

SERGIO PITOL: UN ARTISTA MANIERISTA¹

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Como es bien conocido, la máscara barroca, carnavalesca, a través de la cual Friedrich Nietzsche imaginaba una cultura contemporánea revitalizada, dionisiaca, travestida y, finalmente, unificada en su diversidad, es esencial para penetrar en los ejes y claves de la estética literaria de Sergio Pitol y de gran parte de los escritores y artistas mexicanos. Sobre todo, teniendo en cuenta que la mayoría de autores de México poseen un antiguo origen europeo y que, gracias al uso que se hacía de dicha careta, el artista de este país –y, en caso concreto, Sergio Pitol– encontraba un medio de conectarse con todos los ámbitos culturales y llegar a ser distintos personajes, vinculándose a los dos mundos partidos –el europeo y el americano– de los que formaba parte más allá de su posibilidad de elección.

Sin embargo, lo que no se ha destacado, bajo mi punto de vista, con la precisión adecuada es desde qué lugar el artista mexicano asume plenamente su condición barroca; para lo que es esencial revisar con un mínimo de detenimiento su relación con lo que conocemos como arte o estética manierista.

¹ Este artículo se ha realizado gracias a la concesión de una beca posdoctoral por parte de Fundación Séneca de Murcia (España) para el desarrollo de una investigación sobre narrativa mexicana del siglo XX, centrada en Sergio Pitol.

Lo cierto es que, obviamente, –dada que ésta fue la primera forma artística occidental implantada con total rotundidad en el país mexicano– lo normal sería rastrear, tras las manifestaciones barrocas que a partir del proceso simbiótico de “mestizaje” generado tras la Conquista se establecen en América, el primer hilo o reflejo a partir del cual puede el escritor mexicano realizar el salto mortal que, antes o después, debe efectuar, dirigido a descubrir o, al menos, a redefinir su personalidad e identidad. De hecho, se podría afirmar, como sostuviera Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad*, que México y la América hispana comienzan a abrirse a mundo a partir del “ethos” barroco, de la misma manera que la literatura norteamericana lo hace a través del “ethos” reformista y el progreso que, pronto, la conectara con las corrientes centrales estéticas de la “modernidad”.² Y basta citar referentes tales como la obra de Juan Ruiz de Alarcón, la de Sor Juana Inés de la Cruz o la de Carlos Singuenza y Góngora; además de un estilo arquitectónico tan particular como el churrigueresco, que sirve para atestiguar esta afirmación.

Sin embargo, por más que esta aseveración sea cierta –y antes o después se debe ahondar en ella para solventar con éxito un recorrido estético por el laberinto rizomático mexicano actual– debe ser corregida o, al menos, matizada cuando se trata de escrutar los designios artísticos de un escritor como Sergio Pitol y gran parte de sus hijos putativos, como es el caso de Álvaro Enrigue.

En primer lugar, porque el barroco –aun modificado– que inunda de símbolos excrementicios y grotescos la entonces Nueva España, no posibilita en toda su extensión la libertad que todo artista mexicano necesita para desenvolverse. En primer lugar, el

2 Que en el caso de la América española tan sólo llegará tras un amplio y, seguramente, nunca completado del todo, proceso de vaciado del poso de las rotundas, macizas y recargadas formas que el universo barroco dejó en su seno, integrándolas a las nuevas vertientes estéticas que el “progreso moderno” generara.

escritor, pintor o arquitecto mexicano que debe transitar las formas barrocas y reconocerse en ellas para llevar a cabo su aprendizaje estético puede visualizar la necesidad de incidir en éstas como una manifestación de “servilismo”, que le obliga a “imitar” las formas europeas para llegar a “ser”. Y, en segundo lugar, porque el barroco se “americaniza” en el Nuevo Mundo de tal manera que el artista mexicano, al mirarse en él, si bien encuentra un puente natural que le une a Occidente, también halla otro que le obliga a mirar y a profundizar en su propia circunstancia tantas veces onerosa. Así, la forma barroca posibilita tanto como niega al artista mexicano este tránsito cultural, en la medida que le hace esclavo de sus circunstancias y de no ser por el anonimato que le proporciona la máscara –cuyas propiedades comenzará a usar siglos más tarde– bajo estos aspectos, su creatividad podría verse paralizada, estancada.

Por otro lado, las sólidas estructuras renacentistas se le escapan también de la visión del mundo que se posee en México; en cuanto que, al contrario de las barrocas, todavía no reflejan las modificaciones que, dentro de este estilo, son una señal de la llegada de un nuevo referente –América– a la *Imago mundi* occidental. Sí. Llegará a familiarizarse con las estructuras renacentistas, en ese trabajo de deconstrucción de adelante hacia atrás que debe realizar el artista mexicano, en el aprecio de la naturaleza frugal que rodea dichas estructuras, la sabia combinación de misticismo, mitología, cristianismo y pasión por la belleza que las envuelve. Sin embargo, como, en esencia, no le hablan de él mismo sino que le remiten a un “antes” de su nacimiento desde un plano de la conciencia anterior a su propio desarrollo, no será posible que se apoye en ellas, tal y como él precisa, para redefinir su propia personalidad artística. Desde este punto de vista –y dicho aspecto es decisivo para comprender ciertas peculiaridades de la actividad artística de Pitol– es el manierismo el complejo sistema “cultural” de signos en el que el creador del Nuevo Mundo puede

encontrarse más cómodo, en el que halla refugio para comparecer ante Occidente y desde el cual puede acceder a las grandes fórmulas de esta cultura sin ser doblegado por ellas.

