

Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol

TATIANA BUBNOVA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Yo he abierto en mis novelas un camino
por do la lengua castellana puede
mostrar con propiedad un desatino.

Cervantes, *Viaje del Parnaso*.

Tal vez, ahora mismo,
habiéndome calado el alma,
algún japonés traduce mis versos
del ruso al turco.

Osip Mandelstam

Resumen. *El tañido de una flauta* (1972) es una novela sobre el arte y los artistas, pero este tema no se desarrolla convencionalmente, sino que el autor experimenta de diferentes maneras con técnicas y problemas del cine, de la literatura, de la pintura; el tema se articula mediante una óptica congénita de frustración y de fracaso que conduce a la imposibilidad de crear. El siguiente paso es hacer arte a partir de esta especie de parálisis creativa, superarla en el incierto terreno de la intersubjetividad por medio de una autocrítica y de una autoparodia.

Entre varias preocupaciones existenciales que estructuran temáticamente *El tañido de una flauta* (1972), la primera y, sin duda, hasta el momento la más ambiciosa novela de Sergio Pitol, son dos las que destacan especialmente: la relación entre el arte y la vida, por una parte, y la relación entre las diferentes artes y entre el lenguaje y el arte, por otra. Pero, resumidos así los temas, no logran dar una idea de la complejidad temático-estructural de la novela, porque en ningún momento se trata de una novela tradi-

cional sobre el artista, cuyos paradigmas en el siglo veinte son Thomas Mann y James Joyce.

En el centro está la vida de un tal Carlos Ibarra, cuyos ecos, sin embargo, los percibimos tan sólo mediante el discurso interior de otros personajes: un anónimo cineasta mexicano y un pintor mexicano, de nombre Ángel Rodríguez, que ha tenido éxito en el extranjero, pero es prácticamente desconocido en su país. El cineasta (guionista y productor, alguna vez director) básicamente se preocupa por sus propias vivencias y trata de exorcizar la sombra de Carlos Ibarra, sujeto, aparentemente, de un enorme ascendente sobre su vida, pero ya muerto en el momento de la narración. El pintor incorpora a Ibarra en su proceso interno de una manera mucho más tranquila e imparcial que el cineasta: forma parte de sus recuerdos importantes, pero no es para él la causa de ningún conflicto interior.

Y Carlos Ibarra, quien fuera una promesa como escritor en los años cuarenta en México, es la personificación del fracaso como creador, fracaso vivido como una especie de necesidad fatal y como un objetivo estético: en este punto, más que en ningún otro, la relación entre el arte y la vida se pone a prueba. La estetización del acto de vivir, cuya validez ha sido explorada por la literatura de múltiples maneras desde la Antigüedad,¹ en *El tañido de una flauta* adquiere el peculiar matiz de convertir la frustración artística, la imposibilidad de crear sobre las huellas ajenas, en el mero objeto estético, primero por el propio actor, luego por los que lo integran temáticamente a su propio proceso de creación.

El propósito de este estudio es analizar cuáles son los recursos de los que se vale Pitol para darles un tratamiento original a los temas mencionados y cuáles son las consecuencias, quizás no siempre previstas con claridad por el escritor, de emplear los so-

¹ Algunos ejemplos: el Nerón que mira el incendio de Roma y muere como "un gran artista"; el "paso honroso" de Suero de Ribera; algunos suicidios literarios (en la literatura o influidos por ella); la problematización del asunto en Oscar Wilde (*El retrato de Dorian Grey*); Nietzsche, como el gran precursor del desarrollo de estos temas en la literatura del siglo xx. Son fenómenos de distinto orden y relacionados con la literatura en diversos grados.

fisticados procedimientos discursivos que dan sustento y vida a las voces de sus personajes.

Literatura, pintura, cine; arte y vida; la puesta a prueba de las pretensiones artísticas;² la estética del fracaso,³ en el sentido de convertir las propias frustraciones existenciales en un objeto estético, novelable por el cine de otros (como sucede en el argumento de la novela de Sergio Pitól, donde la vida de Ibarra es filmada en dos ocasiones) y por la propia novela de Sergio Pitól, esto es, en el nivel de la enunciación, más allá del argumento. La transformación de una vida vivida trivialmente en una obra de arte: un narrador se relata a sí mismo, pero antes que nada, relata al otro, o su propia manera de vivir al otro...

