Revista Iberoamericana, 18, 2007

Recursos cinematográficos en la estructura narrativa de *Ícaro*, de Sergio Pitol*

Jung-Euy Hong

Universidad Nacional de Seúl

Hong, Jung-Euy (2007), Recursos cinematográficos en la estructura narrativa de *Ícaro*, de Sergio Pitol, *Revista Iberoamericana*, 18, pp. 63-78.

Sergio Pitol es un escritor difícil de definir. ¿Cuál sería el apelativo más adecuado, más justo si consideramos los incesantes viajes en su vida? Todas las experiencias de la vida le inspiran una dinámica artística que entrecruza diversas disciplinas culturales. En el presente trabajo, revisaremos algunas facetas del carácter cinematográfico del cuento *Ícaro*. Primero, investigaremos los rasgos cinematográficos que aparecen en la obra y que indican también la comunicación entre la literatura pitoliana y la del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa. Y luego, exploraremos la complejidad espacio-temporal en el mismo cuento. Con todo ello, podremos reconocer una visión sobrepuesta en términos de la disolución de los géneros que el autor alcanza, con el fin de crear una área más abierta hacia la lectura.

Key Words: cine/ textos metarreferenciales/ verosimilitud/ autor implícito/ espacio arquitectónico

* Este trabajo es una versión ampliada y corregida de la ponencia presentada en el Coloquio Internacional "Sergio Pitol: Una literatura interdisciplinaria", del Instituto de Estudios Iberoamericanos de la Universidad Nacional de Seúl, el 19 de octubre de 2007. La autora es beneficiaria de la beca del Gobierno de Seúl (*Seoul Fellowship*).

I. Introducción

La narrativa de México en los años cincuenta experimentó una etapa de transición que encaminó temas y descripciones pintorescos hacia una tendencia universal.¹ En dicho periodo, germinó una literatura poco preocupada por las misiones gubernamentales y con la intención de renovar el lenguaje y la forma. Sergio Pitól es uno de los escritores que se mantuvieron al paso con los jóvenes que se gestaron en dicho momento literario. Aunque la crítica no se refiere con frecuencia a ellos como una generación propiamente dicha –Salvador Elizondo, Fernando del Paso y demás– comparten algunos rasgos de desafío artístico. Encontramos un libro publicado a mitad de los años sesenta bajo el título *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Allí aparecen los nombres de escritores hoy conocidos, entonces en sus inicios: Carlos Monsiváis, Sergio Pitól, Salvador Elizondo, entre otros.² Pitól, como Monsiváis y Elizondo, posee un amplio bagaje cultural que permite a los lectores un viaje extraordinario a través de los campos de una gran variedad estética. Durante la lectura de su obra, la referencia a diversos géneros del arte engendra una red creativa en torno a la interpretación.

Sergio Pitól es un escritor difícil de definir. ¿Cuál sería el apelativo más adecuado, más justo para nuestro autor si consideramos los incesantes viajes en su vida? Julio Ortega lo llamó “escritor cosmopolita”,³ aunque Elena

¹ George McMurray desarrolló una propuesta que Brushwood expone en *Mexico in its Novel* (1966), en la cual afirmaba que la publicación de *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, había marcado un punto decisivo en la novela mexicana y que había dado origen a la transición literaria de los cincuenta. George R. McMurray (1968), “Current Trends in the Mexican Novel”, *Hispania*, vol. 51, núm. 3, 532.

² Cf. Jorge Ruffinelli (1986), “Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana”, *Hispania*, vol. 69, núm. 3, 513.

³ Julio Ortega afirma: “Sergio Pitól pertenece a una gran tradición mexicana [...] Desde Alfonso Reyes, ese cosmopolitismo mexicano, a diferencia de otros como el

Poniatowska afirma: “en realidad, Sergio detesta la literatura cosmopolita y abomina de las novelas Baedeker”.⁴ Para no entrar en debate por el término, podríamos mejor referirnos a su visión como gran viajero por todo el mundo, lo que contribuyó en gran medida a formarle una conciencia más abierta, ya que todas las experiencias le inspiraron una disciplina artística que entrecruza con distintos recursos culturales.⁵ De igual manera, Jean Franco define al mundo de Pitol como un campo interdisciplinario del arte.⁶ El autor experimenta con elementos diversos del arte en la composición de su narrativa.