Ante todo, porque, al ser un movimiento que, sin el extremismo acabado y deforme del barroco ni la extrema limpidez clásica o natural a la que aspiraba el Renacimiento, refleja ese proceso de transición y de transformación sufrido por las representaciones artísticas occidentales en contacto con las “caóticas-rituales” que preludia América. Ahí, dicha metamorfosis le posibilita camuflarse tras las aristas estéticas, una vez que la tensión propia de la grafía manierística representa con veracidad –a pesar de la sofisticación y estilismo impostado de los que fue acusado el movimiento– ese momento en que Occidente estira sus límites, asombrado, al tiempo que se descubre el inmenso espacio americano sin que en el manierismo se encuentre –aunque apunta, lógicamente, a los dos ámbitos– ni la doblez barroca ni el equilibrio gradual renacentista. Y su artificiosidad, Vista desde este lugar, es entonces tanto “pura” como, observada desde nuestro presente, radicalmente moderna porque manifiesta, ante todo, un momento de duda, de incertidumbre y asombro ante la diversificación gradual de la conciencia occidental en América, quien no llega todavía a regodearse en ella, como lo hace con el signo barroco, ni a esquivarla como el renacentista.³ Al respecto, Gustav René Hocke indicara de los artistas manieristas: “para ellos, no existe una vía simple del rescate, y todavía menos una vía de salida. Deben cargar con la culpa de Caín. El laberinto (confusión) está contra la armonía (orden). Sin embargo, el mundo de los fenómenos, laberínticamente confuso y desobjetivado, ha de ser también recapturado; de ahí las reacciones racionales de la irracionalidad del Manierismo”

3 Si bien podríamos citar muchos ejemplos en que esto no sucede los cuales, por fuerza de ser excepciones, no contemplamos en nuestra amplia categorización de este movimiento que es tan difícil, afortunadamente, de ajustar con precisión en sus límites.

(citado en Santarcangeli, 2002: 251). Además de que, al no participar ni optar fervientemente por la opción apolínea ni por la dionisiaca,⁴ —al ser un refinado cruce diabólico de ambas— establece una lucha sin resolución entre ambos conceptos que, por tanto, se ven sometidos a una redefinición constante de su forma de “ser” y “relacionarse” con la “normatividad real”.

Así, el artista mexicano puede mutar —como es propio de su idiosincrasia axolotl descrita con sutileza por Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*— en contacto con este estilo y girar en torno a él para luego disolverse en el territorio de donde surge Occidente, en la medida en que el manierismo ya no responde a ese maremoto ingobernable de signos que es el barroco y se ve reconocido, en cierto modo, en las dudas que éste refleja, en esa intransitividad que lo caracteriza. Asimismo, como su porte, sin ser tan agresivo para su conciencia histórica como la expresión barroca, sí refleja esa irresolución; indefinición que siente, incluso estando lejana, lo suficientemente cercana como para considerarla suya: le sirve de puente gradual para acceder con firmeza y sin demasiadas estridencias al territorio europeo.

De esta forma, y a través del filtro manierista, Pitol en concreto, —pues obviamente cada escritor mexicano posee sus propias estrategias para acercarse a la realidad occidental— puede relamerse en el influjo “oriental” que se siente por toda Venecia y ahondar desde allí en sus mundos mágicos, maravillosos, equilibrados o grotescos, sin temor a ser atrapado por su omnipresente magnitud o que le resten la creatividad que necesita para hacer una síntesis adecuada de las enseñanzas que le ofrecen. Pues, al utilizar esta fórmula estilística, realiza una operación que consiste en recomponer, apropiarse de esta herencia cultural por medio de uno de

4 Indicaría a este respecto, Gustav René Hocke: “la tan sibilina melancolía de los primero manieristas puede explicarse existencialmente por la impuesta exigencia de complejidad y por la simultánea nostalgia de la sencillez de la naturaleza” Santarcangeli, 2002: 250)

los procedimientos –han criticado y tan poco entendido– que ejecutó el manierismo con sutil y transparente inteligencia: la copia.

En todo caso, –al ser necesario presentar excusas por no poder transitar este apasionante terna con la profundidad y extensión necesarias– aquí nos conformaremos con subrayar varias características que Sergio Pitol aprovecha de este estilo y cómo se manifiestan en su obra. Y para ello pienso que es necesario incidir en clarificar el sentido que, en origen, poseía el término manierista y su relación con la copia.

Giorgio Vasari, –una de las personalidades a las que se les atribuye la conceptualización de este término, así como el haber acuñado el de Renacimiento, "*rinascita*", y que, además, en sus famosas biografías de artistas italianos introdujo sin pudor todo tipo de anécdotas e historias de carácter ficcional, por lo que puede considerarse un indirecto precursor de las excusiones que, por este género, desarrollaran Schowb, Borges o Pitol– (2005) nunca le concedió un matiz peyorativo al movimiento o a la copia. Para Vasari, el manierismo era una forma a través de la cual un artista encontraba su propia personalidad a partir de las líneas, en determinados casos insuperables, desarrolladas por los grandes maestros renacentistas. El pintor creaba su lienzo "a la manera de", por ejemplo, Da Vinci o Miguel Ángel; y, a partir de esta operación, exploraba su propio mundo o un tejido de signos con los que desarrollaba nuevas y valiosas expresiones que las obras canónicas no hacían, puesto que no poseían la libertad de exploración, al estar todavía sometidas a una rígida normatividad. Y sólo, décadas más tarde, conforme el barroco deformara las formas clásicas y el romanticismo –puede que necesitado de infundir una personalidad propia e indiscutible a los nuevos Estados-nación forjados en su época– hiciera una exaltación desmedida de la "originalidad" de la obra y de la persona intransferible que la labra, el término "manierismo" comenzara a usarse de forma peyorativa, puesto

el énfasis en el primer gesto imitativo del artista sin profundizar en su posterior desarrollo ni en cómo actuaba a partir del mismo.

