

La estructura de la ficción en las narraciones de Sergio Pitol

Maricruz Castro Ricalde

Estudiar la literatura desde el punto de vista de la ficcionalidad invita a considerar sus dos vertientes (Ronen, 1994): la taxonómica y la no taxonómica. La primera de éstas reconoce los rasgos intratextuales que permiten identificar el texto ficticio como literario. La segunda localiza las convenciones lógicas, ontológicas o semánticas como productoras de ese tipo de textos. Asumimos, pues, que la ficción no es una característica exclusiva de la literatura: nuestros intercambios comunicativos cotidianos pueden ser de orden ficcional. Un ejemplo de ello son nuestras suposiciones, nuestros planes, nuestras hipótesis.

¿Qué nos permite reconocer que las obras pertenecientes al tríptico "El carnaval" [*El desfile del amor* (DA), *Domar a la divina garza* (DDG) y *La vida conyugal* (VC)] de Sergio Pitol son textos ficticios? Las tres cuentan con elementos que apuntan hacia referentes concretos y reconocibles por el lector, extraídos de la realidad: lugares, fechas, personas, acontecimientos. En DA, el párrafo inicial señala el inicio del tiempo de la narración ("Una tarde de mediados de enero de 1973"), el espacio que es una colonia muy conocida de la Ciudad de México (la Roma) y describe el proceso hacia la decadencia del lugar, que se ajusta con lo sucedido en las últimas décadas en la colonia Roma.

DDG, desde su primer capítulo, revela su condición de texto ficticio, desde lo que constituye el nombre del capítulo:

Donde un viejo novelista, a quien la edad perturba seriamente, muestra su laboratorio y reflexiona sobre los materiales con los que se propone construir una nueva novela. (p. 9).

Términos como novelista, laboratorio, materiales, novela, se relacionan con la idea de ficción literaria. Sin embargo, en este capítulo se asegura que el texto ficticio inicia en el siguiente capítulo, una vez que se ha revelado el "laboratorio", la forma como el viejo novelista ha configurado su obra. Para nuestro objetivo, entonces, es de sumo interés este apartado inicial de DDG, ya que es en él en donde podrían plantearse más problemas para determinar ante qué tipo de texto nos encontramos como lectores.

En VC, el primer capítulo plantea el conflicto que da origen a la historia de ficción y tiene como propósito conformar la imagen de la protagonista, Jacqueline Cascorro. Los lectores mexicanos no realizan un esfuerzo mínimo para poder reconocer

los múltiples indicios que apuntan hacia referentes reales. Hay una continua mención de ciudades: Pátzcuaro, Cuernavaca, Veracruz, Ciudad de México, Guanajuato, Orizaba; de calles y colonias: Mascarones, Ribera de San Cosme, Coyoacán, del Valle, Berlín, Paseo de la Reforma, Londres, Orizaba; de ambientes como los del café de la antigua facultad de Filosofía y Letras de la UNAM o las reuniones de intelectuales (e "intelectuales") de Coyoacán. No obstante, es en esta novela en donde le quedan menos dudas al lector sobre su naturaleza ficticia y literaria, como fundamentaremos en este apartado.

Datos provenientes de la realidad como los mencionados están insertos en un discurso repetitivo: circular o en espiral, pero no con la linealidad con la que esperaríamos la narración de una historia en la comunicación cotidiana. En VC, la historia pasa a un segundo plano: formada por varias subhistorias, son éstas espejos de las otras, en donde la introducción, el desarrollo y la conclusión son identificables. No sucede así con la macrohistoria que las envuelve, en donde no hay ni introducción, ni desarrollo ni conclusiones. De hecho, el epílogo lo pone el lector, como sucede también en DA y DDG.

Los mundos posibles son distintos al mundo real, al que es la fuente primaria de nuestra experiencia. Pero este mundo real, lejos de contraponerse a los posibles, establece con ellos un estado de interrelación. Cuando no poseemos un conocimiento dado, la especulación por medio de los mundos posibles, enriquece nuestra visión del mundo real.