El intercambio entre varios medios artísticos se ha desarrollado a lo largo de la historia. La presencia del cine abrió un camino innovador en cuanto a la narrativa. A través de los años, hemos sido testigos de múltiples obras cinematográficas basadas en grandes obras de la literatura. Aparte de la

argentino, no ha sido solamente un apetito planetario sino una sed de retornos; esto es, una mirada que da la vuelta y se hace interior. Pitol le ha dado intimidad al cosmopolitismo.” Julio Ortega (1999), “Sergio Pitol o la intimidad del cosmopolitismo”, *Verbigracia*, núm. 16, 7 de agosto, disponible desde Internet en: <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N64/contenido04.htm> [citado el 8 de septiembre de 2007].

⁴ Elena Poniatowska (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitol y su Cervantes”, *La Jornada*, 9 de enero, disponible desde Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/09/a03a1cul.php> [citado el 12 de septiembre de 2007].

⁵ Sergio Pitol declara: “Para mí también, en la pintura, en la escritura, en todo lo que digo, lo que leo, lo que observo, lo que oigo –como la música– forman parte de algunos elementos que algunas veces se ven muy distantes entre sí, pero que se me integran en el texto.” Jesús Salas-Elorza (2006), “Semana Santa en Tepotztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol (1990)”, *Espéculo*, núm. 32, disponible desde Internet en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html> [citado el 4 de octubre de 2007].

⁶ “En la obra de Sergio Pitol (1933), la red de relaciones entre personajes y épocas se teje en torno de referencias culturales –música, literatura, arte–, con un estilo ajustado que deja traslucir un fondo de violencia.” Jean Franco (1973), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2002, 338.

tendencia de la adaptación de la literatura al cine, existe un esfuerzo de reciprocidad en torno al discurso entre los dos géneros. La literatura ha llevado una relación complementaria con el cine desde sus comienzos.

En el presente estudio, destacaremos la cristalización de lo cinematográfico en la obra de Pitol. La novela *La vida conyugal* (1991) atrajo al director mexicano Carlos Carrera, quien la llevó a la pantalla en 1993.⁷ Sin embargo, no es el único caso que hace brillar el elemento cinematográfico en la bibliografía del autor. La primera novela, *El tañido de una flauta*, surgió del cuento *Ícaro*, publicado unos años antes, el cual parte de un motivo cinematográfico. El ejercicio de la escritura de Sergio Pitol aparece como un anhelo de visualización tanto pictórica como cinematográfica. El contrapunto entre la técnica del cine y la de la narrativa compone una exploración profunda en el campo literario. Por ello, el objetivo del presente artículo es revisar las diversas facetas del elemento cinematográfico en el cuento *Ícaro*. Primero, exploraremos los aspectos del personaje como cinéfilo que aparecen como motivación de la historia. Los rasgos cinematográficos que aparecen en la obra indican también la comunicación entre la literatura pitoliana y la del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa, por lo cual indagaremos también sobre el elemento interdisciplinario de la obra. Luego, investigaremos la complejidad espacio-temporal como matrioska –la muñeca rusa que se encuentra hueca por dentro, de tal manera que en su interior alberga una nueva muñeca, y ésta a su vez a otra, en un número variable que puede ir hasta el número que se desee-, cuya originalidad consiste en la insinuación de la naturaleza del cine que el autor emplea como elemento narrativo. En suma, podremos reconocer la visión sobrepuesta del autor en relación con la disolución de los géneros a fin de crear una área más abierta hacia la lectura.

⁷ También *Infierno de todos* (1971) fue llevada al cine en 1989 bajo el título de *El acoso*, por Miguel Barbachano y con guión de Gabriel García Márquez.