Como ya sugerí, en *El tañido* Sergio Pitól transita por los dominios de varias artes, fundiendo las experiencias de cine, pintura, literatura en la unidad de una novela y encontrando un territorio compartido en distintos grados por todas las artes en la creación verbal.⁴

Lo tangencial, lo indirecto en el planteamiento de la subjetividad (realizada como intersubjetividad) y en el de la especificidad de las diversas artes (pasadas por el tamiz de la palabra novelada), constituye el significado de los procedimientos empleados por una trama compleja.

Carlos Ibarra, un protagonista indirecto,⁵ dice: "si [yo] fuera pintor" (56), trata de escribir una novela y acaba siendo filmado

² "En Sergio Pitól la novela *Ífrica* sobre el arte y el artista, el *kunstroman*, pasa con elegancia imperceptible de la idealización a la picaresca, del tono elegíaco al color grotesco, sin ruptura, con una gran destreza de la mano izquierda. Así, la novela del arte se transforma en la sátira del artista y su mundo" (Castañón 23).

³ Según José María Espinasa, *El tañido* está entre los libros que son "apuestas absolutas sobre ese rostro terrible del acto creador que es la impotencia [...]. Pitól [...] hace ver a la obra de arte como un gesto que denuncia la mediocridad de la impotencia" (196). Cf. también Balza 218.

⁴ Esta *vivencia* de las diversas artes puede resumirse así: Pitól analiza la experiencia de *espectador* del cine y de la pintura y actúa como creador en el caso de la literatura, apuntando a la vez a la posición de espectador (la autorreferencialidad) del proceso literario. Ver abajo.

⁵ En virtud de que ante todo es objeto de narración, jamás aparece sino en la memoria de un personaje anónimo, para el cual sus actos, dichos, fracasos y

como personaje, en dos versiones, una fallida y otra de “gran cine”. El cineasta anónimo, narrador no confiable de la vida de Carlos Ibarra y director frustrado de una de sus versiones filmicas, la cuenta como uno de los sucesos estructurantes de su propia vida. Y hemos de creer que sólo la mirada de un japonés, Hayashi, cuya intervención está justificada mediante nexos argumentales sabiamente administrados, es capaz de tomar una distancia estéticamente válida para convertir esa vida en un evento de arte. Sin embargo, todo esto viene planteado como problema de la creación y magistralmente narrado: es ante todo una novela.⁶

La transferibilidad de los lenguajes artísticos mediante la palabra se hace patente en este esfuerzo de Sergio Pitol por unir los problemas técnicos y existenciales de los diversos géneros artísticos en un mismo espacio, donde se ponen en juego algunas de sus respectivas reglas.

Ahora bien, el cine, por ejemplo, tiene integrada la palabra, aun cuando la película sea muda (pertenece al cine mudo o se basta de sus propios recursos específicos para prescindir, o casi, del verbo en el producto acabado), porque el guión y otros recursos verbales median entre la concepción y su resultado, una película. En todo caso, la película *El tañido de una flauta* es narrada, en varios de sus episodios, por el narrador cineasta anónimo. La pintura, en cambio, puede ser reproducida verbalmente tan sólo desde el punto de vista del receptor, y sin la presencia visual del cuadro es la interpretación del receptor la que predomina (incluso si el pintor actúa como receptor de su propia obra); así es la “lec-

hasta la muerte tienen un valor protagónico. Es el momento de plantear el sentido del término ‘protagonista’ justo ahora, cuando la importancia protagónica de la voz narrativa predominante (sobre todo, la del cineasta) rivaliza con el valor semántico de la trayectoria de Ibarra dentro de la novela. El fracaso existencial y creativo de Ibarra sólo importa en función del propio fracaso del que recuerda su historia.

⁶ En realidad, en esta jugada narrativa de Pitol se puede ver una escenificación de un drama existencial de la otredad (Bajtín 1982 352): sólo una otredad tan radical como la de Hayashi es capaz de darle un rango de gran arte a una vida que, en sí, fue un intento —¿frustrado?— de ser vivida estéticamente. La frustración de “segundo grado” es la del cineasta mexicano, que fracasó en el intento de darle a la vida de Ibarra un acabado artístico.

tura” de los cuadros de Ángel González que se realiza en *El tañido*. También Carlos Ibarra, en la narración del cineasta, narra cuadros posibles de pintores imaginarios. Contempla asimismo los cuadros de Ángel y opina sobre ellos.

