

Sergio Pitol y el “arte del regreso”: técnicas narrativas en *Juegos florales*

NICOLÁS DANIEL ABADIE
Universidad Nacional de Córdoba
abadie_nd@yahoo.com.ar

RESUMEN: El artículo propone un análisis de la novela *Juegos florales* como ejemplo de una literatura que busca su valor específico en los procedimientos de composición de la obra. El análisis estructural del relato nos permitirá un anclaje metodológico a través del cual se pretende indagar en cuestiones más generales que atañen, en cierto modo, a la teoría literaria y al acto de creación verbal. Son estos enfoques teóricos los que fundan las producciones de Sergio Pitol. El “arte del regreso” es la metáfora descriptiva con la que se refiere al proceso metaficcional o al recorrido de la escritura hacia el punto de convergencia de procedimientos y sentidos.

ABSTRACT: The article proposes an analysis of novel *Juegos florales* as an example of a literature that finds its specific value in the composition of the work procedures. The structural analysis of the story allows a methodological anchoring which seeks to inquire into issues more general involving, in some ways, literary theory and the act of verbal creation. These theoretical approaches are which founded Sergio Pitol productions. The “art of the return” is the descriptive metaphor that refers to the metafictional process or the journey of writing to the point of convergence of procedures and senses.

PALABRAS CLAVES: *Juegos florales*, Sergio Pitol, intertextualidad, metatextualidad, técnicas narrativas.

KEYWORDS: *Juegos florales*, Sergio Pitol, intertextuality, metatextuality, narrative techniques.

La literatura de Sergio Pitol se caracteriza, entre otras cosas, por el riguroso trabajo al que es sometido el discurso literario con finalidad estética, por lo que sus producciones son obras compactas y conscientes del fin en sí mismas. No en vano algunos de sus cuentos vuelven a ser publicados en diferentes libros y alguno de ellos forma parte de una composición mayor: “El relato veneciano de Billie Upward” por ejemplo, se constituye en uno de los capítulos de *Juegos florales* (1982), al igual que “Cementerio de tordos” pasa a formar parte de un relato que

escribe el protagonista en esta novela que, como la mayoría de los textos del escritor, consta de diversos niveles narrativos, ilustrando un estilo particular en el que la estructura de la materia discursiva es un aspecto fundamental en la conclusión estética del enunciado.

En este sentido, en el presente artículo pretendemos realizar un acercamiento a los procedimientos de composición de la novela mencionada, como ejemplo de una tendencia literaria “comprometida” con el quehacer literario y que busca su especificidad en su propia inmanencia. El análisis estructural del relato nos permitirá un anclaje metodológico a través del cual pretendemos indagar en cuestiones más generales que atañen, en cierto modo, a la teoría literaria y al acto de creación verbal; enfoques teóricos que cimentan las producciones de Pitol. El “arte del regreso” es la metáfora descriptiva con la que referimos al proceso metaficcional, al recorrido de la escritura hacia el punto de convergencia de procedimientos y sentidos.

1. LA NARRACIÓN INFINITA

Una de las tematizaciones rectoras con las que se elabora la novela *Juegos florales* tiene que ver con el intento de un escritor de escribir una obra trascendental concluyendo, fatídica y reiteradamente, en el fracaso. En otros términos, estamos en presencia de un narrador omnisciente extradiegético que habla de un narrador personaje en el proceso de redactar una novela recuperando acontecimientos del pasado y las perspectivas de sus “actores” para transformarlo en literatura. Al mismo tiempo, este narrador personaje es parte de la historia que los demás construyen y que el narrador omnisciente relata:

Ya la primera noche, cuando después de cenar volvieron a casa de Gianni y se pusieron a hojear los viejos ejemplares de Orión, él comentó que varias veces había intentado escribir, sin lograrlo, una novela sobre Billie Upward; *bueno*, sobre un personaje que reproducía las vicisitudes de Billie y compartía con ella el mismo final (Pitol: 191. Las cursivas son nuestras).

La instancia detrás de la enunciación demuestra tener conciencia del acto de ficcionalización, discursivamente dialógico en este caso,

que está instaurando con la instancia receptora —*bueno*, remite a una atmósfera de coloquialidad— a la que le relata el proceso literario de un escritor innominado —*él*—. En otro orden de ideas, el fenómeno literario se observa a sí mismo en su proceso de producción.

El tema principal es la escritura en su proceso, más allá de que el personaje central sea Billie Upward, una inglesa que vivió su niñez en España y se formó en distintas escuelas privadas de Europa. El personaje escritor se propone, como se propuso antes, escribir *Juegos florales* a partir del recuerdo de las peripecias de Billie, transformándola en protagonista de la obra que nunca se escribe aunque, finalmente, está siendo leída —paralipsis o preterición— si bien en otro nivel.

Haciendo un paréntesis en la exposición, conviene detenerse un momento en la estructura de la novela —inmanencia textual— que sigue el esquema de “las cajas chinas” para intentar visualizar los procedimientos de Pitol.

En un primer nivel discursivo, que reconocemos como el marco narrativo o “relato enmarcador”, este protagonista escritor llega a Roma después de veinte años con el deseo de escribir, de una buena vez, la novela siempre inconclusa. Acompañado de su esposa Leonor, se hospedan en el departamento de Gianni y Eugenia y conversan acerca de este deseo y recuerdan su anterior estancia. Por ese entonces los personajes con el respaldo económico de Teresa Requenes, una venezolana rica, editaban una serie literaria bajo el título de *Cuadernos de Orión*. La administraba Raúl, otro mexicano autoexiliado y amigo de infancia del personaje escritor, y la dirigía su amante Billie Upward.¹

Dentro de este marco se imbrican fragmentos que corresponden a las perspectivas de los personajes quienes recuerdan, en su conversación, los acontecimientos:

Fue también el final de esa primera noche, mientras hojeaba y aspiraba con deleite el polvoroso aroma de un Cuaderno, cuando [...] Gianni le preguntó si era cierto que había abandonado la literatura. Aunque él mismo había empleado esa expresión en varias ocasiones [...] tardó un poco en responder:

—Lo último que me propuse hacer fue un relato de brujas, de brujas verdaderas, donde su víctima, la protagonista, de alguna manera se

¹ Remitimos al trabajo de Russell 1994, en el que se describe detalladamente el argumento del relato.

inspiraba en nuestra Billie Upward, la misma Billie que conocimos aquí pero que en mi país se volvió otra mujer; bueno, tal vez solo se permitió ser uno de los personajes que albergaba [...]