La imaginación permite la creación de esos otros espacios. Imaginación que, como hemos sostenido, no es un atributo únicamente de los creadores literarios, pero cuyos ejercicios permiten al lector entender la naturaleza de los textos artísticos. Así, lo que en una forma inconclusa y precaria practica el lector, cuando da pie a sus ensoñaciones, se erige en un sentido totalizador en su interpretación de la obra artística.

Algunos de los indicios que permiten afirmar que los textos de "El carnaval" pertenecen a la ficción literaria son los siguientes:

Maricruz Castro Ricalde. Doctora en Letras Modernas. Ha publicado cinco libros de lingüística, literatura y arte.

– Los enunciados que suele emplear el autor implícito son interminables, aunque sintácticamente correctos:

Añadí que nos habían unido muchas cosas, tal vez las más trágicas que pueda uno concebir, pero el pasado era sólo eso, pasado, que comprendiera lo imposible que me resultaba seguir sentado allí, en esa hermosa villa al lado de sus invitados, que sentía como si comiera carroña. (DA, p. 115).

Comenzaron a acercarse al barco con entera confianza, a colocarse en sus mástiles y cuerdas, a caminar por cubierta para horror, debo decirlo, de algunos pasajeros pusilánimes, con este trote saltón y desgano propio de viejos caballeros que estuvieran ya de regreso de cualquier novedad. (DDG, p. 124).

(...) luego siguió hablando de sus peripecias matrimoniales, para en cierto momento descubrir que el tipo a quien tantas intimidades le había confiado no estaba ya a su lado, que había seguido en cambio hablando con un par de muchachos que jugaban a poner y quitarse una peluca rubia muy maltrecha y que acabaron por colocársela a ella como si fuera un casco (...). (VC, p. 15).

En la comunicación cotidiana también es posible identificar oraciones muy largas, pero, tarde o temprano, registran errores lingüísticos como faltas de concordancia entre el sujeto y el predicado (debido a que uno suele estar muy alejado del otro), lo cual no se presenta en los textos literarios.

a) La realidad que presentan las novelas del tríptico de Pitol son totales y no fragmentarias como la de la realidad real. El individuo que habita el mundo real solamente lo percibe de manera parcial, de acuerdo con sus intereses, su historia personal, su tiempo y su espacio, entre otras variables. En los textos de Pitol, por el contrario, se ofrece una historia total que manifiesta que lo de menos es la historia misma, el qué se cuenta. En DA, Miguel del Solar, junto con el lector, posee más dudas en el epílogo de la novela que en su inicio: no se logra saber si “los crímenes confusos del Minerva” fueron parte de un complot, objetivo que se plantea el personaje desde el inicio de la obra. En DDG, la historia se da a conocer en una serie de avances y retrocesos para un público cautivo, los Millares, quienes prestan atención a lo que Dante cuenta y se exasperan “por tantas disgresiones y circunloquios”. Más que el qué de la narración, el lector se interesa por el ambiente que crea el autor implícito,¹ los personajes como paradigmas de ideas y no como agentes de acciones, las voces narrativas como indagadoras del por qué de los acontecimientos y no por los acontecimientos por sí mismos. En VC, la historia se repite en causas, procedimientos, resultados. De aquí que tampoco sea este elemento del texto su eje. Como en las dos novelas anteriores, hay larguísima intervenciones de los personajes, un uso reiterado del discurso indirecto libre (en el que escuchamos en todo momento la voz del personaje sobre el que se narra) y los diálogos son prácticamente inexistentes.

b) Las intervenciones largas y complejas de los personajes impiden que las vinculemos con los discursos provenientes de la realidad. Por el contrario, en los textos de Pitol el lector tiene una clara conciencia sobre el artificio lingüístico con que se está trabajando la realidad; sabe que se encuentra ante una obra de ficción por datos gramaticales como los siguientes:



— El vocabulario se utiliza para caracterizar a los personajes. Por ejemplo, Dante empleará una y otra vez lugares comunes, citas célebres, jerga profesional; el de Miguel del Solar, profesionista y escritor, contrasta con el de Eduviges o el de Pedro Balmorán; el de Jacqueline da cuenta de su humilde extracción, aunque ella se empeñe en afirmar lo contrario. Así, dirá primero que la casa de la infancia “era una propiedad preciosa”, para luego explicar que las tres hermanas compartían la misma habitación y:

¿Cómo iba a poder leer en esas condiciones? ¿Cuándo podía preparar mis exámenes? ¡Con un pinche foco de sesenta voltios, para colmo! (p. 15).