II. Combinación de géneros: dos cuentos y una película

La historia del cuento *Ícaro* (1968) se amplió dando origen a la primera novela de Pitol, *El tañido de una flauta* (1972). El personaje central se encuentra sorpresivamente con la historia de su amigo en la pantalla. Un *doppelgänger* invade el presente del protagonista a través de una película japonesa. El doble –gemelo malvado– vagabundea en un lugar desconocido del Oriente, en vez de permanecer en “una pequeña ciudad de la costa de Montenegro”.⁸ El motivo del cine estimula la trama del cuento. La narración va y viene entre la realidad supuesta y la cinematográfica en el espacio de la ficción. Además, dos palabras de la primera frase nos dan otra pista hacia el cine: el “*Festival Cinematográfico de Venecia, un film japonés*” (109, cursivas del texto).⁹

Para los cinéfilos asiáticos, el Festival Cinematográfico de Venecia sin duda resulta familiar, no sólo porque es uno de los festivales de la troika – Cannes, Berlín, Venecia, los más importantes certámenes mundiales de cine–, sino porque en dicha ceremonia se abrió la puerta al cine oriental. *Rashomón* (1950) se registra en la historia cinematográfica como la primera película asiática galardonada del Festival internacional. Recibió el Premio León Oro de San Marcos (*Grand Prix*), en 1951. Después del de Venecia, ganó otro premio de gran altura, el *Academy Award*, como la mejor película extranjera de 1952. Pronto se convirtió en un clásico internacional. En 1982, en la conmemoración del quincuagésimo aniversario del Festival Cinematográfico de Venecia, el filme fue premiado de nuevo, esta vez, como la mejor de las películas laureadas durante los 50 años del Festival. El director japonés Akira Kurosawa realizó una verdadera obra maestra del séptimo arte.

⁸ Sergio Pitol (2005), *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 109. En adelante, se citarán únicamente las páginas entre paréntesis.

⁹ La edición citada de Anagrama tiene destacado con cursivas el párrafo inicial, aunque no sucede igual con otras ediciones.

El título *Rashomón* se deriva del cuento homónimo de Ryunosuke Akutagawa (1892-1927), escritor japonés, una de las grandes figuras no sólo en la literatura nacional, sino también en el ámbito internacional. El autor Haruki Murakami habla de la indudable importancia de Akutagawa, en su introducción a la antología en inglés de los cuentos del escritor:

In Japan, Akutagawa Ryunosuke is a writer of genuinely national stature. If a poll were taken to choose the ten most important 'Japanese national writers' since the advent of the modern period in 1868, Akutagawa would undoubtedly be one of them. He might even squeeze in among the top five [...] Perhaps the true reason that Akutagawa Ryunosuke continues to be read and admired today as a 'national writer' lies in this—in the realization and determination that effectively pushed him into a dead end. He started out as one of the chosen few: a Japanese intellectual with a consciousness torn between the West and Japan's traditional culture, in the border regions of which he succeeded in erecting a uniquely vigorous world of story. As he matured, he attempted to fuse the two different cultures inside himself at a higher level. He attempted structurally to combine the distinctively Japanese style of the I-novel with his own elegant fictional method.¹⁰

De hecho, la historia de la película se acerca más al cuento *En el bosque* (1922), también de Akutagawa, que narra un asunto desde varios puntos de vista. Kurosawa desarrolló la trama de *En el bosque* con la escenografía de *Rashomón* (1915). Aunque el cuento de Pitol no trata de la historia de Kurosawa, el narrador menciona con toda conciencia la película legendaria:

Llueve sin interrupción. La lluvia torrencial forma, como en *Rashomón*, cortinas sólidas, grises, densas, que no sólo incomunican a las personas sino a los objetos mismos. El hotel está casi vacío. No es temporada. En su cuarto es el único huésped. La humedad y el frío lo torturan, lo hacen sentir permanentemente enfermo. (110)

¹⁰ Haruki Murakami (2006), "Akutagawa Ryunosuke: Downfall of the Chosen", *Rashōmon and 17 Other Stories*, Nueva York, Penguin, xix-xxxi.