Eugenia parecía no haber puesto atención a sus palabras. Sin embargo lo interrumpió para preguntarle si creía que alguien podía vivir varias vidas.

—¿Tal como Teresa Requenes? Por supuesto que no.

—No me refería a eso. Decías que Billie se volvió otra mujer, una de las personas que existía ya en ella —insistió—; precisamente hace unos días una amiga me contó que había sido tres personas por completo diferentes (199-200).

Dentro de este nivel encontramos otra instancia en la que el narrador extradiegético describe la manera en que el narrador personaje fue construyendo sus ficciones. Se desprenden del mismo dos aspectos a tener en cuenta: en primer lugar podemos registrar una especie de “poética” en la que se visualizan las apreciaciones en torno al quehacer literario; por otro lado, pero íntimamente relacionado con aquél, las mutaciones y metamorfosis que la protagonista de la novela que nunca se escribe va sufriendo en la medida en que es “escrita” por el narrador personaje de acuerdo con los distintos comienzos de la novela en cuestión.

Cabe tener presente que el “morfema” Billie, implementando la terminología de Hamon,² se va definiendo por las calificaciones de ambos niveles, lo que contribuye, a nuestro entender, a crear el halo de indeterminismo e incertidumbre, por un lado, ante los narradores y los demás personajes y por otro lado, ante el lector.

Billie, dice el narrador del primer nivel, “se revestía de un aire de ave sapiens, un pajarraco de pescuezo largo y mirada penetrante dispuesto siempre a graznar frases lapidarias y a repartir picotazos a diestra y si-

² “En tanto que concepto semiológico, el personaje puede definirse, en una primera aproximación, como una especie de **morfema** doblemente articulado, un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (un cierto número de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el ‘sentido’ o el ‘valor’ del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo)” (130 y ss.; se respetan cursivas y negritas).

niestra” (191); era una “reverenda tonta” (198) pero ejercía en los demás personajes, sobre todo en el narrador, una admiración “indeciblemente repulsiva” (198) debido a la rigurosidad de sus juicios motivados, en gran medida, por el cosmopolitismo de su formación académica. Precisamente es el influjo, poderoso a la vez que perturbador, que ejerce sobre el narrador personaje lo que lo lleva a escribirla como la “única manera de derrotar[la]: trivializarla, señalar que su destino no tenía nada de excepcional” (208). Por lo que en sus metaficciones el narrador la describe como desequilibrada, con aires de superioridad racial pero “fácilmente vulnerable ante los poderes de lo desconocido” (202).

Es en la sucesión de niveles narrativos yuxtapuestos que conforman la estructura de la novela de Pitol como se van filtrando las cualidades de las que se enviste el personaje-signo. Niveles que son permeables y a la vez, como el sistema de organización gramatical de una lengua, interdependientes. Es decir que, la manifestación particular del morfema Billie en uno de los niveles, pongamos por ejemplo el primero de los intentos de *Juegos florales* en la que la protagonista se vuelve otra mujer dentro de la estética del “gótico tropical”, completa su “valor” por medio de las relaciones semánticas que mantiene con las demás “marcas” de las que se enviste en los otros niveles. Esta densidad semántica es uno de los aciertos del escritor. La polisemia que se desprende de cada uno de los niveles y de los signos que los conforman es tal que una descripción minuciosa nos llevaría por múltiples derroteros.

Volviendo a la estructura —ver figura 1— la materialidad textual se divide en siete capítulos numerados con la simbología romana. La *narración macro* está realizada por un narrador omnisciente extradiegético —N1—, como anteriormente apuntábamos. El nivel inmediato de la diégesis que, en otros términos, corresponde al “relato enmarcador”, está conformado por el simulacro de conversación que establecen cuatro interlocutores: el narrador personaje /N2/, Gianni, Leonor y Eugenia.

Dentro del primer capítulo el narrador extradiegético nos ilustra acerca del porqué del segundo viaje a Roma del narrador personaje, la historia de los *Cuadernos de Orión* y las características del personaje central, en tanto parte imprescindible de la fábula, Billie Upward. Asimismo reconocemos cuatro instancias metaficcionales: el cuento de Raúl, otro de los integrantes del grupo literario; uno de los proyectos iniciales del cuento que escribe el narrador personaje en el barco que lo

lleva por primera vez a Roma veinte años atrás del presente de la enunciación; y dos de los posibles inicios de la novela.

En el segundo capítulo, instancia principalmente metaficcional, se redacta el cuento que fue escrito en el barco y publicado en los *Cuadernos*.

El capítulo tercero, a nuestro entender, es el que da forma a la fábula ya que, dentro del marco descrito, conocemos las historias de los personajes, por medio de un relato analéptico de mayor o menor alcance. Es decir, se nos informa acerca de la reciente llegada del narrador personaje y la rememoración de los acontecimientos ocurridos veinte años antes.

Otra de las instancias netamente metaficcionales es el capítulo IV que retoma el proceso de escritura del cuento que publica el narrador personaje en los *Cuadernos*, con sus tres hipotéticos inicios proyectados. Fue el segundo de los esquemas el que finalmente escribe el cuento que se lee en este capítulo.

En el capítulo quinto los interlocutores hablan de la historia de Teresa Requesnes, la venezolana que hace posible la vida de la publicación, al tiempo que asistimos a una nueva posible redacción de los *Juegos florales*. En este proyecto cobran materialidad los puntos nodales de la historia que se desarrolla en los dos niveles narrativos: el embarazo de Billie y su ida a Xalapa en busca de Raúl; la historia de Madame, la india de ojos verdes nominada en otra instancia, Ismaela Pozas y el relato de la metamorfosis física que sufre la protagonista ante los ojos del narrador personaje.

