

Revista Iberoamericana, 18, 2007

Teoría poética en *El tañido de una flauta*

Claudia Macías Rodríguez
Universidad Nacional de Seúl

Claudia Macías Rodríguez (2007), Teoría poética en *El tañido de una flauta*, *Revista Iberoamericana*, 18, pp. 39-62.

El análisis de algunos elementos de la teoría poética de Sergio Pitol es nuestro objeto de estudio en su primera novela: *El tañido de una flauta* (1972). La novela anuncia las líneas fundamentales de la trayectoria literaria de Sergio Pitol: estructuras abiertas e inconclusas, la universalidad de la angustia del hombre, la traductibilidad de las lenguas, el conflicto ante la imagen del doble y el papel del lector son las líneas que se desarrollan en el presente ensayo. El texto en cuestión abre la segunda etapa de la trayectoria literaria del escritor mexicano y marca su inicio en el género de la novela que culminará con el *Tríptico del carnaval*, de corte satírico y paródico, el cual se vislumbra ya desde esta obra.

Key Words: teoría poética/ estructura abierta/ lector/ el doble/ grotesco

Basta con abrir un libro de Pitol
para encontrar respuesta a la pregunta
de qué es la literatura.
Jean-Clarente Lambert

El tañido de una flauta, “Novela de reflejos y repeticiones”
empezaba diciendo mi nota sobre esa obra
a la que cuento entre las más complejas
y completas novelas mexicanas.
Juan García Ponce

Introducción

Ars poetica, mejor conocida como *Epístola a los Pisones* del poeta Horacio (65 a.C.), fue una de las bases del clasicismo en la literatura; ensalzando a los modelos griegos como maestros proporcionaba consejos técnicos a los poetas noveles. Sin embargo, ante la diversidad histórica del fenómeno literario, ahora resulta absurdo emitir reglas dogmáticas que intenten asumir una función normativa y judicativa;¹ más bien, sería pertinente revisar la propia poética de cada autor para intentar dilucidar los códigos que rigen la creación literaria. Nos ceñimos, entonces, a la definición que consignan Ducrot y Todorov: “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias”.² Autores como Sergio Pitol han declarado abiertamente su preocupación por esta tarea. En su caso, él mismo navega en su propia escritura y trata de establecer los límites entre su conciencia y la creación misma que rebasa la pluma de los grandes escritores. Víctor García de la

¹ Víctor Manuel de Aguiar hace una revisión histórica de la poética, también llamada teoría de la literatura, a partir de Quintiliano y hasta mediados del siglo XX. Vid. Víctor Manuel de Aguiar e Silva (1986), *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 11-42.

² Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1987, 98.

Concha, miembro del jurado que falló a favor de Pitol para el Premio Cervantes 2005, destacó “su anticipación a la fusión de géneros y su dimensión cervantista”, así como “su escritura basada en ella misma”, además de resaltar su tarea como traductor, como mediador para el conocimiento. Abriremos nuestro estudio con una frase de Sergio Pitol cuando afirma:

18 de julio, 2003

[...] La estructura es lo que decide la suerte de una novela. Y en toda mi obra la construcción es la misma, con mínimas e insignificantes variantes.”³

Si confiamos en la voz del autor, nuestra tarea sería sencilla, pero conviene recordar que en ese mismo diario escribe: “Hace unos días encontré en *Autobiografie altrui*, el último libro de Antonio Tabucchi, una frase formidable: ‘Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de cualquier escritor que no desconfiara de su propia labor’.”⁴ Si bien la poética suministra instrumentos para describir un texto literario, es decir, para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen y para describir las relaciones de que participan esas unidades,⁵ nuestra intención no llega al examen exhaustivo. Roberto Bolaño define a Pitol como un “escritor secreto y a menudo inclasificable”⁶ y comprendemos el reto que significa tratar de desentrañar su escritura. Por ello, limitaremos la atención a algunos elementos en los que podemos contar con un sistema de conceptos relativamente establecido: la estructura, la universalidad de la angustia del

³ Sergio Pitol (2003), *Las novelas del carnaval*, en *Obras reunidas II. El desfile del amor, Domar a la divina garza, La vida conyugal*, México, Fondo de Cultura Económica, 9-10.

⁴ *Ibíd.*, 13.

⁵ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (1972), *op. cit.*, 99.

⁶ Bolaño completa la definición: “Pitol, que tiene actualmente sesenta y seis años, sigue siendo, está de más decirlo pero hay que decirlo, un hombre rebelde y valiente.” Roberto Bolaño (2004), “Sergio Pitol”, en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1999-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2006, 135 y 136.

hombre, la imagen del doble, la apertura del texto, el papel del lector y el personaje grotesco.

Del cuento a la novela: estructura composicional

Pitol reconoce ser un escritor tardío de novelas. Sus cuentos comienzan a publicarse en 1957 y pasan quince años antes de que publique *El tañido de una flauta*.⁷ “No fui totalmente consciente de que tenía que cambiar de estilo, sino que estaba abierto a nuevas formas”, dice refiriéndose al paso de los cuentos a la novela, y agrega: “Ya me sentía mucho más cercano a otras formas de escritura.”⁸ El grado de experimentación en términos de “forma”, como prefiere decir el autor, va más allá de lo realizado hasta el momento entre sus contemporáneos.⁹ *El tañido de una flauta* (1972) es una ampliación de un cuento anterior, llamado *Ícaro*, escrito en 1968:

¿Su cuento *Ícaro* es un anticipo de esta novela?

S.P. - Sí, efectivamente. Es un anticipo de mi primera novela *El tañido de una flauta*. Yo lo escribí como cuento, pero, después de un tiempo, me di cuenta de que podría ensanchar ese tema y con la trama de *Ícaro* construir otra

⁷ *El tañido de una flauta* apareció en 1972 publicada por la editorial Era, con múltiples caras de Peter Lorre en la portada. Cf. Juan García Ponce (1988), “Sergio Pitól: la escritura como misterio, el misterio de la escritura”, en *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1991, 81.