Kurosawa también empleó los elementos meteorológicos del cuento *Rashomón* en su película para recrear un ambiente donde destaca la calamidad y lo ambiguo. La técnica narrativa conforma una peculiaridad estilística en el campo cinematográfico. La fuerte lluvia domina la pantalla dejando un presentimiento siniestro. No obstante, este efecto escenográfico descende de la narrativa original del filme:

The weather, too, contributed to the *sentimentalisme* of this Heian Period menial. The rain had been falling since late afternoon and showed no sign of ending. He went on half-listening to the rain as it poured down on Suzaku Avenue. He was determined to find a way to keep himself alive for one more day—that is, a way to do something about a situation for which there was nothing to be done.

The rain carried a host of roaring sounds from afar as it came to envelop the Rashōmon. The evening darkness brought the sky ever lower until the roof of the gate was supporting dark, heavy clouds on the ridge of its jutting tiles. [...] The Kyoto evening chill was harsh enough to make him yearn for a brazier full warm coals. Darkness fell, and the wind blew unmercifully through the pillars of the gate.¹¹

La puerta Rashomón ofrece a un sirviente errante amparo contra la lluvia. En plena época de decadencia, el antiguo monumento aparece medio destruido por el pueblo que sufre hambre y se convierte en depósito de cadáveres anónimos. Una vieja quita el cabello de los muertos para venderlo. El sirviente aterrorizado encuentra lógicas las razones de la anciana: lo hace para sobrevivir, para no morir de hambre. A su vez, el sirviente despoja a la vieja de su ropa con la misma justificación y se marcha hacia la oscuridad de la noche. El final hace palidecer al lector y le provoca un escalofrío al descubrir la esencia maligna del ser humano. En términos del cierre del cuento de Pitol, el protagonista de la película cae en el abismo de la muerte guiado por un sucio y viejo poeta. Obviamente, el título designa el mito

¹¹ Akutagawa Ryunosuke (2006), “Rashōmon”, *Rashōmon and 17 Other Stories*, Jay Rubin (trad.), Nueva York, Penguin, 4-5.

griego de Ícaro y contiene una premonición: la caída y la frustración del ideal humano:

Sale de la cabaña, comienza a correr, equivoca el sendero. La lluvia se ha vuelto, otra vez, torrencial. Corre al lado del acantilado, resbala, emite un grito breve, más bien un gemido. La cesta queda flotando sobre el agua. Ícaro ha vuelto a hundirse en el mar. En la cabaña, entretanto, el poeta hurga en la maleta. Se prueba con júbilo los pantalones, las camisas, un suéter; olfatea con deleite la bolsa de tabaco. (116)

La esperanza de vivir se derrumba. El personaje del filme -el supuesto Carlos, el Ícaro- muere. Ambas historias revelan el fondo de la naturaleza humana en condiciones extremas.

El texto de Akutagawa atrajo al cineasta japonés. La escena proyectada en la pantalla inspiró al escritor y cinéfilo mexicano.¹² Sergio Pitól trata de volcar ambas experiencias en la literatura. La mutación entre los géneros mueve a una innovación incesante y el intercambio de sus lenguajes produce una especial dinámica narrativa en *Ícaro*, ofreciendo al lector oportunidades que permiten una lectura desde diversas vertientes. La filiación cinéfila entreteje dos cuentos. La historia del filme inserta en *Ícaro* registra una visión trágica. Si uno comparte la experiencia cultural con el escritor, aumenta el nivel de su interpretación al comprobar que el relato cinematográfico es un retrato fiel de la sensación que causa el cuento japonés. La obra, de esta manera, se abre a una zona más, fuera del papel.

