

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

La indeterminación de la verdad en *El desfile del amor* de Sergio Pitlor
Aproximación a una poética

Seminario para optar al grado de licenciado en Lengua y Literatura Hispánica, mención Literatura

Nombre:

Gustavo Puebla Vásquez

Profesoras guía: Natalia Cisterna Alicia Salomone
Santiago, Chile, 2009

Dedicatoria . .	4
1. Introducción . .	5
2. Capítulo I: Polifonía y carnaval . .	7
2.1 Introducción . .	7
2.2 El ingreso al carnaval de las voces . .	9
2.3 Intertextualidad reveladora . .	12
2.4 Imagen grotesca y excentricidad . .	14
3. Capítulo II: Elementos para la búsqueda de una verdad . .	19
3.1 Memoria . .	19
3.2 Testimonios . .	22
3.3 Las consecuencias de los relatos . .	24
3.4 Documentos . .	26
3.5 Diálogos socráticos . .	27
3.6 Actividad en crisis . .	28
4. Capítulo III: Aproximaciones a una poética pitoliana . .	32
4.1 Visión e implicancias de la memoria . .	33
4.2 El lugar del otro . .	35
4.3 La indeterminación . .	36
4.4 Escritura y sustento en lo vivido . .	38
5. Conclusiones . .	41
6. Bibliografía . .	43
6.1 Bibliografía del autor . .	43
6.2 Bibliografía teórica y crítica . .	43

Dedicatoria

A mi familia, por ese sorprendente e incondicional apoyo que siempre me ha brindado. A cada uno de mis amigos, quienes entre críticas, conversaciones, canciones y copas me escucharon y/o apoyaron, en especial a Irene, Willy, Nicole, Anahí, Emilio, Hernán, Pablo, América, Gaby, Gisela, Natu, Milena, Felipe, Alonso, Kike y a todo el equipo histórico de Amapolas. Por todo lo vivido, lo alegre y lo triste, a pesar de los defectos y virtudes.

***Pero en cuanto a la verdad segura, ningún hombre la ha conocido, ni la conocerá; ni sobre los dioses, ni sobre todas las cosas de las que hablo.
Jenófanes***

1. Introducción

El trayecto epistemológico vinculado con el cuestionamiento de la verdad es uno de los más largos y complejos dentro del pensamiento occidental. Desde las ideas de Jenófanes de Colofón, quien postula una paradoja para acceder a la verdad, pues según él ésta se requiere pero no puede saberse si se ha encontrado, hasta el principio mecánico-cuántico de indeterminación propuesto por Heisenberg en el siglo XX, siempre se ha desarrollado un fuerte debate en todas las áreas del conocimiento respecto de aquello que podemos catalogar como verdad o saber y cómo alcanzar un asentamiento estable o absoluto. Lo que sí se puede dar por seguro es que esta búsqueda por conocer, y el errar que ésta siempre conlleva, continúa hasta nuestros días, y podemos señalar que, tal vez, lo seguirá haciendo. Dentro de este contexto de incertidumbre, surgen distintas voces de escritores latinoamericanos que procuran instalar lo verdadero en las fisuras que deja lo incierto. En este grupo de novelistas podemos considerar a Sergio Pitol, escritor mexicano y ganador del Premio Cervantes en el año 2005. Es también reconocido por sus traducciones al español de obras de autores como Joseph Conrad, Jane Austen y Henry James, entre otros. Se considera al margen de cualquier generación literaria, lo que se puede ver desarrollado en sus distintas novelas y cuentos, obras poco emparentadas con la escritura latinoamericana de su tiempo.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la polifonía y el mundo carnavalesco presentes en una de sus novelas, *El desfile del amor*¹, destacando las principales características de estos conceptos y viendo cómo éstas inciden y se evidencian en el desarrollo de la trama. Como complemento a este punto, revisaremos también conceptos como memoria, documento y testimonio en relación con la labor realizada por el protagonista (la historiografía). Esto, enmarcado en la propuesta literaria de Pitol, donde la indeterminación tiene un papel preponderante.

A modo de hipótesis, postulamos que el carácter polifónico de la novela y algunos elementos carnavalescos permiten que la verdad, al ser puesta en tela de juicio, aparezca como un concepto en constante relativización, conformándose así un mundo narrativo donde priman la ambigüedad, la indeterminación y el enmascaramiento. Además, elementos complementarios a la labor del historiador acentúan esta ambigüedad. Como resultado, se produce una dificultad para el protagonista no sólo para reconstituir los hechos, sino para establecer una visión objetiva de estos, al enfrentar un conjunto de discursos que divergen constantemente. En última instancia, la indeterminación de la verdad justifica su presencia como parte fundamental del proyecto literario de Pitol.

Nuestro análisis estará compuesto por tres capítulos: el primero de ellos ahondará en los conceptos de polifonía y carnaval, y en qué rasgos de cada uno de ellos están presentes en la novela. En el segundo capítulo, el análisis estará enfocado en revisar aquellos elementos básicos en la labor como historiador del protagonista con el fin de reconstituir un hecho del pasado; esto es, la incidencia de la memoria, revisión de documentos, recopilación de testimonios, etc. Como tercer capítulo y final, se enmarcarán los resultados

¹ Pitol, S. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama. 1984.

en la propuesta artística de Sergio Pitol, donde la indeterminación juega un rol fundamental tanto en el espacio literario como a lo largo de su vida.

2. Capítulo I: Polifonía y carnaval

2.1 Introducción

Antes de ingresar directamente en el análisis de *El desfile del amor*, y con el fin de guiar al lector respecto de las categorías con las cuales trabajaremos, nos parece pertinente introducir los conceptos fundamentales de este primer capítulo.

En primer lugar, abordaremos el concepto de polifonía desarrollado por Mikhail Bajtin², término que es definido por el autor como la característica esencial de la obra de Fedor Dostoievski y que responde a un espacio en donde se desenvuelve un conjunto de discursos que pueden llegar a ser contradictorios entre sí, cada uno de los cuales es defendido por los personajes creados por el autor. Lo fundamental en esta polifonía dostoievskiana no radica solamente en que cada personaje despliega y representa una cierta visión de mundo, sino que consiste precisamente en el hecho de que todo acontece entre conciencias diversas, destacándose, por sobre todo, la interacción y la interdependencia. Asociado inexorablemente con la polifonía, aparece el concepto de contrapunto, cuya definición corresponde a la técnica que se utiliza para componer música polifónica mediante el enlace de dos o más melodías (también voces o líneas) independientes que se escuchan de forma simultánea o alternada. En otras palabras, el contrapunto equivale a “varias voces que cantan diferente un mismo tema”³. Así, valorando estos dos conceptos en su conjunto, sería posible descubrir el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas.

La inclusión del concepto de polifonía trabajado por M. Bajtin es pertinente al análisis de nuestro objeto de estudio en cuanto *El desfile del amor* presenta, a través del formato de la investigación policial, una serie de testimonios que dan cuenta de un acontecimiento en común, testimonios que funcionan y se ven enfrentados a partir de la dinámica del contrapunto: son varias voces, diversos discursos en un formato que podríamos catalogar como testimonial, que “cantan” de forma divergente un mismo tópico. En este sentido, es válido hacer una distinción: las voces de los distintos personajes en la novela de Pitol no representan ni defienden, como los héroes dostoievskianos, complejas construcciones filosóficas que se confrontan una a la otra en una forma parecida a lo que sería un debate o una discusión, sino que lo que se quiere rescatar de la teoría bajtiniana es, más bien, el abanico de puntos de vista que la polifonía proporciona y la manera como esta confrontación de los discursos, junto con la comparación entre éstos llevada a cabo por el protagonista, permite evidenciar una de las cualidades de la polifonía: la posibilidad de constatar la pluralidad de nociones, ideas y creencias que hacen notorio ese carácter polifacético de la vida al cual alude Bajtin; lo que nos conduce a vincular esta pluridimensionalidad de la vida cotidiana con la imposibilidad de poder canalizar esta gama de perspectivas en una sola mirada objetiva que las abarque, como podría pretender ser la construcción de la verdad.

² Bajtin, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986.

³ *Ibid.*, p. 68.

Otro de los conceptos fundamentales a revisar en este capítulo es el de cultura carnavalesca, el cual es trabajado extensamente en otra obra de Bajtin⁴. El principal eje temático de ese trabajo es dar cuenta del marco en el cual se desenvuelve la literatura de François Rabelais y su relación con la cultura popular medieval y renacentista. Para los propósitos del presente trabajo, revisaré cómo se da la cultura carnavalesca y los alcances que ésta posee. En primer lugar, Bajtin distingue en las imágenes rabelaisianas una especie de «carácter no oficial»; en este sentido, no se instala un dogmatismo o una autoridad que pudiese armonizar estas imágenes, las que, entre sus rasgos, llegan a ser hostiles tanto a algún tipo de perfección definitiva como a cualquier aspiración de estabilidad.

Todos los espectáculos y ritos concernientes a la cultura carnavalesca (obras cómicas en plazas, fuesen escritas u orales; festejos de corte carnavalesco, lemas populares, insultos, etc.) presentaban una diferencia de principio en relación con ceremonias oficiales o pertenecientes a la cultura oficial:

“ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial [...]; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida [...]. Esto creaba una especie de dualidad del mundo”⁵.

El núcleo de toda esta cultura, el carnaval, no se refería sólo a una forma artística de todos estos ritos y espectáculos antes mencionados, sino que estaba situado en los límites entre el arte y la vida misma. En realidad, dice Bajtin, es la vida misma que se presenta con las características del juego. De esta forma, el carnaval ignora la distancia artística entre actores y espectadores.

El carnaval es considerado como la victoria de una libertad no totalizante, sino transitoria. La situación carnavalesca se torna la anulación provisional de los órdenes y jerarquías, privilegios y reglas, oponiéndose a toda perpetuación, reglamentación o perfeccionamiento, ya que su propósito apuntaba a un porvenir aún incompleto. A partir de esta idea, Bajtin indica que estas formas carnavalescas estaban imbuidas del “lirismo de la sucesión y la renovación, de la gozosa comprensión de la relatividad de las verdades y las autoridades dominantes”⁶. Además, la lengua de este carnaval está caracterizada por la lógica de las cosas «al revés» y «contradictorias», de los cambios constantes de lo alto y lo bajo, además de las distintas formas de inversiones, degradaciones, profanaciones y derrocamientos bufonescos.

En este mismo contexto, el grotesco carnavalesco juega un rol fundamental, debido a que esta forma da luz sobre la inventiva creadora, permitiendo reunir elementos heterogéneos y aproximando lo que usualmente está lejano. Con esto, posibilita la liberación de las convenciones, un espacio de “escape” de lo cotidiano, lo banal y lo habitual; además, permite mirar el mundo con otros ojos y comprender hasta qué punto *lo existente es relativo*, lo que, en consecuencia, implica la virtual realización de un orden distinto del mundo. Bajtin resalta también el tema de la máscara, señalando la complejidad inherente a este tópico y la gran significación que posee dentro de la cultura popular. Este elemento encarna la relatividad y la negación de la identidad y del sentido unívoco, el olvido a la autoidentificación; resulta ser una expresión de la metamorfosis, del cambio y del traspasar las fronteras naturales, junto con encarnar el principio lúdico de la vida. De hecho, lo

⁴ Bajtin, M. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza. 1989.

⁵ *Bajtin, M. op. cit. 1989. p. 11. El énfasis es del autor.*

⁶ *Ibid.*, p. 16.

grotesco se manifiesta en su verdadera esencia a través de la máscara. A partir de lo hasta acá mencionado, resulta una tarea casi imposible hacer exhaustivo el simbolismo de este elemento.

El carnaval, junto con los ejercicios y ritos que lo componen, permite dar cuenta de un mundo cuyos órdenes y reglamentos se ven trastocados, al punto de conformar una segunda vida, en la cual todo aquello que se da por objetivo u oficial se transforma en relativo. El enmascaramiento y el carácter grotesco acentúan esta relatividad, produciendo una atmósfera compuesta por lo contradictorio y lo heterogéneo. Estos elementos pueden aportar una luz sobre el análisis de la novela de Pitol, pero tomando ciertos resguardos: si bien algunos rasgos de la cultura carnavalesca operan en *El desfile del amor*, dando como fruto aquella indeterminación de la verdad sobre la cual planteamos nuestra hipótesis, hay que tener en consideración que han sido desarrollados en función de una obra específica en un contexto determinado (la obra de Rabelais en las épocas medieval y renacentista). Aun cuando el rescate e importancia de estos elementos en la novela puedan ser relevantes, o incluso evidentes, considero que éstos carecen de muchas de sus características que, en el contexto de Rabelais, resultaban fundamentales. Deslindo esta idea principalmente de las palabras del mismo Sergio Pitol extraídas de *El arte de la fuga*, que se condicen con lo que ocurre en nuestro objeto de estudio: “La noción de fiesta puede empobrecerse, degenerar incluso, pero no eclipsarse del todo”⁷. Es por esto que manifestar con qué particularidades estos conceptos se articulan será uno de los objetivos del posterior análisis.

2.2 El ingreso al carnaval de las voces

Como establecimos en la introducción, el carácter polifónico de nuestro objeto de estudio puede distinguirse ya a partir de una síntesis del argumento de la novela, el cual se centra en la investigación desarrollada a lo largo de la obra por Miguel del Solar, un historiador mexicano que, partiendo desde la situación del México de los años 40 con respecto al acontecer internacional, termina intentando esclarecer cuáles fueron las circunstancias específicas que provocaron el asesinato del joven austríaco Erich Maria Pistauer, ocurrido en el edificio Minerva y bajo extrañas circunstancias, antiguo edificio donde residió durante parte de su infancia⁸. La exploración para resolver este extraño acontecimiento es gatillada por el hallazgo casual de unos documentos que, entre muchos otros datos, mencionan este crimen perpetrado en 1942, en el contexto de una fiesta celebrada en su antiguo hogar, es decir, 31 años antes del presente de la enunciación del texto. Su búsqueda por aclarar las razones que motivaron el crimen lo llevará a interrogar a distintas personas que estuvieron presentes en la fiesta, que pudieron haber sido testigos de lo ocurrido o que tienen algún tipo de información valiosa para la investigación: Eduviges Briones, Pedro Balmorán, Dery Goenaga, Emma Werfel, Delfina Uribe, Julio Escobedo, entre otros. Mediante los relatos de estos personajes también tenemos conocimiento de otros, como Ida Werfel -madre de Emma-, Arnulfo Briones -hermano de Eduviges- o Martínez, quienes se transformarán en figuras relevantes en los hechos adyacentes a los crímenes. La dinámica establecida en la novela reside en que cada uno de los personajes interpelados por Del Solar relata su propia versión de los hechos, brindando puntos de vista con importantes

⁷ Pitol, S. “El arte de la fuga” en *Tríptico del carnaval*. Ed. Anagrama: Barcelona. 2007. p. 132.