La novela eternamente *in progress* de Carlos Ibarra no se cuenta en *El tañido*: sólo está rodeada de opiniones, expectativas y comentarios, las más veces como acto frustrado; es la palabra cuyo eco percibimos mediante la respuesta que alguna vez provocó.

Este juego de las perspectivas de creación, la recepción y los medios de las artes respectivas, transferidos todos por la palabra, se sobrepone a la complejidad de los modos narrativos y, antes que nada, a la óptica de los inasibles narradores de la novela.

Cuando en 1972 Héctor Manjarrez, al reseñar *El tañido de una flauta*, hablaba del “demasiado énfasis en la perfección artística” (1972 12), sin duda quería decir que se trataba de una novela extraordinariamente bien armada desde el punto de vista del argumento y de los personajes, cuyas trayectorias aparecen trabadas y soldadas temáticamente. La obsesiva geminación de personajes y motivos atrapados por la memoria, el cambio de las voces narrativas, con los desplazamientos estilísticos correspondientes, la temporalidad que obedece a la lógica de la memoria y al cambio de óptica, etc., dan por resultado una complejidad narrativa que ha llegado a despistar, a veces, hasta a los críticos mejor intencionados.⁷

Al leer *El tañido*, el lector llega a la conclusión de que si un autor dice “yo”, no hay que creerle; si no lo dice, hay que creerle aún menos. Para Manjarrez (1971 xiii), y a propósito de otra obra de nuestro autor, “cuando Pitol narra en primera persona, o se asume en tercera, su prosa no pierde un ápice de su truculencia —factor pitolesco característico— y sí gana, en cambio, una dimensión sarcástica y, sí, catastrófica”.

En efecto, ¿quién narra *El tañido*? ¿A quién creerle la tragedia o el problema existencial de “un artista nacido «fuera de un centro cultural privilegiado»”, hecho que en cierto momento se esgri-

⁷ Así, Vallarino, que les pierde la pista a los personajes (sitúa a Ángel en Yugoslavia, donde no ha estado).

me como uno de los motivos del fracaso creativo? (Vallarino 14).⁸ La historia de Carlos Ibarra, el “aparente protagonista” de la novela, es contada desde la óptica y el recuerdo del frustrado y rencoroso, si bien próspero, cineasta anónimo cuya reflexión inaugura y cierra el texto y en medio de reflexiones y razonamientos del pintor Ángel Rodríguez, para quien el recuerdo de Carlos Ibarra se integra a la intelección de su propio proceso creativo. En ambos casos, el recuento íntimo de vivencias, remembranzas y frustraciones se narra en tercera persona. Pero el estilo indirecto libre (EIL), uno de los recursos más ambivalentes de los que la sintaxis dispone para reproducir el discurso del otro, predomina en los capítulos de la novela que corresponden al cineasta, sugiriendo la distancia que el autor guarda entre su supuestamente comprometido yo narrativo, jamás manifiesto explícitamente en *El tañido*, y la verdad de este modo “autogenerada” de cada uno de los dos personajes que se encargan de la organización discursiva. En cuanto a Carlos Ibarra, sólo lo (re)conoceremos en el discurso de los otros. Pero esta técnica no sólo resulta recurrente para construir al personaje protagónico de Carlos, sino que descubre ciertas fisuras intencionales en la recreación de algunas figuras del todo marginales para la narración, al lado del uso anómalo del estilo directo, mediante el cual a veces sólo se logra indicar que nada se ha dicho.

Así, por ejemplo, el EIL se utiliza, no sólo para los discursos protagónicos, sino también para poner en evidencia a una tal Norma Vélez, estrella del cine nacional (recordaremos que se trata de una delegación mexicana en un festival de cine en Venecia): “¿se referían a su actuación con esas frasesitas? No quiere amenazar a nadie, pero debe advertirles que se anden con cuidado. Cuando se lo propone puede ser una víbora. La película sería todo lo mala que quisieran, pero qué sabroso descubrirlo en ese momento cuando gracias a ella estaban en Venecia...” (14). El otro caso es