¹² Pitól afirma que, entre otras, “algunas de las películas que pudieron influir en mis novelas han sido: Ernest Lubitsch, *Ser o no ser*; Akira Kurosawa, *Rashomon*”. Sergio Pitól (2006), “Sergio Pitól y el cine”, *Festival de la palabra*, Alcalá, Univ. de Alcalá. Por otra parte, Jorge Herralde señaló que con el dinero del premio Juan Rulfo ganado en 1999, mandó construir una sala de cine en su domicilio, en la que repasa con asiduidad sus cintas favoritas. Cf. J.L. Perdomo Orellana y Gerardo Guinea Díez (2007), “Conversación exclusiva con Sergio Pitól”, *Este País*, vol. 1, núm. 9 (Guatemala), disponible desde Internet en: <http://www.este-pais.com/?q=node/119> [citado el 28 de septiembre de 2007].

III. Dimensiones sobrepuestas en la narración

A menudo, los planos proyectados en la pantalla atrapan a los espectadores del cine con su encanto mimético. Cuando se estrenó el aparato de los Lumière en el París de 1895, el asombro de la gente dominó la controversia acerca de la reproducción de la realidad. Nadie podía negar la fuerza de la visualización a través de la cámara: tomar y proyectar imágenes en movimiento. En *Llegada de un tren a la estación*, la monstruosa figura del convoy espantó a los parisinos en el salón del *Grand Café*. ¡El vehículo que avanzaba hacia ellos era tan real! Unos diez años antes, el camarógrafo Muybridge había experimentado con la fotografía de acción. El caballo en movimiento atestiguó la diferencia entre los ojos humanos y los mecánicos. Esta serie de imágenes derrumbó la convicción sobre el concepto de ver. Nunca se había imaginado que las cuatro patas del caballo levitaran en el aire cuando el animal corre. En aquel entonces, la realidad descubierta por el aparato cinematográfico fue demasiado irreal para la mayoría de la gente.¹³ El séptimo arte se caracteriza por la verosimilitud óptica aunque el campo cinematográfico está encuadrado dentro del marco bidimensional. La ironía entre lo real y lo irreal de este medio amplía el terreno del género. La cinematografía concibe el estilo dramático en lugar del documental. El narrador de *Ícaro* se perturba cuando ve que el protagonista lleva una historia gemela a la de un amigo muerto. Cuando un espectador entra al cine, espera ver una historia verosímil pero que nunca resulte una ‘realidad veraz’. Por lo tanto, el pánico penetra hasta el fondo psíquico del protagonista cuando ve al doble fantasmagórico de la cinta. Pese a lo limitado de sus páginas, el cuento de Pitol comprende una estructura compleja: tres facetas de la dimensión espacio-temporal. La primera parte, que se distingue por la tipografía, tiene la

¹³ Cf. 김소영 (1996), “새로운 세상 보기-영화의 탄생”, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 열화당, 15-20. (Kim So Young (1996), “Nueva perspectiva al mundo: Nacimiento de la cinematografía”, *Cinema, la flor azul en el territorio tecnológico*, Seúl, Youl Hwa Dang, 15-20.)

función de guía del relato que le sucede. Luego, empieza el contrapunto de dos historias enlazadas por la explicación de entrada. Una se trata de la supuesta realidad dentro de la historia. Y otra se refiere a una película que ha visto el protagonista. La lectura del primer párrafo nos da la sinopsis del cuento:

El narrador ha visto esa tarde, en una sesión del Festival Cinematográfico de Venecia, un film [sic] japonés que le revela, de un modo en apariencia inequívoco, aunque la acción transcurra en Japón (y un episodio esté situado en Macao), la vida de un amigo muerto unos años atrás en condiciones extrañas en una pequeña ciudad de la costa de Montenegro [...] pero nada logra disipar la perturbación que la escena final le produjo. (109)