El sexto capítulo, eminentemente metaficcional e intertextual, lo conforma “Cercanía y fuga”, el relato que Billie Upward escribe en Venecia y publica en los *Cuadernos*.

Finalmente, en el último capítulo, la relación de un nuevo intento de escritura de la novela, nos ilustra de la transmutación de Billie; los juegos florales a los que asistieron los personajes en Papantla; el incendio ocurrido en la casa que albergaba a las mujeres y su misteriosa desaparición, a través de los distintos puntos de vista de los personajes que rememoran los hechos, recordemos, en otro nivel.

Habernos detenido en la descripción de la estructura de la novela significó establecer nuestro propio proceso de narración de los acontecimientos dispersos que forman la materia constitutiva de los micro-relatos, con el fin aprehenderlos en una manifestación macro. En

última instancia, este proceso es el que Pitol está describiendo en el hacer de los personajes: aspirar a unificar, coherente y estéticamente, los materiales que conforman el sustrato organizacional de toda narración. En el acto de redacción —“volver a decir”— el rol que desempeña el interpretante es fundamental y decisivo.

La presencia de varios personajes determina variaciones en los puntos de vista. Estas variaciones podrían ser consideradas como cambios de focalización, aunque es más pertinente analizarlas como “alteraciones” en el orden del relato. Genette distingue dos tipos de alteraciones: a) la que suministra menos información de la que es necesaria: parálpisis o laguna lateral (a diferencia de la laguna temporal); y b) la que suministra más información de la que resulta coherente con la focalización rectora: parálpisis (107 y ss.).

Para ilustrar dichas alteraciones es necesario identificar la focalización rectora que no es otra que aquella en la que el narrador extradiegético construye un relato no focalizado —“narración autoral omnisciente”— instituyendo el macro marco narrativo que da forma al relato:

Ancló en Roma. En apariencia hubiera sido más lógico que se quedara en Londres, dado que para esa fecha sus lecturas eran en lo fundamental inglesas y aun a distancia estaba familiarizado con la ciudad y sus usos, o en París, cuya belleza lo había dejado anonadado y de la que, quizás por eso mismo, escapó a los pocos días (226).

En este primer nivel narrativo, el narrador personaje construye, junto con los demás integrantes, una narración con focalización interna múltiple, en cuanto el objeto de la narración que se visualiza es Billie y las distintas representaciones que de ella elaboran los personajes en su rememoración:

—Hace veinte años llegaste a Roma —dijo Leonor—, ¿te das cuenta? [...] Siempre te dejaste dominar por Billie, por eso la novela nunca ha resultado. Haz que ella no sea sino un personaje más en el conjunto (210).

—¡Claro que Billie estaba celosa! —exclamó Eugenia—. Cuando Teresa comentó que le agradaría viajar con Raúl a Londres reaccionó como si la hubiera mordido (268).

—¡Una muchacha muy dulce, Billie! —fue el escueto comentario de Gianni.

—¿Dulce? ¿Billie? —respingó (191).

Es posible, se dice, mientras casi se le atraganta el helado. Es posible que él hubiera ignorado zonas importantes de su personalidad [...] Sí, de ella podía decirse todo lo que se quisiera, pero... ¿dulce?... ¡No! ¡Eso sí le resultaba demasiado! (209).

La historia de Billie, y la novela en su totalidad, se construye sobre la base de estas alteraciones que se registran a lo largo de toda la diégesis y aún en las metaficciones, por lo que es este recurso de la paralipsis lo que confiere la densidad semántica, tanto al personaje que nunca termina de ser descrito, como a la narración que nunca se acaba.

La escritura es un fin en sí misma y, en este caso coincidimos con Juan García Ponce, “porque no puede dejar de ser un medio para llegar a lo que nunca se alcanza y termina convirtiéndola en un fin. Habría que contar con un centro que estuviera afuera; pero ese centro no existe, sólo está adentro, en el seno de la misma escritura” (37).

El misterio y la indeterminación que rodean al personaje que intenta ser aprehendido en una manifestación inmanente, no se resuelven sino en el mismo misterio y la misma indeterminación que hace manifiesta la composición literaria; en la multiplicidad de sentidos e interpretaciones que instituye desde el acto creativo y su proceso, en un derrotero laberíntico en el que el sentido se construye de nivel en nivel, ganando en densidad en la medida en que se filtra y yuxtapone, se combina y se distribuye en oposiciones, semejanzas y traslaciones:

Descubre que contra todo lo que durante años ha sostenido fue un error marcharse de Roma, ir de allí a Budapest, a Londres, volver a Xalapa. Tiene la certeza de que, de haberse quedado, todo habría sido diferente. Vuelve a sentirse joven, igual que en los días inmediatamente posteriores a su llegada, lleno de futuro, de experiencias que aguardan para cumplirse, de certidumbres. Será escritor. Volverá a ser un escritor. Relatará sus años en Roma. Será el autor de cuentos y novelas que se convertirán en perfectas y estremecedoras parábolas del Universo.

¿O sea?

Que si no fuera por el temor de ser considerado como una especie de maniaco de la reiteración *volvería a recontar su breve y trunca biografía*

literaria; se detendría en el desastre que le aconteció cuando trató de relatar la historia de Billie (313. Las cursivas son nuestras).

Más allá de los desplazamientos, el acto de contar una y otra vez el acontecimiento, supone para el narrador la posibilidad de crear un nuevo relato que se cargará de matices particulares, en la medida en que se irá modificando de acuerdo con las alteraciones a las que se someta el objeto a relatar, alteraciones que estarán, seguramente, determinadas por cuestiones subjetivas.