⁸ Sin embargo, como veremos en el segundo capítulo de este trabajo, esta tarea sufre constantes transformaciones en cuanto a sus alcances y objetivos.

matices entre ellos, provocando de este modo que la tarea investigativa del protagonista fluctúe entre la revelación de qué hechos ocurrieron y la incertidumbre de saber si éstos realmente sucedieron de la manera en que son contados. El problema reside en que, en última instancia, el protagonista no cuenta más que con una comparación constante de estas versiones para poder conocer al o a los autor(es) del crimen, y las causas que lo(s) impulsaron, produciendo un interminable cuestionamiento acerca de la fidelidad de los testimonios. En este sentido, ya es posible avizorar algunos indicios de lo que es este mundo en el cual se desenvuelve la historia: los objetivos de Miguel del Solar sólo pueden ser alcanzados a partir de - y gracias a - los distintos puntos de vista que cada personaje da a conocer, conllevando éstos ideas y percepciones concernientes no sólo a lo sucedido en el Minerva, sino también a sus historias personales, a su entorno familiar e, incluso, a anécdotas accesorias.

La novela se divide en 12 capítulos, cada uno de los cuales tiene como centro articulador la narración de uno de los personajes acerca de lo que, a su parecer, aconteció el día del crimen, brindando antecedentes que permitirían esclarecer lo ocurrido durante esa jornada. En este sentido, la actividad investigativa en la novela tiene su origen principalmente en las voces que se hacen manifiestas a través de los relatos testimoniales. La división formal se corresponde con la presencia fundamental de una voz entre muchas otras por cada capítulo, sin embargo, esta división no impide que no podamos conectar unas con otras. De esta manera, cada voz ejerce una especie de fuerza centrífuga: desde un centro -la voz- se van desprendiendo diversos datos que se entrecruzan con otros brindados por otras voces, a medida que la investigación avanza; es así como se va configurando el mundo polifónico.

El primer capítulo - "Minerva" - se nos presenta como una introducción a lo que será la constante en la trama de la novela. Es relevante ver cómo ya este capítulo entrega algunos antecedentes que ayudarán a dar forma a la futura investigación del protagonista: no sólo porque su nombre nos sitúa en el lugar del crimen, sino también porque se nos presenta al protagonista de la historia, su tarea en México y la que será su primera interlocutora (tal como lo haría, en general, una novela policial⁹). De este modo, el narrador señala sobre Miguel del Solar que "es historiador [...]. Ha enviudado hace poco [...]. Siente una necesidad casi física de conocer las circunstancias y pormenores de ese crimen relacionado con el edificio Minerva"¹⁰. La primera entrevistada por Del Solar será su tía, Eduviges Briones, para quien el principal responsable del asesinato es Pedro Balmorán, escritor y periodista que también residía en el Minerva al momento de la fiesta y su posterior desenlace. La primera versión de su tía se centra en dos puntos: por un lado, en que si bien Balmorán tiene un alto grado de culpabilidad acerca de lo sucedido, hay gente detrás controlando su actuar (gente que siempre permanece en un anonimato, sin una identidad concreta); por otro, en que Erich Maria Pistauer estaba presente en la fiesta porque Delfina Uribe, anfitriona de la celebración, quería seducirlo. Por su parte, Delfina Uribe señala en su testimonio que ni siquiera había logrado conocer lo suficiente a Pistauer y que sólo lo reconoció fugazmente en la fiesta, debido a la gran cantidad de gente que estaba presente. Además, su asistencia le fue extraña en su momento, ya que, según Delfina, ella no lo había invitado y supuso que había sido Eduviges quien lo había llevado. Sin embargo, y para complicar aún más la situación, en una posterior entrevista con su sobrino, Eduviges sostendrá que, según se

⁹ No obstante esto, concordamos con Seong Yu-Jin en cuanto a que esta novela no pone énfasis en la estructura tradicional de este género. Cf. Yu-Jin, Seong. "El carnaval pitoliano en *El desfile del amor*" [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 37. Noviembre 2007 - Febrero 2008. Año XII <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/carnavsp.html>> [consulta: 02 diciembre 2009].

¹⁰ Pitól, S. *op. cit.* 1984. p. 27.

enteró, alguien se había encargado de hacer extrañas llamadas fantasmales a personas invitándolas a asistir a la fiesta, una de las cuales estuvo dirigida a Pistauer.

Este contraste entre versiones de dos personas distintas ya posibilita graficar la constante problemática con la que el protagonista se verá enfrentado: Miguel del Solar va perdiendo el rumbo frente a estas versiones contradictorias sobre un mismo asunto y que se oponen diametralmente en cuanto a los datos que a él le interesa esclarecer, como es, por ejemplo, el motivo de la asistencia de Pistauer a la fiesta. El contrapunto, centro básico de la polifonía, comienza a delinearse desde el momento en que estas dos voces comienzan a “cantar” un mismo tema, dejando entrever la complejidad inherente a las vivencias humanas encauzadas por distintas subjetividades.

Otro aspecto fuertemente relacionado con el carácter polifónico del texto corresponde al contexto histórico en el cual sucedieron los incidentes en la fiesta: el México de mediados del siglo XX, específicamente ese México que en plena Segunda Guerra Mundial acogió a personalidades de distintos ámbitos: la alusión a nombres de personajes históricos como León Trotsky, Diego Rivera y Frida Kahlo, entre otros, configura una particular época marcada por la agitación política, la cual es representada en relación con “la guerra internacional, la modernización y el cosmopolitismo”¹¹. El año 1942, fecha en que se sitúa el incidente del Minerva, se caracteriza por la llegada de “un aluvión de exiliados europeos que representan todas las tendencias”: el panorama incluye desde trotskistas, comunistas alemanes y financistas judíos, hasta la corte del rey Karol de Rumania y aventureros provenientes de mil partes. Ante este particular paisaje, Miguel del Solar parece concluir cuál será el horizonte de expectativas de su indagación: “En ese flujo no es fácil precisar quién era quién”¹².

También en estrecha relación con esta misma característica de heterogeneidad de sujetos aparece descrito el edificio Minerva, lugar en el cual el protagonista pasó parte importante de su infancia y en el que ocurrieron los asesinatos, motor último de la investigación de Del Solar. Por ejemplo, en una de sus entrevistas con su sobrino, Eduviges Briones señala que su edificio se había convertido en una Babel: “En toda la ciudad pasó lo mismo. Gente que no sabía uno muy bien de dónde había salido. Llegaban de todos los confines de Europa, hasta de Turquía”¹³. Dos cuestiones a considerar: primero, el edificio Minerva actúa como una alegoría del México de los años cuarenta, es casi una ciudad en miniatura habitada no sólo por mexicanos de diversas clases sociales, sino que también por extranjeros que ven en el país norteamericano una opción de refugio. En segundo lugar, el aludir directamente al edificio como una Babel apunta a un simbolismo referente a la diversidad de voces presentes en el edificio. No es casualidad que esta multiplicidad fónica se relacione con el lugar en donde se manifiesta: el conocimiento y la verdad, encarnados por la diosa Minerva, quien permite descender “los velos de un enigma, tocar la esencia del saber”¹⁴, residen, en última instancia, en la heterogeneidad, en la diversidad oral.

Los personajes, el contexto histórico y el lugar primordial donde ocurrieron los hechos que a Del Solar interesa investigar son factores que configuran un mundo netamente polifónico y heterogéneo, donde las voces se mezclan y los hechos se contradicen; donde

¹¹ Yu-Jin, S. *op cit.*

¹² Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 111.

¹³ *Ibid.* p. 227.

¹⁴ *Ibid.* p. 154.

las versiones son tan variadas que se muestra como una empresa titánica el unificarlas en una versión neutra y objetiva.

2.3 Intertextualidad reveladora

Dentro de las entrevistas realizadas por Del Solar, tres nombres vinculados al arte son mencionados en distintas partes de la novela: un autor (Luigi Pirandello) y dos obras (*Rashomón* y *La huerta de Juan Fernández*). Su presencia y referencia en el texto ameritan detenerse en ellos ya que no sólo corresponde a una alusión aislada, sino que guardan estrecha relación con las consecuencias que trae un mundo polifónico y con las ideas más relevantes respecto de la cultura carnavalesca. Si sólo consideramos la obra más reconocida de Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, encontraremos que en ella, cada personaje interioriza los eventos y los personajes de manera distinta. Sus lecturas de la realidad no concuerdan entre sí, y como hay tantas versiones de lo que ha sucedido como personajes hay en la obra, ninguna resulta más cierta que la otra. Cada personaje es, de hecho, muchos personajes; cada uno tiene una noción de quién es, pero cada uno también resulta ser lo que los otros creen que él es. En síntesis, la obra sugiere la imposibilidad de controlar nuestro propio destino, pues en nuestra vida somos víctimas de fuerzas que escapan a nuestro control. Además, la figura de un Yo aparece representada por máscaras o estados mentales. La obra propone que en la vida somos más marionetas que titiriteros y que, así como en el teatro, en la cotidianeidad nos colocamos distintas máscaras y probamos distintos roles, haciendo de la vida una improvisación mientras la experimentamos. Esta sensación de interpretar roles en la realidad se manifiesta constantemente en las apreciaciones de Del Solar: cuando Miguel intenta comunicarse con su tía telefónicamente, al otro lado de la línea le contesta

“un tono más bien bronco [...]. Pasaron dos o tres minutos y volvió a contestar otra voz. En falsete. Era difícil saber si pertenecía a una niña o a una anciana. Una voz desagradable, en extremo artificiosa. Todo parecía ya una broma”¹⁵.

También, luego de los encuentros con su tía y prima, a sus ojos, Amparo y Eduviges “parecían representar una pieza”¹⁶. Las situaciones que se presentan como idóneas para recolectar información iluminadora para el caso se vuelven oscuras ante estos actos basados en la teatralización y el enmascaramiento.

Por otra parte, el sentido de la alusión a *Rashomon* va más allá de ser un dato secundario en esta obra, principalmente porque la novela de Pitól, en su estructura más general, se desenvuelve a partir de la organización de la película de Akira Kurosawa. Como en nuestra novela, acá la diversidad de voces es la que conforma el mundo narrativo. Como apunta Seong Yu-Jin, “cada una de ellas aporta su propia visión de los hechos, por lo cual la verdad que se busca va perdiendo objetividad y se ve continuamente transformada por la subjetividad personal”¹⁷. La multiplicidad de voces da el espacio propicio para la relativización de lo que parece objetivo y absoluto, dando cabida a lo que será el núcleo de nuestro segundo capítulo; esto es, la indeterminación en torno a la verdad.

¹⁵ *Ibid.* p. 29.

¹⁶ *Ibid.* p. 218.

¹⁷ Yu-Jin, S. *op cit.*

En tercer lugar, como mencionamos, uno de los episodios clave para la investigación de Del Solar es la fiesta organizada por Delfina Uribe, instancia en la que la gran mayoría de los personajes participa y en la que se producen confusiones, enredos y situaciones caracterizadas por lo caótico. Dentro de los eventos que marcan esta reunión destaca una pelea originada por la discusión sobre una obra de Tirso de Molina, *La huerta de Juan Fernández*. El narrador, a partir de lo que Miguel opina sobre este libro, señala que es “una obra [...] donde nadie era quien decía ser, donde los personajes se desdoblaban sin cesar y adoptaban las máscaras más absurdas como si fuera el único modo de convivir con los demás”¹⁸. Aquí los personajes se presentan mediante constantes engaños, con biografías y nombres ficticios, diciendo ser quienes no son, configurando un complejo juego de disfraces. Es más, Ida Werfel, mujer que se ha dedicado a estudiar literatura, dice pensar “que el mundo se ha convertido en la huerta de Juan Fernández, que todos deambulamos por la vida sin saber quién es quién, ni siquiera a veces quiénes somos nosotros [...]”¹⁹. Las observaciones de Ida reflejan los accidentes por los que pasa la investigación de Del Solar: siempre andando en círculos, sin saber con precisión la verdadera identidad de quienes entrevista. Es destacable el hecho de que sea precisamente una investigadora de la literatura quien distinga o presienta lo que sucede en su espacio. Esta capacidad reveladora del arte también aparece en la actividad artística del pintor Escobedo, quien, al intentar retratar en una oportunidad a Delfina Uribe, nunca pudo hacerlo como él quería, ya que “al comenzar el dibujo advertía que se introducía un elemento paródico que la caricaturizaba, la disminuía”²⁰. Estos dos casos puntuales sugieren que, a través del arte y de la exploración en éste, es posible realizar una lectura tentativa de esa realidad misteriosa y confusa, una interpretación que logre trascender las apariencias y los enmascaramientos.

Respecto de esta misma fiesta, Emma Werfel la describe como “la noche de la gran confusión”, a la cual asistió con su madre, quien llevaba un parche en el ojo izquierdo. Emma señala que “había en ella cierta dosis de excentricidad, un elemento lúdico que por fortuna nunca perdió”²¹. Basta sólo un ejemplo para comprender las situaciones que transformaron esa fiesta en esa gran confusión: Ida Werfel recibe un plato de chile con salsa de nuez, para luego ofrecérselo a Martínez. Al notar una mueca de rechazo por parte de este último, Ida le dice que se atreva a comer, pues “el ardor de ahora será menos áspero que el que vendrá después”²². Sin explicación alguna e instantáneamente, Martínez se abalanza sobre ella, dándole goles y cabezazos en el pecho. La reacción de Martínez será explicada después por Eduvigis: al sufrir Martínez de hemorroides, éste creyó que el simple ofrecimiento de una comida era en realidad una burla del dolor que le causaba su padecimiento, lo que produjo esa furibunda reacción. De igual manera, como en todo lo relativo a la investigación, existen versiones diferentes respecto de este tipo de altercados: mientras Deryn señala que las peleas en la fiesta pudieron ser perfectamente casuales, Julio Escobedo y su esposa consideran que las peleas eran en realidad una distracción para que nadie fuese testigo del asesinato de Pistauer. Otro ejemplo más que pone de manifiesto el concepto de contrapunto: nuevamente, distintas voces entonan el mismo tema, pero con distintas percepciones.

¹⁸ Pitol S. *op. cit.* 1984. p. 150.

¹⁹ *Ibid.* p. 105.

²⁰ *Ibid.* p. 166.

²¹ *Ibid.*, pp. 99-100.

²² *Ibid.* p. 105.