Sin embargo, ahora ya estamos capacitados para comprender los grandes alcances, la absoluta modernidad y el peligro tornado por algunos de los más insignes representantes de este procedimiento tan denostado para llevar a cabo sus proyectos; por ejemplo, el caso de Paolo Veronese, quien corrió el riesgo de ser condenado a muerte por el tribunal de la Inquisición acusado de representar en sus lienzos los temas religiosos de manera profana. Más aun, en el ámbito concreto literario, después de la lección y revalorización que concediera Borges a este denostado procedimiento manierista en su celeberrimo “Pierre Menard, autor del Quijote”, se ha redimensionado sus alcances y límites. Pero han tenido que pasar siglos para que su verdadero valor sea puesto en el foco de las ópticas de la “modernidad” y sus diversas ontologías, gracias a la difusión mass-mediática de las serigrafías repetitivas sobre Marilyn Monroe, Elvis Presley y las sopas Campbell’s realizadas por Andy Warhol, o el reconocimiento masivo de, por ejemplo, las series que Pablo Picasso dedicara a *Las meninas*. Por otra parte, en el terreno musical, esa exacerbante complejidad de la que se le acusara al manierismo y que propiciara dentro de la música profana la composición de madrigales como los de Luzzaschi y Gesualdo de un extremo cromatismo, no ha sido entendida en toda su visionaria radicalidad hasta que la eclosión del dodecafonismo; sobre todo, las composiciones seriales de Xenakis, Stockhausen o el veneciano Luigi Nono han permitido visitar desde otros puntos de vista este procedimiento manierista.

Con lo anterior tenemos, efectivamente, la perspectiva y los datos suficientes para saber que el carácter subjetivo, antinaturalista y artificioso del manierismo esconde, en verdad, una valiente apuesta por la libertad creativa del artista y su capacidad de re-inventar la realidad, en un tiempo en que la maquinaria logocéntrica occidental comenzaba a refinar sus sistemas de control, tal y como nos en-

señara Foucault en su *Historia de la locura*. Más allá del refinado elitismo del que se le acusa, que, por otra parte, comparten una mayoría de las mejores piezas artísticas producidas por Occidente –y del que tampoco, desde luego, se encuentra libre la literatura de Pitol–, sus avances y retrocesos son parte inexcusable de la formación integral del artista barroco, de la herencia que recibe el artista romántico –por más que, en principio, la rechace–; y, desde luego, su influjo puede encontrarse en ideologías y ámbitos tan dispersos como el simbolista o el expresionista y acaso con mucha mayor exactitud en los rasgos estilizados en que se descompone el teatro absurdo por toda Centroeuropa desde que el inventor de la patafísica, Alfred Jarry, estrenara su *Ubú Rey*.

Por ello, ahora podemos afirmar que el gesto manierista es básico –en la medida en que además puede someterse a múltiples interpretaciones que nunca son definitivas y la mayoría de ellas son parciales– para la caracterización de lo que sería el futuro laberinto rizomático contemporáneo en que ha devenido nuestro mundo actual y del que es un símbolo refulgente el país mexicano y la gran mayoría de la producción artística nacida en su seno. En primer lugar, porque establece el concepto de reelaboración constante sobre un mismo tema o estilo como manera de profundizar aún más en un objeto o realidad, con lo que acepta que lo retratado es tan inasible como extensos son sus límites y, por tanto, inagotable, infinito. En segundo lugar, porque llega a un centro (el canon artístico) desde su periferia y lleva este centro a su periferia (el retrato manierista) sin que importe ya donde se encuentran una y otra. En tercer lugar, porque con su tendencia al inacabado, con la que también experimentaron Miguel Ángel o Rafael en su última etapa, potencia la posibilidad de interpretación de lo representado, lo hace aún más fluctuante, dudoso e incierto, al personificar, además con sutileza, esa conciencia occidental que, a raíz del descubrimiento de América y su enraizamiento con este continente, ya no sabe cuáles son, exactamente, sus límites.

En último lugar, –y este hecho es el más importante para comprender en toda su extensión el manierismo y como se conecta con la forma de Pitol de observar los fenómenos transitorios del arte y la vida– porque el artista manierista de “encargo”, cuyo anonimato –seguramente para su complacencia– es una condena de la historia que decora sin aparente esfuerzo ni originalidad paredes de palacios e iglesias en cantidad ingente; ya no seré un incipiente precursor del artista contemporáneo de la era industrial sino que es, ante todo, un divulgador y un catalizador expansivo de símbolos. Así, y gracias a la facilidad de la que se le acusó a su gesto imitativo –la copia– el creador en esta tendencia consiguió llevar el signo artístico a nuevas ciudades o países, para transformar poco a poco esta realidad, en tiempos en que la imprenta –esa otra manifestación precursora del futuro laberinto rizomático– apenas comenzaba a popularizarse. Así, se da lugar, por tanto, a un nuevo espacio sincrético que forjaría otros nuevos y se ramificaría al infinito, allí por donde dejara su huella. Con lo que –para ahondar más en la explicación que antes concedimos del porqué el romanticismo lo denigrara–, al tener en cuenta el desarrollo progresivo del medio impreso que extiende rizomáticamente reproducciones de obras de arte por medio mundo, se entenderá todavía más por qué el trabajo del artista “tipo” manierista comenzó a ser censurado y criticado, en la medida en que ya no fue considerado útil frente a la ilimitada progresión de las máquinas de impresión que realizaban con más eficacia y precisión su trabajo.⁵