⁸ Sergio Pitól (1993), *Domar a la divina vida*, en *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Lauro Zavala (ed.), México, UNAM, 1995, 289.

⁹ Pitól afirma: “Para mí, funcionaba como un laboratorio en donde ponía a prueba mis recursos. El cuento tiene una precisión que la novela no tiene, pero los procedimientos que usé en mis cuentos no pasaron a mis novelas”. Silvina Frieria (2005), “Sentí que si me acercaba a Borges iba a ser una copia”, *Página 12*, 31 de diciembre, disponible desde Internet en: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/4-2006-01-03.html> [citado el 23 de septiembre de 2006].

trama en la que hubieran acercamientos y alejamientos también.¹⁰

La trama se podría resumir de la siguiente manera. Un productor de cine de fama mediana asiste a un Festival de cine en Venecia en donde ve la proyección de una película japonesa intitulada *El tañido de una flauta*. En ella, ve reflejada la historia de un antiguo amigo suyo, Carlos Ibarra, incluyendo detalles del final de su vida que hasta entonces desconocía. El final de un fracaso sórdido e inevitable. Junto a los recuerdos de Carlos Ibarra y de su vida que surgen sin orden en la memoria del cineasta, se narra la historia de un pintor que alcanzó cierto renombre en Europa y que regresa a un México que le es un tanto desconocido.

Novela fragmentaria, de oposición y complemento de sus protagonistas. Afirma Pitol: "El tema central de *El tañido*... es la creación. La literatura, la pintura y el cine son los protagonistas centrales."¹¹ Abiertamente se presenta como una gran novela de lo artístico. Se entrecruzan allí, en efecto, las trayectorias de varios artistas; en primer lugar, los destinos de dos artistas mexicanos: un cineasta-productor anónimo y un pintor nombrado Ángel Rodríguez. La novela propone así un montaje alternado por veintiocho secuencias o capítulos, donde el punto de vista adoptado unas veces es el del cineasta y otras, el del pintor. El narrador de la mayor parte de la novela es el cineasta que ha abandonado sus intenciones artísticas y que ha alcanzado buena fortuna pero en otro ámbito. El pintor Ángel Rodríguez, con el mediano éxito conseguido en el extranjero, vuelve al hogar y a su país en donde no se reconoce su obra. Carlos Ibarra es el escritor que nunca acaba de escribir la novela que se ha propuesto, y que representa al clásico artista

¹⁰ Reina Roffé (2005), "El arquitecto de las cajas chinas. Entrevista a Sergio Pitol", *Omnibus*, núm. 1, enero, disponible desde Internet en: <http://www.omnibus.com/n1/pitol.html> [citado el 23 de septiembre de 2007]. También en Silvina Frieri (2005), art. cit.

¹¹ Sergio Pitol (1997), *El sueño de lo real*, en *Pasión por la trama*, Madrid, Huerga y Fierro Eds., 1999, 29. La afirmación se encuentra también en Sergio Pitol (2003), *Las primeras novelas*, en *Obras reunidas I. El tañido de una flauta, Juegos florales*, México, Fondo de Cultura Económica, 18.

genial pero intratable, excéntrico, carismático y con una vida poco ortodoxa. Tres actitudes con un mismo resultado: naufragio de los ideales, olvido del arte. Pitol enfrenta la tarea de narrar el conflicto planteado mediante una combinación de géneros:

La tarea del escritor consiste en enriquecer la tradición aunque la ame un día y al siguiente se líe con ella a bofetadas. De ambas maneras será consciente de su existencia. Por eso me han atraído y preocupado los problemas de la forma, los recursos y posibilidades de los géneros, su capacidad de transformación.¹²

El tañido de una flauta no es una novela, es una película; más exactamente, una novela que toma su título de una película. Todo pasa, entonces, como si el título de la novela fuera a la vez un préstamo y una cita, y la novela misma una obra narrativa derivada de una obra cinematográfica.¹³ Sobre el origen del tema de la novela, Pitol dice en una entrevista:

—En 1968 estaba en Yugoslavia, en Montenegro, en un café al aire libre y vi a una persona como de 50 años que parecía un mendigo. Un amigo de él me dijo que era un poeta italiano que se quedó desde la guerra y que había estado encarcelado. Empecé a averiguar cosas de este poeta y escribí casi inmediatamente un cuento que se llama *Ícaro*.¹⁴

¹² Sergio Pitol (1995), “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 546, 40.

¹³ Benmiloud analiza en profundidad la estructura de la novela y el carácter del protagonista Carlos Ibarra. *Vid.* Karim Benmiloud (2006), “Un roman de l’artiste. *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol”, *Atala: La France et l’Allemagne*, núm. 9, marzo.

¹⁴ La entrevista continúa: “Pero en los meses siguientes me volvía el tema de *Ícaro*, de la muerte de un poeta, y entonces tomé notas alrededor de ese cuento y ese personaje. Me parecía que estaba muy expuesto todo y que podía hacer un cuento largo o una novela corta, y empecé a escribir pensando una novela en donde *Ícaro*, el personaje, se desplaza por muchos lugares y en un lapso de tiempo más amplio.