Como la materia del relato no es sino una excusa argumental (materia que nunca se presenta relatada en forma de tal, sino parcialmente distribuida) el hecho de aglutinar esas informaciones para darle un orden composicional es lo que autoriza la especulación del narrador escritor y, también, del mismo Pitol.

Ese “volver a decir” centra su atención más en una cuestión existencial del sujeto dicente que en la conclusión del enunciado. En ese decir sin acabarse cobra sentido la búsqueda del narrador, al mismo tiempo que determina el fracaso de tal empresa puesto que el proceso narratológico es, a la vez que social, infinito.

La estructura de la novela, que intentamos esquematizar, no hace sino reforzar la idea de que, para Pitol, “lo literario” cobra sentido en la narración misma, o lo que es igual, dentro del propio sistema.

2. LA EXCENTRICIDAD

En *Juegos florales*, Pitol confiere a la anécdota el papel fundamental en la constitución del discurso narrativo. A través de reiteraciones obsesivas la literatura se justifica a sí misma, estableciendo sus propios mecanismos de funcionamiento y se erige como un discurso autónomo y autosuficiente, autotélico y autodescriptivo. En esta concepción ontológica, el arte busca sus principios de funcionamiento y justificación en el arte mismo.

Carmen Boullosa ha observado que lo que destruye la realidad en las obras de Pitol, es “pura anécdota, fruto de la imaginación, sí, pero encarnación plena en la anécdota” (54). Si la anécdota se define, según el *Diccionario* de la Real Academia Española, como el “relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento”,

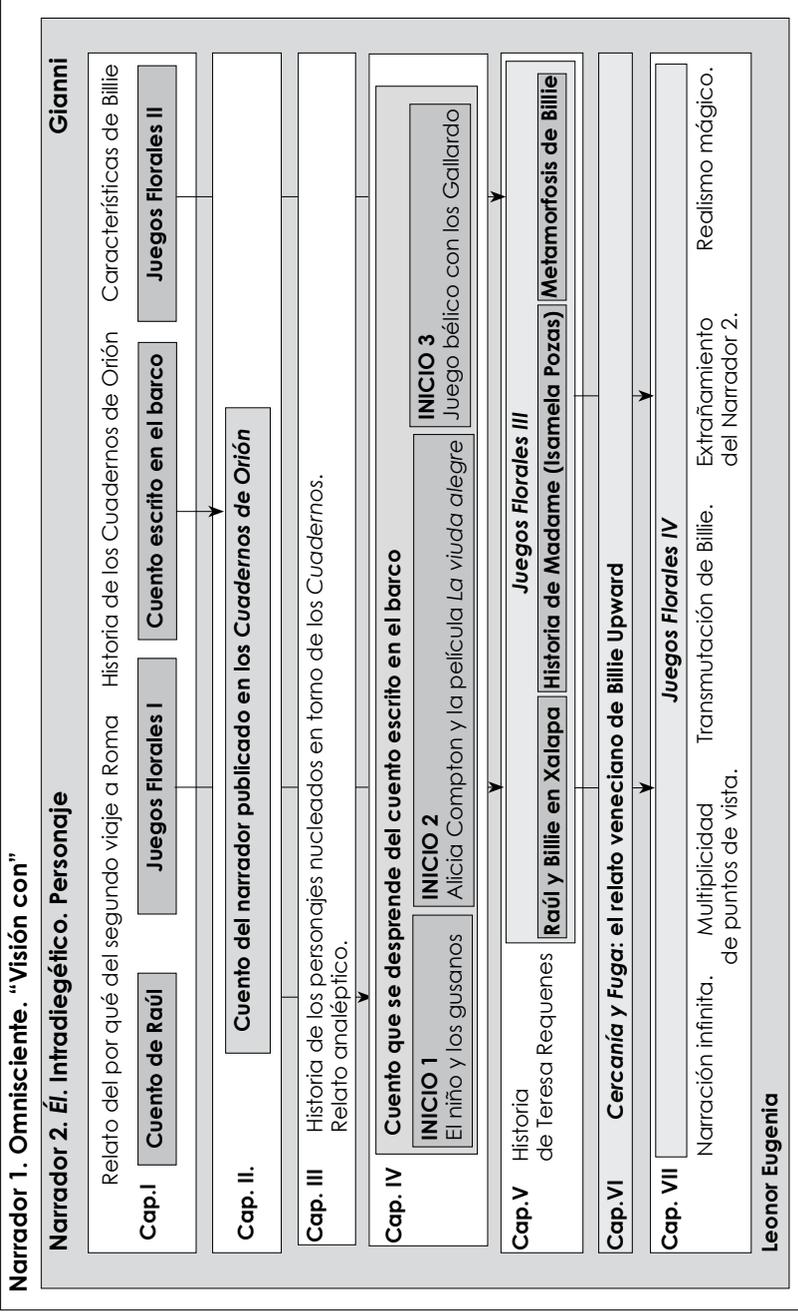


Figura 1

o dentro de otras acepciones, como “el argumento o asunto de una obra” y como “suceso circunstancial e irrelevante”, no es casual que los esbozos narrativos de la novela sobre Billie se reduzcan a los principales puntos nodales o acciones cardinales, según Barthes (15):

su experiencia —pues quienes lo habían conocido en Roma no habían presenciado su final, y viceversa— lo llevó al extremo de jugar en algunas ocasiones con la idea de volver a escribir, de contarle al mundo en forma puramente documental, como en un principio se lo había propuesto, la relación entre aquellos dos seres, su primera separación en Roma (que él no presencié), la persecución que ella emprendió después, el reencuentro en Xalapa, y describir todo lo que le tocó observar: el desvarío de la inglesa, la muerte del hijo, hasta llegar al viaje que hicieron a Papantla para celebrar unos juegos florales (Pitol: 202).