Tanto en los pensamientos del protagonista -a través de lo relatado por el narrador- como en los comentarios de Ida respecto a Tirso podemos reconocer características y temas propios del mundo carnavalesco: el ocultamiento, la máscara, la confusión de las identidades; es decir, una transformación respecto de lo que comúnmente damos por establecido, como puede ser un hecho puntual y específico o la identidad de una persona. La fiesta, finalmente, concluye en un pandemonio, una situación donde reinan el caos y la confusión. Junto a esto, la aparición de los tres elementos relativos al arte previamente destacados favorece la observación de cómo la novela se va estructurando a partir de múltiples versiones que son discordantes entre ellas. Es decir, un mundo altamente polifónico que, por ende, nunca termina de clausurarse, en el que elementos como la máscara, las apariencias y la ambigüedad componen a la gran mayoría de los personajes y sus actividades.

2.4 Imagen grotesca y excentricidad

Otro de los temas que nos interesa tratar en este capítulo corresponde a la relación que existe entre la hiperbolización en la caracterización de algunos personajes y la imagen grotesca. Como señala Bajtin en relación con las imágenes rabelaisianas, se puede observar que destacan las que presentan motivos exagerados, llenas de hipérbolos. Estas exageraciones se encuentran tanto en situaciones como en las imágenes del cuerpo. Y precisamente los signos más marcados del estilo grotesco son estas caracterizaciones que giran en torno al exceso, al hiperbolismo y a la profusión. Citado por Bajtin, pero siempre ejemplificando a través de Rabelais, Schneegans señala²³ que en lo cómico grotesco se observa una ridiculización de ciertos fenómenos sociales, extremando los vicios en cierto grado, y donde la risa que debería ser detonada por estas imágenes no es directa, es decir, el lector debe tener previo conocimiento acerca de los fenómenos sociales esbozados para reírse de su alusión. El ejercicio que como lectores deberíamos realizar sería el de reubicar esta imagen desmesurada en la realidad. El principal punto que el crítico soviético destaca con respecto a las ideas de Schneegans es que este autor considera la *exageración caricaturesca de un elemento negativo* como el rasgo particular y esencial de lo grotesco. Lo que permite diferenciarlo de la bufonería y de lo burlesco, ya que estos dos casos no están dirigidos contra lo que no debería ser, es decir, no hay un motivo moral de fondo. Además, aquella exageración “es producto de una fantasía llevada al extremo, que frisa en la monstruosidad”²⁴. Bajtin retoma los planteamientos de Schneegans con el objetivo de ver que no sólo la exageración de lo negativo, que linda con lo imposible y monstruoso, es el elemento característico de lo grotesco²⁵; aunque esta hiperbolización sea uno de los signos más representativos de esta categoría. Bajtin señala, por otro lado, que dentro de las partes que tienen más relevancia en el cuerpo grotesco, la boca y los ojos desorbitados detentan un rol de gran importancia. Como indica Bajtin, “los ojos desorbitados interesan a

²³ Ver “Capítulo 5. La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes”. En Bajtin, M. *op. cit.* 1989.

²⁴ Bajtin, M. *op. cit.* 1989. p. 275.

²⁵ Para los fines de este trabajo, no nos detendremos ni ahondaremos en la exposición de Bajtin con respecto a lo que, a su parecer, es lo realmente esencial de lo grotesco, que radicaría en la ambivalencia de las imágenes (es decir, no sólo proyectan una desproporción negativa, sino que hay un gran motivo de fecundidad, que se condice con la importancia que tienen los opuestos en el marco de la cultura carnavalesca).

lo grotesco porque testimonian una *tensión puramente corpora*²⁶. Lo grotesco tiene interés por todo lo que sale o lo que desborda al cuerpo. Siguiendo esta línea, Martínez cuadra con esta descripción, siendo caracterizado por Emma Werfel en términos concernientes a la excentricidad y lo grotesco:

“Cuando hablaba conmigo evitaba mirarme a los ojos, para luego, en el momento más inesperado, soltar una risa horrible, un relincho de caballo [...]. Entonces sí, me miraba con fijeza a los ojos, con los suyos desorbitados, sucios”²⁷.

De este modo, concordamos con Seong Yu-Jin cuando advierte que “la novela es una galería donde se exhiben los retratos grotescos y caricaturescos de artistas, periodistas, escritores y un buen número de extranjeros”²⁸. Podemos advertir una conexión entre los personajes -verdaderas imágenes grotescas- y su posicionamiento o actividad frente a actividades políticas. Como indica Bajtin, “todas estas imágenes grotescas corporales, cósmicas y carnavalescas están mezcladas con los acontecimientos políticos e históricos”²⁹. Eduviges, por ejemplo, es una mujer gorda, histérica y paranoica, que mantiene una nostalgia por el México antiguo; Delfina Uribe, anfitriona de la fiesta, es hija de un importante revolucionario que, si bien se declara abierta a los cambios y con un espíritu artístico, resulta ser una mujer cerrada y egoísta, cuyo mundo cosmopolita, que despliega a través de variadas expresiones artísticas decorativas, no es más que “una extensión de su incomunicabilidad, de su egoísmo físico, de su clausura”³⁰. De acuerdo con lo que Miguel piensa, resulta imposible imaginarla con todos los amantes y maridos que le oye mencionar. Por otra parte, Arnulfo Briones -ligado a las relaciones internacionales entre México y Alemania- aparece como un viejo que provoca disgusto, y con dientes y bigotes amarillos. Ida Werfel, además de su papel de intelectual, es una exiliada alemana en México.

Otros personajes también aparecen con rasgos grotescos. Amparo, prima de Miguel, posee una mano deforme, evidentemente más pequeña que la otra. Una de las novias de Arnulfo Briones en su juventud aparece equiparada a un mono, con su rostro entre “india y china, entre ser humano y tordo”³¹. Pero es la descripción corporal de Balmorán la que alcanza con mayor fuerza esta hiperbolización característica de la imagen grotesca:

“Una cara chupada, el pelo cortado casi al ras. La cabeza demasiado grande para el cuerpo raquíptico. Todo él, un conjunto de tejidos resecos y mal anudados. En la cara misma, sobre la nariz, se le formaba una especie de nudo. El costado derecho era una muestra completa de deformidades; la pierna contraída, el pie torcido hacia el interior, el brazo sin movimiento; la mano muerta apoyada en el pecho, en el lugar del corazón. Lo esmirriado del cuerpo no impedía el crecimiento de un vientre en forma de pera”³².

²⁶ Bajtin, M. *op. cit.* 1989. p. 285. El énfasis es del autor.

²⁷ Pitol S. *op. cit.* 1984. p. 103. El énfasis es nuestro.

²⁸ Yu- Jin, S. *op. cit.*

²⁹ Bajtin, M. *op. cit.* 1989. p. 384.

³⁰ Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 242.

³¹ *Ibid.* p. 216.

³² *Ibid.* p. 116.

Las oposiciones y lo ambivalente completan toda la corporalidad de Balmorán: pese a que su cara y cuerpo son flacos y chupados (dimensión de lo que va hacia adentro, lo interior), su vientre resalta y aparece como creciendo (dimensión de lo exterior), concordando con lo que Bajtin señala sobre la relación de la imagen grotesca con todo aquello que desborda al cuerpo. Junto a esto, el cuerpo en su totalidad está basado en la asimetría, pues sólo su lado derecho es el que presenta las deformaciones. Finalmente, se constata un evidente contraste entre el exceso de su cabeza y la esquelética figura que la sostiene.

En otro plano, las entrevistas y reuniones de Del Solar con los personajes, así como las situaciones que éstos relatan y describen, muestran un alto grado de hechos caóticos causados por equivocaciones y malentendidos, en un contexto de incoherencia y ridiculez. He aquí otra situación -una cena en casa de Delfina Uribe- que ilustra estas dinámicas ilógicas y extrañas que rodean la investigación de Miguel del Solar:

“La novia de Arturo, una chica rubia de cabello corto extremadamente rizado, se cubría la boca con un vaso. De ahí parecía salir el zumbido. De pronto comenzó a derramarse el contenido del vaso. ¿Hacía acaso gárgaras?, ¿mordía el vaso? una carcajada desbocada de Arturo estalló sobre el mantel. La chica reía como si fuera víctima de un ataque. Todos comenzaron de inmediato a hablar en voz muy alta. Amparo impuso su voz grave y contó una anécdota breve y bastante simple sobre un viaje que había hecho a Xochimilco en compañía de unos americanos [...]”³³.

Estas acciones no tienen un eslabonamiento guiado por la lógica y las reacciones no parecen ser las adecuadas para las cosas que suceden: luego del derramamiento del vaso, todos elevan su voz, siendo una la que se impone, pero sólo para relatar una anécdota cuya relevancia para la situación es nula. La manifestación de lo que puede ser visto como un mero sinsentido en esta reunión contiene otras valoraciones a tomar en cuenta. La excentricidad de esta escena va más allá de construir una situación confusa, alcanzando las características de la menipea, género carnavalesco donde las escenas de escándalos, de conductas excéntricas y de apariciones inoportunas tienen como objetivo provocar “una brecha en el curso irrevocable y normal de asuntos y sucesos humanos y liberar la conducta humana de normas y motivaciones que la determinan”³⁴. De esta forma, es evidente cómo la descripción de los personajes o su manera de comportarse no sólo es grotesca, sino que también aglutinan lo extraño, lo lúdico y lo irracional. La reacción de Julio Escobedo en la entrevista con Miguel del Solar es bastante esclarecedora al respecto:

“Se levantó, se dirigió hacia la puerta, no la abrió, retrocedió unos pasos, se dirigió hacia un gran librero pero no tomó nada; se dio vuelta hacia donde estaban Del Solar y Ruth, y desde el centro del estudio se les quedó mirando, como si esperara instrucciones, las piernas muy abiertas, la cabeza caída hacia un lado, la boca semiabierta...”³⁵.

La reacción de Julio aparece evidentemente incoherente, y es acompañada de posiciones extrañas que rayan en lo deforme y lo grotesco. La excentricidad corresponde a una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo, relacionada con el contacto familiar, ya que este rasgo, entre otras cosas, permite que la naturaleza humana se exprese “puramente”, o sea, haciendo omisión de las leyes o prohibiciones que determinan

³³ *Ibid.* p. 183.

³⁴ Bajtin, M. *op. cit.* 1986. p. 166.

³⁵ Pitól, S. *op. cit.* 1984. p. 159.

el orden de la vida en sus aspectos más cotidianos; estas limitaciones se cancelan durante el contexto carnavalesco. De acuerdo con Bajtin,

“el «despropósito» revestía una importancia capital en cuanto forma capaz de liberarlas [palabras, leyes, cosas], provisionalmente de los lazos del sentido, en tanto que forma de libre recreación”³⁶.

Con respecto a la excentricidad, lo contradictorio y las caracterizaciones por opuestos, rasgos del mundo carnavalesco, Eduviges Briones describe a Martínez de la siguiente manera:

“Me ponía nerviosa, entre otras cosas porque sus gestos no concordaban nunca con sus palabras, a veces significaban todo lo contrario. Decía que algo era muy pequeño y abría los brazos como para demostrar que era del tamaño del mundo. Cosas insignificantes, si ustedes quieren, pero que me revelaban una anomalía”³⁷.

El accionar de Martínez se condice con lo que son las características del mundo carnavalesco: su persona y sus gestos se manifiestan en base a opuestos, exagerando lo nimio a través de sus actitudes. Además, sus discursos tampoco concuerdan con su lenguaje corporal. De hecho, la gran mayoría de los personajes son descritos en base a sus actitudes opuestas o con exageraciones ligadas a la imagen grotesca. Así, Dery Goenaga aprecia a Arnulfo Briones de la siguiente manera:

“Sus lentes negros -concluyó- parecían separarlo de la realidad. Me parecía entonces un viejecito tan desprotegido, tan inseguro al caminar, tan frágil. ¡Lo que son las cosas! Después supe que era un hombre con grandes poderes, muy temido. Cuesta trabajo creerlo”³⁸.

Nuevamente se hace presente el tema de las apariencias. A ojos de Dery, Martínez parecía mostrarse como un simple viejo desprotegido que, sin embargo, resultó ser muy temido y poseedor de gran autoridad. Su singular apariencia llega a tal punto que un accesorio como unos lentes logra disociarlo de la realidad.

Ciertas muestras lingüísticas también confirman esta idea de un mundo carnavalesco. Como señalamos en la introducción, la lengua del carnaval se revela a través de profanaciones, degradaciones y mediante la lógica de lo alto y lo bajo. Su presencia en la novela está representada por la intensa pasión lingüística de Ida Werfel: al escuchar cualquier palabra referente a los intestinos o sus efectos, estallaba en risas. Su hija relata que, junto a uno de sus amigos, se dedicaba a modificar proverbios, creando frases como «no se puede tapar el sol con un pedo», «no hay pedo que valga» o «el ojo del ano engorda al caballo». Las invenciones de Werfel radican en la incorporación de un elemento relacionado con lo bajo: intestinos, ano, pedos. Consideramos que no es casual que los cambios lingüísticos se traduzcan en proverbios, que son frases armadas, sentencias caracterizadas por la estabilidad de sus elementos, pues ello tiene relación con la idea carnavalesca de dar “una vuelta de tuerca” a todo lo que denote autoridad y estabilidad.

A partir de lo dicho, podemos observar cómo todo lo que aparece como determinante o absoluto en el mundo narrado en la novela se relativiza. Las conductas y rasgos de los personajes apuntan a poner en cuestión lo establecido y las convenciones, creando otro tipo

³⁶ Bajtin, M. op. cit. 1989. p. 384.

³⁷ Pitol, S. op. cit. 1984. p. 223.

³⁸ Ibid. p. 184.

de “orden”, ese segundo “mundo” al cual hacía referencia Bajtin. Con esto, la totalidad del espacio diegético se muestra como heterogéneo, con la emergencia de voces múltiples que impiden la implantación de una voz preponderante. Es más, la idea central parece ser que la verdad reside en esta misma pluralidad, como lo revela la relación entre el edificio Minerva y la multiplicidad fónica, social, estética y política del contexto histórico de México en los años 40. De la misma manera, hemos podido establecer aquellas características pertenecientes a la cultura carnavalesca presentes en la novela, sea a partir de sus personajes, de los actos que realizan o de los episodios que ellos mismos protagonizan. Esto crea un marco ideal para que la búsqueda de Miguel del Solar desemboque en la imposibilidad de establecer qué voz es la que tiene la razón, qué es lo verdadero y quién es quién, dentro de este verdadero carnaval polifónico.

3. Capítulo II: Elementos para la búsqueda de una verdad

En este capítulo, nuestro objetivo primordial será mostrar los principales factores que inciden en el accionar del protagonista -específicamente, lo que concierne a su investigación-, sus alcances y el modo en que éstos se van desarrollando, de tal manera que como instrumentos o medios para el acercamiento hacia una verdad, producen, por el contrario, la indeterminación de ésta. Entre estos elementos se cuentan, principalmente, la memoria, los testimonios, la información proveniente de documentos, etc., todos estos elementos de vital importancia para la labor historiográfica en general.