5 Indicará Emilio Díaz Orozco (1975: 69-71): «en general, el Manierismo viene a coincidir con el momento inmediato o previo a lo barroco y en consecuencia los medios expresivos que maneja el artista o el pintor de estas supone un coincidir de recursos y rasgos manieristas y barrocos. Cabe darse, como se da en un artista genial, como Miguel Ángel, la trayectoria manierista y barroca; y con sentido y valoración exaltada en cada una de dichas actitudes o tendencias. En la pintura en el caso del Greco quizá sea el más expresivo de la sucesión y coincidir del Manierismo y Barroco en un mismo artista. A veces la repetición de un tema

Además, esta posibilidad que la “copia” aun no seriada manierista permite, de tallar uno a uno, como si se tratara de una cadena de cristales, corales o piedras preciosas –no en vano la orfebrería fue una de las artes más beneficiadas por este estilo–, todo tipo de obras de arte en las distintas ciudades donde sus artistas llevaron su estilo sincrético, representaría, asimismo, la forma más “preciosista” de transmitir a éstas los influjos culturales procedentes de diversos ámbitos, llegados a Europa desde la región del Veneto:⁶ cónclave del que procede buena parte de los ascendientes familiares de Sergio Pitol. Con lo que se entenderá, pienso, aún mejor el porqué es el estilo manierista el que utilizara Pitol como estrategia y consorte en varios de sus libros en contra de la opción barroca o renacentista, a las que siempre se acercara a través de aquél.

nos ofrece el cambio al interpretarse con un impulso y sentimiento barroco lo que había sido concebido y realizado con más decidido carácter manierista. [...] Pero, a pesar de la enorme complejidad que supone este problema estilístico –y la dificultad que entraña el separar el recurso barroco del manierista, porque a veces formalmente es el mismo, y en gran parte supone como base la forma clásico-frenacentista–, queda clara la distinción de los impulsos o motores determinados de lo barroco y de lo manierista. El Manierismo se produce como un fenómeno que arranca de lo puramente artístico y literario, en una postura –diríamos con Pevsner– *ultraconsciente*, como una búsqueda de novedad y complicación que impulsa esencialmente la inteligencia. Como señala Hauser, “tiene su origen en una experiencia de cultura y no de vida”, y en consecuencia –como precisa poco después– entraña una orientación artística “que estima que la relación entre la tradición y la innovación es tema que ha de resolverse por medio de la inteligencia”. El Barroco nace a pulsos de necesidades vitales y anímicas, por exigencias expresivas de la realidad y de la vida, de la inquietud y lucha interior».

6 De hecho, por más que Roma –seguramente por la influencia de Bizancio– y Florencia –por el desarrollo de su burguesía– se han considerado tradicionalmente las ciudades donde el manierismo se desarrolló con más prolijidad, no hemos de olvidar que Venecia no va a la zaga en esto, y se podría asegurar que, dado el papel que la ciudad representó el comercio con Oriente y medio mundo, el estilo manierista –en el que el poso del simbolismo oriental así como el desarrollo de múltiples influencias es manifiesto– se generara allí para después extenderse más allá de sus fronteras.

Es muy importante terminar de perfilar este hecho, que –en lo que se refiere a las transferencias en constante movimiento de las culturas occidentales– conecta muy bien con la forma de entender la cultura de Sergio Pitol, y permite comprender mejor la naturaleza alquímica de muchos de los viajes realizados por el escritor veracruzano y los protagonistas de sus libros. Para que la cadena de significantes manieristas se extendiera por diversas ciudades itálicas y su influencia llegara a centroeuropa y otros países, y una vez que se fusionaran allí con las que eran propias de éstos –lo cual permite observar su presencia incluso, como ya mencionamos, en los rasgos expresionistas–, no sólo fue importante la movilidad del comercio veneciano o la disponibilidad para Viajar de algunos de los artistas manieristas. También fue, decisivo, como nos informa Mónica Riaza de los Mozos, “la movilidad de los artistas europeos hacia el territorio italiano” que consagro definitivamente el “desplazamiento entendido como Viaje de estudios a Italia”;⁷ centrado sobre todo en las Visitas a Florencia, Roma o Venecia que será, como recordaremos, el motivo recurrente que principie la trama de *El relato veneciano de Billie Upward*.

Jacob Wolff, Bartholomeus Spranger, Adam Elsheimer, Durero o Pieter Brueghel son tan sólo algunos nombres de arquitectos o artistas, entre los muchos procedentes de Centroeuropa, que se desplazaron hacia Italia. A éstos se suman los de distintos artistas italianos como Rosso o Lucas Cranach –cuya refulgente sombra se encuentra presente por todo *Juegos Florales*– que fueron atraídos a distintas partes de Europa por el dinero procedente de los promotores de la nobleza y la burguesía de estos países o la afición coleccionista de los monarcas de estos reinos.

En todo caso, –y en un proceso que valida la noción del constante encuentro simbiótico de las culturas que componen el amplio espectro del mundo, formulado por Herodoto, Marco Polo y secundado

7 En *Introducción al arte del Renacimiento Centroeuropeo*, en <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/04/04412.asp>

por Pitol— es necesario destacar la importancia de las colecciones de arte que surgen de la posibilidad que estos encuentros propiciaban; las cuales, por ejemplo, dieron lugar a finales de la época manierista, a aquellas que concibieran el Archiduque Fernando en el Tirol (Innsbruck) y Rodolfo II en Praga que, tal vez por influjo oriental, amplificaron la concepción clasicista que hasta entonces servía como base para concebirlas, para transformarse en “verdaderas colecciones de maravillas (llamadas *Kunst und Wunderkammern* que quiere decir Gabinete de Arte y Maravillas)”.

