

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Análisis formal de “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol

T E S I N A
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
LIZBETH EVOLI GOYA

Asesora: Maestra Luz Aurora Fernández de Alba

México

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicada al maestro Sergio Pitol.

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas.

Sergio Pitol.

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Pitol, porque gracias a su trabajo podemos escuchar las voces de una Babel que sin su talento aún nos parecería imposible y lejana. Gracias por aquella tarde húmeda en Xalapa, por su calidez y ligereza, por su gran calidad humana.

A Luz Fernández de Alba, que verdaderamente fue eso, una LUZ todo este tiempo. Gracias por su ayuda, su PACIENCIA, su tiempo, las lecturas sugeridas, las tardes de trabajo en la biblioteca del maestro, LOS MAESTROS, donde las ideas están en el aire y ella me impulsaba a verlas. Gracias por su generosidad y confianza en el proyecto y en mí.

A mi madre, María Eugenia Goya, por darme un invaluable ejemplo en la vida, por su amor, por enseñarme a ser una mujer diferente. Gracias por su apoyo impagable e infinito.

A Rodrigo López por ser el compañero de todos los viajes, por la mano que siempre me tiende para caminar juntos. Gracias por estar en mi vida y apoyarme en todo y con todo.

A Shantal Torres por ayudarme a estudiar para entrar a la UNAM y quien ha sido una de mis mejores amigas.

A Cynthia Palacios Goya por ser, sin querer, otro ejemplo valioso que me inspiró para estudiar y leer, y por hacerme la incómoda pregunta de “¿cómo vas con la tesis?” que tanto me impulsó a ponerle punto final.

A toda mi familia que me ha demostrado de diversas y particulares maneras su apoyo y cariño. A mis amigos que me han acompañado en muchos momentos.

A Jorge Palacios Goya que, sin ser parte de esta etapa, fue una persona muy querida para mí, doy gracias a la vida por conocerte, por tu respeto, por tu alegría, tu cariño. Descansa en paz.

OM MANI PADME HUM

Análisis formal de “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol

ÍNDICE

Introducción	6
Capítulo 1. Breve revisión del formalismo ruso	9
1.1. Boris Eichenbaum y la teoría del método formal	13
1.2. Conceptos clave del formalismo ruso	14
1.2.1 Literaridad	15
1.2.2 <i>Desautomatización</i> o <i>desfamiliarización</i> del lenguaje	16
1.2.3 Victor Shklovski: imágenes y lenguajes poéticos	17
1.2.4 Yuri Tinianov: función, principio constructivo y serie	20
1.3 Mijaíl Bajtín: crítica y evolución del formalismo	22
1.4 Hacia la construcción de la forma	24

Capítulo 2. Escritores contemporáneos relacionados con Sergio Pitol e interesados en la forma	26
2. 1 Enrique Vila-Matas	26
2. 2 Henry James	28
2. 3 Witold Gombrowicz	29
Capítulo 3. Sergio Pitol ante la crítica	32
3.1 Creación de “Nocturno de Bujara”	42
3.2 Sinopsis del cuento	43
3.3 “Nocturno de Bujara” ante la crítica	44
Capítulo 4. Análisis formal de “Nocturno de Bujara”	47
4.1 Cómo está hecho “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol: la deformación de la anécdota	48
4.2 Procedimientos principales de la narración para lograr la desautomatización de la percepción del lector	56
4.2.1 Inicio del relato: <i>in medias res</i>	57
4.2.2 Construcción en abismo (<i>mise en abîme</i>)	58
4.2.3 La puesta en abismo en “Nocturno de Bujara”	59
4.2.4 Uso de diferentes géneros literarios para la puesta en abismo	60
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	66

Análisis formal de “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol

Introducción

El formalismo ruso ha sido analizado, criticado y revalorado en muchos estudios, esta tesina es otra recapitulación de esos trabajos mediante un cuento que sirve como instrumento para ejemplificar la teoría formalista, de la que poco se ha escrito en español. El cuento es “Nocturno de Bujara”, su autor es Sergio Pitol. La elección de la teoría y del autor no ha sido fortuita. Pitol ha sido un estudioso del formalismo ruso que ha establecido una relación indiscutible con sus exponentes más destacados. Por otro lado, el cuento que analizaré tiene características formales que el mismo autor reconoce, así como también admite su pasión y preocupación por la forma en su obra.

En este trabajo inicio con una recopilación del formalismo ruso y sus exponentes, sus principales conceptos y la crítica que surgió de esta teoría. Posteriormente, expongo la relación de Sergio Pitol y de otros escritores relacionados con él y también interesados en producir literatura a través de la forma.

En el tercer capítulo hago una síntesis de la reacción crítica a la obra de Pitol así como al texto que analizo: “Nocturno de Bujara”. De igual manera presento la sinopsis del cuento para contextualizar al lector en el análisis subsecuente.

En el último capítulo planteo los procedimientos formales que estudié para realizar el análisis de “Nocturno de Bujara” y así cumplir con el objetivo de esta tesina: analizar, mediante la investigación previa del formalismo ruso y la obra de Pitol, este texto y demostrar que existen en él características formales definidas por la teoría.

Capítulo 1. Breve revisión del formalismo ruso

1. Breve revisión del formalismo ruso

Encontrar las bases teóricas con las que se pueda analizar una obra literaria ha sido una tarea ardua de varios siglos de trabajo. A principios del siglo XX la literatura carecía de una disciplina científica con la cual pudieran estudiarse sus producciones. Sólo existían algunos estudios que se encontraban principalmente en las poéticas, que fueron las herramientas fundamentales para entender y comprender la literatura, ¿cómo habríamos interpretado un drama o una comedia sin las valiosas aportaciones de Aristóteles? La forma en que las obras literarias han evolucionado con el tiempo había sido ignorada, el contenido no se juzgaba ya que siempre se ha considerado importante pues tiene una interpretación, pero la forma en la que éste se expresa fue tomando diversas manifestaciones que no habían sido estudiadas ampliamente.

La inquietud por analizar la obra literaria no sólo por su contenido, o por su sentido, sino por su continente, es decir, por el conjunto de líneas que dibujan y albergan al contenido nació en Rusia entre 1915 y 1930. Algunos de los estudios emprendidos por los rusos fueron muy importantes en el análisis de la lengua y en la diversidad de sus funciones. La preocupación por tener una base con la cual poder estudiar aspectos relacionados con la literatura dio por resultado la formación del Círculo Lingüístico de Moscú —que trabajó

de 1914 a 1915—, y cuyo principal objetivo fue estudiar la lingüística y la poética. Sus principales representantes fueron Pëtr Bogatyrëv, Roman Jakobson y Grigorij Vinokur.¹

La OPOIAZ de Petrogrado que por sus siglas en ruso se refiere a la Sociedad del Estudio del Lenguaje Poético, nacida poco después del Círculo de Moscú, fue un centro que se dedicó a los estudios de la estética, particularmente en la literatura. Los investigadores que dieron vida a este grupo fueron Boris Eichenbaum, Víctor Shklovski y Yuri Tinianov.

Las diferencias entre estas dos escuelas las explican Jakobson y Bogatyrëv: “mientras que el Círculo Lingüístico de Moscú parte del presupuesto de que la poesía es lenguaje en su función estética, los de San Petersburgo defienden que el motivo poético no siempre es un despliegue del material lingüístico. Lo que es más, mientras los primeros afirman que el desarrollo histórico de las formas artísticas tiene una base sociológica, los segundos insisten en la total autonomía de dichas formas”. (Steiner 2001:17)

En 1926 surge igualmente un grupo ruso-checo formado en Praga que se conoce como el Círculo de Praga. Uno de sus principales representantes fue Tomashevski, quien realizó varios análisis acerca de las funciones discursivas como la referencial y la poética, también sobre la sincronía y la diacronía y la mutabilidad en la jerarquía de los valores. El Círculo de Praga, que toma como modelo al Círculo Lingüístico de Moscú, centró sus estudios en la investigación de las relaciones entre las propiedades puramente lingüísticas

¹ Véase *El formalismo ruso. Una metapoética* de Peter Steiner (2001).

de la poesía y las características que trascienden los límites de la lengua y pertenecen a la semiología general del arte.

Dado que los puntos de vista de cada escuela diferían ampliamente por lo que no se puede hablar de un movimiento homogéneo, de un formalismo sino, como cita Peter Steiner de una frase de Bajtín “hay tantos formalismos como formalistas” (Bajtín 1994: 128)

El formalismo puso en tela de juicio el uso de los elementos extrínsecos a la obra como herramientas para su análisis. Es decir, para los formalistas la obra debía estudiarse en sí misma abarcando sólo lo que sus propios márgenes literarios permitieran. Elementos como la historia, la biografía del autor o el contexto político-social en el que se produjo la obra no eran objetos de estudio para estas escuelas ya que no son aspectos estrictamente literarios sino extraliterarios.

El formalismo se define también como “una tendencia crítica que se dirige a considerar la obra artística por los procedimientos y las formas con que está construida”. (Marchese, 2006: 176). El formalismo así, sólo se preocupa por la literaturidad/literariedad de la obra y por lo artificioso que hay en ella. La literatura no era, como dice Terry Eagleton en “¿Qué es la literatura?” (2009: 13): “una seudorreligión, psicología o sociología sino una organización especial del lenguaje”.

La doctrina formalista estaba relacionada con el futurismo uno de cuyos principales exponentes fue Maiakovski que se encuentra en el origen de la lingüística estructural. Las relaciones importantes con el estructuralismo, las mantuvieron a través del crítico y lingüista Roman Jakobson y del crítico Yuri Tinianov. Años más tarde, en la década de 1960, destacaron en la actividad estructuralista Claude Lévi-Strauss quien la aplicó a la antropología y Roland Barthes, a la literatura. Así mismo el *New Criticism*, que fue inspirado por T.S. Elliot, tenía ya la concepción de la obra literaria como un mundo en sí mismo que funcionaba con sus propios sistemas y símbolos.

Los formalistas le daban gran importancia a los diversos artificios, procedimientos o artilugios para elaborar la obra artística lo que, más tarde, se convertiría en su idea de forma. No tienen una metodología definida, hablan de un sistema no acabado pues consideran que ninguna ciencia es acabada. Gracias al formalismo renace la poética, a través de una invasión a los estudios sobre el arte. Para ellos la ciencia académica había ignorado los problemas teóricos, se tomaban ideas y axiomas anticuados, provenientes de la estética, la psicología y la historia, lo que dio libertad a los formalistas.

1.1. Boris Eichenbaum y la teoría del método formal

Era necesario desembarazarse de todos los compromisos. La historia nos exigía un verdadero pathos revolucionario, tesis categóricas, una ironía despiadada, el rechazo audaz de todo espíritu de conciliación.

Boris Eichenbaum

Para Boris Eichenbaum el método formal no era un sistema propiamente metodológico sino una ciencia autónoma. La literatura era en sí el objeto de estudio, la materia prima de su trabajo. El método formal no es un “sistema `formalista´ autónomo inmóvil” como según Eichenbaum lo etiquetaban sus adversarios. Esta idea surge cuando quienes no estaban de acuerdo con los formalistas rechazaban su método tachándolo de ser un sistema que buscaba elaborar términos, esquemas y clasificaciones.

Los formalistas, por su parte, defendían la premisa de que la ciencia es inacabada y no algo terminado e intocable: “No existe ciencia acabada, la ciencia vive venciendo errores y no estableciendo verdades”. (Eichenbaum en Todorov 2010: 32)

Este teórico se adjudicó la misión de mostrar cómo el método formal sobrepasó el campo de lo que generalmente se denomina metodología y cómo llegó a transformarse en una ciencia autónoma que parte de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios y cuyo objeto de estudio es la literatura considerada como “una serie específica de hechos”.