Y en la novela, hay una cita que contiene los elementos arriba comentados por Pitol:

En México su muerte no fue comentada. Carlos no era noticia. Se había convertido en una amarillenta comparsa del pasado. Y en aquella población de Montenegro, a la que unos años atrás había tratado de llevarlo, y que localizó en un mapa al sur de Dubrovnik, sus huesos conocerían la lenta descomposición de una tumba sin nombre. (34)¹⁵

En otra entrevista, habla también de esa experiencia al sur de Yugoslavia:

Era un poeta italiano que había llegado a vivir ahí, a escribir y que no había escrito; vivía casi como un mendigo, era viejo y estaba aniquilado. En ese viaje escribí el bosquejo y después me resultó imposible alejarme de este mundo, empecé a pensar, a tomar notas sobre circunstancias posibles, ampliaciones del tema, hasta que se formó la novela.¹⁶

En la novela, la película del cuento que perturba al cineasta toma nombre y denomina también a la novela: *El tañido de una flauta* (11). Y el escritor que aparece como protagonista en la película del cuento, toma nombre propio y se convierte en Carlos Ibarra, el novelista que muere al final. El origen del título de la novela aparece en boca de Carlos Ibarra reclamando al cineasta-narrador: “¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta?” (15),¹⁷ que según se aclara en la novela es un verso repetido por Carlos y tomado de

En dos años terminé mi primera novela, *El tañido de una flauta*.” Silvina Frieria (2005), art. cit.

¹⁵ Sergio Pitol (1972), *El tañido de una flauta*, 2ª. ed. revisada, México, Era, 1994. Las páginas de las citas se indicarán entre paréntesis, con base en esta edición.

¹⁶ Sergio Pitol (1993), *Domar a la divina vida*, op. cit., 292-293.

¹⁷ El título aparece varias veces más en la novela aludiendo a la película del mismo nombre (cf. 49 y 85); y sumando una referencia indirecta a Malcolm Lowry – también traducido por Sergio Pitol –, al hablar del Cónsul y de Tomalín (cf. 78).

la representación del *Hamlet* de Gilguld a la que acudieron juntos el cineasta que narra y el protagonista:

¿Has advertido en qué cosa indigna pretendes convertirme? ¡Quieres tañerme! Pretendes conocer todos mis registros. Deseas penetrar hasta el corazón de mis secretos, pretendes sondearme, para que emita desde la nota más grave a la más aguda del diapasón. ¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta? Tómame por el instrumento que más te plazca, pero por mucho que me trates, te lo advierto, no conseguirás obtener de mí sonido alguno. (38)¹⁸

Alfonso Reyes, una de las grandes figuras de la literatura mexicana y universal, quien fuera maestro de Borges y del mismo Pitol,¹⁹ afirmaba que el acierto de cualquier obra estaba en el título. Eligiendo un buen título, decía Reyes, ya no hacía falta preocuparse demasiado por el resto del contenido del libro, sea cual fuere su género. En la elección y justificación del título encontramos la sentencia de uno de los elementos de la poética de Pitol: el lector no debe esperar un texto fácil de interpretar.

¹⁸ La cita de la novela se corresponde con otra de la segunda escena del acto III de *Hamlet*, en voz del protagonista frente a Guildenstern, como una protesta frente al amigo traidor que en realidad es espía del rey. Especie de parábola en la que Hamlet se compara con un instrumento diciendo que si resulta difícil sacarle un sonido al caramillo, más difícil le resultará sacarle el motivo de su 'supuesta locura' que el rey le había mandado averiguar. William Shakespeare (1601), *Hamlet*, en *Teatro II: Ricardo III, Julio César, Hamlet, Oteló, Macbeth, El Rey Lear, Coriolano*, introd. Antonio Ballesteros, Madrid, Algaba Eds., 2004. La obra *Hamlet* es uno de numerosos casos de teatro dentro del teatro que tanto gustaban a Pitol. Vid. Sergio Pitol (1998), "La isla púrpura", *Imagen* (Caracas), abril-mayo.

¹⁹ Pitol dice sobre Alfonso Reyes: "Por mucho tiempo fui a su taller en El Colegio de México, y con algunos amigos lo visitábamos en su casa." J. L. Perdomo Orellana y Gerardo Guinea Díez (2007), "Conversación exclusiva con Sergio Pitol", *Este país* (Guatemala), núm. 9, marzo, disponible desde Internet en: www.este-pais.com/?q=node/119 [citado el 3 de octubre de 2007].

La universalidad de la angustia del hombre

La novela está dividida en 28 secuencias, decíamos antes, 4 de las cuales tienen características especiales. La parte primera es una breve introducción —que nos recuerda la síntesis que aparece al inicio del cuento *Ícaro*— en voz de un narrador en tercera persona que resume el contenido total del relato: habla de lo ocurrido después de haber visto la película *El tañido de una flauta*, del confuso intento de conversación en la plaza de San Marcos y del vagabundeo del narrador-cineasta por las calles poco conocidas de Venecia, la visión de una góndola semejante a un cisne negro degollado y los recuerdos de hace diez, quince o veinte años en Londres, Nueva York, Cuernavaca y Barcelona. Todo ello en el transcurso de un día. De los escenarios, todos son reconocibles a cualquier lector, salvo Cuernavaca, una ciudad mexicana ubicada muy cerca de la Ciudad de México, pero que aparece en el mismo nivel de importancia que el resto de las metrópolis. Y el tiempo. La introducción habla de un lapso de 24 horas que corresponderían a un número igual de partes de la novela si consideramos los 4 capítulos que muestran una clara diferencia del resto: la introducción, el tercero que es un sueño, el 27 donde aparece completo el cuento *Ícaro*, y el 28 que funciona como epílogo y que es una pesadilla en donde reaparece el cisne negro degollado de la introducción. La narración es una macroestructura vinculada al concepto de los narradores de la historia, el cineasta y el pintor. Si bien el medio de comunicación es el lenguaje narrado, la manera en que se modela obedece a caracteres cinematográficos, como el cambio de escenas y la aparición de personajes e historias sin previo aviso y que el lector tarda en contextualizar, así como la velocidad de ciertas imágenes, como en la descripción de una pesadilla:

muecas deliberadas del rostro, rasgos inarticulados, ojos y bocas confundidos, orejas dentadas, fosas nasales abiertas como caños, risas y bostezos semejantes a los del gato de Cheshire, puños que avanzan a toda velocidad, se detienen, retroceden despaciosamente para, un instante más tarde, volver a

arrancar de improviso y frenar a unos cuantos milímetros de sus amedrentados ojos. (40)

o al momento de describir a algún personaje, sirve de apoyo la referencia a alguna película:

Uno de esos seres extraños, enjutos (¿había visto *Nosferatu*?),²⁰ apergaminados casi, a los que resulta imposible saberles la edad. (128)

Además, la historia de Carlos no sólo motiva la película *El tañido de una flauta*, sino la propia película del cineasta fracasado, en una confesión que nos muestra la síntesis filmada en su trabajo:

Había tratado de reproducir aquella temporada en su película [*Hotel de frontera*]. La historia de Paz y Carlos hundidos en un hotel de mala muerte, combatiéndose sin tregua, asediándose, repasando sus vidas, compartiendo un lecho sin hacer el amor, bajando cada dos o tres horas como un par de obsesos a la administración para preguntar si habían recibido carta, un telegrama, si por casualidad no había llamado nadie por teléfono. (160)

El relato que corre a cargo del otro narrador-personaje está lleno de referencias y descripciones pictóricas, acordes con su oficio, según podemos observar en la siguiente cita:

Las figuras están muy nítidamente trazadas, la vieja con el cráneo rapado cubierto de llagas y granos como en pequeños cráteres sobre una superficie rugosa y el enorme, desorbitado pecho yacente sobre cúmulos enormes de tejidos grasos que dan idea de contener océanos de líquidos espesos en gradual descomposición y, más arriba, los ojos azules, furibundos, enloquecidos, horrorizados ante la conciencia del propio cuerpo. (43)

²⁰ *Nosferatu, una sinfonía del horror* es una película muda de 1922 dirigida por F. W. Murnau.

De igual manera, hay numerosas citas en donde se hace alusión a la inspiración que produce la contemplación de alguna pintura y al acto de escritura que surge motivando la creación de una novela:

No debía entender por dibujo el mero trazo de líneas sobre una tela o un muro, sino la intención ordenadora total a la que se supeditan el color, la materia, el tema, etcétera [...] el tema la apasionó tanto que la llevó a escribir un libro. (127)

El punto de referencia es el tiempo presente del personaje, pero el acto narrativo se vale del estilo libre indirecto convirtiéndolo en el tiempo presente del narrador. Ya sea que el tiempo esté o no marcado gramaticalmente, de manera directa o indirecta, nunca hemos de perder de vista que la temporalidad narrativa y la imaginaria están entrelazadas, afirma Szegedy-Maszák, quien agrega: “El relato sólo sabe de modelos ficticios de temporalidad. El tiempo narrativo es un sistema de signos, una convención, como la perspectiva en pintura”.²¹ En la delimitación del tiempo y del espacio encontramos otro elemento de la poética: la universalidad de la angustia del hombre sin importar tiempo ni espacio, ni géneros.

El conflicto ante la imagen del doble: el estilo libre indirecto

En esta novela encontramos a los personajes típicamente pitolianos: mexicanos que deambulan por Europa en búsqueda de una realización que los lectores intuimos o sabemos ya frustrada. Son literatos, cineastas o profesores universitarios, hablan de arte, discuten sobre sus lecturas, imitan a sus escritores predilectos, buscan su propia expresión. Los conflictos que viven no son trascendentales, pero la sensación de desarraigo los agudiza, los

²¹ Mihály Szegedy-Maszák (1993), “El texto como estructura y construcción”, en *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 228-229.

lleva a sus últimas consecuencias.²² Pitol escribió un artículo sobre “Los emigrantes y el futuro cultural Latinoamericano” en *La Nación*, en donde dice:

Los escritores y los artistas que abandonaron sus países de origen sufrieron la influencia de sus nuevos destinos e incorporaron las tradiciones de otras tierras. Esa marca les sirvió para recrear el universo literario y artístico que habían heredado. La amplitud de visión y la riqueza creativa de Borges, Carpentier, Vallejo, [Alfonso] Reyes y Paz, entre otros, mucho les debieron a los años vividos en el extranjero.²³

La pregunta, entonces, acerca de cómo escribe, cómo debiera escribir un narrador mexicano con media vida hecha en Europa, que ha visto transformarse varias veces las ciudades donde transcurrió la escena de su vida, se convierte también en pregunta dentro de la novela: “Shakespeare era quien era por ser un isabelino. ¿Qué función desempeñaba el artista nacido fuera de un centro y de un momento cultural privilegiados? ¿Repetir, crear, incorporar?” (60). Pitol afirma: “Otra similitud en mi obra es la absoluta libertad que les permito a mis personajes, la abundancia de intelectuales y artistas que conforman el elenco, y un final inconcluso en todos los relatos. Seguramente habrá más convergencias que no he logrado aún detectar.”²⁴ La libertad que les confiere va de la mano del estilo indirecto libre de los narradores:

²² Cf. Liliana Tabákova (2006), “Geografías literarias de Sergio Pitol”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 12, disponible desde Internet en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm> [citado el 8 de octubre de 2007].

²³ Sergio Pitol (2001), “Los emigrantes y el futuro cultural latinoamericano”, *La Nación*, disponible desde Internet en Latin Art Museum Fundación Ureña Rib, http://www.latinartmuseum.com/latinos_emigrantes.htm [citado el 12 de septiembre de 2007].

²⁴ Sergio Pitol (2003), *Las novelas del carnaval*, op. cit., 14.

