrecen sobre circunstancias polémicas con su propia tradición. De ahí que hablar de influencia resulte algo ocioso en Pitol, pues su concepto de la literatura nace de las nociones de Borges y Alfonso Reyes, maestros que también le mostraron una forma cifrada de la lectura. Pitol defiende maneras de escribir, géneros y autores excéntricos; los cuales coloca en la discusión sobre su sistema literario.

Desde el modo en que se constituye como personaje-lector ya existe un gesto que insiste en articular el correlato de su biografía como distensión de su obra y poética, tanto como la voluntad hacia *su* tradición. En esas escenas donde se vuelve *mal lector* de las situaciones, donde puede escuchar mal, o perder los anteojos al llegar a una ciudad nueva, trasluce la lectura defectuosa, la *mala lectura* o focaliza la interpretación, como el tamiz bajo el que se arma una historia fascinante que sitúa el error y el equívoco como las situaciones ideales para la narración. Asimismo, en ese tejido oblicuo surge la cuestión del sujeto que descubre su cultura en el extranjero o libera un conflicto interior en suelo ajeno.

Problemas que son consustanciales a las novelas de James, Conrad, o Forster, y hechos que dominaron su propia biografía.

La crónica accidentada y cambiante de su vida ofrece un orientado testimonio de las opciones de su literatura, no porque ella la explique llanamente, sino porque está contada con los recursos y tribulaciones de sus novelas. En la *Trilogía de la memoria*, para citar algunos ejemplos, una mala experiencia en Rusia se trama como novela policial, un relato de Conrad sirve para sustentar un ambiente viciado políticamente, una conferencia sobre Lizardi lo sitúa ante el modelo de Marietta Karapetiz. Importa casi siempre el lugar en que instala un texto, pues en ese espacio en apariencia indiferente deviene la función y emanaciones ulteriores sobre su ficción.

No es casual el éxito de *El arte de la fuga*, porque desde allí comienza a crear «abiertamente» a su lector, le da las pistas sobre cómo él ha leído, a quiénes y bajo qué maniobras puntuales. Sus textos entonces se llenan de parentescos, atributos y datos, que apuntan a revelar una poética en la propia ficcionalización. En la *Trilogía de la memoria* se ficcionalizan los rasgos de su literatura, aquellos que atraviesan y le dan coherencia al *Tríptico del Carnaval*. Ambos volúmenes configuran un efecto de espejo. En el primero puede jugar con el texto ausente, la parodia, la sátira, la novela detectivesca, el espacio ajeno, el manuscrito, la conspiración estatal para rebajar su imagen en el exterior o la forma ambigua de hacer un personaje. En el segundo, estos se confirman y se despliegan en la ficción como ejes narrativos. «Elegir autores o corrientes determinadas significa querer ser leído desde la tradición que ellos representan» (Piglia, 2005: 45).

En los escritos autobiográficos entra además en escena la herencia de la traducción, la difusión de autores excéntricos, escritura de prólogos, elección de específicas narrativas o creación de colecciones heterodoxas. Son elementos con los cuales ya sedimenta, desde el sitio exterior o social de la literatura, *su tradición* de los ingleses; pues son modos de legitimar o de situar tangencialmente *el* valor de esos textos y autores sobre su poética. Ellos forman parte también de su obra total e intervienen en la visión de su literatura, crean la red bajo la que se configura el valor de su literatura. Según Piglia, «Una obra *dice* cómo quiere ser leída, y [...] para saber cuál es el lugar desde el cual quiere ser leída hay que saber construir la poética interna desde la cual el texto fue escrito. Esto significa preguntarse contra quién se luchó al escribirlo. Porque la construcción de una poética supone una lucha con otras poéticas que la anulan» (Piglia, 2016: 43).

Desde luego, Pitol construye *ese lugar* que polemiza con la literatura groseramente realista, con el texto pedagógico o al servicio del poder, con un cosmopolitismo estéril o los relatos *light*, con la forma directa de narrar o contra autores que nada arriesgan en sus apuestas o solo buscan una fama circunstancial. También en ese movimiento instruye a su lector, quien lo lee en su misma variación, en una combinatoria que reproduce, o al menos lo intenta, su biografía y la historia de sus lecturas. Como todo autor de obras significativas, Pitol cambia el modo de leer y produce su lector.

La tradición inglesa para Pitol se construye en el *ars combinatoria* que define su poética. En cada uno de los ingleses halla rasgos que le apasionan y sus novelas conforman una combinatoria de homenajes y sutiles alteraciones ante los modelos de sus precursores. De Brönte rescata el personaje no objetivo, la nube de testigos, la variedad de narradores, la cultura como salvación. De Austen la sátira no moralista, su estilo elusivo, el humor.