El formalismo deja de lado cualquier elemento extrínseco para interpretar una obra. Es así como logra tener una actitud de interpretación para el estudio del arte:

En los trabajos de los formalistas se destacan netamente algunos principios que contradecían las tradiciones y los axiomas, a primera vista estables, de la ciencia literaria y de la estética en general. Gracias a esta precisión de principios, la distancia que separaba los problemas particulares de la ciencia literaria de los problemas generales de la estética se redujeron considerablemente. Las nociones y los principios elaborados por los formalistas y tomados como fundamento de sus estudios se dirigían a la teoría general del arte aunque conservaban su carácter concreto. (Eichenbaum en Todorov, 2010: 34)

Una de las aportaciones de los formalistas a la teoría literaria fue el renacimiento de la poética, debido a los estudios realizados sobre el arte en un momento en el que había una crisis de la estética filosófica. Por otro lado el arte daba rienda suelta a los creadores, el siglo xx prometía una época de libertad.

1.2 Conceptos clave del formalismo ruso

Como ya se dijo, los formalistas rusos tenían como objetivo hacer de la literatura una ciencia que contara con sus propios instrumentos de investigación. Trataban de describir la elaboración de la obra con términos técnicos; modificaban y perfeccionaban su método cada vez que encontraban fenómenos irreductibles a leyes ya formuladas.

Para llegar a esos términos establecieron conceptos que les sirvieron para fundamentar su teoría. Éstos favorecieron no sólo sus posturas frente a la literatura sino la percepción del arte. A continuación señalaré los principales conceptos del método formal.

1.2.1 Literaturidad*

Uno de los primeros estudios que aportaron los formalistas rusos fue la investigación del lenguaje poético, desvinculándolo del lenguaje práctico o común. Había que escudriñar el lenguaje para identificar cuáles eran los elementos que hacían que una obra fuera literaria. Se enfrentaron a arduas polémicas con los simbolistas quienes afirmaban que el lenguaje poético se construía a través de imágenes ya fueran visuales o fónicas.

Una de las ideas principales para estos teóricos era considerar a la ciencia literaria como objeto de estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda materia. Así el concepto de *literaturidad*, propuesto por Roman Jakobson en *La poesía moderna rusa*, significaba el constructo que hace de una obra dada una obra literaria; lo que él llamó “función poética del lenguaje”. Había que considerar al procedimiento metodológico de la obra como un personaje en sí. Sin embargo este concepto servía sólo para estudiar los elementos de las obras literarias.

Según el investigador norteamericano Jonathan Culler la *literaturidad* tiene tres rasgos:

- a) Los procedimientos del *foregrounding* (puesta de manifiesto o puesta en primer plano) del propio lenguaje.

* Dependiendo de la procedencia de este concepto se dice *literaturidad* si viene del ruso *literaturnost* y *literariedad* si viene del inglés *literariness*. En esta tesina me referiré a este concepto como literaturidad.

- b) La dependencia del texto respecto de las convenciones literarias y sus vínculos con otros textos de la tradición literaria.
- c) La perspectiva de integración composicional de todos los elementos y recursos utilizados en un texto. (Culler 1993: 40)

De este modo, el lenguaje poético no se define ni por su belleza, estilo o metáforas utilizadas, sino porque se ha vuelto protagónico, se ha colocado en primer plano. Las formas de poner de manifiesto el lenguaje son las combinaciones de las palabras, el uso de neologismos. Esta perspectiva genera lo que los formalistas llamaron:

1.2.2 *Desautomatización o desfamiliarización* del lenguaje.

El arte se define como un medio para destruir el automatismo perceptivo y la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto: la creación de su visión y no de su reconocimiento.

Boris Eichenbaum

Alejarnos del lenguaje, desfamiliarizarnos, produce lo que los formalistas tanto deseaban: la percepción de la forma. La forma no es sólo una correlación directa con el contenido, ni tampoco es sólo una envoltura sino, en palabras de Eichenbaum, es una “integridad dinámica y concreta que posee un contenido en sí misma fuera de toda correlación”. (Eichenbaum en Todorov, 2010: 44)

La percepción artística se define entonces como “aquella por la cual sentimos la forma” (Eichenbaum en Todorov, 2010: 44), es decir, el conjunto de elementos utilizados en la creación del texto.

Otra de las relaciones que los formalistas, en especial Eichenbaum, querían desmitificar es la de poesía/imagen, pues para ellos las imágenes ya estaban dadas y el trabajo de la poesía era recordarlas. En el siguiente apartado veremos cuáles fueron los argumentos para fundamentar esta idea.

1.2.3 Victor Shklovski: Imágenes y lenguajes poéticos

Las imágenes son algo dado, y en el terreno de la poesía es mucho más frecuente recordar imágenes que utilizarlas para pensar.

Victor Shklovski

Los formalistas tomaron como punto de partida para estudiar la forma literaria la premisa de que “el arte es el pensamiento en imágenes”, premisa que fue reforzada por sus antecesores, incluso afirmaban que la poesía era una manera particular de pensar y que representaba una economía de fuerzas mentales (Shklovski en Todorov 2010: 78), el sentimiento estético es sólo el producto de esa economía.

En *El arte como artificio* Shklovski cita a Potebnia que afirmaba que “no existe arte, y en especial poesía, sin imágenes”, ya que para el segundo la poesía era pensar con imágenes.

La literatura fue asumida como una manera de pensar y de conocer. Gracias a esta idea surgió otra “el arte es ante todo creador de símbolos”.

Shklovski hace una reflexión al respecto de las imágenes y su función en la obra literaria.

Las imágenes son entonces un puente comunicante entre lo desconocido y lo conocido.

Potebnia argumentaba esta idea:

La relación de la imagen con lo que explica puede ser definida como sigue: a) la imagen es un predicado constante de atracción para percepciones cambiantes; b) la imagen es mucho más simple y mucho más clara que lo que explica. (Shklovski en Todorov 2010: 78-79)

Si seguimos a Potebnia podemos descubrir que la fórmula “palabra”= “imagen” da por resultado “imagen”= “símbolo”. Así el concepto de imagen se toma en dos sentidos; primero, el de ser un medio práctico de pensar y agrupar objetos y, segundo, como un refuerzo de la impresión. Gracias a esas formulaciones Shklovski llega a la conclusión de que las imágenes son sólo procedimientos formales de la literatura. Otra de las conclusiones de Shklovski es que “el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. Es decir, que la percepción de la obra de arte debe ser reformulada continuamente para que no se estanque: “el arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está ‘realizado’ no interesa para el arte”. (Shklovski en Todorov 2010: 84)

Para Shklovski hay dos tipos de imágenes:

- La imagen como medio práctico de pensar.
- La imagen poética como medio para reforzar la *impresión* que crea.

El concepto de *impresión* fue una aportación de Shklovski: la imagen poética es uno de los medios para crear un *impresión máxima*. De esta manera la imagen poética es considerada como parte de la lengua poética y la imagen prosaica, como parte de un lenguaje de abstracción.

El arte, entonces es concebido como una liberación, como una *desautomatización* o *desfamiliarización* de la percepción.

Para Shklovski la percepción del arte debe siempre sorprender, desligarse de lo cotidiano.

El procedimiento para lograrlo no es a través de las imágenes u otros elementos que el autor emplee en una obra, sino en la forma en la que dispone esos elementos.

La inquietud de los formalistas por aprehender la forma literaria generó otras reflexiones como las de Andrei Biély² quien admiraba a los poetas rusos del siglo XVIII pues reconocía un valor artístico en el hecho de poner adjetivos inmediatamente después de los sustantivos. Sin embargo, dice Shklovski, esa característica es general en la lengua cotidiana y no un artificio.

² Fue un reconocido novelista, poeta y crítico ruso, Moscú 1880- 1934.

Las reflexiones de Biély llevaban a creer que el carácter estético de un objeto dependía de la manera de percibirlo, por lo que había que tener en cuenta los procedimientos en los que se basó el artista para su creación.

1.2.4 Yuri Tinianov: función, principio constructivo y serie

La historia literaria debe responder a las exigencias de la autenticidad si desea transformarse en una ciencia.

Yuri Tinianov

Tinianov veía a la literatura como un sistema. Para este teórico los tres principales términos para el estudio literario eran: función, principio constructivo y serie:

Llamo función literaria constructiva de un elemento de la obra literaria como sistema, a la posibilidad que ese elemento tiene para entrar en correlación con los demás elementos del mismo sistema y, por consiguiente, con el sistema entero. (Tinianov en Todorov 2010: 126)

El texto no se define por sus componentes aislados sino por el conjunto de relaciones funcionales que éstos establecen, ordenados por una función hegemónica que él denomina *principio constructivo*, éste pertenece a series diferentes literarias y extraliterarias. El principio constructivo estructura lo no literario en una construcción verbal dinámica. Para Tinianov el texto es una dinámica en la cual las series coexisten en tensión.

Otros formalistas, sobre los cuales no profundizaré en este trabajo, también hicieron importantes aportaciones para el estudio de la forma en la creación literaria. Sólo analizaré brevemente algunos trabajos de Shklovski, Eichenbaum y Tinianov porque ofrecen un panorama de la problemática para emprender el estudio de la forma. Los formalistas no abordados ampliamente y sus aportaciones son:

1. Vladimir Propp: estructura narrativa.
2. Boris Tomachevski: estructura estilística.
3. Roman Jakobson: estructura sonora.
4. Valentín Voloshinov: relaciones entre la literatura y la sociedad.

Una de las aportaciones más destacadas del formalismo ha sido el análisis del relato. De ello nació la distinción entre “historia” y “argumento”. La historia es el devenir de los acontecimientos exteriores a la obra de arte, mientras que el argumento es ya la organización artística de los hechos, no necesariamente cronológica, dentro de la obra.

Vladimir Propp, aunque no perteneció estrictamente al grupo de los formalistas, aportó la *Morfología del cuento* que fue fundamental para estudiar el relato. Propp descubrió categorías en los cuentos folklóricos. Aunque cambiaran los personajes, estos se pueden identificar a través de las funciones que ejercen en los relatos, así la función fue definida como: la acción de un personaje desde el punto de vista del desarrollo de la intriga. (Propp 2000: 20)

Cada función corresponde a un personaje. Los personajes no se caracterizan por sus aspectos psicológicos o físicos sino por lo que aportan al contenido de la obra y la función que desempeñan en ella.

1.3 Mijaíl Bajtín: crítica y evolución del formalismo

Mijaíl Bajtín³ fue un teórico ruso que puso en entredicho las premisas de los formalistas rusos. Calificó al método formal de ahistórico y aislado de las condiciones concretas de producción del discurso artístico.

Bajtín nos hace un resumen de lo que abstrae de los concepto del formalismo argumentando que “aparecen completamente imbuidos de la negativa tendencia nihilista”. (Bajtín 1994: 116) ya que para él los formalistas no aportan nada a la realidad sino que la empobrecen. Para Bajtín los formalistas sólo hablan del goce hedonista de las palabras y restan importancia a la significación, no llegan a la estructura poética sino a una formación quimérica, a algo intermedio entre un fenómeno físico y un objeto de consumo.

Otro de los argumentos en contra de los formalistas por parte de Bajtín fue que su terminología carecía de una orientación científica. Arguye que Eichenbaum sólo hizo un esbozo histórico del formalismo. Con respecto a los “procedimientos como personajes de una obra” dice que no representan un valor artístico por sí mismos, sino que edifican una obra de arte como una totalidad cerrada en sí misma, de modo que el propio fenómeno representado se convierte en un elemento constructivo de esta estructura.