3.1 Memoria

A lo largo de la indagación de Miguel del Solar, los recuerdos y el acto mismo de recordar tienen una fuerte incidencia para con la labor historiográfica del protagonista. Para nuestros propósitos, revisaremos la memoria tanto desde su importancia en la actividad historiográfica como desde una mirada antropológica, para luego considerar estas dos perspectivas respecto de lo que sucede concretamente en la novela.

Hablando desde la antropología, Marc Augé, en su obra *Las formas del olvido*³⁹, centra su estudio en el concepto de memoria -concepto que asocia estrechamente al de olvido- y en las formas en que ésta se hace manifiesta, caracterizándola, además, a través de comentarios cuya raíz reside en la dimensión social y cotidiana de la memoria. En primer lugar, de acuerdo con el autor, la relación dada entre memoria y olvido posee un vínculo similar al que tienen los de vida y muerte: es decir, se definen uno en relación con el otro, es imposible referirse al recuerdo o al acto de recordar sin implícitamente evocar el olvido. Augé también caracteriza el recuerdo como uno y múltiple, o sea, que cada recuerdo tiene su propia historia, historia que a su vez está vinculada a la de un individuo particular, “del mismo modo que quienes han vivido un mismo acontecimiento conservan un recuerdo parecido y, al mismo tiempo, distinto”⁴⁰. Otro aspecto importante a considerar es la naturaleza ambivalente y ambigua que puede llegar a tener un recuerdo: puede que no se olvide por completo, pero tampoco poseemos la capacidad de recordar todo, principalmente porque los recuerdos están sometidos tanto a la contingencia del acontecimiento recordado como a los distintos “accidentes” que a lo largo de su vida va sufriendo el sujeto que recuerda.

Augé también se detiene a examinar un tipo de recuerdo de gran importancia, y que tienen incidencia en la reconstrucción de los hechos por parte de Miguel del Solar, como son los de la infancia, en cuyo proceso de “erosión” el olvido tiene un papel fundamental: el olvido resulta ser una fuerza que trabaja en la memoria, cuyo producto son los recuerdos. A

³⁹ Augé, M. *Las formas del olvido*. Gedisa: Barcelona. 1998

⁴⁰ Augé, M. *op. cit.* p. 22.

partir de esta idea, los recuerdos de infancia se asimilan a recuerdos-imágenes: “presencias fantasmagóricas que acechan [...] la cotidianeidad de nuestra existencia”⁴¹; en este sentido, es posible que aparezcan como detalles sin congruencia alguna y que, incluso, nos puedan llegar a parecer insignificantes. Y al tratar de darles coherencia a estos recuerdos, es decir, al intentar plasmar los recuerdos en, por ejemplo, un relato, nos arriesgamos a atribuirle orden a lo que en un principio fueron sólo impresiones confusas y particulares. Así, al evocar su hogar de infancia se señala que Miguel recuerda muchas cosas, tanto de esa etapa de su vida como del edificio donde vivió, “¡pero de qué absurda manera, desmadejada e incoherente manera!”⁴². En otros momentos, el protagonista se ve sorprendido por el surgimiento imprevisto de algunos de estos recuerdos de infancia, como muestra la siguiente situación:

“Treinta años llevaba sin recordar ese episodio surgido de repente con una vivacidad que tenía mucho de espantoso. Claro que podía estar alterado. Se lo había contado a sus padres al reunirse con ellos en Córdoba. Quizá desde el momento de relatarlo por primera vez le había creado ese clima histriónico, y así lo había conservado en su memoria”⁴³.

Esta cita refleja en distintos aspectos lo mencionado anteriormente: el largo período de tiempo que ha pasado entre el acontecimiento y el recuerdo; la súbita forma como aparece este hecho; la conciencia de que el acto de recordar no necesariamente implica una recuperación intacta de aquello que es rememorado, y la posibilidad de alterar y dar una aparente estabilidad a un recuerdo al plasmarlo en un relato. Esta ausencia de correspondencia entre el acto de rememorar y lo rememorado resulta uno de los motores de la indeterminación. Si quien recuerda discierne acerca de la posibilidad de que un recuerdo pueda presentarse con algún tipo de variación, la aspiración a una reconstrucción ajustada a lo realmente sucedido y que recurra a este tipo de recuerdos va perdiendo sustento y se tambalea ante este tipo de situaciones.

Por su parte, Paul Ricoeur, en *La memoria, la historia, el olvido*⁴⁴, también trabaja el concepto de la memoria y su incumbencia para con la labor historiográfica. Para esto, introduce la distinción léxica que los griegos hacían entre *mneme* (el recuerdo como algo que aparece, algo pasivo) y *anamnesis* (el recuerdo como una rememoración, una búsqueda activa). Ambos modelos de recuerdo tienen cabida en lo que respecta a la investigación del protagonista: aquellos recuerdos-imágenes de la infancia que Miguel “padece” aparecen como expresiones del *mneme*, mientras que esa indagación activa atribuida a la *anamnesis* se expresa tanto en su investigación como en el requerimiento constante por parte de quien investiga hacia sus distintos entrevistados.

Esta distinción se basa fundamentalmente en que, por un lado, el simple recuerdo sobreviene a la manera de una afección, mientras que la rememoración consiste en una búsqueda en constante dinamismo. Esta doble calidad del recuerdo trae una importante incidencia en la pretensión de fidelidad de la memoria, pretensión que define el estatuto veritativo de la memoria: por ejemplo, emprender una intensa búsqueda activa por cierto recuerdo puede traer el riesgo de incluir la imaginación. Respecto de este estatuto veritativo, Ricoeur resalta la permanente y antigua amenaza que existe en confundir rememoración e

⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴² Pitól, S. *op. cit.* 1984. p. 17.

⁴³ *Ibid.* p.78. **El énfasis es nuestro.**

⁴⁴ Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2004.

imaginación, y de qué modo esta confusión puede desencadenar una cierta crisis de esta ambición de fidelidad de la memoria. Pese a todo ello, señala Ricoeur,

“no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma. A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado [...]. Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos”⁴⁵.

Es decir, no habría nada mejor que la memoria para significar que algo realmente tuvo lugar, que ocurrió antes de declarar que nos acordamos de ello. En este sentido, esta importante atribución de la memoria – la de ser, en la práctica, aquello en lo que más podemos fiarnos para la reconstrucción histórica – se condice con la confianza que en ella tiene el protagonista. Según el narrador, Miguel cree firmemente que si todos aquellos que testifican “hicieran un esfuerzo por recordar, por trenzar de manera inteligente un acontecimiento con otro, podría saberse qué había ocurrido, quién había ordenado esas muertes y por qué motivo”⁴⁶. Su punto de vista respecto al acto de rememorar se basa en un proceso basado en un mínimo esfuerzo, en una sencilla labor de encadenamiento de cabos sueltos. Para Miguel, el ejercicio de la *anamnesis* inevitablemente dará resultados fructíferos, al mismo tiempo que se ve afectado por estos recuerdos en forma de *mneme*, es decir, aquellos recuerdos-imágenes que se presentan en la cotidianeidad y que es posible que aparezcan sin lógica evidente: son estas imprevistas huellas las que muestran la otra cara de la moneda sobre los alcances de la memoria. Por ejemplo, observar su edificio en la actualidad, treinta años después de haberlo abandonado, provoca en Miguel que surja un recuerdo-imagen completamente diferente a lo que ve en el presente. Así, “se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada”⁴⁷. De esta forma, se produce una fuerte tensión entre el recuerdo y el presente observado, dando como resultado una cierta desconfianza ante estos recuerdos “mneméticos”.

Por otra parte, es tal la convicción de Miguel sobre la eficacia del ejercicio “anamnésico”, que llega a considerar esos treinta años transcurridos como algo que incluso puede facilitar su tarea. Al fin y al cabo, a sus ojos, “la verdad se acabaría imponiendo”⁴⁸. Esta particular seguridad de Del Solar frente a su labor contrasta radicalmente con los comentarios de Delfina Uribe a este respecto, quien le señala la inutilidad de seguir investigando en aquellos remotos acontecimientos:

“¿Para qué hurgar más en esto? Mi padre era de opinión que en política cuando se perdía una batalla lo mejor era echar tierra al pasado y emprender de inmediato nuevas cosas. ¡Ha corrido tanto tiempo! ¿Para qué remover estas historias, cuando de antemano se sabe que nada va a resultar?”⁴⁹.

Los juicios de Delfina Uribe no sólo se oponen a esta esperanza de Miguel en su labor y los elementos que deberían complementarla, sino que también describen lo que irá sucediendo constantemente en la tarea misma de Del Solar: a medida que su indagación se va haciendo cada vez más profunda, con información cada vez más compleja, el protagonista irá

⁴⁵ Ricoeur, P. op. cit. p. 40.

⁴⁶ Pitó, S. op. cit. 1984. p. 199.

⁴⁷ Ibid. p. 12.

⁴⁸ Ibid. p. 199.

⁴⁹ Ibid. p. 140.

transformando su investigación en curso, sepultando lo hecho hasta el momento e iniciando una indagación original y fresca.

Retomando las ideas de Ricoeur, éste señala que la memoria también puede adquirir una importancia en lo que respecta a los espacios físicos: las “cosas” recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares, “y no es por descuido por lo que decimos de lo que aconteció que tuvo lugar”⁵⁰. De esta manera, los lugares aparecen como inscripciones, monumentos, incluso potenciales documentos, oponiéndose a la volatilidad y fugacidad inherentes a los recuerdos transmitidos por vía oral. El acto de vivir o haber vivido en algún lugar, los lugares habitados son memorables por excelencia y los lugares recorridos sucesivamente se revelan como “recordatorios” de los episodios que se desarrollaron en ellos. El recuerdo de estos lugares donde se ha residido o vivido suele ser íntimo ypreciado, provocando que afloren distintos sentimientos, ya que se mezcla una memoria íntima y, además, una memoria compartida con otros. El regreso a su ciudad, después de años de haberse alejado de ella, y su reencuentro con su hogar de niñez producen en Miguel una gama de recuerdos cuya complejidad se refleja en ese modo “íntimo” en que aparecen, como lo describe Ricoeur: por ejemplo, parte de su infancia en el Minerva está estrechamente vinculada a un “aleteo”, que Miguel relaciona a los disparos que ocasionaron los crímenes en su edificio. Sin embargo, el narrador nos hace conocedores de que para Miguel era imposible haber escuchado los disparos de esa noche, ya que su habitación no tenía ventanas que dieran a la calle. La actividad realizada por Miguel se condice con lo descrito anteriormente por Augé respecto de los recuerdos de infancia: el intento por dar coherencia y orden a lo que básicamente es sólo una impresión confusa gatilla la creación de un recuerdo que es calificado por el narrador como falso. De esta manera, aquellas expresiones o elementos concernientes a la memoria del protagonista se caracterizan generalmente por su inestabilidad y fragilidad, anulando en gran medida aquella confianza que Miguel tiene depositada en ellos.

3.2 Testimonios

La memoria no sólo se presenta en la novela a partir de los recuerdos individuales del protagonista, sino que también a través de los otros personajes interpelados por Miguel. Los testimonios, señala Ricoeur, son otro factor que incide en la ambición veritativa de la memoria. Este autor menciona los diferentes usos que puede tener el testimonio, entre los cuales la archivación para una futura consulta por parte de otros historiadores es sólo uno de ellos. El acercamiento hacia el testimonio como una herramienta que eventualmente permitiría una lectura y comprensión del pasado, crucial para la tarea del investigador, suele traer una pregunta de igual importancia: ¿hasta qué punto el historiador puede fiarse del testimonio? Esta pregunta confronta tanto la confianza como la sospecha. Este cuestionamiento acerca de la fiabilidad testimonial puede surgir, por ejemplo, porque la misma actividad de testimoniar revela el mismo alcance que la de relatar; si bien se diferencian, sus similitudes son evidentes. Ricoeur, no obstante, menciona que la especificidad del testimonio reside en que la aserción de realidad “es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua”⁵¹; es decir, lo que se atesta son dos cosas: la realidad de un hecho pasado y la presencia del narrador en el lugar de

⁵⁰ Ricoeur, P. *op.cit.*, p. 62.

⁵¹ *Ibid.* p. 211.

los hechos, que se resume en fórmulas tales como “Yo estuve allí” o “Yo vi eso”. Un rasgo importante a destacar es que el testigo fiable, y por extensión su testimonio, es aquel que puede mantener su versión en el tiempo. Es esta estabilidad generalizada del testimonio lo que crea institución, en cuanto que descansa en la confianza en la palabra del otro. La confianza en la palabra del otro refuerza no sólo la interdependencia, sino que, además, la similitud en humanidad de los miembros de una comunidad⁵². Los falsos testimonios sólo pueden ser desenmascarados ejecutando una labor crítica de comparación, de oposición entre los testimonios considerados más fiables y aquellos que están bajo sospecha. Este acto de contraste y discriminación de testimonios trae importantes repercusiones pues, en definitiva, “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia”⁵³. En otras palabras, funciona como un término medio indispensable para canalizar la memoria y “depositarla” a través de la actividad historiográfica.

Como pudimos revisar en el capítulo I, Miguel del Solar se enfrenta a diversos testimonios, asumiendo la tarea crítica de cotejarlos entre sí, cuyos resultados evidencian la ambigüedad e indeterminación respecto a ciertos acontecimientos. Cada personaje interrogado por el protagonista de alguna u otra forma expresa las fórmulas antes mencionadas, aseverando haber sido partícipes de aquello de lo cual testimonian: “Sabe, yo viví y presencié muchos de los acontecimientos que usted describe”⁵⁴. Junto con la revelación de las distintas ambigüedades descritas en los testimonios, Miguel del Solar también se entera la mayoría de las veces de cosas innecesarias a través de éstos. Más que representar fuentes de información válida para su investigación, el protagonista se transforma en una especie de “grabadora” que registra y procesa indiscriminadamente no sólo datos relativos a los crímenes, sino que también información ajena a sus objetivos principales, como las problemáticas de cada individuo, sus gustos, etc. Las intervenciones de los personajes abruman de tal manera al investigador que lo convierten en una especie de gran oído que escucha indistintamente toda clase de historias, fantasías, paranoias, ambiciones, peroratas y confidencias. Al tratar de comunicarse con Eduviges Briones, Miguel se da cuenta de que “era casi imposible hacerla tomar el teléfono, y cuando lo hacía no hablaba de nada que no fueran sus tribulaciones”⁵⁵. En un intento por conocer el paradero de unos documentos robados, Miguel interroga a Balmorán, quien le responde con incoherencias: “¿Qué usted decir? Mí no comprende. Mí no sabe. Mí sólo quiere bailar cha-cha-chá”⁵⁶. En otra oportunidad, en medio de una entrevista con Delfina Uribe, Miguel se percata de que “de quedarse allí podría oír los puntos de vista de Delfina sobre el mundo de los sueños, la diatermia, los efectos del patrón oro como reactivador de las finanzas internacionales”⁵⁷. En distintos episodios, los testimonios son utilizados expresamente como una vía de desahogo para hacer manifiestas todas estas ideas y

⁵² Creemos que en este punto es válido preguntarse, a partir de lo que menciona Ricoeur, acerca de las consecuencias que tendría una inestabilidad generalizada en el testimonio para con esta conformación de similitud en una comunidad: si al testificar no hay una confianza en la palabra del otro, ¿estaríamos, tal vez, frente a un grupo heterogéneo de voces, dispuestas en forma de “desfile”, sin esta idea de similitud de humanidad entre los miembros de una comunidad? Si bien puede ser tentador vincular directamente la inestabilidad testimonial con una heterogeneidad de personalidades (muy acorde a lo que sucede en la novela), consideramos que tampoco puede descartarse tajantemente.