⁸ Me interesa destacar desde aquí la doble cita de que hago uso (Pitol —o si se quiere Carlos Ibarra—, citado por Vallarino), para ilustrar la manipulación del discurso ajeno a que sometemos nuestro lenguaje en todo nivel y en cualquier circunstancia, manipulación de la que un novelista hace la propia sustancia de lo novelable.

el crítico de cine Morales, cuyo discurso directo se ve minado por el condicional que emplea el narrador, en este caso, el cineasta: “Morales habría opinado que eran los resabios de la leyenda negra creada por el positivismo. —La razón comteana nunca ha podido admitir este prodigio [...]— comentaría Morales con ceño fruncido[...]”. Pero después admite el narrador que “Morales no estaba a su lado, y por ello no expresaría aquellas reflexiones” (31-32).

Para que se entienda por qué le doy tanta importancia a un recurso “técnico”, diré que esta “técnica” es el soporte discursivo de un aspecto tan fundamental como la relación conceptual entre el autor y el personaje. Dejando de lado la socorrida idea estructuralista de que el personaje no es sino un ente cuya única consistencia es la discursiva, que no es sino un ser de papel, veámoslo como una realidad discursiva constituyente del yo creador, por cuya mediación el autor dialoga con el ser (existencia), plasmando mediante su propio despliegue verbal la radical alteridad del mundo respecto del yo. Al crear al personaje, el autor parte de una contingencia de la realidad mediante la cual se le manifiesta el ser; el autor escoge una posibilidad y le da solidez mediante el discurso, en que operan leyes lingüísticas, convenciones de género y otras reglas con cierto margen para la creatividad, cuyo rechazo absoluto llevaría a una incomunicación, y en este caso, el de Pitol, evidentemente no es tal el objetivo.⁹

Ahora bien, a pesar del carácter eminentemente social del lenguaje y, más aún, de los *lenguajes sociales* de que se sirve el autor para decir su interioridad, su índole es tal, que llega a borrar, en diferente medida, la división entre lo externo y lo interno, entre lo social y lo individual. Si bien el lenguaje puede actuar como máscara, su significación no se agota con ello: el lenguaje *interno dice socialmente* la interioridad, y el lenguaje *social* se contamina con rasgos individuales. El lenguaje viene a ser la prisión y a la vez un gesto de exorcismo, de distanciación y de liberación.

⁹ Como lo sería en algunos casos de escritura automática, de discurso auto-referente de intención terapéutica, de los silencios poéticos en la poesía lírica actual.

El personaje, en cuanto construcción lingüística y puente hacia el ser, en esta perspectiva es un otro para el autor, un otro con el cual dialoga, al cual cuestiona; mediante este cuestionamiento, cuyo elemento inalienable es la alteridad, el autor se interroga y cuestiona a sí mismo y a su relación (en nuestro caso, sobre todo la relación lingüística) con el mundo. Es decir, la relación del sujeto creador con el ente creado por él en cuanto *otro*, es congénitamente autorreferencial.

Así las cosas, el personaje pierde ese exclusivo estatus pragma-lingüístico que hemos llegado a atribuirle alguna vez y se convierte en un instrumento de cognición, tanto para el autor como para el lector. Desde este punto de vista, las complejas relaciones que el autor establece con su personaje, y que se manifiestan ante todo en el discurso, se vuelven el aspecto clave para la comprensión de las motivaciones, argumentaciones e “intenciones” que constituyen la propia carne del discurso autorial.

El EIL predomina en las áreas discursivas del cineasta anónimo. Habría que buscar aquellos pasajes en que este personaje se asumiera como un yo, y seguramente esto no va a pasar en los casos graves de opinión, como, por ejemplo, “esa calamidad llamada México” (12),¹⁰ o revelaciones íntimas como la siguiente: “su vida [la del cineasta] marcha por carriles que previamente trazó y su esfuerzo ha sido recompensado con creces, gracias, tal vez, a la modestia y a la honestidad de sus intenciones” (18). Esta comedida autosatisfacción de la *aurea mediocritas* no es capaz de manifestarse directamente como la de un yo, y el sortilegio del EIL permite que se le agregue un leve matiz sarcástico, expedido sin duda por la voz autorial, la cual, sin embargo, tampoco se autoidentifica. La distancia entre este supuesto yo del cineasta, en que el autor paradójicamente lo erige cada vez que se refiere a este personaje como a un “él”, y el propio yo existencial del autor, por supuesto jamás enunciado en la novela, forma parte del sistema de actitudes yo-otro en que la responsabilidad implicada

¹⁰ De hecho, tan fatídico enunciado podría tomarse como epígrafe de esta novela que se narra supuestamente en Venecia y relata episodios de Nueva York, Londres, Barcelona, Belgrado...; también, es cierto, de una Xalapa inno-minada, pero reconocible.

en un “yo digo” se cancela y se transfiere a una otredad creada, pero no menos existente y real que el yo en que uno logra constituirse con la ayuda de los elementos de la otredad del mundo.