Bajtín nos recuerda a los neokantianos diciendo que el objeto recibe del método toda la singularidad de su ser: el objeto se convierte en una realidad determinada sólo en términos de las categorías mediante las cuáles los métodos del conocimiento le confieren forma. Para los formalistas el método a) es un valor independiente y secundario; b) debe ser flexible y

³ Orel 1895-Moscú 1985.

acomodarse a los rasgos específicos del objeto estudiado; c) no es bueno por sí mismo, sólo lo es si se acomoda a los rasgos y los aprehende. Por ello, Bajtín tacha a la metodología formalista como ingenua pues sin un método es imposible dilucidar un objeto. La delimitación de un objeto debe ser dialéctica y fácil. Para estudiar la forma, dice Bajtín, se deben tomar en cuenta las condiciones de producción y la tradición literaria.

Después de este estudio Bajtín muestra su aportación a la teoría literaria con los conceptos de: dialogismo, carnavalización y cronotopo.

- Dialogismo: en su estudio sobre Dostoievski, Bajtín descubre su creatividad por romper con la narrativa monológica donde predominaba una voz que imponía una verdad. En cambio, la nueva narrativa de Dostoievski ofrece múltiples opciones para conocer esa “verdad” a través de una polifonía del diálogo entre las voces de los distintos personajes.
- Carnavalización: nace de la necesidad de Bajtín por interpretar las obras literarias en su relación con las tradiciones popular y culta. La carnavalización es la inversión de las jerarquías a través de la risa transgresora y de la ruptura de la temporalidad.
- Cronotopo: “crono” remite a tiempo y “topo” a espacio. Las ideas de tiempo y espacio que tiene una cultura y, en particular, la literatura están estrechamente interrelacionadas.

1.4 Hacia la construcción de la forma

La forma se define como “una organización o unidad significativa, un todo integrado por una serie de componentes básicos que desempeñan una función determinada” (Bajtín 1994: 116). Como hemos visto, para los formalistas la forma no es algo vacío distinto al contenido, sino un producto en sí, realizado mediante un procedimiento artístico o de composición. La forma se convierte así en un concepto significativo, en “forma significativa”, donde cualquier dato extrínseco queda descartado como objeto de estudio. Es así como la forma adquiere gran importancia para los estudios literarios. Como habíamos mencionado antes, el formalismo toma como punto de partida al procedimiento usado para componer una obra.

El formalismo rompe con la idea mística de la “inspiración del autor”, su única consideración es el “arte como artificio”. Lo importante es la construcción de la obra en “términos técnicos”, es decir, los elementos de elaboración, para los formalistas las imágenes y los temas de una obra no son importantes.

**Capítulo 2. Escritores contemporáneos relacionados
con Sergio Pitol e interesados en la forma**

2. Escritores contemporáneos relacionados con Sergio Pitol e interesados en la forma

Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas.

Sergio Pitol

Sergio Pitol es la suma de las experiencias que ha vivido, los viajes que ha realizado, las lecturas, los amigos y lo que escribe. Mediante todo eso ha logrado llegar a un estilo, a una forma. El universo de Pitol está siempre interconectado, los viajes lo llevan a autores y a veces también a algunos amigos. Principalmente sus lecturas son las que le han abierto caminos hacia otras posibilidades no sólo para conocer otros mundos sino para crear su propia obra. Su inquietud por la forma en la literatura lo ha llevado a conocer a varios autores que comparten esa misma preocupación, como Enrique Vila-Matas, Witold Gombrowicz, Henry James y Victor Shklovski. Al igual que él, también afectos a narrar historias con un afán exclusivamente formal.

2.1. Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948). Pese a que los separan quince años son amigos desde 1972. Sergio Pitol ha compartido muchas experiencias con el escritor español tanto en la vida real como en la ficción.. En su libro *Dietario voluble* Vila-Matas habla de la *moral de la forma* que explica así:

Mi moral de escritor está relacionada con una *moral de la forma* y con la idea de que toda obra escrita está fundada sobre el vacío, pero, aun así, un texto debe tener madera de héroe y tratar de abrir nuevos caminos, tratar de decir lo que aún no se ha dicho. Sí, lo que aún no se ha dicho. Me equivoco, luego escribo. (*El País Cataluña*, 2009)

Y agrega “la ficción es experimentación; cuando deja de ser eso, deja de ser ficción”. La inmoralidad de un texto para Vila-Matas es que un escritor use el lenguaje sólo para obtener un efecto y no ir más allá.

En el texto *El Rómulo para Enrique*, Sergio Pitol describe el oficio de escribir de Vila-Matas:

La prosa de Vila-Matas se lee con facilidad. Su construcción, en cambio, es el resultado de un taller riguroso, donde el juego de las palabras se procesa con suma exigencia. Su actividad es la de los artesanos pero también la de los alquimistas. El autor se divierte en aprovechar las palabras más anodinas, triviales y grises de una conversación inútil para luego inflamarlas con los tonos del delirio, la demencia, la exaltación, la poesía. De allí salen sus monólogos, murmullos de súbita desolación, y se desliza, como si fuera lo más natural, hacia un panorama de tersa excentricidad. (Pitol 2005:194)

Sergio Pitol nos introduce así a los artificios que utiliza su amigo Vila-Matas para crear la forma. Habla de su apreciación de *El viaje vertical*, novela por la que se le otorgó a éste el premio Rómulo Gallegos en 2001: “Como siempre, en el cuerpo de la escritura [de Vila-Matas] hay un diálogo entre el ensayo y la ficción, una reflexión sobre la literatura y también la comparación entre ella y el desconcierto general que es la vida”. (Pitol, 2005:1996)

La literatura de Vila-Matas es sobre libros, es una metaliteratura. Reflexiona sobre la labor del escritor en la literatura. En una entrevista que le hacen en el diario español *El mundo* (2002) él mismo afirma: “mi literatura es una reflexión en torno a la escritura”.

2.2 Henry James (Nueva York 1843-Londres 1916) es uno de los narradores más admirados y frecuentados por Pitol ya que lo considera como un escritor que “no se parecía a ningún escritor americano o inglés, sus libros difícilmente se insertaban en una tradición literaria conocida. (Pitol 2006: 132)

James aportó mucho al relato novelesco gracias a la inquietud que tenía por salvar a la novela decimonónica engendrando una nueva mediante recursos formales, como la sustitución del autor omnisciente por el concepto de *puntos de vista*, donde el narrador se esconde muy bien para tejer la trama sin que se encuentren rastros de la urdimbre.

Sergio Pitol en *Adicción a los ingleses* advierte el tratamiento formal en la obra de James:

Sus grandes aportaciones a la novela fueron de carácter formal, y la más importante consistió en la eliminación del autor como sujeto omnisciente que conoce y determina la actuación de los personajes para sustituirlo por uno o, en sus novelas más complejas, varios *puntos de vista*, a través de los cuales la conciencia se interroga mientras trata de alcanzar el sentido de ciertos hechos de los que ha sido testigo. Por medio de ese recurso el personaje se construye a sí mismo en su intento de descifrar el universo que lo circunda. (Pitol 2002: 62)

Andrés Vela en su artículo “Henry James y el futuro de la novela” publicado en *El Porvenir*, (2009), dice que también James rompió con los paradigmas de la novela en inglés y lo hace a través de lo que él llamó *tratamiento*, es decir, la forma en la novela. Apunta una reflexión que hace Sergio Pitol sobre James:

El mismo Pitol encuentra la respuesta: “el carácter de renunciación, de eliminación de los impulsos vitales, desprende tal sabor a cenizas, que no logró satisfacer ni al lector

convencional ni a aquel que asociaba a la vanguardia con una actitud liberadora, como lucha contra el puritanismo imperante”. (Vela, 2009)

2.3 Witold Gombrowicz (Varsovia 1904 París 1969). Uno de los escritores polacos más importantes del siglo XX, amante de la forma y que llega a Sergio Pitol mediante su literatura y la gran labor que éste hizo en la traducción de su *Diario argentino* (1967). Como es sabido, la vida de Sergio Pitol oscila continuamente entre la realidad y la ficción y no se cansa de hacerlo evidente no sólo en su obra narrativa sino también en sus diarios. En *El arte de la fuga* describe el momento —casi cuentístico— en el que Witold Gombrowicz le solicita sus servicios de traducción al español de su *Diario argentino*:

Corría el año 1965. Llevaba dos años de vivir en Varsovia. Un día el cartero me entregó una carta procedente de Vence, una población del sur de Francia. La firmaba Witold Gombrowicz. ¿Se trataría, acaso, de una broma? Me resultaba difícil creer que fuera auténtica. La mostré a algunos amigos polacos y se quedaron estupefactos. ¡Una carta de Gombrowicz recibida por un joven mexicano residente en Varsovia! ¡Qué exceso, qué anomalía! Yo asentía y me regocijaba. “Como todo en la vida de Gombrowicz”, me decía. En la carta me explicaba que alguien había puesto en sus manos mi traducción al español de *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski, y que le había parecido satisfactoria. (Pitol 1996:14)

En ese momento la relación Pitol-Gombrowicz se hizo más estrecha, pues el mexicano era un asiduo lector del polaco y lo etiquetó como uno de “los raros”⁴, es decir, escritores que hacen de la parodia su forma de escritura, el canon no les estorba porque les es indiferente, son únicos y su creación también, son maestros de la forma.

⁴ Según Pitol dice que “los raros” forman parte de un “grupo sin grupo” en el que además de Gombrowicz enlista a Laurence Sterne, William Beckford, Jonathan Swift, Nicolai Gogol, Tomasso Landolfi, Carlo Emilio Gadda, Bruno Schulz, Stanislaw Witkiewicz, Franz Kafka, Ronald Firbank, Samuel Beckett, Ramón del Valle-Inclán, Virgilio Piñera, Thomas Bernhard, Augusto Monterroso, Flann O’Brien, Raymond Roussel, Marcel Schwob, Mario Bellatin, César Aira y Enrique Vila-Matas.

Gombrowicz es quizá uno de los escritores más interesados en la forma. Su interés fue consciente y abierto, incluso él mismo definió conceptos no sólo para la literatura sino aplicables también en las relaciones humanas que tanto le inquietaban. Dos de estos conceptos son la inmadurez y la forma. En el prólogo a la edición castellana de *Ferdydurke*, que es una novela hecha más de forma que de historia, Gombrowicz dice: “Los problemas capitales de *Ferdydurke* son: el de la Inmadurez y el de la Forma”. (Gombrowicz 2004:16)

Estos problemas no atañen exclusivamente a esta novela sino a toda su obra, tanto narrativa como diarística. Y continúa:

Es un hecho que los hombres están obligados a ocultar su inmadurez, pues a la exteriorización sólo se presenta lo que ya está maduro en nosotros. *Ferdydurke* plantea esta pregunta: ¿no véis que vuestra madurez exterior es una ficción y que todo lo que podéis expresar no corresponde a vuestra realidad íntima? (Gombrowicz 2004:16)

Los personajes de Gombrowicz luchan por ser parte de una forma madura que nunca logran, he ahí el drama gombrowiciano, pues la forma, construída por la cultura, inevitablemente nos deforma y también nosotros deformamos de esta manera a los otros.

En su escritura, Gombrowicz recurre a varios artificios o formas, como la reiteración de conceptos, juegos con el lenguaje al grado de inventar sus propias palabras para llegar a lo que quiere decir. Su procedimiento formal o artificios a los que recurre en su obra son la inserción de textos dentro de la narración que también se ha llamado *mise en abîme* o técnica de las “muñecas rusas”, que Sergio Pitol usa frecuentemente, reiteración de conceptos y juegos con el lenguaje.