Destaca en Dickens, a quien leyó desde la adolescencia y más tarde cuando no era bien visto, las grandes caricaturas sociales, el crimen como catalizador social o el tema del matrimonio que excluye cualquier tipo de pasión. Autores como James o Conrad le muestran la importancia del fracaso del héroe o su desaparición total en el relato a través de variados puntos de vista, el valor del manuscrito como eje temático que motiva la ficción. Cada uno de esos fundamentos se potencia aún más en escritores como Firbank, Waugh, Compton-Burnett, Ford Madox; se desfiguran en el interior de las novelas de Virginia Woolf, Forster, o bien surgen nuevos en Lowry o Flann O'Brien, para quienes la puesta en abismo representa un principio frecuente, y usan, como en la novela policial, la investigación detectivesca como cualidad ideal de la novela.

A Pitol le van a interesar habitualmente estos mismos escritores ingleses, los cuales presenta como encuentros fortuitos, del más ingenuo accidente y azar, aunque es visible que prima más la tenacidad del azar. Pueden establecerse tres grupos, aunque no están cerrados a evidentes correlaciones entre ellos. Es una división estrictamente metodológica y funcional. Por un lado, están los que refutan con sus poéticas fórmulas ya manidas del relato, los renovadores silenciosos del género novelístico. Ahí coinciden Brönte, Austen, James, Woolf, Conrad, Lowry, casi todos. Un segundo grupo son los cultores del género policial o los que trabajan soterradamente con las lecciones del género: Agatha Christie, Dickens, Ambler, O'Brien, Forster... Un último grupo se manifiesta a partir de la parodia o la sátira social: Dickens, Firbank, Waugh, Compton-Burnett.

A través de estos grupos se trama la tradición inglesa de Pitol. Todos tienen lugares diversos en la historia de la literatura inglesa, lugares incluso de conflictos internos que Forster analiza tangencialmente en su libro *Aspectos de la novela*; pero Pitol los elige no

solo desde afuera, en un espacio neutro respecto a la literatura inglesa, sino también bajo la certeza de que no hay una sola tradición nacional, ni ella permanece fija en su definición del valor literario. Si el grupo de Bloomsbury atacó a Dickens por su sentimentalismo o pedagogía moral y Firbank era un escritor olvidado por una decadencia malentendida, Pitol, atento a los conceptos de canon y literatura marginal, encuentra en ellos el trazado coherente de una historia que transforma en su antología personal.

Por supuesto, la elección contiene un artificio; pues no es una opción solo literaria sino que a través de ellos existe un debate que atraviesa la tradición mexicana y la manera de narrar la nación. Es un asunto en torno a la política cultural, que finalmente es la trama en la que nace la Generación Medio Siglo y en la que Pitol interviene activamente: elegir esos autores, traducirlos, escribir sobre ellos, ponerlos en órbita en la tradición nacional, desliza también modos de aceptar o negar tradiciones nacionales. Por eso, en ellos se dan casos que parecen reproducir su biografía y polémicas. Son en su mayoría excéntricos, acusados de estar ajenos a las cuestiones nacionales, llamados cosmopolitas que se encierran en precisas torres de marfil, extranjeros que deambulan por geografías remotas, distantes de lograr cualquier éxito comercial con sus obras y finalmente casi todos clásicos por haberse consagrado a buscar otros signos de la literatura.

Desde qué tradición narra Pitol es la pregunta que he intentado responder una y otra vez a partir de los ingleses. En su literatura no considero que se pueda ofrecer una sola respuesta. Un movimiento similar puede plantearse desde la tradición rusa, polaca, o italiana, para solo mencionar algunas. Esta es también una cuestión que insiste en el punto de vista. Es una de las pulsiones de la obra de Pitol, coexisten múltiples perspectivas de lectura y de la tradición. «Cada novela es distinta para mí —dice en una entrevista— y es la

parte más difícil. Hasta que no la tengo, hasta que no sé exactamente quién cuenta la historia, no puedo decir que está resuelta. El punto de vista permite teñir, colorear la historia con los sentimientos, resentimientos, aficiones, manías de quien la cuenta» (2015: 63). Esta es una de sus más grandes atributos, se hace en la variación de una misma poética, puede ser leído desde varios puntos de vista, desde varias tradiciones. Él mismo es un personaje que se bifurca en la heterogeneidad.

Pero, ¿hay una historia?, una historia posible de su poética, si existe, creo que comienza en los ingleses, con la lectura de los ingleses. «¡Todo es todas las cosas! —advierde con actitud ascética en continuas ocasiones Pitol—, y sólo Venecia, con su absoluta individualidad, iba a revelarle ese secreto» (2007: 46). Esto lo dice después de recorrer una ciudad sin lentes, y de esa experiencia surge un secreto. Su anglofilia es también un acto de leer, de revelar un secreto, de reflexionar sobre la tradición y en ningún caso detenerse en esa esfera, porque, como se transcribe al principio de *El mago de Viena*: «Only connect [the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its highest. Live in fragments no longer»].