De hecho, todo este tránsito de ideas, personas, objetos, arte y especias cuyo puerto de desembarco occidental durante muchos siglos estuvo en Venecia, propicio que en la corte de Rodolfo II en Praga —tras el cambio de la capital del Imperio Germánico a esta ciudad— se unieran los destinos de una serie de astrólogos, astrónomos y artistas —entre los que destaca el milanés Giuseppe Arcimboldo— quienes encontraron amparo en un reino que se encontraba ajeno a los conflictos religiosos que cercaban Europa. Y allí se pudo concebir un ámbito construido en torno a un saber “abierto” a cualesquiera que fueran las disposiciones para canalizar esa continua “danza de la realidad” a través de la que se forjaba el mundo para los alquimistas.

Un hecho que nos interesa resaltar, en cuanto es más tarde continuado por Pitol en el comienzo de *El viaje* al referirnos desde Praga, es un despiste —seguramente no casual como aquel de los anteojos en Venecia con que principia *El arte de la fuga*— que hasta entonces no había tenido en cuenta el narrador —la ausencia de huellas y referencias a esta mágica ciudad en su obra en la que vivió durante buena parte de los años 80—⁸ para, a continuación

8 Principia de esta manera Sergio Pitol *El viaje*: “Y un día, de repente, me hice la pregunta: ¿Por qué has omitido a Praga en tus escritos? ¿No te fastidia volver siempre a temas tan manidos: tu niñez en el ingenio de Potrer, el estupor de la llegada a Roma, la ceguera en Venecia? ¿te agrada acaso, sentirte capturado en ese círculo estrecho?” (2000: 11)

—como si una especie de mago alquímico de aquella corte de Rodolfo II se tratara—, deslizarnos por los recuerdos que posee de sus calles, y después de allí conducirnos hacia Rusia. De esta manera, ejemplifica no sólo los distintos vericuetos y asombrosos saltos a través de los que se compone la literatura de dicho autor mexicano, sino también Como se relaciona los distintos órdenes de la realidad y culturas en torno a un tenor aparentemente mágico y a una especie de transito interminable, ingobernable (el laberinto rizomático), que podríamos simbolizar en Venecia, pero que también podríamos hacer comparecer en Praga, Varsovia o Rusia.

Asimismo se refiere a la forma coral a través de la que pudo llegar a escribir Mijaíl Bajtín desterrado por el régimen estalinista a “una ínfima aldea perdida en la inmensidad de la tundra siberiana” (Pitol, 1999: 170) su tesis sobre Rabelais, en *La cultura popular al final de la Edad Media y principios del Renacimiento*—acaso como es bien conocido uno de los libros más admirados y releídos con insistencia por Pitol. Lo anterior no hace sino corroborar aún más que esta “erudita y apasionada defensa del cuerpo y el espíritu del hombre contra toda forma de presión e intolerancia” (1999: 171), como nos refiere Pitol en *El arte de la fuga*, pudo llegar a forjarse gracias a una compleja “red de envíos” con la que algunos de sus amigos y discípulos pudieron hacer llegar al teórico ruso los libros especializados, en seis o siete idiomas diferentes, a los que no podía acceder donde se encontraba confinado.

De todas maneras, —para volver a nuestro tema central— lo que aquí interesa destacar es otro de los “camuflajes”, el manierista, a través de los que se disuelve la porosa manta literaria tejida por Pitol. En este sentido, importa, y mucho, la presencia de una ciudad como Praga y la corte que estableció allí Rodolfo II para que esta tradición se vivificara más allá de Italia y, más tarde, se ramificara en innumerables vías alternas, imposibles de rastrear a riesgo de perecer entre las sombras expansivas del laberinto rizomático. Es importante delimitar que si hemos centrado este proceso en con-

creto en el manierismo es porque en este movimiento se pueden circunscribir ya con claridad algunos de los rasgos a partir de los cuales el hecho artístico comienza a devenir distinto a sí mismo; desde que el Descubrimiento de América abre nuevas vías libres para una renovada visión del mundo obligo a establecer síntesis, como la ocurrida en la corte de Rodolfo II en Praga en donde las cosmovisiones más diversas fueron aceptadas.

De hecho, la historia puede parecer sorprendente y una respuesta a un oscuro azar, pero en la mayoría de los casos, como proclamaba el protagonista de esa inquietante obra de Ernesto Sábato, *El informe sobre ciegos*, la casualidad no existe. Pues una vez establecida esta pequeña red de relaciones, se observara, pienso, como lógico y natural que fuera un pensador Checo, Max Dvorak, gracias a su esencial *El Greco y el manierismo*, quien reivindicara este estilo y lo pusiera en el lugar que le correspondía –cada vez más sobresaliente– dentro de la historia del arte. Un estilo desde el que, repito, Pitol encuentra la grieta adecuada para introducirse y camuflarse estéticamente en Europa, ya que en el dialogo que el manierismo y su primera raíz humanista-medieval establecen con Centroeuropa, para propagar una cosmovisión integradora de todos los saberes y superadora del antropomorfismo renacentista hasta las diversas ramificaciones que de este centrípeto saber se van a extender por Occidente, encuentra la vía dentro del laberinto rizomático por la cual no perderse; la que le permite conocerse más a sí mismo y le explica gran parte de los condicionantes que determinan su situación histórica de artista mexicano, americano, así como la herencia cultural que de su extracción italiana recibiera en México. Esto esclarece, en gran parte, la amplitud de su literatura, así como su extrema modernidad; o por qué no se siente necesitado de prodigar su visión de los clásicos griegos y latinos, o que sus eruditas lecturas no le han conducido a presentarnos artículos críticos sobre los más antiguos. Pues, en esa síntesis de tiempos y culturas que se generan a partir del Descubrimiento de

América, encuentra la metáfora de la simultaneidad; la que le devuelve el rastro de su identidad americana, le permite vislumbrar las raíces y mezclas de sus parientes italianos con Centroeuropa así como los más diversos confines de Occidente e, igualmente, y dada la trasfusión cultural y de tiempos que encuentra Pitol en cada símbolo del presente o pasado reciente, recibir toda la herencia oriental, greco-romana, egipcia, babilónica, mesopotámica que se encuentra sedimentada, como Herodoto sostuviera y Venecia propiciara, en el sincrético mestizo: sí, crisol de naciones europeas que visita.