Capítulo 3. Sergio Pitol y “Nocturno de Bujara” ante la crítica

3. Sergio Pitol ante la crítica

Entre 1959 y 1980, la crítica en México se ocupó escasamente de la obra de Sergio Pitol (Puebla, 1933) ya que era un autor poco conocido en su propio país. Por ejemplo, cuando en 1959, apareció el primer volumen de cuentos de Pitol titulado *Tiempo cercado* fue recibido con “franca frialdad” (Montelongo 1998:25), es decir, no tuvo más que una entrevista en el periódico *Novedades* (1959) y un par de reseñas publicadas en el número 4 de la revista *Estaciones*⁵ del mismo año.^{6,7} La misma suerte corrieron sus siguientes trabajos, la razón de esta indiferencia hacia la obra de Pitol se debe, según la misma obra citada, a que el autor no vivía en México. Cuando, tras 28 años de viajes y residencia en Europa, se instaló de nuevo en nuestro país la respuesta a su obra por parte de la crítica cambió considerablemente. El mismo Pitol declaró en una entrevista realizada en 1981: “la crítica en México apenas se ha ocupado de mi obra”, y al comentar sobre la primera edición de *El tañido* dice: “Los gustos del público de ninguna manera favorecieron mi novela. La crítica fue parca y como dándome palmaditas de que no andaba tan mal como podía esperarse”. (en Montelongo 1998:31). Así podemos comprender por qué cuando recibió el Premio Juan Rulfo en 1999 dijo con su particular sutil e irónico tono: “Muchas

⁵ De Elías Nandino, en esta revista Sergio Pitol colaborada junto con Carlos Monsiváis y Pacheco.

⁶ Para un análisis completo de la reacción crítica a la obra de Sergio Pitol véase Montelongo, *Vientres troqueles*, 1998, pp. 25-30.

⁷ Cabe mencionar que en 1958 Juan José Arreola publicó en *Cuadernos del unicornio* “Victorio Ferri cuenta un cuento”, dándole distinción a Sergio Pitol.

gracias a todos por su ausencia”. (Vila-Matas en *Territorios* 2000:90). Como le dice Juan Villoro en una entrevista, refiriéndose a su vuelta a México: “Tu regreso definitivo ha sido como de hijo pródigo: premios, reediciones, un sinfín de entrevistas; alguna vez me dijiste que el reciente éxito de tu obra se debe a que vives en México”. El siguiente cuadro está adaptado del que hizo Alonso Montelongo en *Vientres troqueles* (1998:12-18) titulado “La reacción crítica a la obra de Pitol”, a fin de poner en perspectiva la recepción crítica que tuvo la obra de nuestro autor. En esta adaptación he omitido la mayoría de los nombres de quienes comentaron o reseñaron la obra de Pitol, tanto por fines prácticos como para no eludir o destacar a ninguno en particular; sin embargo, cabe señalar que entre estas figuras se encuentran nombres importantes dentro de la crítica y el quehacer literarios.

Obra	Trabajo	Respuesta de la crítica
<i>Tiempo cercado</i> (primer volumen de cuentos)	cuentos	Una entrevista: <i>Novedades</i> (8-2-1959) Dos reseñas en <i>Estaciones</i> , núm. 4, del mismo año. Esta revista editó el libro.
<i>Infierno de todos</i>	cuentos	Ocho reseñas: <i>Nivel</i> (25-12-1964); <i>El Nacional</i> (21-03-1965); <i>Siempre!</i> (24-03-1965), <i>Heraldo</i> (9-01-1966), <i>Boletín bibliográfico de la SHCP</i> (1-04-1965), <i>Novedades</i> (25-04-1965), <i>Ovaciones</i> (28-03-1965), <i>La Palabra y el Hombre</i> (2ª. época, 34). Una entrevista: <i>Siempre!</i> (1-09-1965).

		Dos artículos: <i>Excélsior</i> , (13-06-1965), <i>Siempre!</i> (01-09-1965), <i>El Día</i> (24-10-1965). Análisis de “Cuerpo presente” en <i>Cuadernos americanos</i> (nov- dic, 1976). Estudio de todos sus relatos en <i>Texto crítico</i> , 21, (1981).
<i>Las puertas del paraíso</i> de Jerzy Andrzejewski,	Traducción del polaco al español	Una reseña, <i>Universidad de México</i> (octubre de 1965).
<i>Los climas</i>	Cuentos	Ocho reseñas: <i>Siempre!</i> , (23-03-1966), <i>El Heraldo</i> , (5-06-1966), <i>Excélsior</i> (26-06-1966), <i>El Nacional</i> (7-07-1966), <i>Excélsior</i> (24-07-1966), , <i>Revista de Bellas Artes</i> 9, <i>Punto de partida</i> 1, <i>El Día</i> (2-03-1967). Tres entrevistas: <i>Excélsior</i> (11-09-1966), <i>Siempre!</i> (28-09-1966), <i>El Heraldo</i> (19-02-1967) Un artículo en <i>Texto crítico</i> (abr-jun de 1981) mismo que apareció en el volumen <i>Siete acercamientos al relato actual</i> de Russel M. Cluff, (1987). Un comentario de la obra: en <i>Texto crítico</i> 1993.
<i>Sergio Pitó</i> ⁸	Autobiografía	Seis reseñas: dos en <i>El Día</i> (6-08-1967 y 27-08-1967) <i>El Heraldo</i> (29-08-1967), dos en <i>Siempre!</i> (30-08-1967 y 27-09-1967), <i>Novedades</i> (13-08-1967).
<i>Antología del cuento polaco contemporáneo</i>	Traducción del polaco	Dos reseñas: <i>El Heraldo</i> (26-02-1967) y <i>El Día</i> (23-01-1968).

⁸ En la colección Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por ellos mismos (prólogo de Emmanuel Carballo).

<i>Cartas a las señora Z</i> (de Kazimierz Brandys)	Traducción del polaco	Una reseña: <i>El Universal</i> (31-12-1967). ⁹
<i>Ajuste de cuentas</i> (de Tibor Déry)	Traducción del italiano	Una reseña <i>El Día</i> (13-12-1968).
<i>No hay tal lugar</i>	Cuentos	Dos reseñas: <i>Siempre!</i> (28-08-1968 y 27-03-1968) una entrevista <i>Revista de la Universidad de México</i> (agosto de 1968) dos artículos: <i>Siempre!</i> (19-03-1969) y en <i>El Día</i> (13-04-1969); una mención en la “Revaloración antológica: Cuentistas mexicanos de hoy” por Emmanuel Carballo, en <i>Excelsior</i> (13-04-1969). En 1991, Renato Prada Oropeza publica un estudio semiótico sobre los cuentos iniciales de Sergio Pitol, <i>corpus</i> que abarca de <i>Tiempo cercado</i> a <i>No hay tal lugar</i> (1991).
<i>Del encuentro nupcial</i>	Cuentos	Dos reseñas: <i>Siempre!</i> (16-12-1970 y 6-01-1971); cuatro artículos: dos en <i>Siempre!</i> , (18-08-1971 y 8-12-1971) y dos en <i>Texto crítico</i> (1981), en el número que le fue dedicado; una entrevista: <i>El Día</i> (9-07-1971); un análisis en la <i>Revista de estudios hispánicos</i> (vol. 27, núm. 3, 1993).
<i>Nostromo</i> (de Joseph Conrad)	Traducción del inglés	Una reseña: <i>Revista de la Universidad de México</i> (dic-1971).
<i>El tañido de una flauta</i>	Novela	cinco reseñas en su primera edición: <i>Siempre!</i> (15-03-1972, 12-04-1972 y 26-04-1972), <i>Books Abroad 2, unomásuno</i> (6-01-1979); en

⁹ Los libros mencionados merecieron la inserción del nombre de Sergio Pitol en el *Diccionario de escritores mexicanos* de Aurora Ocampo y Ernesto Prado Velázquez en 1967.

		su segunda edición: dos reseñas, La Palabra y el Hombre 3ª época (1963) y en el <i>unomásuno</i> (31-01-1987); una nota en <i>El Nacional</i> (30-06-1973) por haber recibido el premio “Rodolfo F. Goes” 1973, una publicación sobre “ Los libros de Sergio Pitol” en <i>Cuadernos hispanoamericanos</i> (septiembre 1973), una entrevista en <i>Excélsior</i> (14-09-1975), dos artículos: <i>La semana de Bellas Artes</i> (195), <i>Texto crítico</i> (21); un análisis en <i>Aleph 7</i> (1992) “El fracaso como ambición”: El tañido de una flauta, de Sergio Pitol.
	Premio como traductor	Su obra como traductor mereció un premio otorgado por Polonia y tuvo un comentario en el <i>Excélsior</i> (29-03-1975).
<i>De Jane Austen a Virginia Woolf: seis novelistas y sus textos.</i> ¹⁰	Ensayo	Una reseña en <i>Siempre!</i> (4-06-1975).
	Otras apariciones en la prensa sobre la obra de Sergio Pitol	Un artículo de Adolfo Castañón sobre la narrativa mexicana de los años 70 en <i>Siempre!</i> (4-05-1976). Después provocó tres entrevistas en <i>Novedades</i> (11-07-1976, 14-11-1976 y 16-01-1977), comentarios especializados como un capítulo de <i>Cartas marcadas</i> de Margarita

¹⁰ Este trabajo fue publicado en la serie Septentas: 186, de la Secretaría de Educación Pública, 1974.

¹¹ Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México.

		García Flores (1979) ¹¹ y una tesis doctoral de Russell M. Cluff ¹² sobre Ricardo Garibay, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, que dio pie a dos artículos sobre <i>Del encuentro nupcial</i> y <i>Los climas</i> .
<i>Nocturno de Bujara</i>	Cuentos	En la primera edición dos reseñas: en la <i>Revista Universidad de México</i> (septiembre 1981) y en <i>Vuelta</i> (enero 1982). En la segunda edición, titulada <i>Vals de Mefisto</i> , una reseña en <i>unomásuno</i> (20-01-1990). En este libro se enfoca el trabajo de Margo Glantz “¿El espejo de Alicia?” publicado en <i>La Jornada</i> (19-09-1993). <i>La semana de Bellas Artes</i> (1981) dedicó un número a Pitol que incluyó: un artículo de Carlos Monsiváis sobre <i>El tañido de una flauta</i> ; una entrevista y varios trabajos de autores importantes. <i>Texto crítico</i> (1981) dedicó también un número al autor y una entrevista, además de una bibliografía de Aurora M. Ocampo. Se incluye en la <i>Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980)</i> de José Joaquín Blanco (1982). ¹³
<i>Cementerio de tordos</i>	Cuentos	Una reseña en la <i>Revista de la Universidad de México</i> (diciembre de 1982).
	Otros trabajos sobre Sergio	Noé Chávez-Magaña en su tesis doctoral “La generación cuentística mexicana del 1958”

¹² El título de la tesis es “Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco” por la University of Illinois at Urbana-Champaign, 1978.

¹³ José Joaquín Blanco, *Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980)*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Departamento de Investigaciones Historicas, 1982.