En este sentido, el misterio de la otredad de Carlos Ibarra con respecto al yo novelísticamente nulificado del cineasta, narrado, no por un “narrador omnisciente” convencional, sino por uno autodistanciado por el EIL, no es mayor que el secreto de la frustración y esterilidad de este supuesto, pero omitido, yo.

¿A qué se debe esa impresión de “la falta de compromiso personal con lo que escribe” (Manjarrez 1972 xii), advertida hace veintidós años en *El tañido*? En cuanto efecto de una técnica, es posible atribuirla a dicha distancia (¿o máscara?), detrás de la cual estaría la característica habilidad del novelista para —parfraseando a Bajtín— “decir lo propio en el lenguaje de otros, decir lo ajeno con el lenguaje propio”, de la cual se infiere que un prosista es aquel que posee el don del habla indirecta y sabe trabajar el lenguaje desde el punto de vista de la otredad.¹¹ El mismo Carlos Ibarra parece haberse persuadido de esta sutileza al decir que es “imposible la existencia de una corriente de novela ingenua. Sería un contrasentido. En poesía, tal vez, podía darse algo así, pero aquél no era su género” (53). Esa radical falta de ingenuidad de la novela contemporánea la padece plena y exitosamente la prosa de Pitol, y el sarcasmo inherente a esa realidad se manifiesta a la hora de querer resumir una supuesta intención de *El tañido*, porque, de haberla, no habría, sin embargo, quien se responsabilizara por ella.

Es imposible deslindar las responsabilidades por las sentencias, opiniones o intenciones, reales o supuestas, como es imposible

¹¹ Así, el propio Ángel “tuvo la impresión de que para el periodista [Ibarra] la agonía del muchacho drogadicto en la estación del Temple era sólo una mera anécdota destinada a amenizar la sobremesa con un toque escabroso, mientras que a él, en cambio, lo lanzó a bucear zonas siniestras, a conocer lugares escalofriantes, retretes decorados con chisguetes de sangre” (162). Mientras que Ibarra manifiesta: “Tuve que decir, casi disculpándome, que no tenía opinión formada sobre aquel fenómeno, que lo que ocurría era que aquel caso individual me había impresionado, que era difícil no conmoverse ante la desesperación de aquel muchacho. Sólo me respondió algo como: «¿Así que a eso han llegado? Debería ver las colas alrededor de la farmacia de Picadilly a eso de las doce de la noche»” (192). Luego esta situación, como tantas otras, se traduce al cine, con la referencia explícita al *Rashomon* de Kurosawa.

que un mismo hecho al que, en una conversación con Ibarra, hace referencia —no Pitol, sino uno de sus personajes, Ángel—, a saber, la visión del muchacho drogadicto en la estación de Temple, sea interpretado de un modo unívoco. Carlos interpreta en la actitud de Ángel una cosa radicalmente distinta de la que el propio pintor se atribuye.¹²

La cita oculta, semioculta o explícita, la polémica oculta, que es otra forma de relacionarse con el discurso ajeno, son características de las zonas discursivas de Ángel Rodríguez, y tiene otra función, tal vez de denuncia, cuando aparece en el contexto del cineasta.¹³ Pero, además, la citación tiene una contraparte paródica en el personaje grotesco de la Falsa Tortuga¹⁴ (Cázares), con su *namedropping*,¹⁵ acompañado por un luminoso rayo de la autoconciencia, totalmente falto de piedad y de autocompasión.