⁵³ Ricoeur, P. *op. cit.* p. 41.

⁵⁴ Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 240.

⁵⁵ *Ibid.* p. 176.

⁵⁶ *Ibid.* p. 204.

⁵⁷ *Ibid.* p. 246.

conceptos completamente irrelevantes para los fines establecidos por Miguel. El narrador resume toda la improductividad de estas experiencias diciendo que “por un momento [Miguel] tuvo la evidencia de cuán fallidas resultaban sus experiencias para recoger testimonios orales que fijaran la microhistoria”⁵⁸. El mismo investigador cae en la cuenta de que los testimonios orales, como método para constituir y establecer una microhistoria oficial, no son lo suficientemente productivos como para constatar experiencias exitosas respecto del pasado que se pretende reconstruir.

Además de intercalar todos estos discursos que se desvían de los propósitos de Miguel, resultando ser verdaderos baches para su investigación, los mismos testigos también reconocen sus declaraciones como débiles respecto de sus fundamentos. No es extraño encontrar entonces que en sus declaraciones alguno diga que “aquí habla sólo mi intuición sin basarme en ningún hecho real”⁵⁹. Ante la revelación de Delfina de que Martínez es el culpable de los crímenes del Minerva, y después de pasar largo tiempo investigando, Miguel no puede más que sentirse anonadado y burlado: “¿Se da usted cuenta? Tengo meses de pedir información; he hablado con medio mundo y nadie me había revelado este final”⁶⁰. Para luego admitir que, a su pesar y después de todos los interrogatorios y entrevistas, “he andado por completo a ciegas”⁶¹. El escepticismo de Miguel persiste de manera creciente, ya que al parecer nadie reconoció el cuerpo de Martínez cuando éste fue asesinado en un altercado dentro de la cárcel. Y su suspicacia tiene fundamento en el instante en que Delfina hace su última intervención:

“Permítame recordarle que nada de lo que me preguntó ha quedado sin respuesta. No le aseguro, por supuesto, que mis apreciaciones sean las correctas, pero eso se lo advertí desde un principio”⁶².

Casi en su totalidad, los testimonios no responden completamente a los objetivos planteados por Miguel del Solar y cuando efectivamente revelan alguna información pertinente a su objeto de investigación, ésta no sólo contradice la información antes provista por algún otro entrevistado, sino que también provoca una reflexión y crisis acerca del mismo medio por el cual los datos son suministrados: los testimonios.

3.3 Las consecuencias de los relatos

Los datos aportados por el informador constituyen para un investigador la materia prima para una reelaboración que, eventualmente, convertirá en algún tipo de conocimiento. Pero esa “ficción” de los otros cambia de significación en el momento en que somos conscientes de que todos vivimos ficciones, de que en nuestro quehacer diario, y de manera constante, vivimos inmersos en historias, conversaciones, relatos de diversa índole, en los cuales nos

⁵⁸ *Ibid.* p. 112.

⁵⁹ *Ibid.* p. 188.

⁶⁰ *Ibid.* p. 250.

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Íbid.* p. 251.

involucramos y hacemos partícipes⁶³. No parece extraño, dice Augé, tener el sentimiento de haber sido capturados en el texto de otro y de seguir o sufrir el desarrollo del mismo al punto de no poder intervenir en él. Evidentemente, entre el nivel íntimo y el nivel histórico (ese nivel que corresponde a la gran Historia) se reconocen niveles intermedios: las historias familiares, las historias profesionales, las noticias, los sucesos. Estas historias pueden alcanzar un impacto tal como para afectarnos más allá del contexto de una conversación o un diálogo. Todos estos relatos intermedios tienen un punto en común: logran capturar y hasta apasionar a quienes se implican y dejan en una indiferencia a quienes no lo hacen. Un acontecimiento importante, o que es presentado como tal, puede elevar considerablemente ese nivel de implicación. Esa empatía para con el relato del otro es capaz de alcanzar otras dimensiones, más allá de un mero registro: “Ciertamente el hecho de registrar relatos de otros, de «participar» en sus «ficciones», no deja de tener, como puede suponerse, consecuencias en la vida del observador, en sus propias «ficciones»”⁶⁴.

Como observador, el protagonista se ve imbuido por todas las historias de las cuales su investigación se alimenta. Estas mismas historias intercaladas descritas por Augé efectivamente tienen un impacto en Miguel, logran capturarle y cautivarlo, al punto de provocar que como investigador se desvíe de sus objetivos primeros por el conocimiento de nuevas historias. Como ya vimos, todos los testimonios se centran más en declarar problemáticas y anhelos que en manifestar datos que aporten a la labor de Del Solar. Pero también alcanzan otra magnitud, más allá del simple registro. Para ilustrar lo anterior basta un simple ejemplo: Balmorán le señala a Miguel que “una tarde, dos tipos con aire de boxeadores se me echaron encima en pleno parque España, fingiéndose borrachos. Escapé por casualidad”⁶⁵. Junto con esto, en más de un testimonio se menciona que Arnulfo Briones fue asesinado por un auto desconocido. Ya en el final de su periplo, Miguel se verá enfrentado a una situación donde un automóvil, dentro del cual conduce un hombre cuyo rostro es similar al de un boxeador, se acercará lentamente: si bien la intención del hombre del vehículo es conocer una dirección, Miguel se paraliza completamente, casi al punto de llorar.

A partir de esta escena, destacamos dos cosas: en primer lugar, podemos ver que la interacción del protagonista para con sus entrevistados ha calado de tal manera en él que éste no simplemente ha hecho un registro de los hechos narrados por sus interlocutores, sino que además internamente los ha asimilado, se ve inmerso en estos relatos, incluso habiendo asumido y evidenciado las reiteradas inexactitudes en ellos. El involucrarse en esos relatos tiene como última consecuencia el quedar paralizado frente a esa extraña conjunción de datos que implica la aparición de un automóvil con un sujeto con cara de boxeador. En segundo lugar, como lectores, nunca sabemos con exactitud cuáles son las verdaderas intenciones de los ocupantes de este desconocido vehículo o si la paranoia de Miguel tiene algún tipo de justificación o no. Nuevamente, incluso en el final, la incertidumbre se impone.

⁶³ El autor desarrolla esta idea a partir de una crítica a la distinción que Paul Ricoeur realiza entre mimesis I (las meditaciones simbólicas que hacen que una acción sea posible en un mundo dado), mimesis II (disposición de los hechos en la obra literaria) y mimesis III (la interacción que el lector hace entre su mundo y el proyectado por el texto), omitiendo, según Augé, que la misma vida real es posible vivirla como un “intrincado tejido de historias, intrigas, acontecimientos [...] que nos narramos unos a otros con mayor o menor talento y convicción” (p. 39). Para un mayor desarrollo de esta distinción, ver Ricoeur, P., *Tiempo y narración*.

⁶⁴ Augé, M. *op. cit.* p. 54.

⁶⁵ Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 130.

3.4 Documentos

Si bien no aparecen con regularidad en la investigación de Miguel, los documentos sí representan su punto de partida. Toda su labor historiográfica comienza por el descubrimiento de la correspondencia entre el administrador de una empresa petrolera inglesa en México y su central en Londres, durante los conflictos petroleros que desembocaron en la ruptura de relaciones entre Inglaterra y México. Además de esto, recibe unas copias fotográficas de un “legajo referente a las actividades más o menos clandestinas de ciertos agentes alemanes activos en México”⁶⁶. Es tal el interés suscitado por estos documentos que éstos son el motivo por el cual Miguel vuelve al hogar de su infancia para investigar las circunstancias de los crímenes ocurridos allí.

Con respecto al uso del documento, Michel Foucault da cuenta de la confianza que la disciplina histórica ha depositado en este elemento. Así, el nacimiento de la historia se ha desarrollado a la par de su uso, siendo interrogados estos de manera constante. No sólo se les ha cuestionado con respecto a lo que quieren decir, sino si también decían bien la verdad; si eran sinceros o no, auténticos o alterados. Esta inquietud crítica apunta a un mismo fin: “reconstituir, a partir de lo que dicen esos documentos - y a veces a medias palabras - el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ellos [...]”⁶⁷. Además, para el investigador todo puede devenir en documento: testamentos, estadísticas, informes policiales, etc. De esta manera, se convierte en documento “todo cuanto puede ser interrogado por un historiador con la idea de encontrar en él una información sobre el pasado”⁶⁸.

Para formarse una visión objetiva de los hechos, Del Solar acude a la Procuraduría, desde la cual accede a un conjunto de actas correspondientes a la época investigada por él. La versión que entregan los documentos oficiales señala que Erich Maria Pistauer fue asesinado por proyectiles de un arma de fuego y que en estado de ebriedad trató de subirse a un vehículo frente a su edificio, dando muestras de violencia al conductor. Este habría sido el motivo por el cual Pistauer fue asesinado. El documento también menciona a un tal Miguel Angel Fierros, testigo de los acontecimientos. Mientras paseaba a su perro Cobre, presencié los disparos, describiendo el automóvil como un coche negro de tamaño regular. La información brindada por las actas no coincide con los datos que Miguel ya posee (que señalan que Pistauer era partícipe de la fiesta organizada por Delfina Uribe) ni con los comentarios aparecidos en la prensa revisada por Miguel (que indican que Pistauer estaba con otras dos personas cuando ocurrió su asesinato). Las actas omiten que de ese ataque también resultaron heridos Balmorán y Ricardo, hijo de Delfina.

El medio para acceder a lo que más podría considerarse un punto de vista objetivo aparece como insatisfactorio y poco exhaustivo a los ojos de Miguel: al interrogar al documento, el historiador encuentra que no entrega ninguna información realmente trascendental para dilucidar el misterio del Minerva, ya que ni el coche ni su(s) ocupante(s) fueron identificados. Es más, los únicos datos nuevos no coinciden con ninguna de las fuentes antes consideradas por Del Solar (la prensa y los entrevistados). Tomando en consideración aquellos elementos de la cultura carnavalesca presentes a lo largo de la novela, no nos debe parecer extraño que aquello que aparece como representación del orden y lo oficial se vea trastocado al punto del ridículo: más allá de la información que

⁶⁶ *Ibid.* p. 14.

⁶⁷ Foucault, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2005. p. 9.

⁶⁸ Ricoeur, P., *op. cit.* p. 232.

Miguel ya posee, las actas no proveen más que meras anécdotas, al punto de incluir dentro del informe el nombre de la mascota, burlándose de la rigurosidad y minuciosidad con que suele caracterizarse este tipo de documento.

Ahora desde otra mirada, nuevamente se hace manifiesto el contrapunto para mostrar diferentes posturas frente a un mismo hecho. Junto con esto, las actas de la Procuraduría, como un documento que forma parte del archivo al cual accede el historiador, quedan totalmente invalidadas o, por lo menos, en tela de juicio, al momento de ser interrogadas por el historiador con el fin de encontrar en ellas alguna información relacionada con lo que ha pasado. La labor historiográfica se entrapa en una desconfianza para con uno de sus principales motores. Esto se condice con la reacción de total incredulidad de Miguel ante la versión oficial:

“Estaba convencido de que en la niñez había advertido algo que en su tiempo escapó a la atención de los demás; y no sabía qué era. Por otra parte, se oponía radicalmente a aceptar el parte oficial leído hace poco. Esa versión simplista en que el propietario de un automóvil había asesinado a un joven extranjero por la sencilla razón de confundir su coche con un taxi. Podía saber algo, insistía, que los demás no quisieran o no creyeran oportuno recordar. Trató de estimular y ordenar sus recuerdos. Las imágenes, como siempre, llegaban a raudales, se contradecían, se sobreponían y, sobre todo, rehuían detenerse en los momentos que le interesaban [...]”⁶⁹.

En esta situación nuevamente se presenta el ejercicio de la *anamnesis*, sólo que la confianza en este acto por sí sola no es suficiente para su efectividad. La tensión entre la búsqueda activa de los recuerdos y la inestabilidad innata de éstos impide que su investigación siga progresando hacia la revelación de una verdad fundada en información consistente e inalterable.

3.5 Diálogos socráticos

La metodología aplicada por el protagonista para su indagación en general puede ser equiparada al funcionamiento interno de los diálogos socráticos, género que se encuentra profundamente identificado con la percepción carnavalesca del mundo. Extendido y desarrollado por pensadores como Sócrates, Euclides y Jenofonte, el método dialógico de la búsqueda de la verdad se opone a un monologismo oficial que pretende poseer una verdad ya hecha, se opone también “a la ingenua seguridad de los hombres que creen saber algo, es decir, que creen poseer algunas verdades”⁷⁰. En este sentido, la verdad se alcanza a partir de las relaciones dialógicas de los hablantes y “su relativismo se manifiesta por la autonomía de los puntos de vista de los observadores”⁷¹. En este trabajo de búsqueda, dos procedimientos son claves para su desencadenamiento lingüístico: la síncretis y la anácrisis. La primera corresponde a una confrontación de diversos puntos de vista sobre un determinado objeto, mientras que la anácrisis se entiende como el modo de provocar el discurso del interlocutor, de hacerlo expresar su opinión manifestándola plenamente, es

⁶⁹ Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 114.

⁷⁰ Bajtin, M. *op. cit.* 1986. p. 155.

⁷¹ Kristeva, J. *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1981. p. 212.

decir, una provocación de la palabra por la palabra. En relación con los sujetos, éstos se convierten en una especie de anonimato, cubiertos por el discurso que los constituye. Un elemento subrayado por Julia Kristeva dice relación con la situación exclusiva en la que se produce el diálogo, y es este contexto de exclusividad el que libera de toda objetividad unívoca a la palabra. De este modo, Kristeva concluye con la evidente semejanza entre este género y la palabra novelesca ambivalente.