Bibliografía

- Aguilar, Héctor Orestes: «La herida secreta de los excéntricos», *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, Era, México, 1994, pp. 258-262.
- Ambler, Eric: *La máscara de Dimitrios*, Ana Goldar (trad.), Editorial Sudamericana, México, 1991.
- Antúnez, Rafael (ed. y sel.): *Conversaciones con Sergio Pitol*, Instituto Literario de Veracruz, 2015.
- Arendt, Hanna: *En tiempos de oscuridad*, Gedisa, Barcelona, 1990.
- Bajtín, Mijaíl: *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____ : *La obra de Francois Rabelais. La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Batis, Huberto: «La obra de Sergio Pitol: crear es seleccionar», *La Cultura en México*. Suplemento de *Siempre!*, XIV, 30 ago. 1967.
- Beltrán, Rosa: «Herencias», *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Editorial Veracruzana, Veracruz, 2007, pp. 37-44.
- Bloom, Harold: *La angustia de las influencias*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.
- Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*, Instituto Cervantes, España, 2005, vol. 1.
- Bourdieu, Pierre: «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

- Cázares, Laura: *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitól*, UAM-Iztapalapa, México, 2006.
- Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1960.
- Conrad, Joseph: *La línea de sombra*, Ricardo Baeza (trad.), Emecé Editores, Buenos Aires, 1946.
- Conrad, Jessie: *Joseph Conrad y su mundo*, Sexto Piso, México, 2011.
- Connolly, Cyril: *Obra selecta*, Lumen, Barcelona, 2005.
- _____: *La sepultura sin sosiego*, Ricardo Baeza (trad.), Premiá Editora, México, 1981.
- Cornejo Polar, Antonio: *La formación de la tradición literaria en el Perú*, CEP, Perú, 1989.
- Corral, Elizabeth: *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitól*, El Colegio de San Luis, México, 2013.
- Corral, Elizabeth (comp.): *Confluencias. Lecturas en torno a Sergio Pitól*, IVEC, México, 2016.
- Cox, C. B. y Dyson A. E. (Eds.): *The twentieth-century Mind. History, Ideas And Literature in Britain*, Oxford University Press, London, Tomo 1 y 2, 1972.
- Cuesta, Jorge: *Poesía y Crítica, Lecturas Mexicanas*, México, 1991.
- Chandler, Raymond: *El simple arte de matar*, Barcelona, Bruguera, 1980.
- D'Aquino, Alfonso: «Sergio Pitól: una geografía literaria», *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, Era, México, 1994, pp. 255-257.
- Dickison Carr, John: *Los espejuelos oscuros*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979.

Eliot, T. S.: «La tradición y el talento individual», disponible en <http://chile.rec.literatura.narkive.com/F6VShPHO/la-tradicion-y-el-talento-individual-piezas-de-t-s-eliot>, consultado el 10 de septiembre de 2015.

Evans, Ifor: *A short history of english literature*, Great Britain, 1978.

Fornet, Jorge: *El escritor y la tradición (En torno a la poética de Ricardo Piglia)*, Letras Cubanas, La Habana, 2005.

_____ : «Un escritor cubano llamado Sergio Pitól», *Casa de las Américas*, 255, abr.-jun., 2009.

Fernández del Alba, Luz: *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitól*, UNAM, México, 1998.

_____ : «Sergio Pitól: por delante de su tiempo», *La Nave*, n. 6, 2014, pp. 6-9.

Forster, E. M.: *A passage to India*, Penguin Books, U.S.A., 1978.

_____ : *Aspectos de la novela*, Universidad Veracruzana, México, 1961.

García Díaz, Teresa (coord.): *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Editorial Veracruzana, Veracruz, 2007.

García Muñoz, Gerardo: *El enigma y la conspiración: del cuarto cerrado al laberinto neopoliciaco*, Universidad Autónoma de Coahuila, 2010.

Gutiérrez Vega, Hugo: «Sergio Pitól, Unamuno, el autor y los personajes», *Los territorios del viajero*, México, Era, 2000, pp. 45-48.

Hermosilla Sánchez, Alejandro: *Sergio Pitol: las máscaras del viajero. Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana: la danza del laberinto*, Universidad Veracruzana, 2012.

Homero, José: «Una ceremonia secreta: Domar a la divina garza», *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Editorial Veracruzana, Veracruz, 2007, pp. 183-192.

Homero, José (coord.): *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, Tierra Adentro, México, 2009.

James, Henry: *El arte de la novela*, Ediciones Coyoacán, México, 2001.

Krauze, Enrique, «Cuatro estaciones de la cultura mexicana», en *Caras de la historia*, Joaquín Mortiz, 1983.