El manejo de la cita y de la autocita es magistral, y no importa corroborar su presencia, sino descubrir el uso que se le da. Así, la del título anuncia un propósito muy ambicioso y a la vez polisémico por parte del autor y, de hecho, es el único lugar donde la

¹² No exclusivamente, porque ambos procedimientos aparecen, tanto en la zona del cineasta como en la del pintor. Pero el manejo de la cita, por ejemplo, es diferente en cada caso. Es Carlos quien introduce la cita en la conversación: el propio título de la novela es una cita shakespeariana manipulada por Carlos y, en otra ocasión, mal usada por el cineasta (cf. cap. XXIII: “¡Idiota, en la ignorancia de la cita, abstente!”, palabras que son de Ibarra, a su vez una paráfrasis). El pintor usa sus propias citas y referencias, de índole plástica, que comparte con Ibarra, pero no viceversa; cf. la mención solapada de Virginia Woolf, inadvertida por Ángel, en el capítulo XVIII. Por cierto, gracias a situaciones como ésta, el personaje de Ángel está bastante más separado, como una totalidad, del autor, en comparación incluso con el aparentemente repudiado cineasta. A la vez, el examen ejecutado en contra del lector, mediante la cita no revelada, más o menos manifiesta o simplemente oculta, puede ser mediado por Ángel: así, el “entre sombras dormías, sin sentir la más leve emoción” (152), de un bolero de Elvira Ríos, según revela el propio Pitol, o algunas otras.

¹³ Como ocurre con Ángel, Morales, el cineasta y, por supuesto, Ibarra.

¹⁴ Pero a la vez una especie de *alter ego* del “viejo escritor” de *Domar a la divina garza* (cf. Bubnova 1991).

¹⁵ Más allá de la obvia, aunque encubierta, referencia a la *Muerte en Venecia* (la de Mann y la de Visconti), quisiera recordar la experiencia del *Doctor Faustus*, en que la voz narrativa de Serenus Zeitblom no desplaza a Adrián Loewerkuhn de su lugar protagónico. En Pitol, obviamente, la jerarquía entre los niveles narrativos está irremediamente rota.

enunciación autorial se revela sin una máscara discursiva múltiple impuesta por sus personajes, que de diversas maneras conjugan el tópico shakespeariano: el cineasta, Carlos, Hayashi. La gama de matices semánticos que es capaz de condensar “el tañido de una flauta” va desde el enigma del carácter y de la muerte de Carlos Ibarra, que obsesiona al cineasta anónimo, hasta el propio secreto de la creación que se les niega a ambos, tal vez por la supuesta falta de “tradicción artística” (el mito de la “gran cultura”).

Ángel quizá sea capaz de aprehender “el tañido”, pero la conciencia de frustración no le es ajena, por varios motivos; uno de los más importantes es la falta de reconocimiento en su propio país, en primer lugar porque su obra es masivamente comprada por un magnate japonés, pariente de Hayashi, y guardada en una colección particular.

La historia de la vida de Carlos Ibarra pasa por varias líneas narrativas: la reminiscencia gradual del cineasta, las remembranzas de Ángel, la película del japonés Hayashi. Una especie de guión, en el primer caso, el *stream of consciousness* de Ángel y sus cuadros narrados, y la película de Hayashi, minuciosamente relatada por el primero. Hacia el capítulo XXVII la película narrada se acerca a la reconstrucción de los hechos por el cineasta, auxiliado por Ángel, y se le superpone. Carlos Ibarra, sólo conocido por el recuerdo de otros, entre párrafo y párrafo se identifica con el protagonista de la película y, finalmente, los dos entes se superponen: el arte moldea a la vida, le da forma y sentido.

Ahora bien, Carlos, sin embargo, es tan personaje accesorio y ancilar para la novela, a pesar de todo su peso argumental, como lo es el recuerdo del “viejo escritor” en *Domar a la divina garza*. Carlos domina la mente y el recuerdo de quien es capaz de escribir la historia de su desintegración como la propia experiencia autorial, y éste es el mediocre cineasta, ensayo preliminar de Dante C. de la Estrella,¹⁶ como Paz Naranjo lo es de Marietta, tanto en las jugadas argumentales como en el carácter.