El artificio de éstos los convierte en discursos revisados, transformados y, en suma, trabajados, que los alejan del discurso de la realidad, en la que hay muy poca conciencia lingüística (no hablamos pensando que estamos hablando, regidos por leyes sintácticas, morfológicas, semánticas y pragmáticas).

c) El desvío del tema principal de la conversación, tan común en el intercambio comunicativo de la realidad aparece en forma sostenida en los tres textos. Sin embargo, siempre se regresa a esos temas colaterales, cuya inconexión, entonces, es sólo aparente. Si, en efecto, con respecto de la idea que se comienza a desarrollar hay una desvinculación, no la hay con el sentido coherente que integran esos comentarios sueltos. A tal grado que son éstos los que se convierten en la historia que le interesa al lector, sobre todo porque dan cuenta de la trama que el personaje desea ocultar y que se desliza en su discurso, en muchas ocasiones, a pesar de ellos mismos.

Un caso que ilustra cómo los desvíos discursivos aportan solidez a la narración es el de Jacqueline y su pasado. En citas anteriores nos hemos percatado cómo si en un principio habla de la “propiedad preciosa”, en “un caserón” en el que vivía con su familia, conforme va bebiendo y dejándose arrastrar por su prolongadísima confidencia a un desconocido, va dando otra versión: compartía una habitación con sus dos hermanas y no tenía para comprar libros. Su hermano mayor era obrero del rastro y el menor, sin oficio ni beneficio, se decía periodista, mientras que su cuñado, herrero.

En DDG, el discurso cortado, confuso, moldeado por Dante y en DA, las medias verdades de los personajes involucrados en los crímenes del Minerva refuerzan la ambigüedad de la narración, que los epílogos de los textos no lo sean, que el modo de ser de los personajes sea un rompecabezas, cuyas piezas tienen que ser armadas por el lector.

De esta manera, el narrador que apela a los hechos del pasado para darle veracidad a su historia se ve envuelto en la trampa misma del recurso elegido: ni en lo ya acaecido puede confiar el lector y menos si ha comenzado a sospechar del propio narrador. El pasado, entonces, contribuye a hacer más ambivalente aún el presente de la historia. No obstante, en este sentido sí hay un gran acercamiento con la realidad: al igual que la memoria humana, los textos de Pitol manifiestan una selectividad entre lo que permanece. Las historias que la memoria conforma son, en realidad, historias segundas y no la realidad misma. Como la literatura, la memoria discrimina, arregla, elimina, agrega elementos que dan pie a nuevas versiones del suceso. Con ello, la narrativa de Pitol es una manera de recordarnos la inutilidad de los dogmatismos, de las categorías, de los “siempre” y los “nunca”, porque todo depende de quién hable y dónde y cuándo lo haga.

d) La reelaboración constante de los textos de Pitol lo aleja del discurso cotidiano. En éste se sigue de largo y el

emisor no se detiene para corregir, para pulir su discurso. Por el contrario, en la obra de Pitol observamos una reelaboración constante extra e intradiegeticamente. La corrección de las versiones que dan los personajes ilustra esto, pero también los vasos comunicantes entre las novelas del tríptico e, incluso, sus otras obras.

Son diversas las muestras de cómo Pitol reelabora sus textos. En el aspecto externo, varios son los títulos que, en realidad, contienen textos ya conocidos, a los cuales se les suman algunos más: es el caso, por ejemplo, de *No hay tal lugar* (1967) e *Infierno de todos* (1964). Este incluye cuatro cuentos corregidos que ya habían sido publicados en su primera obra, *Tiempo cercado* (1959). La segunda edición de *Los climas* (1966) posee dos cuentos más. *Cementerio de tordos* (1982) es una especie de antología personal al igual que *Cuerpo presente* (1990). Notamos un continuo retornar, un volver sobre los pasos, como no queriendo conformarse con lo hecho, como no aceptando lo consumado, lo acabado, lo concluido. Así también son sus textos: inconclusos, abiertos, aguardando la mano amorosa que los cierre, a sabiendas que este proceso es un correr de cortinas efímero, en espera de otro lector audaz.