* Esa noche él había exigido fidelidad, sí, sí, medio en broma, pero terriblemente en serio, y debía también corresponderla. (22)

* Si realmente fue ella quien lo abofeteó, ¿está, ¡Dios!, pues, en Londres? (41)

* Por momentos ha llegado a sentir deseos de destruir las telas. ¡Sus escombros personales! ¡Era para dar risa! (45)

* Pero a la primera tregua el animal de Morales le aclararía, como si él pudiera no saberlo, que Lubitsch era alemán. (111)

* Y en ese sentido cualquier cuadro de Albers resultaba dibujo puro. Sí, ya lo sabía, era descubrir mediterráneos. (127)

Un narrador que contempla a su protagonista desde lo alto y hace sentir su presencia, puede pretender que sabe más sobre la psique de los personajes que ellos mismos. Esta contradicción aparente nos da la posibilidad de combinar el punto de vista interno con una situación de narración en tercera persona. Los escritores que no vacilan en recurrir al monólogo narrativizado —conciencia cerrada o al estilo indirecto libre— pueden pensar que el monólogo interior directo oculta una buena parte de la vida interior del personaje y puede difuminar la distinción entre la conciencia del narrador y la del personaje. Henry James —traducido al español por Pitol—²⁵ y Proust tal vez hayan sido de los primeros novelistas en escribir obras que implican este tipo de ambigüedad. Por otra parte, la elección entre el monólogo interior y el monólogo narrativizado tiene implicaciones filosóficas, lingüísticas y psicológicas.²⁶ Pitol reconoce:

Durante más de la mitad de mi vida de escritor omití cualquier conversación. El diálogo indirecto las suplía. El narrador, yo, o el personaje que me suplía, relataba la acción y describía lo que conversaban los

²⁵ Vid. Henry James (1888), *Los papeles de Aspern*, trad. Sergio Pitol, Caracas, Monte Ávila, 1998; Henry James (1881), *Washington Square*, trad. Sergio Pitol, Barcelona, Seix Barral, 1998; Henry James (1898), *La vuelta de tuerca*, trad. Sergio Pitol, Madrid, Salvat, 1988; Henry James (1886), *Las bostonianas*, trad. Sergio Pitol, Barcelona, Seix Barral, 1971 y 1993, y en Mondadori, 2006.

²⁶ Cf. Mihály Szegedy-Maszák (1993), *op. cit.*, 237-239.

protagonistas, ya que ellos no sabían hacerlo.²⁷

El capítulo tercero ocurre entre el sueño y la realidad. El personaje que narra no sabe si está despierto o dormido, y durante la pesadilla aparece una imagen que es el doble de otra, un espejo que da como resultado una imagen que rechaza la mente: la hermosa sonrisa de Irka aparece contaminada por la mueca de su anciana tía que ríe de la misma manera mostrando una dentadura también idéntica:

El día que conoció a la tía Gita descubrió los mismos dientecillos, las mismas fisuras, la misma sonrisa incrustada en un rostro ajado y amarillento; el efecto era diferente. En la tía, la sonrisa se volvía rapaz y maligna. A partir de ese momento, la boca de Irka quedó contaminada por la mueca de la anciana. (21)

Las imágenes se agolpaban [...] los dientes de Irka envilecidos por la boca de su tía. (232)

Estas citas nos remiten al horror de la imagen del doble, el cual se ve reflejado también en la pesadilla del pintor al contemplar su obra a través del espejo, y en la angustia del narrador-cineasta al contemplarse a sí mismo como personaje en la película japonesa, ésta última, imagen central de la novela:

Pero al mirarse al espejo la risa se le, como dicen, cristaliza, pues por la puerta del baño, a través del espejo, contempla el cuadro en que está trabajando [...], el viejo monstruo en el momento de incorporarse con esfuerzos de la cama ante la sonrisa radiante de la niña. (43)

Lo pondría en antecedentes, le confesaría el horror que sintió al verse encarnado por otra persona en la pantalla, oyéndose decir frases que perfectamente hubiera podido pronunciar ante Paz y Carlos veinte años atrás. (93)

²⁷ Sergio Pitó (2003), *Las novelas del carnaval*, op. cit., 18.

La novela se desarrolla en dos planos que funcionarían como imágenes complementarias o como dobles, Carlos y la tía abuela con vidas que al final carecen de sentido; el cineasta y el pintor como narradores-personajes desdoblados. Mientras se mueven los invitados en una Venecia esplendorosa que hace las delicias del turista, el cineasta recorre la otra Venecia de las calles y las tabernas oscuras, la de la gente que vive su vida cotidiana, lejos de la imagen estereotipada, y que envuelve el ambiente con su idioma regional haciendo ininteligible el italiano a los oídos del protagonista. En dicho ambiente es donde ve aparecer la imagen fantasmal de la góndola con figura de cisne degollado que reaparecerá al final de la novela. Tendríamos entonces: dos Venecias. Dos niveles de realidad, lo que sabemos por lo que se vio en la película y lo que sabemos por la novela misma. Imágenes frente a su espejo. Carlos Ibarra y la tía Amelia que se suicidan al final. Juan García Ponce, escritor y crítico de la misma generación de Pitol, señala:

Esa Asia mítica y según la novela perfectamente retratada en la película que repite su título y la historia del que debería ser el personaje central en *El tañido de una flauta* creando la perfecta repetición, el perfecto reflejo ¿de qué? En ninguna de las obras de Sergio, incluyendo su *Autobiografía*, sé con exactitud cuál es el reflejo y la repetición y cuál es el original que se refleja y repite. ¿Quién es más verdadero, el protagonista de la película japonesa en la que el narrador encuentra el retrato y la repetición de la historia de la vida del que debería ser y de hecho se convierte mediante la confusa tribulación que despiertan en el narrador la suma de coincidencias en el protagonista de la novela?²⁸