Y es desde este centro excéntrico, desde esta especie de "Aleph" personal, en que él se camufla bajo el poso manierista que admite y prefigura la presencia de lo "americano" en Occidente, que Sergio Pitol no encontrara reparos en penetrar en los atributos de la estética barroca, romántica, clásica o esperpéntica construida en distintos tiempos por Occidente; en el sentido de que ésta es también hija, al menos, consecuencia directa del ámbito americano al que él pertenece.

Detrás la "consabida" visión de la complejidad exacerbante del retrato manierista, que él llevara al extremo en relatos como *Juegos Florales* o *El tañido de una flauta* y de la que también se ayudara para componer muchos de los retratos de los personajes de *Domar a la divina garza* o *El desfile del amor*, se encuentra toda una operación realizada –consciente o inconcientemente– con antelación por él: camuflarse tras un estilo que le posibilita su disolución en tomo a una máscara de formas artificiosas que, al haber sido concebidas por Occidente, le permiten pasar desapercibido, mientras desarrolla su obra en contacto con las nuevas culturas, imposibilitadas ante el camuflaje "manerista" de percibir la radical excentricidad del artista mexicano que los visita. Dichas culturas son incapaces de percibir como se apropia el autor, zigzagueando por todas ellas, de sus rasgos estilísticos, los copia y los "roba" para devolverlos transmutados artísticamente sobre el papel, iguales a sí mismos pero diferentes, en la medida en que

han sido filtrados por una personalidad transgénica como es la del artista mexicano. Así, escribiendo allá manera de Musil, Cervantes, Borges, Herman Broch o Marcel Schowb o incluso de un escritor *naïf* francés, como sucede en *El único argumento*, o como si se tratara de un personaje literario como Honorio Bustos-Domecq; realizando traducciones en las que reescribe, cual un Pierre Menard obsesivo, las obras de Henry James, Malerba, Anton Chéjov o Vladimir Nabokov, y rehuyendo de todo concepto "individualista" o romántico sobre la originalidad del escritor, sin embargo, consigue "edificar" su propia estilo literario.

Un estilo que, de tanto imitar a sus escritores admirados, se vuelve inimitable, intransferible, como confiesa Juan Antonio Masoliver Ródenas en su prólogo a la *Trilogía de la Memoria*⁹ y le permite visitar los parajes más recónditos literarios sin temor a perderse en ellos. Dicho procedimiento le permite asociarse con los mismos como si se tratara de un camaleón que hubiera crecido en una charca con los axolotes más dispares y hubiera llegado a subvertir y sobrepasar su propia capacidad simbiótica.

En suma, es a través de la fórmula manierista que Pitol consiguió escapar al control de las Academias canónicas del arte literario; es por la tensión formal que esta técnica sugiere que precipita una reacción anticlásica y relativizadora de todas las instancias del conocimiento como la que se puede constatar en su obra sin caer –aunque se acerca a ellas y, en muchos casos, se incrusta adiposamente en sus formas– en las sobreexigencias deformadoras aún altamente enriquecedoras del arte barroco. Además de que esa tendencia –propia de la modernidad– de desdibujar

9 Refiere Masoliver Ródenas: "Los imitadores de Gabriel García Márquez son infinitos. Los imitadores de Pitol, como lo de Vila-Matas, están condenados a caer en el ridículo. [...] Pitol, como Borges y Vila-Matas, no rechaza los sentimientos pero sí toda concesión al sentimentalismo. No rechaza la intuición, pero está siempre controlado por la razón. Y no rechaza el humor, aunque detrás de él hay trágico sentimiento de orfandad, de radical soledad, de viaje vertical hacia los abismos de la condición humana" (2007: 12)

todo aquello que narra y que propicia los finales abiertos a todo tipo de interpretación de sus relatos o que, igualmente, confieren –sin que ello implique descuido formal alguno– una muy sugerente sensación inacabada a sus cuentos y novelas, como ya hemos comprobado, ya se encontraba en las estrategias formales del manierismo.

A partir de allí es desde donde, más tarde, cuando se sienta totalmente seguro de sus propias capacidades estilísticas –tras haber observado de la misma forma sus limitaciones– que llegará a su máxima capacidad expresiva en las narraciones que componen *Vals de Mefisto*; ya no le importe desbarrancarse en las grutas órficas, escatológicas, grotescas de su tríptico carnavalesco, para formular, más tarde, su propia revalorización del arte occidental, al que hasta entonces había debido adherirse manierísticamente con el fin no verse superado o sobrepasado por su influencia, en su *Trilogía de la Memoria* o su nutrido *Pasión por la trama*. En fin, es desde este otro “no lugar” recurrente de la obra de Pitol, el manierismo, que el escritor veracruzano fue capaz de realizar las diversas mutaciones que su literatura y persona necesitaban sin anclarse en ningún espacio o recurso en concreto o, en todo caso, amplificando los mismos a medida que desarrollaba su obra, hasta llegar a ocupar el espacio, sí, difuso e indeterminado –como con coherencia se corresponde con lo que ha sido su vida y su carrera literaria– pero de absoluta importancia que ocupa, en la actualidad, en, podríamos denominarlo así, los márgenes centrales de la cultura mexicana.