El hecho de acumular enunciados y esquematizar las acciones sin desarrollar un programa narrativo ilustra la especulación de Pitol que consiste en intentar descubrir el misterio que hace que un texto se transforme en literario, más allá de sobredimensionar los mecanismos del lenguaje. La documentación que anuncia el N1, en la cita anterior, consiste en la aspiración del narrador personaje de vincular los nudos del relato imaginando una consecución, lógica o cronológica, que atienda a las reglas de lo que consideramos un relato tradicional. Pero lo que, en realidad, cobra especial significación es el “vacío” que separa un acontecimiento seleccionado de otro. Ese acto de mediación, de construcción o “llenado” no puede sino entenderse como un misterio que podría resumirse, si se quiere, en un acto de creación verbal. La unión de un enunciado concreto con otro moviliza la generación de un pensamiento que, como quiere Bajtín (1982), es independiente al acto comunicativo que se pueda establecer entre el objeto y el sujeto.

Nos enfrentamos, de este modo, con una tendencia escrituraria deconstructiva o posestructuralista. Recordemos, en este sentido, que escribir —y, podríamos agregar, re-dac-tar—, para el deconstruccionismo derrideano,³ es una práctica y se la entiende como tal junto a otras prácticas, recibiendo de las otras, y manteniendo con ellas, diversos

³ Remitimos al lector al trabajo exhaustivo de Cristian Cardozo, “Breves consideraciones acerca del concepto de escritura en la propuesta de Jaques Derrida: aportes sobre algunos problemas del lenguaje”, en *Astrolabio*. Revista Virtual del Centro de Estudios

tipos de relaciones, una de las cuales es la de “representación”. Para entender esta relación basta con recordar que la escritura está al servicio de la lengua; la operación de la escritura consistiría, en esa función, en representar, ya sea discursos de las otras prácticas, ya algunas de sus estructuras en su ejercicio mismo. La escritura modifica aquello que se supone que representa y, al hacerlo, por esa modificación, libera sentidos, que desbordan los que estarían encerrados en lo representado. El sentido, el contenido del mensaje semántico sería transmitido, comunicado, por diferentes medios, a una distancia mucho mayor, pero en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo: la escritura. Al seguir los desplazamientos operados por el desmontaje derrideano encontramos un ejemplo que tiene que ver con el lazo existente entre escritura/comunicación. Derrida señala que podría sostenerse que si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar son su “pensamiento”, sus “ideas”, sus representaciones (11-35).

La consecuencia que, con total laconismo, podríamos visualizar es que cuando la palabra entra en escena, la cosa desaparece, o sea que “reina el signo, la cosa se eclipsa, el signo se libera de la cosa, la cosa se convierte en pura conjetura”, y así, con la muerte de la cosa muere también la referencia y, con ella, la representación. Por lo que “hay siempre un hueco entre signo y cosa”; ese faltante es el lugar de un “más allá” en el cual significado y significante se diferencian ligándose arbitrariamente y palabra y cosa se alejan cuando las cosas son traídas por las palabras. Ese “más allá” es el fundamento de la semiótica que llamamos significación.

Pitol va en busca de ese sentido que se desprende de la escritura y que considera se encuentra dentro del mismo acto de la escritura. Hay, en *Juegos florales*, una suspensión de la referencia directa, de modo que el signo, eminentemente imaginativo, remite al mismo signo dentro del sistema. Esto es, que la presencia del signo desplaza a la cosa, como quiere Derrida, y si ese signo remite a una realidad externa no encontramos en ese espacio extrasemiótico vinculaciones que no sean más que narraciones parciales del objeto que se rodea dentro de la obra misma.

Juan García Ponce reconoce que las obras de Sergio Pitol producen la impresión de estar rodeando un objeto, “de necesitar llegar a mostrarlo, de dejarlo fijo y claro, dueño de su propia luz e iluminado por ella y sin embargo, una y otra vez las obras nos dejan con la sensación de que se ha encontrado ese objeto, se le ha rodeado y su propia luz está presente, pero, en vez de iluminarlo, esa luz lo oscurece” (37).

En este orden de ideas, podríamos preguntarnos cuál sería el sentido de esa búsqueda si, a fin de cuentas, el objeto no se nos presenta en su totalidad sino de manera parcial.

Ensayando una respuesta, coincidimos con Prada Oropeza (14) en que si la función intratextual es el orden del sentido (conjunto de relaciones entre los contenidos de un texto) y la función intersemiótica del orden de la designación, “el sentido es generado por la designación”, lo que otorga la autonomía del texto artístico.

Juegos florales, como la novela dentro de la novela, es un texto que se transforma en objeto designado, ganando en autonomía, que se auto-describe de manera intratextual. Al mismo tiempo libera los sentidos que están encerrados en ese objeto al modificarlo por medio de la “escritura”. Claro que es el lector el que interpreta, en última instancia, dicha *semiosis* intra e intertextual.

De tal manera Pitol es consciente de que el proceso literario se completa en el acto de leer que diseña en la novela las instancias que este acto involucra. El narrador personaje observa y emite juicios sobre los mecanismos de creación que él mismo elabora:

Las más de las veces se constreñía a relatar la historia como si la hubiera visto un narrador como él, no implicado pero tampoco ajeno del todo a los acontecimientos, quien, sin intentar explicaciones psicológicas ni de ningún otro tipo, comenzaba a trenzar los hechos varios años después de ocurridos e intentaba crear con ellos un tejido cerrado, oscuro, refractario a ser comprendido de manera racional (207).

Billie Upward determina, enjuiciando, la calidad de los textos factibles de ser publicados en los *Cuadernos de Orión*:

La historia que comenzó a escribir en el barco y terminó en Italia no fue bien acogida. Billie lo desanimó de inmediato. No tenía raíces, pontificó, todo en ella era muy abstracto. Imposible ubicar el lugar donde la acción transcurría. Orión tenía otras exigencias (236).

O en ocasiones son los integrantes del grupo quienes “leen” y comentan sus propias obras en este simulacro de ficcionalización de la comunicación literaria:

Raúl opinó que era diferente a todo lo que había escrito, más lineal, lo que tal vez significaba que se estaba gestando en él un cambio de estilo, que al fin abandonaba ciertas influencias faulknerianas que se le habían endurecido como costras y que ese cuento podría abrir el camino que lo llevara a encontrar su verdadera voz (259).