Considerando esta somera revisión de los elementos constituyentes del diálogo socrático, podemos hacer un paralelo con lo que sucede en la novela: la consideración de las características más relevantes del género policíaco (investigador, crimen, testimonios, revisión de documentos) permite al autor desplegar un mundo principalmente discursivo, dialógico, donde son los diferentes testimonios de los personajes sobre el tema a investigar (síncrisis) - provocados por la tarea investigativa del protagonista (anácrisis) - los que configuran el universo en el cual el protagonista se sumerge, con la finalidad de construir una conclusión objetiva: la verdad sobre el crimen que ocurrió en su edificio durante su infancia. Así, síncrisis y anácrisis son los motores que facultan la indagación de Miguel del Solar, cuya principal expresión es la permanente comparación entre discursos a partir de preguntas que surgen desde el protagonista, equiparación que no lleva exactamente a una verdad absoluta, sino que a una verdad relativizada, alimentada por la divergencia entre testimonios y por la misma naturaleza de los procedimientos constituyentes de los diálogos socráticos aplicados por el protagonista.

Los diálogos socráticos como herramienta para acceder a una verdad responden al modo como se configura esta última en el mundo narrativo. En otras palabras, el tipo de sistema de verdad presente en la novela, de acuerdo con la teoría de los laberintos propuesta por Umberto Eco, y citada por Lauro Zavala⁷², correspondería a un laberinto arbóreo con una lógica circular, con la lógica de una sola verdad. Eco lo define como el laberinto moderno, que da forma a un sistema donde múltiples verdades son posibles, sea de manera alternativa o simultánea. En este caso, la metáfora corresponde a un sistema arbóreo en el cual se parte de una única verdad, pero ésta se va ramificando y multiplicando, para ofrecer diversas posibilidades de interpretación, cada una de las cuales es, en principio, igualmente válida. Es este sistema el que de mejor manera refleja lo que sucede en la novela, ya que a partir de un hecho confirmado, una verdad establecida, que sería el conocimiento efectivo de que los crímenes del Minerva sí ocurrieron, aparecen distintas versiones sobre este hecho, diferentes posibilidades de interpretar los asesinatos y sus móviles. Al estar fundadas estas versiones en la fiabilidad implícita que debiese tener el testimonio, cada una de ellas aparece como igualmente válida. De esta manera, la imagen de un esquema arbóreo reproduce con fidelidad las características preponderantes de la verdad en el mundo narrativo de la novela, esto es, la indeterminación y la ambigüedad.

3.6 Actividad en crisis

A la par de la investigación y por los efectos de esta misma se desarrolla también un constante cuestionamiento acerca del proceder historiográfico y un colapso de la concepción de Del Solar sobre las ambiciones procedentes de investigar la historia.

⁷² Zavala, L. La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006.

“A menudo se quejaba por no haber tenido la suerte de presenciar ningún acontecimiento importante, uno de esos cataclismos políticos y sociales que sirvieron a grandes cronistas de la antigüedad de hilo conductor para desovillar la madeja de la historia”⁷³.

La cita anterior permite vislumbrar con claridad las intenciones de Miguel respecto de su quehacer. Su perspectiva sobre la historia, dada a conocer a través de los comentarios del narrador omnisciente, se vincula con una visión en donde ésta se equipara a un ovillo que debe ser desenredado y reorganizado para su comprensión, y en la que se presentan distintos acontecimientos cuya trascendencia se traduce en utilidad para dar un orden a esa madeja que es la historia. Enfrentado a los diversos obstáculos y preguntas sin respuesta que se originan en las entrevistas, Miguel del Solar reformula constantemente su propósito, llegando a desechar lo realizado hasta el momento para empezar nuevamente desde cero, pero cada vez con la convicción incluir esa supuesta seriedad que amerita una investigación como la suya. En este sentido, podemos observar un cuestionamiento acerca de los límites mismos de la tarea historiográfica. Este es uno de los motivos por los cuales Miguel reevalúa constantemente su investigación, al punto de eliminar todo lo anteriormente hecho para empezar de cero. Posterior a su entrevista con Julio y Ruth Escobedo, Miguel

“advirtió lo poco que había logrado saber sobre el punto inicial de sus pesquisas: las actividades de agentes extranjeros en México durante el período bélico. En buena parte por no habérselo propuesto con entera seriedad [...]. Por el momento podía considerar esos preámbulos como un mero divertimento”⁷⁴.

No obstante, el protagonista se va sumergiendo nuevamente en la investigación, dándole esa seriedad de la cual carecía en sus inicios, para finalizar desencantado de su operación:

“No estaba ya convencido de elegir 1942. [...] Tendría que decidirse en los próximos días, y en caso de optar por ese año comenzar de inmediato a consultar las fuentes objetivas, a preparar sus fichas, a entrevistarse con los funcionarios de la época. [...] Había que olvidarse del divertimento de nota roja con que se había estado entreteniendo y de los crímenes confusos del Minerva que, debía confesar, lo perturbaban más de lo deseable. [...] En unos días se pondría a trabajar en serio”⁷⁵.

Así, las decisiones y cambios del protagonista respecto de su tarea llevan a la siguiente pregunta: ¿se puede restringir a voluntad la investigación histórica? Al parecer, no es tan sencillo delimitar una microhistoria sin, por lo menos, rozar aquellos hechos que podríamos encasillar en la macrohistoria. Por ejemplo, la investigación de Del Solar oscila entre la especificidad de un hecho como un crimen y la amplitud de las relaciones que mantenía México con el contexto internacional de la época. Ya este constante armar y desarmar nos dice que no sólo los resultados pueden ser oscuros o poco claros, sino que además el procedimiento mediante el cual se pretende llegar a esos resultados es potencialmente complejo e inestable. Así, el contexto de un mundo donde lo comúnmente establecido parece anularse, y donde también las verdades se ocultan tras mascaradas, también afecta el punto de partida: la multiplicidad de hechos con los cuales Miguel se enfrenta, además de sus múltiples versiones, produce que su labor entre en crisis desde el primer momento en que ingresa a este mundo.

⁷³ Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 67.

⁷⁴ *Ibid.* p. 162.

⁷⁵ *Ibid.* p. 252.

En medio de una conversación, Miguel resume a Delfina Uribe el modo como ha comenzado su investigación y en qué se ha ido transformando:

“Estoy tratando sencillamente de investigar una época. Como le dije en un principio, leí una serie de documentos que fueron el punto de partida de este nuevo trabajo; en aquel expediente sobre las actividades de agentes alemanes en México se aludía a crímenes que tuvieron lugar en el edificio donde usted vivía entonces. Me doy muy bien cuenta del elemento grotesco en esta parodia de investigación policíaca que realizo”⁷⁶.

Esta explicación contiene los problemas antes señalados: si bien su indagación comenzó a partir de algo tan general y amplio como la investigación de una época, los mismos materiales con los cuales trabaja lo conducen a ir especificando su campo de trabajo, restringiéndose aparentemente sólo a los crímenes del Minerva. Sin embargo, esto nunca será así del todo, ya que al replantear constantemente la veracidad de la información y de los antecedentes respecto de los crímenes, también termina conectándolos con ese contexto macrohistórico antes mencionado, el México de los años 40. Es en parte por esto, y por otros factores adicionales, que el protagonista hace explícita su intuición de un componente paródico en la investigación que desarrolla. De este modo, su intención de hacer una crónica del país donde los acontecimientos se expliquen por sí solos, un trabajo que, según él, requiere “un manejo delicado para mezclar lo espectacular, lo sorprendente, lo mínimo y lo cotidiano”⁷⁷, aparece más como un inconveniente, a la manera de un auténtico tejido de Penélope que se hace y deshace continuamente, que un medio concreto para esclarecer los hechos, exponerlos y así establecer una verdad. Todo su actuar puede resumirse por medio de un cántico reproducido por Eduviges en una de sus entrevistas, casi como vaticinando el rumbo que tomará la investigación de Miguel, llena de referencias que la obstaculizan: “¡Cras, cras, cras, cangrejos al compás! ¡Cras, cras, cras, un paso pa’delante doscientos para atrás!”⁷⁸.

Recurrir a cada uno de los elementos antes reseñados tiene como consecuencia final la indeterminación de la verdad buscada por el protagonista. En primer lugar, la memoria como recurso para la reconstrucción de acontecimientos implica aceptar sus alcances y limitaciones. Si bien es indispensable para sustentar cualquier intento de conocer lo sucedido en el pasado, la memoria, sin embargo, aparece como un elemento frágil y que revela una constante tensión producida por el ejercicio de cohesionar aquellos recuerdos que aparecen sin lógica aparente y los que son buscados activamente a través de interrogatorios y testimonios. La confianza expresada por el protagonista respecto de las virtudes del acto de recordar se ve en pugna con el pensamiento de sus testigos, quienes, por el contrario, ven la poca productividad de tal acción; la posición que finalmente se impone es esta última, la cual logra extenderse a un insistente cuestionamiento en los objetivos y la metodología de la investigación llevada a cabo; el cual conducirá a un abandono de la investigación y, por ende, a la irresolución e indeterminación del misterio por resolver. Esta renuncia a continuar con la investigación es gatillada principalmente por los testimonios, cuyas consecuencias son determinantes: el recorrido de Miguel del Solar está marcado especialmente por la interacción que él tiene con distintas historias, que acentúan la idea de la vida como un relato: como oyente, no sólo ejerce el rol de un “coleccionista” de

⁷⁶ *Ibid.* p. 140.

⁷⁷ *Ibid.* p. 109.

⁷⁸ *Ibid.* p. 228.

narraciones de todo tipo, sino que, más importante aun, también llega a verse fuertemente implicado en ellas, al punto de incorporarlas en su diario vivir, más allá del simple registro.

La consideración de todos estos elementos apunta a describir el modo en que la verdad aparece: confusa, múltiple e indeterminada. Ninguno de los componentes fundamentales de la tarea historiográfica se presenta como convincente en su totalidad; todos, en cierta medida, se confabulan para ir en contra de las intenciones del protagonista, contra su deseo de desenredar el ovillo que es la historia y descifrar aquello que termina superándolo: una verdad en sus raíces indeterminada.

4. Capítulo III: Aproximaciones a una poética pitoliana

Juan Antonio Masoliver se refiere a la totalidad de la obra de Sergio Pitól de la siguiente manera:

“En toda la obra de Sergio Pitól, los lugares mexicanos en los que ha vivido [...], y sus prolongadas estancias en el extranjero, primero como profesor y bohemio, luego como diplomático, y finalmente sus lecturas y escritura, van trazando una verdadera red que es a la vez autobiografía, ensayo y narración. Una narración en la que ocurren hechos delirantes, que no nacen de la ofuscación sino de la lucidez, fruto de experiencias desgarradoras, sarcásticas y crueles, dramáticas o trágicamente tiernas”⁷⁹.

Esta idea, que instalamos como punto de partida para este tercer capítulo, logra sintetizar de buena forma el núcleo de la obra literaria de Sergio Pitól: un conjunto artístico constituido no sólo por la ficción y lo que podemos considerar como originalmente creado a partir de la imaginación, sino también y de manera muy fuerte por lo vivencial. Considerando lo anterior, el objetivo ahora es delinear cómo la novela *El desfile del amor* revisada en los dos capítulos anteriores aparece como uno de tantos resultados de un trabajo que conjuga inextricablemente vida y ficción, y que desarrolla las principales temáticas que a Pitól, como escritor y como sujeto, le interesan y seducen: los alcances de la memoria, las implicancias de la creación literaria, su relación con la voz del otro, etc. Consideramos que la revisión de parte de su obra que bien podemos denominar autobiográfica -específicamente, *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*- es clave respecto del análisis realizado sobre *El desfile del amor*, en cuanto permitirá esclarecer los motivos por los cuales se presentan las problemáticas trabajadas anteriormente.

La de Pitól ha sido una obra literaria difícil de abordar y encasillar en relación con sus contemporáneos y conterráneos, tanto por su cercano contacto con distintas manifestaciones de la literatura europea y asiática -dada su labor como diplomático y, de paso, como traductor- así como por su afán de ir más allá de lo que está a mano o de lo que se considera en boga en términos literarios. Cualquiera que ingrese a la obra pitoliana con el fin de desentrañar sus mecanismos y temáticas fundamentales debe atenerse a un ejercicio exigente y multifacético, ya que requerirá de un lector capaz de enfrentar una diversidad considerable de temáticas, citas, autores, obras, ciudades, etc., que pueden escapar al conocimiento del lector común. Este autor siempre se ha mantenido en un contexto distinto al del resto de los escritores latinoamericanos: desde su prematura relación con la lectura (con su acercamiento a *La guerra y la paz* a los 12 años) en casa de su abuela, mientras la mayoría de los niños a esa edad sólo pensaba en juegos y travesuras, pasando por sus irreales viajes a diferentes partes del globo (España, Italia, Checoslovaquia, Polonia, Rusia, China, por nombrar sólo algunos lugares), hasta la aceptación madura de que su estancia en el extranjero y su relación con la literatura de esas tierras le muestran que “no tenía que

⁷⁹ Masoliver Ródenas, J. “Vivir para contarlo”. En Pitól, S. op. cit. 2007. p. 7.

someterme al gusto de una tribu, ni a las modas del momento”⁸⁰. Su permanencia fuera de México le abre una zona única de libertad creadora, donde este desarraigo de grupos literarios y de temáticas novedosas permite que sus procedimientos se desenvuelvan de manera relativamente autónoma. Otro aspecto que diferencia a Pitol de la mayoría de sus compañeros de oficio es su inagotable apetito por recorrer ciudades e indagar en la arquitectura, la pintura, la literatura y la música, que lo ha llevado a muchos territorios inexplorados por otros latinoamericanos⁸¹; zonas que, de alguna u otra manera, han ido complementando la particular visión que el autor sostiene acerca del arte literario y de la realidad.

4.1 Visión e implicancias de la memoria

Recorrer esas zonas muchas veces también implica una revisión del pasado, que resulta una práctica constante y altamente significativa para Sergio Pitol, pues se conecta de manera evidente con lo que él cuestiona o examina en su presente. La retrospectiva significa para él contemplar “un mundo que es, y al mismo tiempo ha dejado de ser, el mismo”⁸². Como señala acertadamente Juan Villoro respecto de su coterráneo (si es que se le puede catalogar como tal), “recordar significa en este caso reconocerse como otro”⁸³. Junto con esto, el poblano descubre en la memoria un espacio apropiado para esa actividad que Villoro cataloga como “salto alquímico”, ya que cada instante recobrado del olvido se convierte de golpe en una reducida concentración del universo. Un simple recuerdo que surge de inesperada manera y por desconocidos motivos se convierte en una rica condensación de los elementos que componen su vida. La memoria, a su vez, es una especie de cantera donde se desarrolla una doble operación: una indagación en los oscuros pozos de ésta y una posterior extracción de visiones en cuyo centro se manifiesta la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. De este modo, no es extraño que para Pitol la figura ideal de la memoria corresponda al oxímoron, pues “convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos”⁸⁴. Tomando en consideración lo anterior, tanto en sus sueños y recuerdos como en sus novelas, nada puede darse nunca por seguro o confiable.