También por estas razones, por lo que supone la utilización del recurso manierista dentro de su obra, no es exacto considerarlo un escritor postmoderno. Pues, en todo caso, si Pitol funcionara desde este ángulo o prisma –que, desde luego, su esponjosa obra también permite escrutar– sería más justo considerarlo en el vértice de esta tendencia que en el centro de la misma. Y, en este sentido, sería más adecuado tomarlo en cuenta, con exactitud, como un manierista de la postmodernidad. Sobre todo, porque la obra de

Pitol no niega la historia, y su nihilismo tiene otros componentes diferentes al posmoderno; pero también porque el autor transita sin rehuir, sino todo lo contrario afrontando, la encrucijada de caminos abiertos a través de la confusión de tiempos y signos de diversa procedencia que ocurren en el presente posmoderno. Sin embargo, siempre tiene una nueva estrategia o treta para aproximarse a la presa codiciada y huir rápido de ella tal y como el título del relato veneciano de Billie Upward, "Cercanía y fuga", preludiaba.

Y frente a las confusas tendencias postmodernas, que engloban los sustratos más diversos sin, a veces, una previa categorización, Pitol, sin embargo, sí que establece un orden.¹⁰ De tal manera que, si bien frente a las formas renacentistas optaba por las manieristas en cuanto estas permitían una excéntrica libertad más allá de toda regla al artista, ante la legitimación de la ruptura de fronteras posmoderna, al observar que este nuevo horizonte mental ha establecido una ley del "desorden" y del "caos", él aprovecha lo que más le conviene de esta novedosa redefinición genérica y realiza una cinta sutil. Lo anterior le permite ubicarse, respecto a este nuevo orden categorial, en torno a un espacio afín y tolerante con sus postulados, que no le invalida para defender doctrinas no integradas en este segmento; dogmático laberinto que ha construido: la reivindicación del clasicismo. No ya solo porque Pitol, al penetrar

10 Indica en *El arte de la fuga*: "La mentalidad totalitaria difícilmente acepta lo diverso; es por esencia monológica, admite solo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos. Hasta hace poco, esa mentalidad exaltaba los valores nacionales como una forma de culto supremo. [...] Pero en los últimos tiempos el panorama se ha modificado. Esa misma mentalidad pareció de repente hastiarse de exaltar lo nacional y sus signos más visibles. Dice haberse modernizado, descubre el placer de ser cosmopolita. En el fondo es la misma, aunque el ropaje parezca diferente. Se estimula ahora el desdén por la tradición clásica y la formación humanista. Sólo tolera la lectura epidérmica. Si esa corriente triunfa habremos entrado en el mundo de los robots. Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más varias. Pero estoy convencido de que esos acercamientos sólo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados" (1999: 145)

en este ámbito gracias a la recursividad manierista, observa en los residuos de la “alta” cultura y las estructuras de las utopías forjadas en el Renacimiento, una sana disposición a relativizar todos los excesos culturales y Vitales, así como –más allá de sus contradicciones– un deseo explícito de caminar hacia un horizonte más benigno y común para la humanidad. Sobre todo, porque dichos sedimentos dan forma a un canon; un orden sin el cual los experimentos novelísticos de Henry James, Virginia Woolf, Ford Madox Ford, la original extravagancia de la obra de Gógol, Ma-lerba o Ronald Firbank, no hubieran sido posibles o apreciados en su radical originalidad. De la misma manera en que, sin el canal de contacto que establecen los lienzos manieristas de Veronese entre los venecianos Tiziano o Tintoretto y las obras de Rubens, Tiépolo o Velazquez –del que, más tarde, se beneficiaré en buena parte Delacroix para edificar su estética– hubiera sido imposible apreciar estas últimas en toda su feroz opalescencia; o sin un Goya sería mucho más dificultoso evaluar las formulas artísticas desarrolladas en México por Orozco y sin todas estas influencias conjuntas y muchas otras más sería muy difícil observar y disfrutar con la síntesis de los diversos tiempos y estilos a través de los que ese escultor de presentes continuos que es German Venegas representa el México contemporáneo.

Por ello, se podría afirmar –para ser más justos con él– que Pitol es, ante todo, un escritor moderno en el concepto manierista del término, al encontrar tanto en el desvío de los métodos canónicos como en su continuación una fórmula ideal para expresar al máximo la originalidad de su estética. Pues, aunque por actitud se vea más inclinado a fugarse de toda regla que pueda constreñir su creatividad, no se permite –en vías del serio y riguroso ejercicio de su profesión– discriminar tampoco el camino formal en cuanto esto limitaría la “potencialidad” de su arte literario.

Gran parte de su *Trilogía de la memoria*, por ejemplo, está escrita bajo este señuelo: una parodia o más bien una relativización

consciente de filiación cervantina de los libros de memorias, autobiográficos o de crítica literaria que, sin embargo, al mismo tiempo los homenajea, puesto que los libera de su carga de "transcendencia" por medio de la forma usada para transmitirnos sus filias, fobias, recuerdos y confesiones íntimas. Una forma que es estilizada al máximo, sin por ello dejar de moverse con soltura por las más diversas temáticas ni omitir la rigurosidad o caer en el vacío de referentes postmodernos, en el extravío de todo significado y significante real.