	Pitol	aborda a Rosario Castellanos, Juan García Ponce y Sergio Pitol. Tesis de la Universidad de California en Irvine, 1982.
<i>Juegos florales</i>	Novela	Tres reseñas: <i>Revista de la Universidad de México</i> (mayo de 1983); <i>Vuelta</i> (julio de 1983); <i>Quimera</i> (núm. 35); un artículo “Proceso y mensaje en <i>Juegos florales</i> ”, <i>La Palabra y el Hombre</i> (3ª época, 58) que se incluyó en <i>Siete acercamientos al relato mexicano actual</i> de Russell M. Cluff.
<i>Desfile del amor</i>	Novela	Tres reseñas: <i>Revista de la Universidad de México</i> (febrero-marzo de 1985); <i>Vuelta</i> (julio de 1985) y <i>México en el arte</i> (núm 9). Un análisis de Laura Cázares sobre la deuda que la novela reconoce tener con el <i>El huerto de Juan Fernández</i> , de Tirso de Molina, 1992.
<i>Domar a la divina garza</i>	Novela	Una entrevista en <i>Revista iberoamericana</i> (núm. 53); dos artículos: <i>Quimera</i> (núm, 80) y <i>La Jornada</i> (15-04-1990) y un trabajo exhaustivo de Tatiana Bubnova en <i>Literatura mexicana</i> (2.1).
	Más reacciones de la prensa	Una entrevista en <i>Revista de la Universidad de México</i> (1-02-1991) tres trabajos en <i>Casa del tiempo</i> (nov. de 1990 y feb. de 1991); una entrevista, un artículo de y una reseña (<i>La casa de la tribu</i>). Se incluye a Pitol en la <i>Antología de la narrativa mexicana del siglo XX</i> de Christopher Domínguez. También aparecieron dos trabajos sobre Pitol en <i>La Jornada</i> (23-05-1993) y en <i>Vuelta</i> (núm. 199). Después de

		<p>recibir el Premio Nacional de Lingüística y Literatura “recibe un alud de artículos” (Montelongo 98:30), como el de Ana Cecilia Terrazas en <i>Proceso</i> 31-01.1994).</p>
--	--	--

Después de ver este estudio es necesario señalar que la labor de traducción de Sergio Pitol fue poco comentada, aun habiendo ganado un reconocimiento por el gobierno polaco. No fue sino hasta que recibe el Premio Villaurrutia en 1981 cuando comienza a aparecer más frecuentemente en la escena literaria mexicana y, de esta manera, a tener más espacio en la prensa. En 1991 cuando decide regresar a México de manera definitiva es cuando su obra tiene más peso para las plumas de la crítica literaria.

Sus estancias alrededor del mundo le otorgaron un tono cosmopolita a su literatura, como dice Rosa Beltrán:

Éramos (somos) una generación que trató de leerse más allá de los nacionalismos. Sergio Pitol nos gustaba porque era un mexicano de ningún lado y del lugar que quería: Venecia, Praga, Budapest, Varsovia o Veracruz; la sede única e invariable era la imaginación y la infinita posibilidad de reinventarse. En este sentido, era un dador de mundos. (Beltrán en García Díaz 2007:39)

Es así como Sergio Pitol transporta a su generación a otros mundos inimaginables para muchos, la literatura mexicana se le antojaba aldeana: “Mi generación. Buscábamos horizontes nuevos, hablábamos idiomas y leíamos a los contemporáneos mayores, Joyce, Faulkner, Klossowski o Mann, en contra del aldeanismo costumbrista al que querían reducir la literatura mexicana”. (Vila-Matas 2008:193). Es así como Sergio Pitol se

convierte, en un *raro*, como él mismo etiquetaba a los autores que traducía como Gombrowicz, Shulz, Ford Madox Ford, Gadda, era un excéntrico para su país

Sergio Pitol, dice, ha hecho de su nomadismo una virtud hasta transformarla en una capacidad creativa y ser su método de escritura, y Beltrán añade:

A sus enraciadas debemos la travesía por muchos de los autores centroeuropeos del XIX y XX, y si es verdad que el aleteo de una mariposa en Pekín puede ocasionar un tormenta tropical en nuestras costas, fue su lectura de autores polacos, ingleses y rusos la responsable de haber traído mundos completos y hacerlos germinar en nuestra geografía [...] En sus novelas, Sergio se negaba a ver el ser patrio reducido al indio, al cacique o a la mujercita abnegada. Para mejor describirnos, practicó el “mester de extranjería” y encontró que los mexicanos son lo que quisieran ser y no pueden; que ser uno mismo dentro o fuera del país es sinónimo de pretensión y absurdo. (Beltrán en García Díaz 2007:41)

Es así como se presenta un autor que propone una nueva manera de escribir en México, un nuevo aire. Pero para que Pitol llegara a tener ese sentido estético, necesitó viajar incansablemente, fugarse. La fuga y el escape han determinado su obra. En sus cuentos nos acercamos a otras culturas, otros olores, rostros, atmósferas ya que el viaje, el constante cambio, es una necesidad que el autor utilizó en su escritura. Su amigo Carlos Monsiváis afirma: “En la obra de Pitol viajar es darle oportunidad a la capacidad de pasmo y dicha. (De paso: el otro método que utiliza para desplazarse incluso sin moverse de su casa, es vivir y promover el asombro)”. (Beltrán en García Díaz 2007: 48)

En un artículo sobre el sentido de otredad de Sergio Pitol, Juan Villoro dice:

La literatura entera de Pitol está marcada por la diferencia, la búsqueda de lo otro. La variedad de sus escenarios lo inscribe en la tradición de los cosmopolitas convencidos de

que el sentido de pertenencia es portátil. Sin embargo, su mirada depende del contraste con lo que ha dejado atrás. Los personajes de Pitol están incómodos. La lejanía los lleva a enfrentar carencias que en el entorno propio pasaban inadvertidas. (Villoro 2004:76)

Su obra está poblada de historias personales, cualquier situación Pitol la puede convertir en un cuento, con personajes y lugares reales metamorfoseados y distorsionados por su aguda pluma. Es por ello que su obra está ligada a la autobiografía, ya que su vida y su literatura están compenetrados de tal manera que el autor ve su vida entera hecha literatura: “¿Lo creerás? Aun ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos” (Vila-Matas, 2008: 188). Y en otro texto el escritor español dice: “Su estilo consiste en viajar y perder países y en ellos perder siempre uno o dos anteojos, perderlos todos, perder los anteojos y perder los países y los días lluviosos y las nubes, perderlo todo: no tener nada y ser mexicano y al mismo tiempo ser extranjero siempre”. (García Díaz 2007:23)

José Homero en “¿Qué es un autor?” en *El sueño de lo real* define a Pitol como un “Hombre de Letras”, ya que discierne entre los autores que adoptan un tipo, es decir, que “encarnan al poeta” como una etiqueta acorde con la época o los estilos circundantes. Para Homero la labor de Pitol es emblemática y la define: “El Hombre de Letras, lucubro, es quien contempla la vida como una extensión de la literatura porque, siendo alado espíritu, no encuentra diferencia entre ámbitos”. (Homero 1998:50). Más adelante afirma:

Y conjeturo: si el fracaso se alimenta de la vida, el único modo de ahuyentarlo es mediante el exorcismo de la forma. Una vocación sólo se cumple en una obra. Pitol, quien sospecho, temió al fracaso, logró ese exorcismo: la vocación del narrador se ha cumplido. Un Hombre de Letras es aquel que vuelve sus emociones asunto de escritura [...]. Ese es el gran logro de Pitol, un artista que abomina de los extremos y que exige la

reconciliación de la seriedad y el juego, la trascendencia y el humor, la apuesta formal y el interés por la trama...un artista que recusa toda forma de exceso y apuesta por una elegancia que sólo se advierta en su invisibilidad. Un artista para quien vida y literatura se confunden en una Forma. (Homero 1998:52-53)

3.1 Creación de “Nocturno de Bujara”

La belleza de Bujara y los desfiles de bodas, mencionados el 1 de noviembre, se recuperarán en el cuento, y el personaje se dice será un arqueólogo que llega a Samarcanda, aunque se convertirá en un pianista.

Laura Cázares.

Después de una sequía creativa de siete años, es en Moscú en 1981 cuando Sergio Pitol compone los cuatro cuentos, ya conocidos como “moscovitas” que forman el libro

Nocturno de Bujara:

Fue en Moscú, después de largos años de una postración creativa; de repente cada día se me ocurría una historia nueva, no me alcanzaba el tiempo, viajaba yo escribiendo, anotando, corrigiendo. Creo que cada uno de esos relatos de *Nocturno de Bujara*, hoy *Vals de Mefisto*, es como una suma de mis posibilidades y también de mis debilidades. (Cázares 2006: 218).

Para el autor no sólo fue un renacimiento en su obra sino la manera de descubrirse sin pudores ni espantos al lector: “Son los cuentos en que me siento más entregado al lector. Allí pongo en sus manos mis recursos, mis carencias, mis ideas, mis obsesiones”. (Cázares 2006:218)

Gracias a esta obra, que incluye los cuentos: “Asimetría”, “Nocturno de Bujara”, “Vals de Mefisto” y “El relato veneciano de Billie Upward”, fue merecedor del Premio Xavier

Villaurrutia en 1981 y además regresó a la escena literaria mexicana. Por otro lado es el libro que más ha disfrutado el autor al escribirlo: “Fue un verdadero placer contar contar historias de viaje. Creo que es aquí donde el elemento narrativo es más fuerte, más rico”. (Cázares, 2006: 66)

Enrique Vila-Matas expresa la importancia de *Nocturno de Bujara* no sólo en la carrera de Sergio Pitlor sino también en la narrativa mexicana:

El cuarteto de cuentos moscovitas se publicó en México con el título de uno de ellos, *Nocturno de Bujara* y obtuvo el Premio Villaurrutia, que marcó el inicio del reconocimiento en su país natal de un autor que, tal vez por llevar años fuera de su país y estar además alejado de sus mafias literarias, iba más bien a convertirse, como irónicamente señalara Carlos Monsiváis, en “un clásico secreto” de la narrativa mexicana. (Vila –Matas 2008:189)

3.2 Sinopsis del cuento

Es el relato de un recuerdo del narrador que está por partir de Bujara a Samarcanda con sus amigos Dolores y Kyrim. Años atrás él y su amigo Juan Manuel, se reunían en el café Bristol en Varsovia, donde el narrador conoció a Issa, una pintora italiana que les parecía odiosa y que no dejaba de quejarse de Roberto, su amante venezolano más joven que ella. Mediante historias inventadas intentan convencer a Issa para que viaje a Samarcanda, siendo que en ese tiempo ninguno de los dos había estado en esa ciudad. Le describen su atmósfera exótica, el misterio al que se podrá enfrentar y, para aderezar su relato, le

hablan de Feri Nagy, un joven pianista húngaro que llega a Samarcanda para vivir un destino fatal. La historia desentraña otras que le sirven al narrador para ofrecerle a Issa, quien se convierte en su estímulo inventivo, imágenes misteriosas y exquisitas para que haga su viaje a Samarcanda. Finalmente el narrador termina el relato contando que junto con Juan Manuel, después de un tiempo, conversa con Roberto quien les relató que Issa después de ese viaje por ciudades asiáticas regresó trastornada pues apareció envuelta en una sábana con el cuerpo destrozado. Los inventores de la historia de Feri se quedan asombrados sin saber a dónde fue exactamente Issa. La voz del narrador regresa al momento en que está a punto de partir a Samarcanda con Dolores y Kyrin.

3.3 “Nocturno de Bujara” ante la crítica

La creación de “Nocturno de Bujara” tuvo su origen en un viaje que hizo el autor de Bujara a Samarcanda y por primera vez se publica en mayo de 1981. Para hablar de la obra de Sergio Pitol no hay mejor crítico que quien lo conoce no sólo como creador sino como amigo, es por eso que me he servido de las valiosas reflexiones de Enrique Vila-Matas que ya hemos utilizado en este trabajo. Para comenzar, nos cuenta la anécdota de cuando Sergio Pitol (Vila-Matas 2008:188) —conocido en su obra y en su vida como hipocondríaco— en Mérida, Venezuela, fue a un médico por una súbita alteración de la presión. Antes de saber que era una falsa alarma Sergio se sintió al borde de la muerte, lo que le recordó a Enrique el cuento “Hacia Varsovia” (1963) en el que el protagonista después de viajar en mal estado de salud desea que le acometa un sueño fulminante que le

borre los sentidos: “El sueño era todo lo que se me ocurría desear; hasta dejó de preocuparme que, dormido, pudiese reclinar a cabeza sobre el cristal helado. Nada importaba sino cerrar los ojos; clausurar de golpe, abolir, la borrosa visión circundante”. (Pitol 2004:122)

Para Vila-Matas la obra de Pitol se situó en la idea “del sueño sin regreso” es así como nos introduce a la descripción de los cuentos de *Nocturno de Bujara*:

Con los cuatro moscovitas logró desembarazarse de ciertas reglas y convenciones del relato clásico que él en sus primeras escaramuzas como hacedor de cuentos tanto había respetado. El paisaje dejó de ser mexicano y se tornó cosmopolita, en el buen sentido de la palabra. Los personajes, por otra parte, dejaron de ser meros testigos de hechos que sucedían para volverse mucho más participativos en la acción. De pronto, los personajes, que estaban muy involucrados en lo que contaban, narraban las historias a base de detalles que eran más bien confusos, pero que relacionados unos con otros componían un extraño, desasosegante tapiz vuelto al revés, que iba componiendo, con una precisión aterradora, el trazo y el esquema de la vida asimétrica de su autor. Un autor, dicho sea de paso, sorprendido al ver de pronto su propia vida entera transformada en cuentos. (Vila-Matas 2008:190)

En el siguiente análisis que a continuación hago sobre este cuento se podrá observar la habilidad del autor en el uso de procedimientos formales para la creación de su obra.