El punto de arranque para analizar qué tan vulnerable resulta la memoria suelen ser las inusitadas circunstancias que Pitol vive. Con el fin de ilustrar este punto, baste un ejemplo dentro del amplio conjunto de particulares sucesos en la vida del mexicano: un 11 de julio, en Barcelona, presencia un asesinato o, por lo menos, termina por concluir esto, ya que ve que el atacante le clava una navaja a su víctima. Rato después, y ante la insistente curiosidad de las sobrinas del dueño del hostel donde Pitol se aloja, el autor duda al momento de dar su respuesta acerca de lo acontecido: “¿Presencí realmente cómo le extraían la navaja

⁸⁰ Pitol, S. *op. cit.* 2007. p. 512.

⁸¹ Como señala Celina Manzoni, “el infatigable deseo de los viajes que moviliza a Sergio Pitol [...] parecería autorizarse en una antigua tradición reconocida por su coterráneo Alfonso Reyes cuando le atribuye a Humboldt «la antigua manera de adquirir la sabiduría viajando»”. En Manzoni, C. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá la Real: Alcalá grupo editorial. 2009. p. 13.

⁸² Pitol, S. *op. cit.* 2007. p. 71.

⁸³ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁴ *Ibid.* p. 73.

ensangrentada del cuerpo o lo estoy inventando ahora? Tengo la memoria turbada”⁸⁵. Luego narra que ese mismo día ingresó a una librería, donde “estoy seguro de haber comprado *El cuarto de Jacob*, de Virginia Wolff, en una edición de Janés que no conocía, pero lo cierto es que llegué a mi habitación sin él”⁸⁶. Tanto su confusa memoria como la incapacidad de explicar hechos comunes y corrientes van trazando una vida y escritura que no pueden explicarse mediante discursos o principios donde prime lo lógico o lo racional. Como señala Gigena, “esta serie de operaciones de la memoria supone desde el vamos la imposibilidad de la fidelidad y la exactitud, pero aun en la pérdida y la ausencia (o por ello, precisamente) articulan el relato”⁸⁷. Características como la indeterminación y la relatividad que Pitol ve en sueños y recuerdos también están presentes en otros aspectos, como en su misma escritura.

En “Vindicación de la hipnosis”, el autor relata su asistencia a una sesión de hipnoterapia para solucionar su adicción al tabaco. Haciendo una pausa en su exposición sobre cómo había comenzado su relación con el tabaco, el doctor le indica que no se pierda en circunloquios, añadiendo que percibe esos rodeos en su discurso como evidentes signos de inseguridad, de bloqueo. Frente a esto, a Pitol no le queda más que defenderse con argumentos literarios: “Me amparé en el hecho de que mi escritura se sostenía de modo esencial en esos recursos. [...] Me sentía incapaz de describir de modo directo una acción cualquiera, por elemental que fuese”⁸⁸. De la misma manera que Pitol, todos los personajes que atestiguan en *El desfile del amor* son incapaces de describir sus experiencias de manera directa o lacónica. Por el contrario, sus discursos constituyen un entramado plagado de anécdotas de la más diversa naturaleza, que carecen de atinencia respecto del contexto comunicativo y que se enlazan unas con otras de un modo diferente a lo que suele ser una ilación de ideas normal. Así como su monólogo aparece construido a partir de desvíos y circunloquios, su ideal de escritura también se aferra a esta idea, donde “un conjunto inicial de puntos solitarios se transforma en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias [...]”⁸⁹. Así, su escritura -o el ideal de ésta- aparece compuesta por elementos que dicen relación con lo incompleto y lo irregular; en definitiva, con aquello que nunca puede determinarse de manera rotunda. A esas alturas, y luego de la reprimenda del doctor por sus desvíos orales, Pitol siente como un abuso el pensar siquiera “espetarle en ayunas un discurso sobre la radical soledad del ser y la imposibilidad de alcanzar por una vía racional la verdad o de llegar a ella por aproximaciones y tanteos”⁹⁰. Esta visión que revela una inaccesibilidad a la verdad, y que puede parecer tajante, no es del todo negativa, pues abre una posibilidad para que lector proponga su propia puerta de acceso:

“Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural;

⁸⁵ *Ibid.* p. 94.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ Gigena, María M. “Regreso a mi Ítaca personal: el arte del viaje y la fuga en Sergio Pitol”. En Manzoni, C. *op. cit.* p. 238.

⁸⁸ Pitol, S. *op. cit.* 2007. p. 103.

⁸⁹ *Ibid.* p. 104.

⁹⁰ *Idem.*

será el lector quien intente aclararlos, resolver el misterio planteado, optar por algunas opciones sugeridas [...]”⁹¹.

Si bien su escritura puede sugerir un alto grado de egocentrismo (en el mejor sentido de este concepto, claro está), esto no es motivo suficiente para impedir que las reflexiones de Pitol también giren en torno a los virtuales sujetos que se vincularán con su producción: el lector o, en términos más amplios, el “otro”.

4.2 El lugar del otro

En su artículo “Las puertas del paraíso”, Pitol revisa de manera general los antecedentes de la novela policial, haciendo énfasis en aquel método analítico donde el lector transita por una cadena de monólogos en el afán de resolver un determinado misterio. Respecto de los sujetos que producen estos discursos, Pitol señala:

“Los personajes que emiten esas versiones particulares pueden resultar confiables, inciertos o indignos de crédito; los primeros utilizan todos sus recursos para tratar de llegar a la verdad, los otros se obstinan en viciar, obstaculizar y desvirtuar ese proceso. A final de cuentas, con buena o mala fe, todo testigo es de alguna manera no fiable. Aun el más recto, el más escrupuloso, termina por contaminar su versión con su propia carga emocional, sus filias y fobias, o sencillamente por estar situado en determinado ángulo ante el hecho sobre el cual debe rendir testimonio”⁹².

Obras canónicas y estimadas por Pitol como *El sonido y la furia* o *Pedro Páramo* exigen que el lector realice, entre muchas otras operaciones, un ejercicio en particular: un acto de recomposición de una trama que se modifica constantemente, tal como sucede en *El desfile del amor*. A este respecto, Villoro apunta que

“al igual que el protagonista de *El desfile del amor*, Pitol entiende que la ficción es otra forma de la verdad. Con Juan José Saer comparte la certeza de que la novela no depende de la mentira sino de lo inverificable”⁹³.

Pitol, además, es consciente tanto de la maleabilidad de la memoria como de los desplazamientos de los cuales puede ser víctima el lenguaje. El fundamento de su posición es esencialmente empírico: las vivencias que vemos plasmadas en su escritura le y nos revelan que como sujetos nos es imposible desligarnos a voluntad de las emociones o impresiones asociadas a distintos hechos o acontecimientos al momento de querer relatar estos últimos. Su suspicacia frente a la palabra del otro no reside en el hecho de una discriminación, situándose la palabra de Pitol en un lugar superior respecto de la de los otros, sino que, por el contrario, se gesta, en primera instancia, en el autorreconocerse como un individuo cargado o “contaminado” de emociones, perspectivas, inquietudes, etc. Como refuerzo de esto, Pitol relaciona la tolerancia con la admiración que siente por Mijail Bajtin, uno de los últimos paladines, según él, de este valor ausente en los tiempos actuales. De este modo, la polifonía reconocida en *El desfile del amor* coincide con el acto de permitir la

⁹¹ *Ibid.* p. 480.

⁹² *Ibid.* p. 264. *El énfasis es nuestro.*

⁹³ *Ibid.*, p. 23.

manifestación de distintas voces y no la de restringir la palabra del otro. Pitol mismo critica cualquier actividad que coarte cualquier manifestación de la diversidad o de la otredad: “La mentalidad totalitaria difícilmente acepta lo diverso; es por esencia monológica, admite sólo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos”⁹⁴. Este juicio antiabsolutista es extrapolado al territorio de la literatura, donde ésta nunca “se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas; se rebela hasta de los mismos cánones creados por ella cuando ya los considera innecesarios”⁹⁵. Pitol también enfatiza la labor del novelista como alguien que debe estar abierto a atender las distintas voces que le rodean. A partir de esta idea, Miguel del Solar y los personajes que éste entrevista resultan ser, en última instancia, una imagen desplazada del mismo escritor: siguiendo la flexible premisa de que “todo está en todas las cosas”, Pitol, además de ser el protagonista que escucha todas estas voces, es también cada uno de los personajes que, como caricaturas (ateniéndonos a su significado como a su etimología), no sólo aparecen cargados en sus rasgos físicos y actitudes, sino que de igual manera en la cantidad considerable de historias, experiencias, ambiciones y anécdotas relatadas, que cautivan a quien las escucha.

Aquella premisa antes referida tiene su antecedente en el epígrafe de *El mago de Viena*, que corresponde a una frase de Edward Morgan Forster, «*only connect...*». Es decir, el plan de Pitol equivale a realizar un trazado cuya complejidad se manifieste en la multiplicidad de líneas y puntos que lo conforman, provocando que el goce artístico se concentre precisamente en ese libre acto de conectar. Esta idea consolida la tolerancia de Pitol para con la palabra del otro, llegando incluso a identificarse con ese sujeto, a salirse de sí mismo, a ser un punto dispuesto a trazar una ruta desconocida con el fin de lograr una conexión. Esta actitud ya comienza a tomar forma desde su etapa infantil, en el momento en que su abuela le pasa un libro en cuya primera página estaba escrito el título *Razas humanas*, acompañado de imágenes de niños de distintas etnias y nacionalidades. Una de estas imágenes llama la atención del pequeño Pitol por sobre las demás, particularmente porque ese niño “tenía labios abultados y pómulos salientes, rasgos que le daban un aspecto animal, y ese carácter lo potenciaba un espeso gorro de piel que le cubría hasta las orejas y que yo suponía era su propio pelo”⁹⁶. Al pie de la imagen se leía: *Iván, niño ruso*. A partir de este encuentro, un fantasioso Pitol se vislumbra como un verdadero homónimo de este niño, al punto de decirle a un chico mayor que él que su nombre era Iván, niño ruso. Con este primer episodio nacen las proyecciones de la identificación del futuro escritor con el diferente, con el Otro.

4.3 La indeterminación

Dentro de las variadas historias que conforman su itinerario, concretamente en una de sus exploraciones por la ciudad de Venecia, Sergio Pitol relata su paseo por esta urbe italiana a pesar del extravío de sus lentes, captando así sólo fragmentos de una realidad que él observa como en constante mutación. A sus ojos, los contornos de los edificios se hacían difusos, ubicándose en una franja entre la luz y las tinieblas:

⁹⁴ *Ibid.* p. 158.

⁹⁵ *Ibid.* p. 157.

⁹⁶ *Ibid.* p. 444.

“El espectáculo fue irreal y maravilloso al mismo tiempo. [...] De algún modo mi viaje por el mundo, mi vida entera han tenido ese mismo carácter. Con o sin lentes nunca he alcanzado sino vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido”⁹⁷.

Esta primera anécdota sobre la pérdida de sus lentes nos es útil como aproximación a la concepción que el autor tiene sobre su vida y que también termina plasmándose en su escritura. Al contrario de Fernando Pessoa, quien requirió sus anteojos hasta sus últimos instantes de vida, la narrativa de Pitol se funda en el principio opuesto: en vez de perseguir una aclaración, distorsiona lo que mira. Como se refleja en la escritura de la novela y al igual que Miguel del Solar, Pitol va concibiendo su vida como un viaje que pareciera no tener un destino tangible, es decir, se acepta como un sujeto en constante movimiento que sólo alcanza atisbos de sentido a través de su periplo, nunca jactándose de tener la seguridad o certidumbre acerca de las cosas. Es por esto que a quien pregunte qué somos y adónde vamos -tantas posibles respuestas para esas interrogantes-, Pitol ve como única réplica que “una bofetada lo libraré de las pocas muelas que le quedan”⁹⁸. Pues, de acuerdo con sus experiencias y sus ejercicios relativos a la mnemotecnica, a Pitol le es difícil imaginar a un sujeto que pueda tener tanto la capacidad como la osadía de definirse a partir de un momento determinado, o poseer la certeza de autodefinirse como un sujeto estable, ya que su misma escritura le revela que aquel que escribió años atrás un texto no es el mismo que ahora lo está leyendo. Pitol comulga con el concepto de una convivencia de múltiples personalidades en el interior de un individuo, advirtiendo que una de esas identidades mantiene una posición hegemónica respecto de las otras, pero sin concederle a esa hegemonía la posibilidad de ser eterna o inmutable:

“Un YO, uno de los tantos que nos compone, puede abrirse en determinado momento y debido a cierto estímulo, para derrotar al YO hasta entonces reinante y constituirse en el nuevo YO hegemónico que mantendrá unida la confederación de almas que es cada uno de nosotros”⁹⁹.

El sujeto, inestable por naturaleza, se va configurando a partir de una serie de renovaciones. De este modo, al intentar un esbozo de una autodefinición, Pitol termina realizándola a partir de sus gustos, sus lecturas, su familia: todos elementos que, a su vez, van sufriendo importantes transformaciones, sea expandiéndose por la experiencia o reduciéndose, por ejemplo, por el paso del tiempo y la fragilidad de la memoria.

Entre el abanico de elementos y circunstancias que han influido en la configuración del pensamiento de Sergio Pitol, su encuentro con los trípticos del pintor alemán Max Beckmann no puede quedar relegado, ya que provocaron un fuerte impacto en su producción literaria posterior. El mexicano destaca en ellos la abundancia de elementos distanciados de la comprensión humana: “Los trípticos de Beckmann se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. Surge ante nuestros ojos una rica imaginería donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal”¹⁰⁰. Podemos decir que la misma situación se desarrolla en Pitol y su novela, donde somos testigos de un despliegue de sujetos contradictorios, causantes de situaciones irracionales. Así como en la obra de Beckmann, en *El desfile del amor* vislumbramos que

⁹⁷ *Ibid.* p. 42.

⁹⁸ *Ibid.* p. 43.