Pitol escribe allí, exactamente, *alla manera* de un memoria- lista, de un avido excursionista por los más diversos ámbitos de la cultura, de un escritor de Viajes, de un refinado crítico que gusta de repasar íntimamente con sus lectores sus más intensas filias o *alla manera* sociológico-literaria. Y, como hemos dicho, gracias a esta particular manierismo estilístico, consigue crear libros que son originales; pues, sin dejar de recibir y acusar todas las influencias de los grandes maestros de los estilos referidos, consigue que converjan en un espacio que pertenece sólo a él, en donde terminan por disolverse tras una mirada amplia y plural que intenta contenerlas a todas sin por ello obligar o dictar sentencia alguna que restrinja su libertad. Libros en que las disquisiciones biográficas o sus notas sobre el proceso de composición de sus novelas parecen relatos; como también aparentan sus críticas literarias o sus inquisiciones políticas, que consiguen producir en el lector la misma sensación que a él siempre le produjo Venecia: "la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo que lo circunda y su fusión mística con el pasado" (1999: 28). Es necesario que vuelva, cual Scherezade, a relatarnos una historia, un viaje más, los imprevistos encuentros que lo llevaron a componer tal o cual narración, las anécdotas más jugosas de los escritores que conoció los que admiré, los placeres sentidos al traducir un libro concreto.

Buena parte de la descripción que realiza de las mujeres, como Mina Ponti, Billie Upward, Paz Naranjo, Teresa Requenes o Enma Werfel, que protagonizan sus novelas se encuentra vinculada a este manierismo estilístico a partir del cual se produce una estilización extrema casi siempre descompensada de sus rasgos.¹¹ Pitol agudiza sus apariencias y las lleva a la máxima tensión hasta crearnos la sensación falsa de que estamos ante una caricatura de mujer cuyas expresiones han sido llevadas al extremo por la pluma o la voz del personaje que las retrata. Luego, por tanto, ya sea alla manera expresionista, excéntrica o esperpéntica con sus semblantes, para detallarnos un cierto aspecto curioso de su rostro, una arruga, un grano o una particular forma de peinarse que combina con sutilidad con el casi siempre desequilibrado mundo interior de sus protagonistas. Sus vestidos, sombreros, gustos literarios y artísticos y peinados atípicos Vienen a unirse en armonía, por tanto, a la descentrada realidad de la que se ocupa en sus textos.

De esta manera, el siguiente paso que lleva a cabo la literatura de Pitol –deformar, desintegrar en un maremoto de signos caóticos o integrar en una realidad subvertida, grotesca y, por momentos, carnalizada– se le facilita mucho. De la caricatura manierista a la deformación grotesca y a la integración de estas figuraciones degradadas en una realidad subterránea y enmascarada que Vincula a sus personajes con el Infra-mundo y los integra en la particular danza fúnebre del carnaval literario construido por Pitol, para ofrecer, a su vez, un carácter mítico-simbólico que termina por perfilar su tragicómico carácter antiheroico y teatral, existe un proceso lógico que podemos detallar a partir de la penetración

11 Señala Eugenio Trías sobre esta característica de este estilo artístico: “El manierismo, en efecto, propendería a dejar figuras suspendidas en un espacio ambiguo, que en ocasiones neutralizaría la ilusión de profundidad ganada con la perspectiva mediante un restablecimiento de la bidimensionalidad primitiva. Ese espacio neutro o vacío mostraría figuras exentas como las renacentistas, pero en las que la armoniosa trabazón entre sus límites y definiciones se habría roto, quedando aisladas de forma abrupta y pintoresca” (1984: 166).

del artista mexicano a la realidad occidental a través de las tensiones propias del manierismo. Y, desde luego, que la problemática del enigma Giorgione escindida con habilidad en el complejo tejido construido por Pitol en *Juegos Florales* sobrevuele toda la narración, Vinculado a los rituales de hechicería o paganos a los que tan afines son Billie Upward o Teresa Requenes, tan solo hace corroborar esta aserción.

En todo caso, importa –repetimos– hacer alusión a estos conceptos en la medida en que son fundamentales para entender la estética integradora de Pitol y, por ejemplo, relatos como “Mephisto-Waltzer” –que, permítaseme esta ironía para terminar este artículo, rizando el rizo de la complicación manierista, si es un homenaje a Goethe lo es de manera indirecta una vez que la pieza de List que da título al relato y ocupa el lugar central de la narración se encuentra basada en el Fausto de Nikolaus Lenau– confío que aparezcan mucho más comprensibles en sus intenciones a partir de estas aserciones.¹²

12 Así como, por ejemplo, el porqué de su admiración a ese deslavazado constructor de obras manieristas que es César Aira quien, como él, ha forjado toda una obra a partir de retales y piezas en apariencia contrapuestas que, sin embargo, toman una forma inusitada, original e intransferible dentro del laberinto rizomático que es su literatura.

Referencias

- 1980 *La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio)*. México, UNAM.
- Díaz Orozco, Emilio
1975 *Manierismo y barroco*. Madrid, Cátedra.
- Masoliver Rodenas, Juan Antonio
2007 "Vivir para contarlo", en Sergio Pitó, *Trilogía de la memoria*. Barcelona, Anagrama.
- Pitó, Sergio 1990 *Juegos florales*. México, Era.
1991 *El relato veneciano de Billie Upward*. Caracas, Monte Avila.
1999 *El arte de la fuga*. México, Era.
1999b *Tríptico de carnaval*. Barcelona, Anagrama.
2000 *El viaje*. México, Era.
2006 *El mago de Viena*. México, Fondo de Cultura Económica.
2007 *Trilogía de la memoria*. Barcelona, Anagrama.
- Santarcangeli, Paolo
2002 *El libro de los laberintos*. Trad. de César Palma. Madrid, Siruela.
- Trias, Eugenio
1984 *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, Seix Barral.
- Vasari, Giorgio.
2005 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. México: Océano.