Por otra parte, el contar poco a poco, el relato fragmentado y mezclado deja la sensación de que nunca conoceremos del todo la historia -¿la sabe, acaso, el autor?-, aunque parezca que tenemos todas las claves. Pitol declara en otra entrevista:

Lo central de mi narrativa, el placer de narrar para mí, se encuentra,

²⁸ Juan García Ponce (1988), art. cit., 83.

generalmente, en contar historias. [...] Casi siempre, los personajes [...] hacen reflexiones sobre momentos del pasado, sobre un momento en el que sucedió algo. Algo que, a veces, no dejo muy claro, que sólo insinúo, porque los personajes meditan o se acercan a un punto secreto y van dando algunas pistas, a veces contradictorias, porque es el lector quien tiene que armar la historia.²⁹

Elena Poniatowska afirma que en alguna ocasión Sergio Pitol dijo a Margarita García Flores una frase clave para entender su obra: “Por lo general, cuando escribo un relato, hay una zona de vacío, una especie de cueva psicológica [*sic*] que no me interesa llenar”.³⁰ Y tomando esa premisa, revisaremos los últimos elementos de la poética de la novela.

La apertura del texto: presencia del elemento grotesco

El tañido de una flauta está dedicada a Mercedes Escamilla (¿Mercedes Escamilla de Kurticz?, traductora del polaco). Sergio Pitol domina el inglés, el italiano, el francés, el polaco y el ruso, además del español. De 1961 a 1972, confiesa que vive “una libertad jamás soñada” combinando una estancia académica en la Universidad de Bristol y trabajando como traductor para Seix Barral, Tusquets y otras editoriales de México, España y Argentina:

Debo haber traducido en esos años de treinta a cuarenta libros. Tuve la suerte de que, salvo dos o tres títulos, pude elegir personalmente los libros que traduciría, y que fuera de dos todos eran novelas. Esa tarea me predispuso a lanzarme tiempo después a hacer las mías propias. No conozco mejor

²⁹ Reina Roffé (2005), art. cit.

³⁰ Elena Poniatowska (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitol y su Cervantes”, 2a. parte, *La Jornada*, 10 de enero, disponible desde Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/10/a05a1cul.php> [citado el 12 de septiembre de 2007].

enseñanza para estructurar una novela, que la traducción.³¹

En la novela aparece una idea muy especial en términos del papel que podría jugar la traducción para alcanzar la unidad del género humano:

Recuerda que Carlos les explicaba a unos tipos su convicción en la unidad de la especie humana, diciendo que la prueba definitiva la ofrecía la traductibilidad de las lenguas, la posibilidad de equivalencia entre todas ellas. (212)

Juan Villoro afirma que las diversas literaturas que pasan por su obra desembocan en un lenguaje de marcada originalidad: “el viajero impenitente ha traducido cerca de cincuenta libros del ruso, el polaco, el francés, el inglés y el italiano”.³² Carlos Ibarra es también políglota: “Debes, il faut, bisogna, you need mostrar júbilo, felicidad, exultación” (35), y aunque al final muere, no desaparece la imagen de su persona ni de su lucha por escribir en la mente del narrador-cineasta. Recuerda los ideales y motivos que movían a Carlos a guardar silencio —“su verdadera protesta residió en el silencio, en no escribir nunca la novela” (35)—, pero también los que pretendía alcanzar por medio de la escritura:

De pronto Carlos se volvió hacia él y le dijo: —Si pudiera saber qué pasa en el interior de esta gente, qué sienten, cómo conciben el universo; no a lo que aspiran, eso es fácil de imaginar; [...] lo que en verdad me importa saber es cómo se organizan en su mente los datos visibles del mundo, qué se sedimenta en ella, qué se mueve y hacia dónde. Si lo supiera habría logrado entender el sentido de la existencia. (212)

La traducción es también un doble, pero sin el horror de la imagen duplicada por el espejo. Las múltiples versiones que enriquecen al texto

³¹ Sergio Pitó (2003), *Las primeras novelas*, op.cit., 14.

³² Juan Villoro (1998), “Sergio Pitó: el asedio del fuego”, pról., *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 15.

poniéndolo al alcance del lector de otras lenguas son las que abren una gama de posibilidades que también aparecen en juego en la novela, especialmente en el capítulo 5: “¿Habría llegado Carlos a conocer a Hayashi?” “Pudo haber conocido al entonces muy joven Yukio Hayashi.” “Hayashi comenzaría a visualizar situaciones, luces, líneas, movimientos, gestos, tonos de voz, ritmos.” “Debía haber un encuentro posterior.” “Cabe también la posibilidad de que Hayashi nunca hubiera conocido a Carlos.” “Cabe una tercera posibilidad.” “Carlos podía haber publicado con seudónimo una novela autobiográfica.” Con ello, tendríamos otro elemento de la poética: la apertura del texto.

La imagen del doble se rompe con el diálogo. Se necesita a un ‘otro’ que no sea igual al ‘yo’ para que haya diálogo. El lector de Pitol está llamado a ser más, a ser un interlocutor, como aquel que aporta la cambiante interrogación sin la cual el texto no se pone en marcha. Pitol advierte al lector:

Me interesaba muchísimo, nunca he sabido por qué, esta especie de novela incluida en otras novelas, estos intentos de metaficción, estas historias donde hay un escritor que escribe una novela.³³

Tanto en mis cuentos como en mis novelas trabajo unas estructuras muy cercanas a las cajas chinas, donde una historia está dentro de otra, y así. Cuando parece que hay un resultado, un final, no es el final real, porque todavía aguarda otra cosa. Si alguien cree haber descubierto un misterio, se da cuenta, al poco tiempo, de que está equivocado, porque hay otras capas o cajas a las que no ha llegado.³⁴

Villoro afirma que si en sus relatos Pitol había demostrado especial interés en desentrañar los distintos niveles de la realidad, en su primera novela lleva el procedimiento a su límite más extremo; historias dentro de las historias con una trama que se devora a sí misma a medida que avanza: “Homenaje a

³³ Sergio Pitol (1993), *Domar a la divina vida*, op. cit., 291.