Capítulo 4. Análisis formal de “Nocturno de Bujara”

4. Análisis formal de “Nocturno de Bujara”

—¿Cuáles son los rasgos que caracterizan a su grupo?

—*En primer término, nuestro inconformismo. Muchas soluciones tanto artísticas como vitales ya no nos convencen. Creemos firmemente en el rigor literario y abominamos la creación artística de las soluciones fáciles...*

Entrevista de Emmanuel Carballo a Pitol¹⁴

El siguiente análisis se basará en lo que el propio autor ha escrito sobre su metodología para escribir. El texto “¿Un Ars Poetica?”, contenido en *El arte de la fuga*, expone los recursos que Sergio Pitol utiliza para construir su trama. Estos recursos se estudiarán aquí, así como también algunos otros aspectos que he encontrado en este cuento en particular. En su *ars poetica* Pitol menciona de qué autores reconoce influencias y en qué se basó para construir su obra. Desde luego sus grandes influencias fueron los formalistas rusos, Boris Eichenbaum, Yuri Tinianov, Víctor Shklovski y al teórico Mijaíl Bajtín, de los cuales escribe:

Leí, eso sí, con indecible placer, los tres volúmenes que Boris Eichenbaum dedicó a la obra de León Tolstoi, el libro de Tinianov sobre el joven Pushkin, la *Teoría de la prosa* de Shklovski, ya que también su teoría literaria se apoyaba en obras concretas: las de Boccaccio, Cervantes, Sterne, Dickens y Biely. El placer se volvió más intenso al llegar a Bajtín y leer sus estudios sobre Rabelais y Dostoievski. (Pitol 1996: 174)

¹⁴ Fragmento de la entrevista que Emmanuel Carballo le hizo a Sergio Pitol en 1966, y que aparece en el prólogo de la llamada “autobiografía precoz” que Pitol escribió cuando tenía 33 años y que fue publicada un año después.

Las principales herramientas usadas para la construcción de “Nocturno de Bujara” que yo encontré son las siguientes:

- a) La deformación de la anécdota
- b) La desautomatización de la percepción del lector:

4.1 Cómo está hecho “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol: la deformación de la anécdota

Un cuento no siempre responde a los mismos estímulos, obedece a una intranquilidad interna tal vez por estar obsesionado por un personaje, o por una o dos frases que ha oído al azar en un café, o una tonadilla de canción que repites sin saber por qué; mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. No puedo casi imaginar si no veo algo, oír una conversación, ver una cara con determinada expresión que después, a veces muchos años después, brota de la memoria.

Sergio Pitol

Uno de los textos que sentó las bases para el análisis formal que aquí realizo es *Cómo está hecho “El capote” de Gogol* de Boris Eichenbaum (Todorov, 2010), en él se plantean los recursos estilísticos que usó el escritor ruso Nikolai Gogol para componer su obra, es decir, cuando un argumento deja de desempeñar el papel organizativo en un relato, y el discurso toma el lugar principal, dejando ver los procedimientos o las herramientas que ha usado para construir la forma. Eichenbaum afirma que Gogol elaboraba sus cuentos a partir de cualquier anécdota cotidiana:

En una carta a Pushkin¹⁵ de 1835, Gogol escribe: “Hágame el favor de darme un argumento, *sea divertido o no*, una anécdota puramente rusa...Hágame este favor, déme un argumento y yo le hago inmediatamente una comedia de cinco actos, que será, se lo juro de las más divertidas.” (Todorov, 2010: 218-219)

Es así como surge el acto creador, con una anécdota que será “deformada”. Si hice esta referencia al trabajo de Eichenbaum es porque éste es considerado uno de los formalistas más ortodoxos y yo he elegido su método de análisis para aplicarlo a “Nocturno de Bujara” de Sergio Pitol. En este cuento la anécdota o tema, como lo llama Eichenbaum, es el recuerdo de una conversación del narrador (que en el cuento no tiene nombre y que yo identifiqué con una representación del propio autor) con su amigo Juan Manuel Torres¹⁶, sostenida veinte años atrás en Varsovia.

Margo Glantz analiza la literatura de Pitol y expresa cómo la anécdota es indispensable para desarrollar una historia y convertirla en un misterio por develar:

[...] Ese punto de fuga donde se inicia la sombra coincide a la vez con la preocupación del relato, la anécdota misma que se narra, es decir el punto de partida imprescindible, una de las bisagras sobre las que se articula la sutura. La anécdota instauro la noción de realidad, fundamental para que el relato adquiriera forma. Una vez definida la anécdota con precisión, se puede empezar a establecer “ese tejido de asociaciones” necesario para

¹⁵ Aleksandr Pushkin considerado el fundador de la literatura rusa moderna.

¹⁶ Juan Manuel Torres (1938-1980), fue escritor, cineasta y gran amigo de Sergio Pitol. Es autor de: *Didascalías, El viaje, El mar y las divas*; parte de su obra se encuentra en la antología *Onda y escritura en México*. Realizó como director de cine un episodio de *Yo, tú, nosotros* y los largometrajes *Diamantes, oro y amor, La vida cambia, La mujer perfecta y La otra virginidad* por la que obtuvo un premio Ariel a la mejor dirección en 1975.

dar cuenta del “hecho mismo de narrar” y prescindir en apariencia de la anécdota, que, sin embargo, permanece siempre como trasfondo esencial [...] (Serrato 1994: 140)

La obra de Pitol, como he escrito en esta tesina, pende entre su vida y su relación con la literatura, sus relatos son fragmentos de experiencias que transformó en creación literaria.

Así lo explica el autor en su autobiografía precoz:

Creo que en mis cuentos se da una constante: el encuentro de dos mundos, uno gris, cotidiano, mezquino, siempre seguro, y otro, cruel, macabro a veces, peligroso, donde puede encontrarse la libertad, la tentación, el desorden, el riesgo. Tomo partido invariablemente por éste último. (Pitol 1966:10)

En “¿Un Ars Poetica?” Sergio Pitol nos habla de cómo realiza esta transformación:

Aplaudimos las innovaciones, aun las más radicales; pero en mi caso el interés por lo nuevo jamás logró mitigar mi pasión por la trama. Sin ella, la vida me ha parecido siempre disminuida. Contar cosas reales y deshacer y al mismo tiempo potenciar su realidad ha sido mi vocación. (Pitol, 1996:174)

En “Nocturno de Bujara” podemos encontrar a personas reales que el autor conoció en su vida y que en el cuento convierte en personajes. En *El viaje*, su tercer libro autobiográfico¹⁷, expone el origen de algunos de los personajes que aparecen en

“Nocturno de Bujara”:

Debí haber comenzado esta entrada con Kyrim Kostakovsky, matemático, pero fundamentalmente hombre de cine. En la escuela de cine de Lodz (Polonia) coincidió con Juan Manuel Torres, y estuvo casado con una mexicana, una de mis mejores amigas. Hace años viajé con ellos a Tashkent, Bujara y Samarcanda; sobre ese viaje escribí uno

¹⁷ Está publicada una serie autobiográfica del autor, conocida como Trilogía de la memoria: *El arte de la fuga* (1996, Era), *El viaje* (2000, Era) y *El mago de Viena* (2005, FCE).

de los pocos cuentos que me gustan [...] Con Kyrim, como con todos los amigos rusos, discutía hasta las madrugadas sobre cine, literatura, ópera, gente y, desde luego, política. [...] (Pitol 2000:34, 35)

Kyrim también compartía la afición por Gógol, incluso conoció a Shklovski, en *El viaje* Sergio Pitol narra la anécdota de cuando Kyrim acompañó al formalista a un congreso de cine.

En su más reciente libro titulado *Una autobiografía soterrada* (2010) Pitol hace una referencia a su amigo Juan Manuel quien lo persuadió para que escribiera su primera autobiografía en 1967: “Mi amigo Juan Manuel Torres, autor de cuentos excelentes, estudiaba cine en Polonia, me convenció a aceptar la proposición de relatar mi autobiografía”. (Pitol 2010: 95)¹⁸

Laura Cázares en su artículo “De la realidad a la ficción, de la ficción a la realidad” hace también mención de la amistad en la realidad de Sergio Pitol con Juan Manuel Torres:

“Nocturno de Bujara” contiene múltiples guiños a la realidad extratextual. Uno de ellos es la mención de Juan Manuel, a quien de cierta forma se estaría homenajeando, ya que había muerto unos meses antes de la escritura del cuento (Cázares, 1996: 69)

¹⁸ Se refiere a la autobiografía precoz antes mencionada y de la que poco se conoce, en la misma cita explica por qué: “Lo hice aceleradamente. Al leerla en letra de imprenta me disgustó, y cuando alguna vez la releí lo que sentí fue tedio y hasta malestar. En varias ocasiones después algunos editores me han pedido publicarla y siempre me negué. En ese pequeño libro no encuentro emoción, nada de placer. Sobre todo, detecté que mi estilo dio un paso atrás, en él no hay tensión, ni elegancia, ni levedad, sino sequedad y grisura” (Pitol 1967: 95).

En el cuento que aquí analizo, el narrador viaja, por los países orientales antes mencionados, acompañado de Kyrin y su pareja, Dolores, a quien no menciona en la cita anterior, pero podemos inferir que es su compañera. Juan Manuel Torres también protagoniza el cuento y es pieza clave para el desarrollo de la fábula y cómplice para callar las quejas constantes de Issa. Laura Cázares en *El caldero fáustico* hace un estudio detallado de la relación entre la realidad y la ficción que hay en “Nocturno de Bujara”, investiga el origen del cuento a partir del texto “De un diario. 1980” donde el autor narra un viaje rumbo a Asia Central en el que se vislumbra el cuento que esta tesina ocupa:

En el caso de “Nocturno de Bujara” el cuento se empezó a gestar durante el viaje del autor a Bujara y Samarcanda, según lo asienta en el fragmento “De un diario. 1980”. [...] En el “Diario”¹⁹ se van apuntando diversos aspectos que después se integran en el cuento. Por ejemplo, el 31 de octubre se menciona el recuerdo de las historias de aventuras ocurridas en Asia Central, que inventaban el escritor y su amigo Juan Manuel Torres. La historia que se resume ahí es la que transformada y presentada en dos planos: el de la realidad ficcional y el de la ficción dentro de la realidad ficcional permite estructurar el relato. (Cázares, 2006: 65-66)

Cázares nos lleva de la mano para entender la génesis de “Nocturno de Bujara” pero además plantea cómo la realidad pasa por un proceso de “deformación” para convertirse en ficción. El cuento, que en un inicio se titularía “Gótico de Samarcanda” según el “Diario”, fue extraído de la realidad pero con la intención de traducir la experiencia en literatura.