Consideramos que esta estrategia narrativa en Pitol involucra al lector transformándolo en lo que quiere interpretarse como receptor estético.⁴ Esto es, el lector está siendo informado de que, dentro del proceso de creación literaria, hay ciertas características que el autor debe seguir e imprimir en su discurso para que este sea considerado estéticamente valioso. Por ende, el designar al receptor libera sentidos que se concretarán en un nivel ulterior, extrasemiótico en este caso, es decir, en el acto “real” de lectura de la materialidad textual.

Como reconoce Alberto Vital, Pitol “es muy sensible al hecho de que la literatura se realiza plenamente en el acto de leer [y] percibe la precariedad de la comunicación literaria que depende de muchos presupuestos e imponderables para alcanzar una cierta plenitud” (11). Por eso el narrador personaje se angustia por no lograr escribir un texto, entre otras razones porque no puede “[en]focar correctamente a su lector, de modo que tampoco acierta a dar con la mejor perspectiva para narrar los hechos” (13).

Les respondería con entera convicción que creía haber cumplido lo mejor posible su misión, y en una jerga confusa, mezcla de hábiles y torpes subterfugios, le haría saber al lector que si su obra era breve, si se ejecutaba poco, se debía a los esfuerzos prodigados por cábalas de malquerien-

⁴ “[...] el autor *no puede* interpretar en cuanto autor pues, por la naturaleza misma del proceso de *distanciamiento* que se produce entre el autor (sujeto productor) de un *discurso escrito estético* y de este producto *objetivado*, de este discurso que tiene —por así decirlo— su vida propia en series culturales más o menos delimitadas, ya no tiene ‘ingeniería’ decisiva sobre la obra [...] el discurso escrito juega su destino en manos de otro elemento decisivo que es el lector o el *receptor estético*, al cual no debemos confundirlo con la ‘persona-que-está-leyendo’”. Prada Oropeza (12. Se respetan las cursivas).

tes para cerrarle todo camino posible a intrigas de aquellos cuya envidia no le había dado en la vida paz ni cuartel (Pitol: 261).

Como todo ser humano es una “narración múltiple e inacabada” que se entrecruza con muchas otras narraciones existenciales, “varios personajes clave de Pitol, aparte de esa narración inconclusa que es su propia vida, se echan a cuestas aquella otra narración: la novela o el cuento que casi nunca son capaces de escribir” (Vital: 13).

3. LA ESCRITURA DE LA NOVELA

Una de las características fundamentales que despliega la obra de Pitol consiste, como veníamos insinuando, en el desplazamiento de la “historia” como producto de un proceso de ficcionalización acabado al proceso de ficcionalización de la “historia” en manos de sus propios personajes.

Cabe aclarar que empleamos el término historia en referencia a lo que técnicamente los formalistas rusos denominan “fábula”. Si el tema es una unidad compuesta de elementos temáticos “menores” que se disponen en una relación determinada, en esta disposición se observan dos tipos principales: 1) un nexo casual-temporal liga el material temático; 2) los hechos son narrados como simultáneos, o en una diversa sucesión de los temas, sin un nexo casual externo. Así, para Tomashevskij, “en el primer caso, tenemos obras con fábula (cuentos, novelas, poemas épicos); en el segundo, obras sin fábula, ‘descriptivas’ (poesía descriptiva y didáctica, viajes [...])” (43).

El material temático en *Juegos florales* se dispersa a lo largo de la composición en sus distintos niveles, para aglutinarse en el relato enmarcador que, no debemos dejar de mencionar, se reduce a la anécdota. Asimismo sucede con los elementos temáticos de los que se conforman las metaficciones que se concluyen, aunque no siempre, dentro del mismo nivel. No siempre porque, por mencionar un ejemplo, el cuento que escribe el narrador personaje en el barco se inicia en el capítulo I para concluir en el siguiente:

Había pasado una tarde de profunda melancolía sentado en una silla reclinable en la cubierta del *Marburg*, el barco que lo condujo a Europa,

cuando después de dormir una siesta que no supo si había durado horas o unos cuantos minutos tuvo una especie de iluminación, de radiante visión donde aparecía una mujer, una transposición de Delfina Uribe, que se le reveló como la síntesis de todo lo grato, suave y a la vez complejo que contenía el género humano (204).

Pensó en publicar el relato que había iniciado en el *Marburg* y terminado en sus primeras semanas de Roma, tendría que hacerle unos ajustes, eliminar quizás unos episodios incidentales, la historia que tanto ha recordado durante ese verano tardío de su vida en que realiza con Leonor una también tardía luna de miel en Roma, un cuento largo sobre la reunión que su protagonista, basada en Delfina, la hija del licenciado Uribe, organiza en honor de su hijo que ha llegado a visitarla y de un pintor, amigo de toda la vida, que ha inaugurado una exposición (232).

Decimos concluir porque, casi todas las metaficciones no siguen un desarrollo argumental, es más, ni siquiera presentan una progresión temática como en el ejemplo anterior. Se reducen a una promesa, a un anuncio de lo que se proyecta en una actitud que provoca incertidumbre en el lector, a quien se le dan los indicios de que el cuento ha cobrado la materialidad discursiva que se espera que adquiera desde una lógica narrativa tradicional: personaje, narrador, espacio, tiempo y acciones, pero que el lector nunca “lee” en el texto que tiene en sus manos.

En el entretejido de historias con y sin fábula rastreamos el extrañamiento que desprende la lectura de *Juegos florales*. El primero y el tercero de los inicios del cuento que surge a partir del cuento escrito en el barco son hechos narrados en sucesión pero sin un nexo lógico casual que le otorgue la conclusión semántica para considerarlos un texto acabado:

Tres posibilidades se le ofrecían para iniciar el relato:

La primera: un niño desentierra una caja de zapatos y contempla sorprendido cómo los pájaros sepultados unos cuantos días atrás se convierten en una masa fétida y blanquizca, pues, para su estupor, no obstante haber cerrado la caja con tela adhesiva, los gusanos habían penetrado y hecho presa de los tordos cazados por sus primos.