⁹⁹ *Ibid.* p. 312.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 133.

todos estos personajes conforman un universo en el cual también hay signos recurrentes en diferentes momentos y que son, precisamente, las piezas clave que arman la mitología personal de Pitól: el reconocimiento de la lógica contradictoria y ambigua que puede llegar a mostrar la memoria; aceptar la diversidad fónica y la presencia del otro, que conforme el paso del tiempo se ha constituido en piedra angular en la vida del autor; la verificación de que no se puede afirmar haber alcanzado una verdad absoluta a partir de fragmentos y atisbos. Pitól también señala que los trípticos del pintor alemán se construyen a partir de múltiples acciones encapsuladas. A partir de esta premisa, es perfectamente admisible establecer una analogía entre esta característica de la pintura de Beckmann con la multiplicidad de anécdotas e historias intercaladas que pueblan los discursos testimoniales que cada personaje expone en la novela de Pitól. De hecho, el encuentro entre el escritor y Beckmann representa el punto de partida en la gestación de la obra: la diversidad pictórica tiene un impacto tal que desencadena en el autor el imaginarse como un virtual escritor que “dejará intersticios inexplicables entre la A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial [...]”¹⁰¹. Liliana Tabákova igualmente apunta a esta idea diciendo que lo más característico de la obra madura de Pitól, es decir, las tres novelas agrupadas en *Tríptico del carnaval*, es “el paulatino acercamiento a un espacio vacío, a un misterio, que subyace en las historias narradas sin que nunca se llegue a su dilucidación”¹⁰².

Dentro del conjunto de lecturas y autores que han construido la vida del mexicano, Henry James le confirma algo que había surgido de manera incipiente en sus primeros relatos: “un acercamiento furtivo y sinuoso a una franja de misterio que nunca queda aclarado del todo [...]”¹⁰³. Pitól se convierte también en un epígono de la propuesta literaria de Joseph Conrad, en cuanto concibe que la obra de arte “muy rara vez se limita a un único sentido y no tiende necesariamente a una conclusión definitiva [...]”¹⁰⁴. Junto con ellos, secunda a Antonio Tabucchi respecto del pensamiento del italiano acerca de la certidumbre: “La única certeza que poseo es la de que todo es relativo, que las cosas tienen su revés”¹⁰⁵. De esta manera, el carácter indeterminado de la obra artística constituye parte fundamental de la vida como de la escritura de Pitól, instancias estrechamente ligadas por el autor.

4.4 Escritura y sustento en lo vivido

En momentos en que su aventura como escritor se iniciaba, con la redacción de uno de sus primeros libros¹⁰⁶, y en medio de su ardua labor como traductor, Pitól asume una postura crítica frente a su actitud apegada a los diccionarios y a las correcciones, la cual se ha alimentado por la pulcritud y la fidelidad requeridas en el proceso de traducir. Su crítica se aboca al traspaso de esas restricciones al acto creador, crítica que concuerda con su

¹⁰¹ *Ibid.* pp. 135-136.

¹⁰² Tabákova, L. “Geografías literarias de Sergio Pitól”. [en línea] Revista electrónica de estudios filológicos. N° 12, Diciembre 2006. <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm> [consulta: 29 noviembre 2009].

¹⁰³ Pitól, S. *op. cit.* 2007. p. 190.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 554.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 297.

¹⁰⁶ Hablamos de *Los climas*, obra publicada en 1972.

visión de la escritura como el espacio de libertad por antonomasia¹⁰⁷. Por ello, y merced a su continuo ejercicio de reflexionar y repensar su presente, el sencillo acto de observar por su ventana hacia el exterior produce en el autor una profunda consideración acerca de la posibilidad de que su materia prima se ubique en lo cotidiano y no precisamente en un confinamiento íntimo o enfocado en producir un lenguaje supeditado a lo oficial y a lo correcto. Pitol transparenta sin tapujos la dependencia de su escritura para con su diario vivir, al punto de señalar que “como Tolstoi, puedo escribir sólo sobre lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos”¹⁰⁸. El autor admite que su escritura es el resultado de un proceso que no sólo considera la imaginación; de hecho, para él la presencia de esta última es minúscula. Si bien lo vivido está contenido indudablemente en su escritura, esto no implica que el procedimiento pitoliano sea exclusivamente especular. Como señala Villoro, “su capacidad de trascender el entorno lo aleja del realismo mimético y lo lleva a interesarse, no en lo que ocurre con parda conformidad, sino en lo que podría ocurrir”¹⁰⁹.

La equiparación de su obra con un cuaderno de bitácora encuentra sustento en *El desfile del amor*: por ejemplo, al final de la novela hallamos la inscripción «Praga 1983 - Mojácar 1984», que marca precisamente el lugar y la fecha tanto del comienzo de su escritura como de su conclusión. Como consecuencia de esta anotación, en la obra se rompe la autonomía del mundo narrativo para colocarla inevitablemente en el umbral del contexto de producción del autor. También registrando a la manera de un diario o un dietario, Pitol anota con fecha de enero de 1983 la siguiente situación:

“Silvia Molina me prestó un legajo de documentos que pertenecieron a su padre. Se trata de informes que detallan las actividades subversivas de la colonia alemana en México durante la Segunda Guerra Mundial”¹¹⁰.

Es evidente el paralelo que podemos establecer entre este suceso de la vida de Pitol y el modo en que Miguel del Solar comienza su exploración en la novela. También podemos añadir que el escenario de *El desfile del amor* -el babélico edificio Minerva, en la colonia Roma del D.F.- corresponde a uno de los lugares donde alguna vez vivió el propio autor. Estos datos y la cita anterior muestran cómo la novela - y, por extensión, los rasgos problemáticos que en ella aparecen - responde no sólo a un producto literario aislado dentro del universo artístico de Pitol, sino que también a una cristalización de su particular concepción de la vida, a su *ars vivendi*. La dificultad de delimitar estas dos zonas -arte y vida, ficción y realidad- ocurre precisamente porque es la misma escritura la que las empalma como una sola dimensión: como revela la lectura de *El arte de la fuga*, mediante el acto de la escritura, el autor no sólo hace un registro retrospectivo de su vida, a la manera de un diario de viajes, sino que, más importante aun, también la va construyendo. No recuerda para escribir, sino que, por el contrario, escribe para recordar, planteamiento que guarda

¹⁰⁷ Pitol hace una clara distinción entre escritura y redacción: mientras que para la primera la palabra es por naturaleza polisémica, la última difícilmente permite que la palabra posea más de un sentido. Para el autor, una de las principales cualidades de la escritura es su impredecibilidad.

¹⁰⁸ Pitol, *op. cit.* 2007. p. 139.

¹⁰⁹ Villoro, J. “Reflejos de Pitol”. [en línea]. La Jornada en Internet. 8 de agosto, 1999. <<http://www.jornada.unam.mx/1999/08/08/sem-villoro.html>> [consulta: 29 noviembre 2009].

¹¹⁰ Pitol, *op. cit.* pp. 2007. 197-198.

concomitancia con la apreciación de Pitol de que “soy consciente de que buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones *a posteriori*”¹¹¹.

Recurrir a un concepto como el silogismo, forma de razonamiento propia de la lógica, puede parecer una contradicción respecto de los aspectos constituyentes de la poética pitoliana, pero resulta útil en cuanto sintetiza de buena manera esta retroalimentación entre vida y escritura: si su escritura es una impresión directa de lo que ha sido su vida y si su diario vivir se ha visto marcado por el azar, la heterogeneidad en las relaciones humanas y la indeterminación de ciertos sucesos, la conclusión apuntará precisamente a una escritura que se revela como un espacio donde siempre subyacerá una oquedad misteriosa, donde se admita la libertad de conectar puntos distantes entre sí. Además, será un reflejo del pensamiento autorial en cuanto plasmará su reprobación frente a posturas absolutas o inamovibles y su inclinación por lo indeterminado.

¹¹¹ *Ibid.* p. 77.

5. Conclusiones

Como hemos podido observar en el análisis, tanto la polifonía como algunos elementos de la cultura carnavalesca tienen una fuerte presencia en el espacio diegético desarrollado en la novela, al punto de incidir en la investigación del protagonista y provocar que la verdad que él busca revelar permanezca en constante indeterminación. La reconstrucción histórica desempeñada, esa pesquisa de una verdad que pudiese esclarecer el trasfondo de ciertos acontecimientos, se desenvuelve en la novela a partir de una perspectiva en particular: la de Miguel del Solar. Su proyecto consiste en el intento de agrupar todas esas voces testimoniales -que, a la manera del contrapunto, cantan una melodía en común- constituidas por distintos elementos que dificultan el objetivo de una investigación imparcial: por ejemplo, el hecho de que el investigador se vea “atrapado” por las narraciones e historias intercaladas expresadas en los testimonios. Además de proporcionar datos contradictorios entre sí, ninguno de los personajes entrevistados tiene, en última instancia, la certeza de conocer con precisión qué sucedió respecto de los crímenes del edificio Minerva. Así, las distintas perspectivas acerca de un mismo suceso dan cuenta, en última instancia, de la complejidad de englobar unilateralmente la heterogeneidad de las relaciones en la vida humana: finalmente, quien se interna en el laberinto de la polifonía no encuentra un único camino en ella. Cada una de estas perspectivas conlleva también declaraciones que producen un ambiente de extravagancia al estar acompañadas de situaciones inusuales, que escapan a lo normal, dejando a Del Solar en una posición que lo inhabilita para desenvolverse *ad libitum* en ese mundo, mucho menos para comprenderlo a cabalidad. El testimonio se presenta, además, como un medio que no sólo asevera la realización efectiva de algo en el pasado, sino que también carga con la expresión de una subjetividad, de un alguien, que exterioriza también sus anhelos y tribulaciones. Permitir la manifestación de todas estas voces es signo de la tolerancia subyacente en la obra pitoliana, pues implica un reconocimiento a los demás, que es finalmente otra forma de conocerse a uno mismo.

Por otro lado, el recurso de la memoria funciona con la lógica de lo difuso, lo dudoso y lo contradictorio, provocándose una fuerte tensión entre lo que el protagonista recuerda y lo que intenta hacer recordar en sus testigos. La novela también pone en tela de juicio el carácter oficial de los documentos, hecho que tiene relación con la desconfianza a aquello que se autoproclama *a priori* como autoritario y solemne. En sus funciones como embajador, Pitol ha sido testigo y víctima de ese lenguaje oficial, cuyo estatus aparece modificado en la novela. El mexicano, por el contrario, cree en la fuerza socrática del conocimiento, aquella interacción que es desarrollada por procedimientos como la síncretis y la anácrisis y que propone que no hay una verdad preestablecida. Similar es el ejercicio que como lectores debemos hacer frente a esta novela, ya que la indeterminación se extiende a cualquier interpretación que arriesguemos hacer. Siendo empáticos con Del Solar, intentando resolver el misterio, florecen las siguientes interrogantes: ¿fue Martínez el real gestor de los crímenes? ¿Acaso era sólo un peón de una mente maestra mucho más influyente y aún desconocida? ¿O tal vez los crímenes fueron el resultado de una conjunción entre elementos fortuitos? Pitol nos entrega algunas herramientas para suponer un desenlace, pero no todas.

Otro de los puntos que podemos rastrear en el análisis es que, ajustándose a una de sus premisas fundamentales, Pitol establece una conexión significativa con sus personajes,

acomodando su imagen a estas figuras: Pitol es Ida Werfel, que postula la incertidumbre de saber quién es quién y dudando de su misma persona; es Miguel del Solar, aquel que en su recorrido escucha y registra diferentes voces; es Julio Escobedo, el artista que señala que “cuando el pintor quiere plegarse a la realidad la convierte en un enigma”¹¹². Pero proponer una escritura exclusivamente egocéntrica constituiría ignorar la potencialidad y desaprovechar la libertad que la literatura entrega, y Pitol lo sabe. Precisamente, su operación, esa especie de transformación alquímica que perpetra, consiste en una compleja combinación de lo que él ha sido y experimentado con aquello que eventualmente podría suceder. Así, la consideración de elementos pertenecientes al mundo carnavalesco lo faculta para instalar esa segunda vida posible a la cual alude Bajtin, un mundo donde las respuestas pueden tomar independencia de las preguntas que las motivan y donde las situaciones sociales o comunicacionales no siempre presentan una línea que justifique tanto la presencia de los sujetos como sus discursos.

Lo anterior encuentra su argumento en la vida personal del autor: una exploración retrospectiva de sus vivencias revela ciertos temas constantes, tales como el discernimiento de una sucesiva transformación de su subjetividad, la evolución de su escritura y la incapacidad de imaginar su realidad regida por leyes absolutas, pues ésta es visualizada a lo largo de los años con vacíos y descrita por medio de situaciones inexactas, lo que se traspasa inexorablemente a su trabajo literario: corresponden a dos caras de una misma moneda. Pensamos en la indeterminación pitoliana como una con valoración positiva, pues le permite imaginar mundos donde no todo está predeterminado, donde las convenciones establecidas pueden sufrir transformaciones y dando cabida al surgimiento de nuevos pensamientos que intenten atribuir un sentido a esas oquedades características de la vida. De esta manera, su concepción de la realidad y su visión del conocimiento apuntan a dominios incompletos e inexactos. Como señala a partir de la traducción del diario de Witold Gombrowicz, palabras que Pitol mismo siente como propias, “cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada”¹¹³.

¹¹² Pitol, S. *op. cit.* 1984. p. 158.

¹¹³ Pitol, S. *op. cit.* 2007. p. 480.

6. Bibliografía

6.1 Bibliografía del autor

- Pitol, S. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama. 1984
 Pitól, S. "El arte de la fuga" en *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Anagrama. 2007

6.2 Bibliografía teórica y crítica

- Augé, M. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa. 1998
 Bajtín, M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. 1986
 Bajtin, M. La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Madrid: Alianza. 1989
 Foucault, M. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2005
 Gigena, María M. "Regreso a mi Itaca personal: el arte del viaje y la fuga en Sergio Pitól". En Manzoni, C. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcala# la Real: Alcala# grupo editorial. 2009
 Kristeva, J. *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1981
 Manzoni, C. *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcala# la Real: Alcala# grupo editorial. 2009
 Masoliver Ródenas, J. "Vivir para contarlo". En Pitól, S. *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Anagrama. 2007
 Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2004
 Tabákova, L. "Geografías literarias de Sergio Pitól". [en línea] Revista electrónica de estudios filológicos. N° 12, Diciembre 2006. <<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm>>
 Villoro, J. "Reflejos de Pitól". [en línea]. La Jornada en Internet. 8 de agosto, 1999. <<http://www.jornada.unam.mx/1999/08/08/sem-villoro.html>>
 Yu-Jin, Seong. "El carnaval pitoliano en El desfile del amor" [en línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. N° 37. Noviembre 2007 - Febrero 2008. Año XII <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/carnavsp.html>>
 Zavala, L. La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura. Universidad Nacional Autónoma de México. 2006