El inicio supone la presencia de alguien que está escribiendo el cuento y no vacila en denunciar que la historia es una maniobra de un ‘autor implícito’, según el término propio de la narratología.¹⁴ Este autor implícito se distingue del escritor vivo e histórico y se refiere a la instancia creadora en la composición. Pitol somete al lector a otro implícito desviado del concepto general de la teoría. Un ente abstracto responsable de la organización y articulación de la historia transformado en una voz que se adelanta mientras aparece la figura del narrador de manera explícita en el cuento:

Es imprescindible que concierte un encuentro con Hayashi, el director

¹⁴ Seymour Chatman habla de dicho término, acuñado por Wayne Booth: “In addition, there is a demonstrable third party, conveniently dubbed, by Wayne Booth, the ‘implied author’ [...] he is ‘implied’, that is, reconstructed by the reader from the narrative. He is not the narrator, but rather the principle that invented the narrator, along with everything else in the narrative, that stacked the cards in this particular way, had these things happen to these characters, in these words or images. Unlike the narrator, the implied author can *tell* us nothing. He, or better, *it* has no voice, no direct means of communicating. It instructs us silently, through the design of the whole, with all the voices, by all the means it has chosen to let us learn”. Seymour Chatman (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Universidad de Cornell, 148. Las cursivas son del autor.

japonés, que le informe cómo pudo enterarse de aquellas circunstancias finales; decirle, a pesar de que no va a creerle (aunque como buen oriental fingirá que sí, sonreirá cortésmente, pero sin ocultar del todo una expresión de desgano) hasta que él no comience a darle nombres y detalles de su vida; tendrá que decirle que no sólo fue amigo de Carlos, sino que es el original de ese muchacho un tanto absurdo, el joven ofuscado que aparece en un pasaje de su película [...] Porque en la película [...] se sentó en la mesa de al lado del protagonista, el supuesto Carlos. (113)

Esta técnica narrativa connota una alusión autorreflexiva de la disciplina literaria. El mundo escrito adquiere profundidad en el campo ficticio con divergencia de la narración, al mismo tiempo que construye una paradoja doble en torno a lo real y lo imaginario. La historia narrada en tercera persona trata de un hombre aterrado por el relato cinematográfico que resulta tan idéntico a la vida de su amigo muerto. Sin embargo, la omnipresencia del intrigante del cuento se presenta contra la credibilidad de la trama.

En el proceso de la lectura, se obliga a sumar varias capas de espacios y tiempos. La mutación incesante entre lo real y lo imaginario abigarra la narración. La cinematografía implica ese tema del cuento pitoliano con su propia naturaleza. Recordemos el caso de la proyección de *Llegada de un tren a la estación*. Desde el primitivo momento del cine, el sobresalto ante la interpenetración entre los espacios real e imaginario no deja de ser una inquietante posibilidad como arte. Y dicho espacio cinematográfico prevalece a lo largo del progreso de la tecnología, por ejemplo: la sincronización, la intervención de la imagen digital. Es indispensable una operación constante del espectador en la interpretación. El mismo medio impone al observador una inmediata interacción, más que en otros géneros artísticos.¹⁵ Porque

¹⁵ Eric Rohmer, director y teórico cinematográfico, formuló una tripartición del espacio cinematográfico: “el *espacio arquitectónico*, puesto delante de la cámara, sustrato real y tridimensional del cual se tomará una imagen; el *espacio pictórico*, que es el que queda plasmado en pantalla, y el *espacio filmico*, que nace de la combinación de los anteriores en la recepción del espectador.” Eduardo A. Russo (2003), *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 98. Las cursivas son del texto.

uno que ve una película construye en su mente un espacio imaginario basado en las imágenes. Asimismo, lo visto y lo no visto entran en alianza para configurar un espacio inteligible para que aplique el relato narrativo. La posible invasión de lo imaginario en el plano de lo real produce horror en el protagonista de *Ícaro*. No obstante, el miedo no puede cruzar la frontera entre la virtualidad y la vida. Ve al supuesto Carlos a través de la ilusión de la mimesis, de la pantalla, como un espectador sentado en una butaca de platea protegido de la ‘contaminación’ de la desgracia del otro. Los dinosaurios tan ‘reales’ de *Jurassic Park* no constituían una amenaza vital, pero provocaban una sensación de terror. Aunque las imágenes y la historia se postulen como parte de una realidad, estamos conscientes de la seguridad física que nos da la distancia. En el cuento, la agonía del protagonista desciende con el paso del tiempo. Se da cuenta de su estado resguardado por la lejanía de los últimos días siniestros y de la muerte infeliz del antiguo amigo:

Pero después de un momento de incertidumbre resuelve que sería insensato llamar por segunda vez; daría una falsa impresión. Lo mejor, pues, será acostarse, tratar de leer un poco, tomar un luminal, dormirse a buena hora. [...] A fin de cuentas, ¿qué importancia podía tener el enterarse de algún nuevo detalle sobre la muerte de Carlos? Oprimió el botón de la lámpara. El paisaje de Guardi, las rameras de Carpaccio, los brocados, *The Towers of Trebizond* sobre la mesa de noche, el teléfono, fueron absorbidos por la oscuridad. (116-117)

La resonancia del inicio de la narración en el final se encuentra en la descripción del entorno de la escena. La atmósfera creada cuidadosamente con el decorado y las reproducciones de los pintores venecianos no deja de ser artificial: “El teléfono a la mano; las cortinas de brocado espeso; la rugosa colcha de cretona con rayas de un verde suave que combina con otro aún más suave, imperceptible casi; una reproducción de Guardi, otra de Carpaccio” (109). Todo ello para que el turista no caiga en la soledad y que al menos se sienta en el ambiente pintoresco de la ciudad de los canales, según dice el texto. Al final del cuento desaparecen los elementos descritos como si se fundieran con el negro. Este efecto indica la transición entre una secuencia y

otra. Marca el paso entre las distintas dimensiones de la narración y pone un punto en la sensación de las historias entrelazadas. Regresamos al espacio propuesto por el autor implícito que comienza el cuento, donde se refugia contra el impacto de la historia 'real'. El ente abstracto, convertido al mismo tiempo en una voz tangible en otro nivel de la narración, desarma la trama sacrificando la verosimilitud y exponiendo al lector el espacio arquitectónico de la escritura. Desde el texto escrito se configura el imaginario que narra desde el interior de la dinámica narrativa y el desdoblamiento de diversas dimensiones del elemento espacio-temporal.

III. Conclusiones

A partir de los textos metarreferenciales, consideramos a Sergio Pitól un autor de culto. Es un artista elogiado tanto por la crítica como por otros escritores. Su mundo literario se configura a base de acontecimientos diversos del azar que rodea la vida. Respecto del cuento *Ícaro*, la conjugación pitoliana se realiza a través de un doble juego narrativo. Unos podrán quedarse en una mera lectura de anécdotas. Otros lectores se ubicarán más adentro de la estructura. Su escritura metarreferencial gana forma en el proceso de interpretación, mientras que la estrategia de la metaficción permite la disolución de los géneros en términos de una literatura más abierta al mundo del arte universal.

Introducir una obra dentro de otra en el arte, estableciendo las relaciones necesarias entre ambas para convertirlas en una sola unidad, es un procedimiento estilístico practicado desde la antigüedad, lo afirma también el mismo Pitól cuando hace referencia a esta técnica en "La isla púrpura" (1998): "Abundan los ejemplos; algunos nos remiten a los niveles más altos de la creación. Shakespeare privilegió en varias ocasiones ese recurso."¹⁶ En

¹⁶ Sergio Pitól (1998), "La isla púrpura", *Revista Imagen* (Caracas, Consejo Nacional de la Cultura), abril-mayo, disponible desde Internet en: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/pitol/isla.asp> [citado el 13 de octubre de 2007].

el cuento *Ícaro*, dicho recurso hace presencia para revelar la ambigüedad de una realidad filtrada. Despierta la curiosidad en torno al surgimiento de una ficción y nos muestra una voz que pertenece al espacio del taller de la escritura antes que la acostumbrada al lector. De ahí, el mundo narrado adquiere varias facetas, nos cuenta una historia dentro de otra. Los lazos entre el marco formado por una película y el cuerpo del cuento intensifican el ejercicio de la escritura.