[...]

Aquel era uno de los inicios posibles. Luego seguiría la llegada de los Gallardo con su madre, el principio y la evolución de la amistad. De ahí se desprendería el resto (247-248).

Los inicios funcionan, a nuestro entender, dentro del esquema general de la obra como materiales, elementos narrativos necesarios para ilustrar la idea del escritor de que la palabra, léase, la escritura, significa en sí misma.

En este sentido y parafraseando a Sergio González Rodríguez (57), no es casual que Pitol sea propenso “al tráfico complejo de los elementos narrativos”, “al acopio de historias como espejo de otras historias y simetrías accidentales” y a la composición novelística como una “microscopía que se encierra en las pulsaciones de círculos concéntricos, donde el espacio entre ellos es el pasadizo y el asombro del lector”.

Lo que, finalmente, ilustra este procedimiento es la “problematización del centro” (Shaw: 370) o, en otras palabras, la búsqueda, por medio de la indeterminación, de un centro. En esta novela de Pitol la técnica de narrar se transforma en el tema de la narración. De este modo, la cualidad estética emerge desde el mismo sistema literario; es producto y efecto de la observación del lenguaje en su función poética, específicamente, metapoética. El contenido de la narración es la explicación de los procedimientos narrativos que se emplean en la constitución de la narración misma. Ahora bien, siguiendo a Brushwood (90) el problema con estos textos ficcionales que contienen su propio comentario es que coartan, en gran medida, el juicio que podría realizar un analista puesto que “se puede suponer que cualquier comentario exterior será superfluo, sino es que imposible”. Pitol, al echar mano de esta estrategia, suponemos, cierra el círculo de la comunicación literaria dentro del mismo texto. La conciencia de la importancia del acto de lectura y del discurso crítico literario tiene espacio en la misma obra. En este sentido, pareciera ser que para Pitol no existe una realidad literaria más allá del propio texto. En los espacios inter e intrasemióticos de la manifestación discursiva cobra sentido el hecho estético per se.

4. LA DESHUMANIZACIÓN DE LOS CARACTERES

La reducción de la obra a la anécdota determina que, en cierta medida, los personajes no encarnen psicologías individuales, si vale el término. La mayoría de los personajes se reducen a cumplir un rol anecdótico en la(s) historia(s). Solo Billie Upward y el narrador personaje muestran cierta complejidad en sus caracteres. De Leonor, Eugenia, Gianni y Raúl

solo conocemos datos circunstanciales. Interesan dentro del marco del relato por las relaciones de *posición* y de *oposición*⁵ que mantienen con los otros dos personajes redondos y su función consiste en otorgarle a aquellos su “significado continuo”:

Se levantaron de la mesa bastante acongojados. A nadie, por distintas razones, le había gustado conocer tantos detalles. Salieron de la trattoria y regresaron caminando lentamente en silencio hacia su departamento.

—Hiciste muy bien en no terminar de escribir esa novela —le dijo Gianni—. Tal vez no has acabado de comprenderlo, pero fue una delicadeza de tu parte. Todo lo que conozco de México me ha hecho comprender que cuando allí se lo proponen pueden hacer polvo al más entero. ¡Y con qué lujo de crueldad! ¡Lo que hicieron con Billie rebasa todo límite!

Sube las escaleras con un incómodo sentimiento de culpabilidad. Ya en el departamento, Eugenia le pregunta a su marido, con un tono ligero que quiere desposeer de cualquier patetismo, si ha sido a través de sus años de matrimonio cuando él ha tenido pruebas de esa crueldad mexicana.

—Sí —responde con un gesto taciturno; enciende la pipa, se sienta ante su mesa de trabajo y comienza a ordenar unos papeles—. —Sí —reitera—, sí (283-284).

Esta cita ejemplifica la manera en que Pitól construye el relato enmarcador en el que, reiteramos, los interlocutores delimitan a Billie desde su rememoración. Las intervenciones del narrador omnisciente, junto con los juicios de valor de alguno de los personajes, configuran al personaje escritor. Así es como la misma excentricidad estructural de la obra acaba siendo el lugar común en la configuración psicológica de los caracteres.

Al emplear un narrador innominado recurriendo a la tercera persona gramatical, Pitól va más allá de la experiencia y “busca más bien explicar

⁵ “El personaje novelesco, suponiendo que sea introducido, por ejemplo, por la atribución de un nombre propio que le es conferido, se construye progresivamente por notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo de todo el texto, y no muestra su figura completa hasta la última página, gracias a la memorización operada por el lector” (Greimas: 174). Una semiótica del relato tendrá, pues, que combinar la noción de posición (¿dónde aparece el personaje en la obra, cuál es su distribución?) y la noción de oposición (¿con qué personajes tiene relaciones de semejanza y/o de oposición?) (Hamon: 133).

una identidad psíquica mediante un análisis descriptivo y expositivo de la conciencia y del modo en que la memoria y los sentimientos van quedando en ella reflejados” (Muñoz: 110). De tal modo lo que adquiere presencia en la descripción del narrador personaje son sus aspiraciones y fracasos, miedos y vicisitudes y un hostigamiento existencial que se esfuerza por superar a través del acto de escritura, o suprimirlo por medio del olvido o límite de los recuerdos:

Recuperar una migaja de la juventud perdida no le ha sido posible, a pesar de su espejismo inicial. Ya Leonor no le dice que es un apuesto condottiero, ni un hombre del sol, ni un pagano. Roma lo hostiga de tal manera que si le fuera posible en ese mismo instante huiría de ella. Le interesa más saber qué habría podido ocurrir con los posibles cambios en la dirección de la escuela de letras sobre los que tantos rumores habían corrido antes de salir de Xalapa.

Ruinas, fuentes, callejuelas, pinos, cúpulas y capillas comienzan de pronto a convertirse en pasado (316).