Intertextualmente, hemos esbozado cómo Marietta Karapetiz existe ya en otros personajes del universo narrativo de Pitol: Eduviges Briones, Ida Werfel, Billie Uward. La rapacidad, la mezquindad, lo despreciable de algunos caracteres se traslada de obra a obra. Personajes descontextuados, fuera de su medio, extranjeros de sí mismos que buscan respuestas vanamente será otro tópico constante. Sin embargo, si en sus primeros textos la desazón, la desesperanza ante lo perdido, queda en el ánimo del lector, en su tríptico la visión paródica sobre la vida prevalece. Esto se debe a la polifonía que se subraya en sus últimas novelas: la incorporación del narrador como una voz más, ni mejor ni peor que las otras; la reproducción de hablas varias, a través de los diferentes modos de representación: la disminución del discurso directo que se reemplaza por los discursos libres (directo e indirecto). Con este recurso, el narrador se toma la libertad de apropiarse de los giros, de las expresiones, de los dichos, de los tonos, de los distintos personajes.

e) Otro indicio de que las novelas de Pitol son obras de ficción literaria es el recurso de la metaficción.² Hay una clara conciencia del proceso de la escritura en sus textos que invita a rastrear la estética de su autor implícita en todos ellos.

Así, Pedro Balmorán discute sobre los profesionales de la literatura y los géneros literarios; Emma Werfel abunda sobre el Siglo de Oro Español y las tesis de Bajtín (el cuerpo y lo grotesco). Y todo el texto es una enorme reflexión sobre el poder de la ficción literaria por encima de cualquier otro método científico. Frente al espíritu analítico de Miguel del Solar se despliega un abanico festivo: el caos, la exuberancia, la sinrazón, el azar de los demás personajes. Sólo la visión organizadora de la ficción literaria puede aportarle al lector las respuestas que no obtiene Del Solar, con todo y su lógica proveniente de la historia, proveniente de la realidad.

El primer capítulo de **DDG** es una exposición de cómo se construyó la novela, de los esfuerzos de un viejo escritor fracasado por recrear la fiesta, a través de experiencias pasadas.³ ¿Es Pitol, en realidad, el viejo escritor que escribe esa obra? ¿Uno y otro son la misma persona? Ciertamente es que hay muchísimas coincidencias entre lo que el autor₁ (el viejo escritor) dice de sí mismo y el autor₂ proveniente de la realidad ha declarado sobre su relación con esta novela (*Cfr.* Pitol, 1991). Atinadísimo recurso éste para crear una zona ambigua entre la ficción (autor₁) y la realidad (autor₂). No obstante, ni siquiera esta puesta sobre aviso al lector y la exhibición de “los materiales con los que se propone construir su nueva novela” (p. 9) proporcionan todas las respuestas necesarias. Por el contrario, tanta claridad produce neblina en la perspectiva del receptor. Pues, ¿cómo creerle todo al autor₁, cuando él mismo declara su aversión hacia su protagonista?, ¿qué tan cerca, entonces, está el autor₂ del autor₁, si aquél se encuentra distanciado de sus personajes?, ¿y cuál es la posición del lector, en dónde se ubica con respecto de ambos autores y de los personajes? Tantos cuestionamientos sólo pueden generarse a partir de un texto consciente de que los generará; un texto



en donde el artificio ocupa un lugar preferencial.

En **VC**, se recurre constantemente a terminología literaria (“Jacqueline Cascorro, la protagonista de este relato” se imparten cursos sobre “hermenéutica de la novela”, se habla de “historias trilladas”, “piezas didácticas”, “novelas policiales”,⁴ etcétera). En repetidas ocasiones el autor implícito nos regresa al punto de inicio de la historia:

Ahora bien para que este relato comience a cobrar sentido habría que partir del momento marcado por el crujir de una pata de cangrejo y el disparo de un tapón de champaña. (p. 47).

De esta forma, no se permite al lector que olvide que se encuentra ante una historia contada que, si tuviera origen en hechos que realmente acaecieron, de todas formas sería una reformulación de éstos. Sin embargo, los niveles paródicos que se registran en **VC** actúan como un obstáculo insuperable para que el receptor pueda creer en que lo que lee es un discurso histórico y no uno ficticio.