La novela se escribió cuando aún se conservaba, aunque fuese por inercia, la fe en lo central y lo accesorio. Pero en su práctica

¹⁶ Me atrevería a sugerir un ritmo musical, un tratamiento sinfónico para el conjunto de la novela (con el *leitmotiv* de la Venecia decadente), pero el asunto requeriría una investigación aparte, que dejo para otro momento.

escritural el autor ya borra las fronteras entre "cine" y "vida", entre lo importante y lo periférico, entre lo protagónico y lo accesorio. Así, la historia de Carlos Ibarra, con su importancia para la formación de las otras conciencias narrativas, no puede conferirle el valor protagónico al personaje: el de Ibarra importa sólo para poder explicar el fracaso existencial del cineasta anónimo. De hecho, es el discurso del narrador el que, predominante, se convierte en el protagonista de la novela.

La tragedia del creador sin duda es un asunto serio (en la novela tiene por referente nada menos que a Thomas Mann), y Pitol le confiere numerosos matices. Para empezar, cuando menos triplica la problemática mediante las artes que entran en juego: cine-pintura-literatura.

No obstante, toda la información pertinente está procesada por el discurso englobador del cineasta, personaje autocaracterizado de una manera análoga a como lo haría, años después, el "lic." De la Estrella, en *Domar a la divina garza*: es decir, paródicamente. Así, el patético motivo del hundimiento y la degradación de Venecia, que atraviesa el texto con todas sus implicaciones culturales (por ejemplo, Thomas Mann, Visconti, el *Anónimo veneciano*, que, si bien quedan fuera del texto, constituyen su *co-texto* necesario), desemboca en un sueño en que emerge la Falsa Tortuga, como garantía de una perspectiva irónica. El metanarrador está listo para afrontar el exorcismo, no sólo de los fantasmas de la juventud formativa, sino de la propia seriedad de sus problemas de creación. "Esa calamidad llamada México" se impone como la única realidad apta para dialogar con el autor. Las jerarquías narrativas se trastocan, lo central y lo periférico, lo esencial y lo accesorio se subvierten, igual que la obsesión por el mito cultural. "México puede ser un desperdicio, Samarkand y Varsovia también. Venecia o cualquiera de las ciudades implícitas en *El tañido de una flauta* se contagia de «plenitud del desencanto»" (Balza 218).

El que el cineasta haya parasitado en la biografía, o sea, en vivencias, valores y la muerte del otro, le permite, no sólo estructurarse a sí mismo y darle sentido a su propia vida en cuanto frustración, sino que apunta hacia una nueva calidad de creador.

Sólo queda novelar a partir de este desencanto, frustración, fracaso, y hacer de ello una novela que pertenece plenamente a esta época de los antihéroes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAJTÍN, MUAÍL. *Estética de la creación verbal* [1979]. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1982.
- —. *Teoría y estética de la novela* [1975]. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cascarra. Madrid: Taurus, 1989.
- BALZA, JOSÉ. "Sergio Pitol: las nupcias del humor y el horror." En Serrato 209-220.
- BUBNOVA, TATIANA. "Sergio Pitol: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*." *Literatura Mexicana* 2 (1991): 73-87.
- CASTAÑÓN, ADOLFO. "Sergio Pitol o la metamorfosis del costumbrismo." *Vuelta* 199 (jun. 1993): 22-23.
- CÁZARES, LAURA. "Ironía, parodia y grotesco en «Aparición de la falsa tortuga»." En *De la ironía a lo grotesco en algunos textos hispano-americanos*. México: UAM-I, 1992. 159-169.
- ESPINASA, JOSÉ MARÍA. "El teatro de la novela." En Serrato 196-200.
- MANJARREZ, HÉCTOR. "Prefacio del infierno." *La Cultura en México (Siempre!)* 8 dic. 1971: xiii.
- —. "Estilo y generaciones: la primera novela de Sergio Pitol." *La Cultura en México (Siempre!)* 15 mar. 1972: ii.
- MONSIVÁIS, CARLOS. "Los círculos excéntricos de Sergio Pitol." *La Semana de Bellas Artes* 196 (26 ago. 1981): 2-4.
- PITOL, SERGIO. *El tañido de una flauta* [1972]. México; Grijalbo-SEP, 1987.
- SERRATO, EDUARDO, ed. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México: UNAM, 1994.
- VALLARINO, ROBERTO. "El tañido de una flauta, de Sergio Pitol." *Sábado (Unomásuno)* 6 ene. 1979: 11-13.
- VOLOSHINOV, VALENTÍN N. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. 1929. Madrid: Alianza Editorial, 1993.