³⁴ Reina Roffé (2005), “El arquitecto de las cajas chinas. Entrevista a Sergio Pitol”, art. cit.

Rashomón, la novela es una sucesiva creación de biografías que se desvanecen para resurgir distorsionadas. Al buscar la identidad de su amigo, el protagonista empieza a cuestionar la vida falsa que ha llevado en los últimos años. El escenario de *El tañido de una flauta* no es gratuito: el libro es una intensa mascarada veneciana, un carnaval de la simulación”.³⁵ Villoro hace alusión a un espacio en el que surge el elemento grotesco que Pitól llevará a su culminación en las tres novelas que integran el *Tríptico del carnaval*.

El capítulo 13 está dedicado al juego del lenguaje grotesco y paródico, con un personaje que ni siquiera mereció un nombre usual: la Falsa Tortuga. Pitól afirma: “*El tañido de una flauta* y *Juegos florales* son novelas de corte existencial, su estilo requería tensión y un lenguaje más severo, carente de humor, salvo en una excepción extrema: la aparición de la Falsa Tortuga, un personaje delirante que aparece en un capítulo de *El tañido*.”³⁶ Este personaje aparece más de diez años antes que la primera novela de la trilogía y fue precisamente en un cuento intitulado *Aparición de la falsa tortuga* (1969), el cual se convertiría en un personaje de la primera novela.

Además de la Falsa Tortuga, hay otros elementos importantes en ese capítulo. La película que se exhibe lleva por título *Ser o no ser*, que proviene de *Hamlet* y del conflicto que vive ese personaje. Cázares señala que sirve como detonador de esa “parodia satírica que fustiga los vicios y defectos característicos de aquellos que detentan el poder.”³⁷ Pero también debemos recordar que el título de la novela, que es también el de la película, proviene igualmente de una cita de *Hamlet*. Tendríamos entonces otras figuras desdobladas, sólo que en este proceso, el espejo devuelve una figura grotesca:

³⁵ Juan Villoro (1998), art. cit., 11.

³⁶ Sergio Pitól (2003), *Las novelas del carnaval*, op. cit., 14.

³⁷ Laura Cázares H. (1992), “Ironía, parodia y grotesco en *Aparición de la falsa tortuga* de Sergio Pitól”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-Iztapalapa, 168.

La vio acercarse. Su figura, aun de lejos, resultaba vagamente grotesca. No sólo por la desproporción entre el vestido de noche de encaje negro y la capa de pieles y la sala donde se celebraba el homenaje, sino por el modo peculiar con que sus movimientos se articulaban y desarticulaban. La vio zangolotear acompasadamente el obeso cuerpecito. (101)

A la figura se suma la ignorancia y el lenguaje parodiando el discurso político, hasta llegar a convertirse en una “marioneta bufa”, como dice en seguida el texto. Poniatowska señala posibles referentes del personaje: “si Sergio parodia nunca nos da la clave, la Falsa Tortuga puede ser y no, María Luisa Mendoza, Marieta Karapetiz puede ser y no Mathilde Lemberger. A Sergio Pitól no le interesa revelar nada, mucho menos dar explicaciones”.³⁸ Volvemos de nuevo al papel que el lector debe jugar ante la novela. Pitól señala: “Otra señal en todo mi cuerpo narrativo: ninguna novela, ni la casi totalidad de mis cuentos, concluyen definitivamente. El final queda siempre abierto. Pero es necesario proporcionarle al lector un puñado de opciones”.³⁹ Sus protagonistas —escritores, cineastas o pintores— hacen a su vez literatura: desean contar historias y se empeñan en encontrar una forma para hacerlo. Recuerdan sus lecturas, imitan recursos de otros autores, discuten los dispositivos narrativos. No obstante, sólo a veces triunfan: el pasado se conserva oscuro; las historias, informes. Literatura son todas aquellas sombras con las que Pitól conversa. Su obra es un diálogo fértil: de parte con la tradición, discute con otros autores e invita al lector a participar en dicho diálogo.

³⁸ Elena Poniatowska (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitól y su Cervantes”, 1ª. parte, *La Jornada*, 9 de septiembre, disponible desde Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/09/a03a1cul.php> [citado el 27 de septiembre de 2007].

³⁹ Sergio Pitól (2003), *Las novelas del carnaval*, op. cit., 11.

Conclusión

Abrimos nuestro estudio con una frase del diario de Pitol, y cerraremos con otra del mismo texto:

27 de julio, 2003

Me parece haber aclarado la unidad de mi obra narrativa. Salvo minúsculas variaciones, la estructura es la misma en todas las novelas; existe un permanente movimiento de bloques de lenguaje, puesto que la historia ha sido narrada por diferentes relatores, algunos veraces y precisos, otros poco confiables, y otros más absolutamente falsos. De eso resulta que el cauce narrativo trace un itinerario atrabiliario y zigzagueante.⁴⁰

La obra de Sergio Pitol mereció el Premio Cervantes por “sus reflexiones constantes sobre el arte de escribir, su anticipación a los géneros y su dimensión cervantista”.⁴¹ Siguiendo el modelo de Cervantes, ha experimentado en búsqueda de formas nuevas y ha alcanzado el grado último: la confusión de vida y literatura, y en el texto que nos ocupa, una novela dentro de un cuento, llevando con ello la experimentación formal a un nivel de innovación en las letras hispanas. Pitol ha podido transformar una vida dentro de la literatura:

Como ocurre siempre en la escritura, ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel, sigue constituyendo para mí un misterio.⁴²

⁴⁰ *Ibíd.*, 13-14.