Las novelas del tríptico, entonces, son obras ficticias, cuyos discursos no son naturales (no están constituidos por hechos verbales inscritos en un contexto histórico). Ello, a pesar de que algún curioso investigador pudiera establecer la probable relación entre los personajes de ficción y los históricos; por ejemplo, María Asúnsolo y Delfina Uribe.

Como Delfina, María tuvo una galería de arte (la primera de su tipo en México) que se convirtió en el centro de la vida cultural capitalina; cobijó tanto a pintores reconocidos (David Alfaro Siqueiros, Juan Soriano, María Izquierdo, Federico Cantú, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano y un largo etcétera) como a otros, a quienes no se les negaba la entrada a la casa ni la comida. Cuando cerró su Gamma (el nombre de la galería) se fue a vivir a la colonia de moda: a los Jardines del Pedregal de San Angel, en donde un amigo (Guillermo Rossel de la Lama) le construyó una casa. Su segundo esposo, el político Mario Colín fue asesinado y, al poco tiempo, murió su único hijo, Agustín Diener, “víctima de un paro cardíaco a consecuencia de violentos interrogatorios policíacos” sobre el crimen (Bradú, 1994: 75-119).

Sobre el personaje de Pitol, leemos en DA:

Visitar la galería de Delfina Uribe es un acto que todo mexicano parecido a Miguel del Solar ha realizado a través de los años de manera regular (...); es decir, forma parte del circuito por donde necesariamente fluye ese sector de la población interesado en las artes o en lo que las rodea. (...)

Desde su juventud, por diversas circunstancias, Delfina ha sido una figura pública. Su galería se convirtió en un punto de referencia necesario para trazar la historia reciente de la pintura nacional. (p. 41).

Mientras aparecía Delfina, Del Solar se dedicó a examinar la planta baja de su casa; dos grandes cubos luminosos, el primero una sala, y el otro un comedor, abiertos a otros espacios menos amplios. Un orden severo y estricto, pero no necesariamente frío. (p. 42).

En la casa de Delfina, Del Solar pudo admirar cuadros de Frida Kahlo, de Tamyayo, Lazo, Soriano, etcétera. Cuadros



que constituían “un muestrario de excelencia de finales de los años treinta y comienzos de los cuarenta”.

Los datos aportados en las citas anteriores coinciden con los de María Asúnsolo tanto en la época como en el ambiente, el oficio y las personalidades que ambas (Asúnsolo y Uribe) trataron. Delfina también vive en San Angel y Del Solar la recuerda con sus vestidos de organdí blanco, en un coche descapotable blanco que ella misma manejaba; todo ello se ajusta con detalle a la vida de María. Pitol hace coincidir la muerte de los hijos de ambas, debida a circunstancia fortuitas. Mezcla historia y ficción, al tomar elementos del asesinato del esposo de María. Éste fue muerto a tiros en la puerta de su casa, como el hijastro de Briones de DA, suceso en el que son heridos también Balmorán y el hijo de

Delfina. Éste no murió a consecuencia de esas balas, sino de un resfriado (Agustín Diener falleció por un paro cardíaco ocasionado, indirectamente, por el asesinato de Mario Colín).

Un proceso similar podría establecerse entre Carlos Montiel, amigo del viejo escritor de DDG “desde los tiempos universitarios” y Carlos Monsiváis. Y entre el propio Pitol: su vida con sus textos, él mismo y sus personajes. Sobre todo si revisamos sus primeras obras (que también aparecen en sus novelas posteriores) encontramos los lugares de su infancia: Córdoba, Veracruz, Orizaba, y también coinciden ambientes y épocas.

Con esta llamada de atención sobre la relación ficción-realidad, entre las obras y el autor, queremos enfatizar cómo, a pesar de estos vasos comunicantes, la ficción que se establece en el texto literario

cosas. ¡Era una lata! No lo vas a creer, pero ni siquiera pintura compro. (p. 102).

se demarca de la ficción forjada en el discurso natural y crea su propio espacio. Sin embargo, si el lector no identifica dicha relación, la obra de ficción literaria no desaparece, debido a que posee una estructura independiente de la que pudiera haber exhibido en la realidad.

f) Aunque ni el orden ni la velocidad (Genette, 1991), por sí solos, son elementos suficientes para separar el discurso de la realidad y el de la ficción literaria, en las novelas del tríptico ambos elementos se presentan de manera tan singular que sí contribuyen a la distinción entre ambos discursos.