¹⁹ El título es “De un diario. 1980”, en *Diálogos*, México: XIX: 1983, núm. 110, p. 21-23.

Al igual que Gogol, Pitol parte de una anécdota, en este caso un viaje a la Europa del Este, para comenzar a tejer la trama del cuento. Sin embargo como dice Eichenbaum:

Una vez adoptada la proposición fundamental —ni una sola obra literaria puede ser en sí una expresión directa de los sentimientos personales del autor, sino que es siempre construcción y juego— *no podemos y no debemos* ver en semejante trozo más que un determinado procedimiento artístico. (Todorov 2010: 235)

Más adelante agrega: “La obra de arte es un objeto acabado al que se ha dado forma, que ha sido inventado y que es, no solamente artístico, sino también artificial (en el mejor sentido de esta palabra)”. (Todorov 2010: 235)

Eichenbaum en su análisis del cuento de Gogol habla de los retruécanos es decir figuras que consisten en una inversión de términos, es decir, un juego de palabras. Si estudiara el “Nocturno de Bujara” quizá señalaría los siguientes elementos:

a) Cosmopolitismo de los personajes: es notable la característica de las diferentes nacionalidades de los personajes: el narrador y Juan Manuel son mexicanos; Issa, italiana; Kyrim, ruso; Roberto, venezolano y Feri Nagy, húngaro. Este procedimiento crea un ambiente de extrañamiento, de vulnerabilidad ante un lugar ajeno, un lugar desconocido con desconocidos. Así se altera la realidad, es más fácil caer y creer en los juegos de los demás y asimismo crear la forma, un ejemplo es Feri, quien al llegar a Samarcanda es recibido por un viejo y un joven, quienes creía familiares de sus amigos, y habla un ruso rudimentario:

¿Tú conociste a Feri? —volvió a preguntar Juan Manuel— ¿No? Era un muchacho muy joven, muy tímido, incapaz de oponer resistencia alguna; me lo puedo imaginar muy bien en esa situación, obedeciendo toda orden que le dieran sin siquiera discutirla. Porque, además, ¿en qué lengua podía responder? Cada vez que intentaba decir algo en ruso le respondían que sí, que cómo no, que desde luego, pero continuaban hablando entre sí en aquel idioma del que no comprendía una sola palabra. (Pitol 2004: 256)

b) Uso de los sentidos corporales: en la escena con la princesa la evocación de los sentidos corporales es un procedimiento que refuerza la historia de Feri pues gracias a estos él se deja seducir por la atmósfera enrarecida en la que en un inicio se sintió extraño. La princesa es un claro ejemplo de la evocación de los sentidos, en este caso el olfato:

La vieja princesa se cubría con ricos brocados pero estaba descalza y el tufo que desprendía su cuerpo era inenarrable: una mezcla de sudor, de pies sucios, de ropa jamás lavada, de aceites rancios y perfumes vulgares. (Pitol 2004: 257)

En el banquete del que participa Feri el gusto es uno de los sentidos corporales fundamentales, para llevar al lector al éxtasis del húngaro:

comenzaron a pasar los platos, guisos de carnero, manojos de yerbas aromáticas y al mismo tiempo, sin el menor orden, dulces de miel, de piñón, de pistache, semillas picantes, tazones de sopa, y a acompañar la comida con un aguardiente, según él exquisito. (Pitol 2004: 258)

El oído también es alterado, en la escena hay un joven tocando un tambor “con ritmo monótono” (Pitol 2004: 258) que cantaba con languidez; la vista es también excitada por el decorado del salón lleno de almohadones y cojines dispuestos en una combinación de elegancia y suciedad. El autor nos envuelve con todos estos elementos para, poco a poco, dar lugar al éxtasis de Feri.

Este procedimiento hace verosímil la historia y la contrasta con el destino desafortunado de Feri, que causa confusión en el lector. Por otro lado, funciona como antecedente a la historia de Issa.

c) Triadas: este es otro recurso del autor, el cuento presenta en su mayoría tres personajes en un diálogo o relato: 1) narrador-Juan Manuel-Issa; 2) Dolores-Kyrim-narrador; 3) Juan Manuel-narrador-Roberto. En la triada narrador-Juan Manuel-Issa, durante el diálogo de los dos primeros se tensa la historia y se hace el tratamiento formal más evidente, ya que el lector conoce la intención de ellos y espera saber la reacción de Issa quien a su vez al escuchar el relato de Feri cree que los engañados por éste son los relatores.

En la triada Dolores-Kyrim-narrador los dos primeros son quienes recuerdan mejor que el narrador la escena del ritual del matrimonio y pueden reconstruir lo que éste borró de su memoria, llenando así el vacío de información que puede ser ficticia o no, contrario a lo que pasa con Feri —personaje inventado por el narrador y Juan Manuel— de quien sus creadores omiten la razón de su desgracia después del banquete; e Issa —personaje del

cuento— de quién ni el narrador ni Juan Manuel conocen los detalles de lo ocurrido, sólo saben lo poco que les cuenta Roberto. De esta manera se forma otra triada en un diálogo.

d) La falsa verosimilitud como artificio: este es un procedimiento meramente formal, el ejemplo más evidente es cuando el narrador y Juan Manuel hacen mención de las inexistentes “cicónidas dentiformes”, de las que estos hablan con seguridad manteniendo un diálogo con falsos datos “científicos” para ganarse la credibilidad de Issa:

Tú debes saberlo, porque, según he leído, llegan a volar desde las costas de Libia y a posesionarse de amplias extensiones de Calabria. El pavor hace emitir a la aves su graznido más deplorable. ¿Las has visto atacar? Feri, el húngaro, durante su convalecencia estuvo a punto de enloquecer ante el estruendo de esas carnicerías canoras.

(Pitol 2004: 250-251)

De igual forma inventan otro nombre científico de la gaviota de Laponia, la “*Larus argentatus laponensis*”, para cumplir con su objetivo de dar a entender que dominan un tema que Issa desconoce, a fin de ganar su confianza para mantenerla engañada.

4.2 Procedimientos principales de la narración para lograr la desautomatización de la percepción del lector

Los formalistas pusieron atención a la desautomatización de la percepción, que es quizá una de sus mayores aportaciones al estudio de la literatura. En este análisis encuentro los

siguientes procedimientos de desautomatización que Sergio Pitól usa en “Nocturno de Bujara”:

- a) Inicio del relato *in medias res*
- b) Construcción en abismo o *mise en abîme*

4.2.1 Inicio del relato *in medias res*

En “Nocturno de Bujara” tenemos una vista caleidoscópica gracias a diversos relatos insertos en el mismo cuento. Para comenzar tenemos el recuerdo de las conversaciones del narrador con Issa y Juan Manuel: “Le decíamos por ejemplo, que al anochecer el aleteo y el graznido de los cuervos lograba enloquecer a los viajeros. Decir que esos pájaros llegaban a la ciudad por millares equivalía a no haber dicho nada”. (Pitol 2004:250)²⁰

Veamos ahora el uso de este recurso de desautomatización que Pitól usa en “Nocturno de Bujara” para atrapar la atención del lector desde la ya citada primera frase del cuento, que no sólo logra una tensión por empezar en una parte de la narración que no tiene un orden claro, sino que además nos exige inferir quiénes hablan, a quién le hablan, cuántos narradores hay, quién es el narrador implícito, por

²⁰ De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin esta forma de comenzar un relato se le llama *in medias res*, ya que la historia no tiene un orden en el tiempo. “Con esta estrategia discursiva se logra introducir al lector o al espectador en una gran tensión desde el primer momento”. (Beristáin 2006:265)

qué y dónde narran. La tensión crece en la pregunta que se plantea escasas líneas después: “¿Significaba algo decir que una bandada de miles de cuervos revoloteaba con estrépito bajo el cielo de Samarcanda antes de posarse en sus arbolados parques y avenidas?” (Pitol 2004: 250)

4.2.2 Construcción en abismo (*mise en abîme*)

Uno de los procedimientos más utilizados por Sergio Pitol es la construcción en abismo o *mise en abîme* (en francés), o técnica de las cajas chinas o de las muñecas rusas que no sólo es utilizado en la escritura, sino también en otras artes como la arquitectura. Jose Emilio Pacheco explica lo siguiente en su cuento “El parque de diversiones”:

aplica a la arquitectura monumental la teoría de las cajas chinas y las muñecas rusas. Porque estos parques se encuentran dentro de otros parques en que los asistentes contemplan a los que contemplan y éstos se hallan dentro de parques que contienen más parques contenidos en parques mínimos eslabones en una cadena sinfín de parques que contienen más parques y son contenidos dentro de parques donde nadie ve a nadie sin ser al mismo tiempo mirado, juzgado y condenado. (Pacheco 2000: 35-36)

Helena Beristáin define la construcción en abismo como:

Desarrollo de una acción dentro de los límites de otra acción, es decir, de la metadiégesis (ofrecida por un narrador/personaje) dentro del marco de la diégesis o narración primaria o de primer grado. Esto ocurre cuando un personaje de la historia relatada toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro espacio, en otro tiempo, y quizá con otros protagonistas, convirtiéndose así en un personaje narrador (intradiegético), de una narración secundaria o de segundo grado. (Beristáin 2006: 1)

4.2.3 La puesta en abismo en “Nocturno de Bujara”

Sergio Pitol nos ofrece al inicio una primera historia la de la conversación entre el narrador, Issa y Juan Manuel, ésta trae implícita la historia del desamor entre Issa y Roberto, un joven venezolano. Roberto indirectamente alienta a que el narrador y Juan Manuel Torres inventen el relato de Feri, el húngaro que llega a Bujara donde vive una experiencia terrible. Los narradores crean una atmósfera turbia y enigmática con su historia, con la falsa intención de motivar a Issa a viajar a Bujara, ya que en realidad deseaban que ella se interesara por la historia y dejara de hablar de Roberto. La puesta en abismo se desarrolla en un círculo, ya que el narrador tiene el recuerdo de esa charla con Juan Manuel e Issa cuando está esperando un vuelo rumbo a Samarcanda, con sus amigos Dolores y Kyrin. El siguiente esquema muestra cómo está estructurada la historia:



4.2.4 Uso de diferentes géneros literarios para la puesta en abismo

La puesta en abismo en “Nocturno de Bujara” no sólo se presenta en la estructura cronológica, sino en el uso de diferentes géneros literarios en el texto. El más notable es la inserción de un fragmento del *Breve tratado del erotismo* de Jan Kott, crítico y teórico teatral polaco, que aparece en el apartado IV donde el narrador corta el hilo del diálogo que mantenía entre Juan Manuel e Issa para regresar al presente, es decir, a la espera del vuelo para viajar a Samarcanda con Kyrin y Dolores.

El texto de Jan Kott dice:

En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen *por sí mismos*. Sólo el tacto logran que exista para mí. El tacto es limitado. A diferencia de la vista, no abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos. (Pitol, 2004: 260)

Esta inserción es parte del juego formal de la puesta en abismo, el autor desautomatiza la percepción del lector con un texto que trata de explicar el mismo cuento. La cita es también un guiño para comprender la totalidad del cuento, pues es la puesta en abismo la que fragmenta el texto, no sólo en la secuencia narrativa sino en la manera en que el cuento está dividido en cinco apartados por números romanos y de manera explícita en la descripción de la escena del fuego en la boda que contempló con Kyrin y Dolores:

Lo que más me irritaba era que en el recuento que hacía con mis dos compañeros de viaje, Kyrin y Dolores, los hechos memorables de la noche anterior, las ceremonias nupciales que habíamos presenciado, se me hubieran borrado datos esenciales que sólo reconstruía, y eso precisamente, al escuchar la narración que ellos hacían. Traté de oír nuevamente los gritos, los tambores, traté de visualizar los saltos de los jóvenes, el color

de una chaqueta de un rojo destemplado, los pasos enloquecidos casi paródicos de una danza, los ojos brillantes por una ebriedad producto no sólo del alcohol sino de una excitación compartida multitudinariamente; vi una túnica de brocado dorado que contrastaba con los jeans y las chaquetas modernas de la mayoría de los celebrantes. Pero se me escapaba en fuego, la hoguera, que seguramente significaba, según el relato de mis amigos, una prueba de purificación y vigor. (Pitol 2004: 261)

En esta cita el narrador nos explica cómo sólo a través de la narración de sus amigos él puede unir los fragmentos de memoria que se borraron, cómo Kyrin y Dolores también ponen en abismo la descripción de la escena para que él pueda tener una aproximación de lo que sucedió.