⁴¹ EFE (2006), “El Rey entrega a Sergio Pitol el Premio Cervantes por sus ‘reflexiones sobre el arte de escribir’”, *El país*, 21 de abril.

⁴² Sergio Pitol (1995), “Escribir, ese misterio”, *art. cit.*, 43.

Bibliografía

- Aguilar e Silva, Víctor Manuel de (1986), *Teoría de la literatura*, trad. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Benmiloud, Karim (2006), "Un roman de l'artiste. *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól", *Atala: La France et l'Allemagne*, núm. 9, marzo.
- Beristáin, Helena (1988), *Diccionario de retórica y poética*, 2ª. ed. Corregida, México, Porrúa.
- Bolaño, Roberto (2004), "Sergio Pitól", en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1999-2003)*, Barcelona, Anagrama, 2006, 135 y 136.
- Cázares H., Laura (1992), "Ironía, parodia y grotesco en *Aparición de la falsa tortuga* de Sergio Pitól", en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, México, UAM-Iztapalapa, 159-169.
- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, México, Siglo XXI, 1987.
- EFE (2006), "El Rey entrega a Sergio Pitól el Premio Cervantes por sus 'reflexiones sobre el arte de escribir'", *El país*, 21 de abril.
- Friera, Silvina (2005), "Sentí que si me acercaba a Borges iba a ser una copia", *Página 12*, 31 de diciembre, disponible desde Internet en: <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/4-2006-01-03.html> [citado el 23 de septiembre de 2006].
- García Ponce, Juan (1988), "Sergio Pitól: la escritura como misterio, el misterio de la escritura", en *Imágenes y visiones*, México, Vuelta, 1991, 81-84.
- James, Henry (1881), *Washington Square*, trad. Sergio Pitól, Barcelona, Seix Barral, 1998.
- _____ (1886), *Las bostonianas*, trad. Sergio Pitól, Barcelona, Mondadori, 2006.
- _____ (1886), *Las bostonianas*, trad. Sergio Pitól, Barcelona, Seix Barral, 1971.

- _____ (1886), *Las bostonianas*, trad. Sergio Pitól, Barcelona, Seix Barral, 1993.
- _____ (1888), *Los papeles de Aspern*, trad. Sergio Pitól, Caracas, Monte Ávila, 1998.
- _____ (1898), *La vuelta de tuerca*, trad. Sergio Pitól, Madrid, Salvat, 1988.
- Perdomo Orellana, J. L., y Gerardo Guinea Diez (2007), “Conversación exclusiva con Sergio Pitól”, *Este país* (Guatemala), núm. 9, marzo, disponible desde Internet en: www.este-pais.com/?q=node/119 [citado el 3 de octubre de 2007].
- Pitol, Sergio (1972), *El tañido de una flauta*, 2ª. ed. revisada. México, Era, 1994.
- _____ (1993), *Domar a la divina vida*, en *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Lauro Zavala (ed.), México, UNAM, 1995, 285-295.
- _____ (1995), “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 546, 31-43.
- _____ (1997), *El sueño de lo real*, en *Pasión por la trama*, Madrid, Huerga y Fierro Eds., 1999, 19-32.
- _____ (1998), “La isla púrpura”, *Imagen* (Caracas), abril-mayo.
- _____ (2001), “Los emigrantes y el futuro cultural latinoamericano”, *La Nación*, disponible desde Internet en Latin Art Museum Fundación Ureña Rib, http://www.latinartmuseum.com/latinos_emigrantes.htm [citado el 12 de septiembre de 2007].
- _____ (2003), *Las novelas del carnaval*, en *Obras reunidas II. El desfile del amor, Domar a la divina garza, La vida conyugal*, México, Fondo de Cultura Económica, 9-21.
- _____ (2003), *Las primeras novelas*, en *Obras reunidas I. El tañido de una flauta, Juegos florales*, México, Fondo de Cultura Económica, 9-22.
- Poniatowska, Elena (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitól y su Cervantes”, 1ª. parte, *La Jornada*, 9 de septiembre, disponible desde Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/09/a03a1cul.php> [citado el 27 de septiembre de 2007].

- _____ (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitol y su Cervantes”, 2a. parte, *La Jornada*, 10 de enero, disponible desde Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/10/a05a1cul.php> [citado el 12 de septiembre de 2007].
- Roffé, Reina (2005), “El arquitecto de las cajas chinas. Entrevista a Sergio Pitol”, *Omnibus*, núm. 1, enero, disponible desde Internet en: <http://www.omni-bus.com/n1/pitol.html> [citado el 23 de septiembre de 2007].
- Shakespeare, William (1601), *Hamlet*, en *Teatro II: Ricardo III, Julio César, Hamlet, Oteló, Macbeth, El Rey Lear, Coriolano*, introd. Antonio Ballesteros, Madrid, Algaba Eds., 2004.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1993), “El texto como estructura y construcción”, en *Teoría literaria*, trad. Isabel Vericat Núñez, México, Siglo XXI, 209-250.
- Tabákova, Liliana (2006), “Geografías literarias de Sergio Pitol”, *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 12, disponible desde Internet en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm> [citado el 8 de octubre de 2007].
- Villoro, Juan (1998), “Sergio Pitol: el asedio del fuego”, pról., *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 9-15.

Claudia Macías Rodríguez
Universidad Nacional de Seúl
E-mail: maciascl@snu.ac.kr

Fecha de llegada: 25 de octubre de 2007

Fecha de revisión: 28 de noviembre de 2007

Fecha de aprobación: 12 de diciembre de 2007