En las tres obras se hurga en el pasado. Sobre todo en las dos primeras. Con gran libertad cronológica, en VC el autor realiza un cuidadoso tejido temporal que siempre tiene un punto de referencia (el crujir de la pata del cangrejo y el descorchamiento de la botella de champaña) y temático (los repetidos intentos de asesinato). En forma similar, en DA, Miguel del Solar establece puentes entre los crímenes del Minerva y su infancia, su investigación sobre dichos asesinatos y su vida personal presente. El momento al que invariablemente regresa Dante C. de la Estrella, en DDG, a pesar de sus muchas disgresiones, es a su encuentro con la Divina Garza en Estambul.

Si un orden perfectamente cronológico conviene más a los discursos de la ficción literaria, pues los discursos naturales presentan alteraciones analíticas o prolipticas, el artificio de las novelas de Pitol es tan evidente, en este sentido, que las anacronías poseen un excedente de sentido, cobran un sentido segundo: la incorporación de representaciones de discursos de orden natural en la prosa de Pitol sustenta la polifonía narrativa de su obra. La diversidad de idiolectos (jerga legislativa en las palabras de Dante, discurso antropológico en las de Marietta, diversos estilos según las clases sociales representadas, el lenguaje cultísimo del autor implícito, etcétera) favorecen el tono paródico de sus tres novelas.

Apoya la ficcionalidad del discurso su morosidad, la pérdida de la intención de la voz narrativa en contar algo, en llegar a una conclusión. Sin ser definitivamente el rasgo distintivo de este tipo de discursos, la velocidad irregular indica una tendencia mayor a la ficcionalidad que la del lenguaje natural. Con gran libertad, las voces narrativas de las novelas de Pitol aceleran la historia, la detienen, la saltan, le imprimen lentitud. De aquí la impaciencia de los escuchas intradieгéticos: recordemos la desesperación de Miguel del Solar ante los posibles testigos de algún dato olvidado; éstos toman por otros caminos, a pesar de la orientación que el historiador les proporciona. Esta característica la poseerán en mayor o menor grado casi todos los personajes. Leamos:

– Hace años que no lo veo. Antes pasaba por aquí con cierta frecuencia. Quizás está peor; se movía con muchas dificultades; tiene el cuerpo hecho una porquería. Yo ya dejé de coleccionar

Este diálogo corre por cuenta de un personaje menor, Cruz-García, el editor de Miguel. El objetivo de éste es obtener información sobre Pedro Balmorán. Sin embargo, notemos cómo en esas líneas se entremezclan dos temas: el del mediocre periodista Balmorán y las pasadas aficiones del editor. Sobre el primer tópico, notamos la diversidad de la referencia: la relación entre ambos, la alusión al físico y la mención sobre su manera de ser. Con lo que concluye el párrafo no es con los datos que le interesan a Del Solar sino con los comentarios que sobre su persona impone el emisor del diálogo.

El ensanchamiento de los tópicos de la narración coadyuva a los cambios de velocidad en la plasmación del discurso. Si esto se percibe en un personaje circunstancial como Cruz-García, imaginemos el efecto que se logra con los más paródicos, como Balmorán o Eduviges Briones. Tomemos sólo un ejemplo: el de la historia del castrado. El mismo Balmorán lo convierte en el tema de conversación, cuando se refiere al “castrado mexicano que había terminado sus días como fakir en Nápoles”. Del Solar cree que es el poeta, el punto oscuro en la historia de su tía Eduviges; pero no, no es poeta, es un soprano y tampoco es el pariente de su tía. Este episodio de equívocos se ve salpicado por muchos otros temas: las alusiones despectivas hacia Ida Werfel, las consecuencias de la balacera en las puertas del Minerva, los papeles que le robaron, la entereza de su carácter, el ambiente en el edificio después del crimen, la pérdida de su tesis y un muy largo etcétera.