En esta internalización de los mecanismos de la conciencia se constituye un tiempo y un espacio sugestivo que se resuelve en la introspección del personaje narrador que mira su hacer y rehace su mirar —los diversos intentos por escribir *Juegos florales* se concluyen en el plano volitivo de la imaginación y no en la materialidad discursiva de la ficción— integrándolo desde la vivencia inmediata del presente a partir de la memoria del pasado.

La novela se presenta, siguiendo a Sergio González Rodríguez (157), como un “borrador” que los personajes van construyendo contra “la amenaza de sus vigilancias mutuas, el forcejeo de las influencias de los clásicos, el peso de las lecturas” encarnando el “prolijo aprendizaje del fracaso”.

5. *JUEGOS FLORALES* Y EL SINSENTIDO DE LA BÚSQUEDA

Etimológicamente, el prefijo griego *sin* significa *con*. A partir de esta interpretación inferimos que lo que adquiere singularidad en la novela de Pitol es la manera en que el texto activa en el lector las competencias literarias necesarias para otorgar al enunciado conclusión estética.

Los procedimientos que Pitol utiliza en esta novela no hacen sino “desubicar” conceptos que describen el hecho artístico literario para observarlos en el plano de la composición. Conviene aclarar que lo que se escruta, a través de la mediación de los narradores, son, en primera instancia, los mecanismos estructurales de la ficción. Da la sensación de que el texto aglutina los materiales narrativos para que sea la interpretación del lector, dentro y fuera de la obra, lo que les dé forma. Al mismo tiempo, los autores intentan explicar sus mecanismos de creación confrontándolos con los conocimientos técnicos y academicistas que los demás integrantes del grupo literario fueron adquiriendo en su formación. Se confrontan, en este sentido, la experiencia de escritores latinoamericanos autoexiliados con el ámbito literario europeo.

Es interesante observar los juicios de Billie en lo relacionado con que un escritor debe indagar en sus raíces nacionales pero sin olvidar lo universal, preocupación que no escapa a la empresa de Sergio Pitol. Conviene preguntarse hasta dónde llegaría el alcance de los términos. Si lo universal tiene que ver con lo formal y lo local con lo argumental o si podría plantearse, con la puesta en escena de los materiales, la emergencia de un discurso des-especializado.

Consideramos que la búsqueda de Pitol tiene que ver con la universalidad del acto de creación en sí, más allá de los límites espaciales. No en vano el narrador personaje se desplaza a Europa y se narran las experiencias de Billie en Xalapa. Si habláramos de arquetipos en *Juegos florales*, Pitol, viajero incesante, bucea en la conciencia de “aquellos seres que tratan de relacionar la cultura europea con su propia condición de mexicanos o latinoamericanos errantes” (Vital: 14), la misma Europa pierde el halo de misticismo tradicionalmente característico:

—En esa Fondamenta —añadió—, la de l’Annunziata, quemaron a una bruja, a pesar de que aquí nunca abundó la especie. Venecia es demasiado carnal para poder comunicarse con el otro mundo. Sus misterios son mínimos, espejismo puro para el consumo de alemanes e ingleses (Pitol: 228).

De todos modos, la indagación parte de la inmanencia textual y se encamina hacia los intersticios del texto mismo, ganando en complejidad y no permitiéndose describir del todo. Como en un juego de espejos, la literatura observa su naturaleza multiplicada y refractada por

doquier y en esta sucesión de reflejos se nos oculta el verdadero objeto. Convenimos en que no hay necesidad de encontrarlo, porque lo tenemos enfrente y aunque se considere falso simulacro, cobra sentido por el hecho de serlo.

Pitol es consciente de que la escritura no es más que un sistema de elementos estables que conllevan la posibilidad intrínseca de transformarse en obra literaria siempre y cuando sea sometida al proceso dialéctico de la lectura; proceso que lleva en sí mismo todo el componente histórico y academicista. El narrador personaje de la novela *Juegos florales* ordena la materia discursiva teniendo en cuenta estas máximas, aunque la imposibilidad de aprehender el misterio determine el sin sentido de su búsqueda, puesto que el objeto que pretende encontrar se encuentra ante sus ojos.

Este misterio no se nos revelará nunca porque es, según García Ponce, “el material mismo del que está hecha la obra, es el que hace indispensable la escritura, es el que, a través de ella, de la escritura, nos muestra la vida como un misterio cuya revelación solo confirma su calidad de misterio” (39).

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, R. “Introducción al análisis estructural del relato”, en *Análisis estructural del relato*. México: Ediciones Coyoacán, 2004.
- BOULLOSA, C. “Sergio Pitól: entre la burla y el espejo”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 54.
- BRUSWOOD, J. *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo, 1985.
- DERRIDA, J. “El fin del libro y el comienzo de la escritura”, en *De la Gramatología*. México: Siglo XXI, 1998.
- GARCÍA PONCE, J. “Sergio Pitól: la escritura como misterio, el misterio de la escritura”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 37.
- GENETTE, G. “Discurso del relato”, en *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GREIMAS, A. J. “Les actants, les acteurs et les figures”, en *Sémiotique narrative et textuelle*. París: Larousse, 1973.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. “La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 156.

- HAMON, P. “La construcción del personaje”, en *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 2001.
- MUÑOZ, M. “Infierno de todos: formalización de un sistema”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 98.
- PITOL, S. *Obras reunidas I. El tañido de una flauta. Juegos florales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- PRADA OROPEZA, R. *Literatura y realidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- RUSSELL, M. Cluff. “Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 180 y ss.
- SHAW, D. L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- TOMASHEVSKIJ, B. “Tema y trama”, en *Teoría de la novela*. Barcelona: Crítica, 2001.
- VITAL, A. “Sergio Pitol y sus lectores”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Era, 1994: 11 y ss.

FECHA DE RECEPCIÓN: 22 de mayo de 2012

FECHA DE ACEPTACIÓN: 24 de agosto de 2012