Entre tantos fervores culturales que han inspirado al autor, el elemento cinematográfico le ofrece una fuente de mayor riqueza. Pitol mismo dice que su literatura viene de todo lo que circunda su vida y su realidad. La memoria es el cinematógrafo que registra los momentos, que los proyecta y esta virtud se transforma en literatura que crea una supuesta realidad, un orden a veces multiplicado. La paradoja cinematográfica de la falsedad y la verosimilitud ligada con la percepción tridimensional contribuye a la ampliación de la realidad literaria de la narración. Aquí encontramos el afán de volcar el subsuelo de la escritura al aire que impulsa un diálogo placentero, tanto con diversas artes como con distintos lectores.

Bibliografía

- Chatman, Seymour (1978), *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Universidad de Cornell.
- Franco, Jean (1973), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 2002.
- Kim So Young (1996), “Nueva perspectiva al mundo: Nacimiento de la cinematografía”, *Cinema, la flor azul en el territorio tecnológico*. Seúl, Youl Hwa Dang. [김소영 (1996), “새로운 세상 보기-영화의 탄생”, 『시네마, 테크노 문화의 푸른 꽃』, 서울, 열화당].
- McMurray, George R. (1968), “Current Trends in the Mexican Novel”, *Hispania*, vol. 51, núm. 3, 532-537.
- Murakami, Haruki (2006), “Akutagawa Ryunosuke: Downfall of the Chosen”, *Rashōmon and 17 Other Stories*, Nueva York, Penguin.
- Ortega, Julio (1999), “Sergio Pitol o la intimidación del cosmopolitismo”, *Verbigracia*, núm. 16, 7 de agosto, disponible desde Internet en: <http://noticias.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N64/contenido04.htm> [citado el 8 de septiembre de 2007].
- Perdomo Orellana, J. L. y Gerardo Guinea Díez (2007), “Conversación exclusiva con Sergio Pitol”, *Este País*, vol. 1, núm. 9 (Guatemala), disponible desde Internet en: <http://www.este-pais.com/?q=node/119> [citado el 28 de septiembre de 2007].
- Pitol, Sergio (1998), “La isla púrpura”, *Revista Imagen* (Caracas, Consejo Nacional de la Cultura), abril-mayo, disponible desde Internet en: <http://www.analitica.com/bitbliblioteca/pitol/isla.asp> [citado el 13 de octubre de 2007].
- _____ (2005), *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2006), “Sergio Pitol y el cine”, *Festival de la palabra*, Alcalá, Universidad de Alcalá.
- Poniatowska, Elena (2006), “Feliz 2006, en el año de Cervantes, a Sergio Pitol y su Cervantes”, *La Jornada*, 9 de enero, disponible desde

Internet en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/01/09/a03a1cul.php>
[citado el 12 de septiembre de 2007].

Ruffinelli, Jorge (1986), "Al margen de la ficción: Autobiografía y literatura mexicana", *Hispania*, vol. 69, núm. 3, 512-520.

Russo, Eduardo A. (2003), *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós.

Ryunosuke, Akutagawa (2006), "Rashōmon", *Rashōmon and 17 Other Stories*, Jay Rubin (trad.), Nueva York, Penguin.

Salas-Elorza, Jesús (2006), "Semana Santa en Tepotztlán: un texto en el tintero de Sergio Pitol (1990)", *Especulo. Revista de estudios literarios*, núm. 32, disponible desde Internet en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html> [citado el 4 de octubre de 2007].

Hong, Jung-Euy
Universidad Nacional de Seúl
E-mail: hje82@snu.ac.kr

Fecha de llegada: 23 de octubre de 2007.

Fecha de revisión: 10 de noviembre de 2007.

Fecha de aprobación: 12 de diciembre de 2007.