Todos esos datos, si bien alejan el proceso comunicativo de la función referencial, lo funden con la función poética, al convertirse el discurso en sí mismo como el valor máximo: la representación abigarrada de las múltiples voces que confluyen en la intervención de Balmorán (en momentos más cercana al monólogo que a la forma dialogada) sugieren una puesta en marcha de la heteroglosia bajtiniana.

g) Hemos tocado ya puntos relativos a la sintaxis y la semántica de las novelas. Detengámonos ahora en el aspecto pragmático de los textos. Aunque repetidamente nos hemos referido a la figura del lector, del emisor que configura el texto literario, no nos hemos detenido en las marcas extradiegéticas, paratextuales, que presentan las obras de Pitol. Hemos mencionado cómo el autor implícito se refiere a aspectos diversos de su “relato”, “novela”, “historia”. En uno de los títulos de DDG, incluso, habla explícitamente sobre el lector:

Donde la amistad, ya en sí reacia, entre Dante de la Estrella y Marietta Karapetiz se ve sometida a una dura prueba, lo que permitirá al lector decidir si la relación ha terminado o contempla el inicio de una fase más intensa de la misma, capaz de superar la lejanía que a partir de entonces se interpondrá entre ellos. (p. 168).

La conciencia de que hay un lector a quien se cuenta la historia no sólo apunta hacia la metaficción, sino también hacia el cumplimiento del proceso comunicativo que requiere de la respuesta del receptor para que sea completado. Este se ve orientado sobre el tipo de discurso que se le presentará a través

de marcas físicas: la presentación en forma de libro, en el cual (por lo menos en las ediciones de Era) se especifica el género "novela", las dedicatorias, los índices, la capitulación.

h) El punto de contacto entre los mundos de ficción y los de la realidad, según la propuesta de clasificación de Tomás Albadalejo (1991), es otra forma de abordar la condición ficticia de las novelas de Pitol. Es evidente que sus textos no pertenecen al modelo I, el que se refiere a las obras insertas en el discurso histórico, el que ha acaecido efectivamente. No obstante, sí percibimos una gran oscilación entre los modelos II y III. Aquél enfatiza el papel de la verosimilitud y éste el de lo inverosímil.

Albadalejo aclara que es muy difícil encontrar obras que se ajusten, con exactitud, a sólo un modelo de mundo y que existe una correlación entre la extensión semántica y la realidad: a mayor acercamiento con ésta, menor extensión semántica, y viceversa.⁵ Pitol no termina de soltar la madeja que lo ata con la realidad, pero se permite altos vuelos de ficción inverosímil. Si la mención a lugares, personajes, sucesos y fechas ubican al lector en el modelo II, lo inusual de la estructura de sus diálogos, sus personajes y las obras mismas lo sitúan en el tipo III, el más ficcional de todos los modelos.

Considerar los textos del tríptico dentro del modelo extremo de esta clasificación señala tanto su dimensión semántica (gran riqueza de significados, apertura polisémica) como pragmática. Los sentidos no se multiplicarían en obras de esta naturaleza, si el lector no se comprometiera con ellas. Al explorar universos alejados de su realidad [año 1942 (DA), Estambul, rito del Santo Niño del Agro (DDG), intentos múltiples de asesinato (VC)], el receptor debe hacer un doble esfuerzo para configurar exitosamente cada novela. Pero Pitol no tensa tanto el hilo que lo ata con la realidad, ya que junto con esos tiempos, lugares y situaciones inusuales para el lector, también le proporciona referentes reconocibles.

Lo anterior se ilustra con el tipo de personajes que escoge Pitol: extraños en su propio mundo. Son hombres que se alejan de su país (Del Solar, De la Estrella) y se sienten fuera de contexto, con la desazón de la no pertenencia. O bien,

como Jacqueline que ilustra lo anterior en su propio país, pero dentro de su vida familiar: nacida en el seno de una familia de bajos ingresos económicos y de gran pobreza cultural, tiene acceso a un nivel de vida cultural y financieramente superior. Sin embargo, desarraigada de aquél, no logra integrarse a éste. Esta oscilación, este ir y venir entre su realidad y sus sueños, entre lo que son y lo que desean ser, es similar al procedimiento narrativo empleado en los tres textos.