La memoria es un recurso muy utilizado y analizado en la narrativa de Sergio Pitol, que en este cuento reaparece también como un procedimiento formal para que el lector desautomatice su percepción y produzca sus propias conclusiones de lo que el desmemoriado narrador omitió.

La intertextualidad vuelve a ser parte de la puesta en abismo con la mención de *Las mil y una noches*, ya que es en esta obra donde el narrador recuerda haber escuchado el nombre de Bujara:

Tengo la seguridad de que cuando estuve por primera vez en Varsovia mi ignorancia sobre Bujara era absoluta. Quizás hubiera percibido vagamente su nombre en alguna novela. ¿Existe tal vez un “hechicero o ladrón de Bujara” en *Las mil y una noches*? Es posible que hubiera visto por descuido el nombre en la vitrina de algún negocio de alfombras. (Pitol 2004: 251)

Laura Cázares dice en su análisis sobre “Nocturno de Bujara” a propósito de la intertextualidad:

[...] De esta manera se produce una relación intratextual que se suma a la intertextual, relevante en “Nocturno de Bujara”: el *Breve tratado del erotismo* de Jan Kott y *Las mil y una noches*, textos que, por sus características, vienen a reforzar en abismo el cuento [...]. El *Breve tratado*... sustenta la propuesta de la fragmentariedad de la percepción y, por lo tanto la fragmentariedad misma del texto. [...] En tanto que *Las mil y una noches* remite a los relatos insertos en otros relatos las famosas cajas chinas que tanto menciona el autor, a la idea del exotismo oriental que se ha construido en Occidente. (Cázares 2006: 70-71)

Y de esta manera cita la escena cuando Feri se encuentra en el festín que lo lleva a su lamentable final que crean el narrador y Juan Manuel:

Estaban sentados en alfombras entre cerros de almohadones y cojines. Todo en el salón era elegante y a la vez muy sucio. No se trataba de una elegancia fácil. Costaba trabajo detectarla, saber en qué y dónde residía. Sólo quien estuviera ya de vuelta de las cosas podía advertirla. El mortal común sólo habría encontrado allí confusión, suciedad y abigarramiento. (Pitol 2004: 257)

Otra mención de *Las mil y una noches* se encuentra en otra parte del cuento que también Cázares advierte:

Kyrim contaba con fruición historias atroces oídas en casa de amigos de sus padres; con toda seguridad esos relatos se vienen transmitiendo de generación en generación y así pasarán a los siglos por venir; tratan de crímenes espeluznantes, de cadáveres descuartizados de modo complicadísimo. La fruición del narrador revela esa crueldad que posee en los más insólitos momentos a las tribus del desierto; pero, como los de *Las mil y una noches*, tales relatos carecen de sangre real, son una especie de metáforas de la fatalidad, de las cuitas y fortunas que integran el destino humano (¡porque Alah será

siempre el más sabio!) y en vez de empavorecernos nos crean una especie de soltura, de reposo. (Pitol 2004: 253)

Así el narrador no sólo aproxima al lector a *Las mil y una noches*, sino que hace una reflexión que hace pasar por personal –del narrador– a esta obra y que podríamos creer que poco tiene que ver con el hilo de la historia pero que en realidad nos ayuda a entenderla más. Así mismo Pitol recurre a otro género literario para desautomatizar la percepción: el ensayo autobiográfico. Bien sabemos que estamos ante un autor viajero que ha escrito mucho de sus viajes a través de sus autobiografías. “Nocturno de Bujara” no es la excepción cuando describe su viaje con Dolores y Kyrin:

[...] recuerdo la música del Islam que se filtraba por algunas ventanas, también ella posiblemente muy poco transformada desde que los antepasados de los moradores actuales erigieron ese centro religioso de pronto convertido en un emporio comercial donde confluían caravanas de los distintos confines del Turquestán, y de más lejos aún: de la China, de Bizancio, de la Russ incipiente; se entendían por señas, emitían palabras que sólo unos cuantos comprendían, despleaban entre las arcadas del bazar y en los lugares adyacentes sus mercaderías, mostraban dinero, cordeles anudados, canjeaban, en una serie de tianguis complicadísimos, canutos de polvo de oro y trozos de plata; las monedas de Toledo se confundían con las acuñadas en Creta, en Constantinopla, con las del Oriente entero. Después de caminar una noche por Bujara, los fastos de Samarcanda, conocidos al día siguiente, ¡tanto oro, tanto esplendor, tal extensión de muros, tal altura de cúpulas!, me parecieron en comparación cosa de nuevos ricos, un raro sueño de grandeza que preludiaba a cierto Hollywood. ¡Como si Tamerlán hubiera intuido la posterior existencia de Griffith o de De Mille y se divirtiera en mostrarles el camino! (Pitol 2004: 253)

Esta descripción es parecida a las que el autor hace en sus series autobiográficas cuando escribe acerca de sus viajes. Pitol no sólo recurre al ensayo autobiográfico para crear la forma en este cuento sino que recurre a su propio estilo expuesto en sus biografías.

CONCLUSIONES

En el desarrollo de este trabajo hemos visto cómo la literatura de Sergio Pitól está influenciada por la teoría de los formalistas rusos. Así, he podido demostrar cuáles son los elementos puramente formales que hay en el cuento “Nocturno de Bujara”, usados para desautomatizar la percepción del lector.

Estos procedimientos enrarecen la historia pues esta deja de ser lineal y se nos muestra diferente, desautomatizando nuestra percepción. El recurso más utilizado es la puesta en abismo que, sin duda, plantea una lectura diferente que representa un reto para el lector, la historia no es ya lo importante sino la forma en la que está expuesta.

“Nocturno de Bujara” es un cuento en el que el propio narrador es consciente de los procedimientos que ha empleado. La forma se percibe fácilmente y es evidente desde el inicio *in medias res*, cuando la historia se tensa y plantea al lector una interrogante inmediata sobre cuál es el tema, quién y de quién se habla. Es posible que la intención del autor haya sido poner en evidencia algunos de los procedimientos para desautomatizar la percepción del lector, estudiados por los formalistas rusos.

Un procedimiento recurrente en las obras de Pitól son los vacíos de la memoria, los espacios que sólo el lector llenará infiriendo el destino de los personajes. “Nocturno de Bujara” se sostiene gracias a esos vacíos, a los huecos que el lector —incluso los personajes— deben imaginar sin tener jamás la certeza de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

PITOL, Sergio, (2004), *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*, México: Fondo de Cultura Económica,

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, Mijaíl, (1994), *El método formal en los estudios literarios*, Madrid: Alianza Editorial.

BELTRÁN, Rosa, (2007), “Herencias”, en *Victor Ferri se hizo mago en Viena*, Teresa García Díaz (coord.), Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 37-43.

BERISTÁIN, Helena, (2008), *Diccionario de retórica y poética*, México: Editorial Porrúa.

CÁZARES, Laura, (2006), *Caldero faústico: La narrativa de Sergio Pitól*, México: UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades.

CULLER, Jonathan, (1993) “La literaturidad”, en *Teoría Literaria*, México: Siglo XXI, pp. 35-50.

DE TERESA OCHOA y Gustavo Jiménez Aguirre (comps.) Selección de lecturas, Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, División Sistema Universidad Abierta, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM.

EAGLETON, Terry, (2009), *Una introducción a la teoría literaria*, México: Fondo de Cultura Económica, 5ª reimpresión.

GLANTZ, Margo, (1994), “Sergio Pitól: ¿El espejo de Alicia?” en Eduardo Serrato (comp.) y Alberto Vital (prest.), *Tiempo cercado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, México: UNAM-ERA, pp.138-143.

GOMBROWICZ, Witold, (2004), “Prólogo para la edición castellana” en *Ferdydurke*, Barcelona: Seix Barral, pp. 15-23, quinta edición.

GOMIS, Anamari *et. al.*, (2000), *Sergio Pitól. Los territorios del viajero*, México: ERA.

HOMERO, José (1998), ¿Qué es un autor? en *El sueño de lo real*, Revista Batarro 38-39-40, número especial dedicado a Sergio Pitol. Edición de Pedro M. Domene. Coedición: Almería, España/Grupo Cultural Batarro/ Universidad Veracruzana/ IVEC y SEC, pp. 50-57.

MARCHESE, Angelo y Joaquín Forralladas, (2006), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Madrid: Ariel, p.176.

MONTELONGO, Alfonso, (2007), “‘Asimetría’ en la obra de Pitol” en *Victor Ferri se hizo mago en Viena*, Teresa García Díaz (coord.), Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 93-107.

_____, *Vientres troqueles*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 1998.

PACHECO José Emilio, (2000), “El parque de diversiones” en *El viento distante*, México: ERA, pp. 35-36.

PITOL Sergio, (2010), *Una autobiografía soterrada.(Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*, Oaxaca: Almadía.

_____, (2006), *El mago de Viena*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____, (2002), *Adicción a los ingleses*, México: Lectorum.

_____, (2000), *El viaje*, México: ERA.

_____, (1998), *Pasión por la trama*, México: ERA.

_____, (1996), *El arte de la fuga*, México: ERA.

_____, (1966), *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. Sergio Pitol*, México, Empresas Editoriales.

PROPP, Vladimir, (2010), “Las transformaciones de los cuentos fantásticos”, en Tzvetan, Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, segunda edición.

_____, (2000), *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.

- STEINER, Peter, (2001), *El formalismo ruso. Una metapoética*, Madrid: Ediciones Akal.
- TODOROV, Tzvetan, (2010), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo XXI, segunda edición.
- VILA-MATAS, Enrique, (2008), *El viento ligero en Parma*, Madrid: Sexto Piso, pp. 185-192.
- _____, (2007), “Viaje con Pitol”, en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Teresa García Díaz (coord.), Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 21-23.
- _____, (2000), “Tantas veces en lugares tan distintos”, en *Los territorios del viajero*, México: ERA, pp. 89-92.
- WEINBERG de Magis Liliana, (1997), “Formalismo ruso y crítica bajtiniana” en *Metodología de la crítica literaria*. Selección de lecturas, Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas, División Sistema Universidad Abierta, Facultad de Filosofía y Letras, México: UNAM.

HEMEROGRAFÍA

- VELA Hernández Andrés, “Henry James y el futuro de la novela” en *El Porvenir* (versión electrónica), México, 19 de abril de 2009, disponible en: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=302087 Consultado el 17 de noviembre de 2010.
- VILLORO Juan, “Iván, niño ruso”, en *Letras Libres*, diciembre de 2004, año VI, número 72, p. 76.
- Entrevista a Enrique Vila-Matas publicada, en el diario *El Mundo* en “Encuentros digitales”, 12 dic 2002. Disponible en: <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2002/12/568/> Consultado 17 nov 2010.
- Fragmento del *Dietario Voluble* de Enrique Vila-Matas, publicado en *El País Cataluña*, 11 ene 2009. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Moral/divertido/e> Consultado 17 nov 2010.