Link, Daniel (comp.): *El juego de los cautos, Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, Buenos Aires, La Marca, 2003.

Lowry, Malcolm, *Por el canal de Panamá*, Salvador Elizondo (trad.), Era, México, 1961.

Moliner, María: *Diccionario del uso del español*, Madrid, 3ra. Edición, Gredos, 2008.

Monsiváis, Carlos: «Sergio Pitol: las mitologías del rencor y el humor», *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, Era, México, 1994, pp. 40-52.

O'Brien, Flann: *El tercer policía*, Héctor Arnau (trad.), Nórdica Libros, Madrid, 2006.

_____ : *En nadar dos pájaros*, José Manuel Álvarez (trad.), Espasa, Madrid, 2004.

Pereira, Armando: «La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana», Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, disponible en

<http://revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/viewFile/29474/27421>, consultado el 25 de septiembre de 2015.

Pereira, Armando y Albarrán, Claudia, *Narradores mexicanos en la transición de medio siglo 1947-1968*, UNAM, 2006.

Piglia, Ricardo: *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2001.

_____ : *El último lector*, Anagrama, Barcelona, 2005.

_____ : *La forma inicial*, Sexto Piso, 2015.

_____ : *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Anagrama, Barcelona, 2015.

_____ : *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, Editorial Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016.

Sada, Daniel: «La prosa conjetural de Sergio Pitól», *Los territorios del viajero*. México, Era, 2000, pp. 83-87.

Saer, Juan José: *El concepto de ficción*, Planeta, México, 1999.

Salas-Elorza, Jesús: *La narrativa dialógica de Sergio Pitól*, Ediciones Inti, Rhode Island, 1999.

Serrato, Eduardo (comp.): *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, Era, México, 1994.

_____ : «Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*», *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Editorial Veracruzana, Veracruz, 2007, pp. 225-254.

Sinno, Neige, *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitól*, ALDVS, México, 2011.

Tabucchi, Antonio: «Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)», Carlos Gumpert (trad.), prólogo al *Tríptico del Carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 7-13.

_____ : «Sergio Pitol, ensayista», *Los territorios del viajero*, Era, México, 2000, pp. 93-101.

Vila-Matas, Enrique: «Tantas veces en lugares distintos», *Los territorios del viajero*. México, Era, 2000, pp. 89-92.

Villoro, Juan: «Los anteojos perdidos», *Los territorios del viajero*. México, Era, 2000, pp. 93-101.

_____ : «El teatro de la memoria», *Los territorios del viajero*, Era, México, 2000.

Waugh, Evelyn: *Cuerpos viles*, Floreal Mazía (trad.), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1955.

_____ : *Un puñado de polvo*, Promexa, México, 1979.

_____ : *Decadencia y caída*, Floreal Mazía (trad.), Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1955.

Traducciones de Sergio Pitol de la literatura inglesa:

Austen, Jane: *Emma*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2011.

Conrad, Joseph: *El corazón de las tinieblas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2006.

Firbank, Ronald: *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009.

Madox Ford, Ford: *El buen soldado*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.

Graves, Robert: *Adiós a todo eso*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

James, Henry: *Los papeles de Aspern y Daisy Miller*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2007.

_____ : *Washington Square*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2010.

_____ : *La vuelta de tuerca*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2011.

_____ : *Los papeles de Aspern*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012.

_____ : *Las Bostonianas*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

_____ : *Lo que Maisie sabía*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

Lowry, Malcom: *El volcán, el mezcal, los comisarios*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2008.

Obras de Sergio Pitól:

Pitol, Sergio: *El desfile del amor*, Anagrama, Barcelona, 1985.

_____ : *Juegos Florales*, Anagrama, Barcelona, 2006.

_____ : *Una autobiografía soterrada*, Anagrama, Barcelona, 2011.

_____ : *Domar a la divina garza*, Anagrama, Barcelona, 1988.

_____ : *La vida conyugal*, Anagrama, Barcelona, 1991.

_____ : *El arte de la fuga*, Ediciones Era, México, 1996.

_____ : *El viaje*, Ediciones Era, México, 2000.

_____ : *El mago de Viena*, Ediciones Era, México, 2005.

_____ : *Adicción a los ingleses*, Biblioteca del ISSSTE, México, 1999.

_____ : *Adicción a los ingleses. Vida y obra de diez novelistas ingleses*, Lectorum, México, 2002.

_____ : *Escritos autobiográficos, Obras reunidas IV*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

_____ : *Nocturno de Bujara*, Casa de las Américas, La Habana, 2008.

_____ : *El tercer personaje*, Era, México, 2013.

_____ : *Tríptico del Carnaval*, Anagrama, Barcelona, 1999.

_____ : *Trilogía de la Memoria*, Anagrama, Barcelona, 2007.