Característico de la literatura contemporánea es el desdibujamiento de las fronteras entre el discurso natural y el de la ficción.⁵ Pitol, en este ir y venir entre los modelos II y III de mundo (discurso probable en la realidad y altamente improbable en ella), se ubica en este territorio. En él, los indicios sintácticos y semánticos se ven subordinados a los pragmáticos, al poder configurador del lector que acepta el desafío de armar una historia.Δ

Notas

- 1 Entendemos como autor implícito aquel que no es el autor real, ni el narrador, sino el autor que el lector forja a partir de la lectura del texto de éste.
- 2 Aunque no nos detendremos en ella, *El tañido de una flauta* (1972) también recurre a la metaficción: es la vida de un autor que en su juventud fue una promesa (como muchos de los personajes de Pitol). Ante la certeza de su fracaso, ve en sus cambios de ambiente la oportunidad para cambiar también de vida (como Miguel, Dante, Jacqueline o el narrador de *Juegos florales*), en un acto inútil. La aparición de un antiguo conocido, un cineasta mediocre, que ve en una película el reflejo de a qué ha reducido su vida enlaza las reflexiones del autor implícito sobre el arte y la vida.
- 3 *Juegos florales* (1982) también es un ejemplo de metaficción muy parecido a DDG, pues es el deseo de un escritor fracasado de, a partir de sus recuerdos, escribir un texto del cual sabe, incluso, su título.
- 4 De hecho, DA ha sido considerada (Patán, 1985) como una puesta al día de la novela policiaca, en la que hay un detective (Miguel

del Solar) que intenta resolver un crimen haciendo pesquisas. Pero, como ya hemos apuntado, el texto finaliza sin una solución satisfactoria al respecto.

- 5 En la literatura latinoamericana es posible localizar múltiples ejemplos de esto, como ya hemos apuntado en otro lugar (Castro Ricalde, 1992: 41-55). Obras como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig; *Cuando entonces*, de Juan Carlos Onetti; *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia; *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel son sólo algunos títulos que dan cuenta de la inserción de textos que tienen su origen en los discursos naturales (tramas de películas reales, documentos de índole psicológica y sociológica, actas policíacas, memorias apócrifas de hechos reales, recetas de cocina) en discursos ficticios.

Bibliohemerografía citada

- Albadalejo, Tomás, 1991, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus Universitaria, 1992 (Teoría y crítica literaria).
- Bradú, Fabienne, 1994, *Damas de corazón*, México, FCE (Vida y pensamiento de México).
- Castro Ricalde, Maricruz, 1992, *El discurso de los mundos posibles*, Mérida, ICY, 1993.
- Currie, Gregory, 1990, *The nature of fiction*, New York, Cambridge University Press.
- Genette, Gérard, 1991, *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993 (Palabra crítica, 16).
- Hamburger, Käte, 1973, *The logic of literature*, 2a. ed., Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- Herrnstein Smith, Barbara, 1978, *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature To Language*, Chicago: Chicago University Press. (trad. esp., Madrid: Visor, 1993).
- Patán, Federico, 1985, "El desfile del amor, de Sergio Pitol", en *México en el Arte*, 9, INBA, pp. 86-88.
- Pitol, Sergio, 1964, *Infierno de todos*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Ficción, 61).
- _____ 1966, *Los climas*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ 1967, *No hay tal lugar*, México, Era.
- _____ 1972, *El tañido de una flauta*, México, Era, 1994.
- _____ 1982, *Juegos florales*, México, Era, 1990.
- _____ 1982, *Cementerio de tordos*, México, Océano.
- _____ 1984, *El desfile del amor*, México, Era, 1991.
- _____ 1984a, *Vals de Mefisto*, México, Era, 1989.
- _____ 1988, *Domar a la divina garza*, México, Era, 1989.
- _____ 1990, *Cuerpo presente*, México, Era.
- _____ 1991, "Largo camino al carnaval", en *La jornada semanal*, No. 100, México, pp. 14-18.
- _____ 1991b, *La vida conyugal*, México, Era.
- Ronen, Ruth, 1994, *Possible words in literary theory*, New York, Cambridge University Press (Literature, Culture, Theory, 7).