

El laberinto rizomático de Sergio Pitol: confluencia y abismo de signos en un mundo sin fronteras^[*]

ALEJANDRO HERMOSILLA SÁNCHEZ

Universidad de Murcia (Spain)

Abstract

Tanto Paolo Santarcangeli en su *El libro de los laberintos* como Umberto Eco y otros muchos semiólogos entre los que destaca Karl Kerényi, se han ocupado de estudiar los laberintos como símbolos pre-claros y visionarios que permiten diagramar algunos de las claves, enigmas y características de las sociedades en que han sido construidos. Desde el famoso laberinto cretense pasando por los manieristas y barrocos hasta los modernos, estas construcciones se han revelado como claves para, además de interpretar los tránsitos que llevan al hombre de la vida a la muerte así como el tipo de relación que se establece entre los distintos representantes de una comunidad, comprender los recorridos realizados por diversos personajes literarios como, lógicamente, Teseo o don Quijote pero, asimismo, el Leopold Bloom de Joyce o muchos de los personajes de Kafka. En esta comunicación, empero, intentaremos estudiar lo que, según teóricos como Delleuze y Guattari, sería el laberinto que, con más justeza, se adviene a simbolizar nuestro tiempo nómada, ambiguo, transfronterizo: el laberinto rizomático; un laberinto en el que tanto las vías de salida como las de entrada se encuentran totalmente abiertas y, por tanto, no existe ni centro ni periferia y, acaso, tampoco héroes o minotauros.

Más en concreto, nuestra comunicación intentará estudiar las claves del laberinto rizomático ejemplificándolas en la literatura de Sergio Pitol que se revela, tal y como la obra de Cervantes siglos antes, esencial con la de Borges y el mismo Eco para comprender muchos de los enigmas de nuestro tiempo. Pues, en definitiva, el laberinto rizomático literario diseñado por Pitol, nos permitirá acceder a entender los métodos de relacionarse del hombre en el actual mundo global intercomunicado, sometido a todo tipo de incertidumbres, y en el que cualquier signo puede conducirnos a vivir una experiencia de la «totalidad» pero también disolver nuestra imagen en múltiples reflejos separados entre sí hasta hacernos perder gran parte de los rasgos y signos que conforman nuestra identidad.

[*] Esta comunicación se ha realizado gracias a la concesión de una beca post-doctoral para realizar un estudio sobre literatura mexicana por parte de la Fundación Séneca de la región de Murcia (España).

LOS DIVERSOS LABERINTOS

El símbolo del laberinto es importante para comprender la literatura del mexicano Sergio Pitol. Sobre todo, porque este es uno de los símbolos más pre-claros, como comprendiera Octavio Paz (Paz, 2002), para representar la estética barroca que es la primera corriente occidental que deja su sello de perdurabilidad en el país mexicano y lo aproxima a su forma moderna. Siendo, por consiguiente, una las imágenes arquetípicas que sus ciudadanos y artistas, aun inconscientemente, han debido descifrar para encontrar un sentido a su presencia y situación en el mundo.

Tradicionalmente, se han distinguido dos tipos de laberintos: el univariario o clásico que sólo posee una vía para llegar al centro y no ofrece caminos alternativos ni bifurcaciones durante esta ruta y el plurivariario que posee diferentes senderos para llegar al centro y, en ocasiones, también varias salidas.

Laberintos univariarios son el egipcio, el cretense, el romano y la mayoría de los construidos en la época Medieval que, según Umberto Eco, conceden una «imagen de un cosmos de habitabilidad complicada pero, en última instancia ordenado (hay una mente que lo ha concebido)» (Santarangeli, 2002, p.15). El camino puede ser más o menos complicado, alargado o arriesgado pero es solo uno respondiendo acaso a los secretos de un cosmos en el que, ante todo, prevalece la visión de la cultura que los ha construido. Una cultura, un mundo y una sola vía para acceder a sus confines y centro sagrado, es el secreto mensaje que parecen sugerir estos laberintos. Y en ellos el héroe se introduce para acceder a un conocimiento sagrado que, como en la vida, tan sólo logrará tras superar todo tipo de escollos, pasadizos y pruebas encarnados en el enemigo que debe enfrentar, minotauro, muerte o diablo, quienes son, a su vez, símbolos de la batalla que debe librar consigo mismo y que le enfrentan al problema esencial de este tipo de laberintos para Eco: «¿saldré?», o bien «¿saldré vivo?» (Santarangeli, 2002, p. 15).

Un puente entre el cielo y la tierra, un encuentro con la experiencia de la muerte que debe sobrepasar y comprender para fundirse con el cosmos absoluto o el intrincado sendero a través del que se llega a comprender el misterio de la fe desarmando las trampas que la razón ha dispuesto en el mismo, son algunos de los saberes supra-rationales al que estos laberintos permiten acceder cuando el héroe supera la encrucijada de pruebas colocadas ante él.

En todo caso, el secreto, el sacro misterio que contienen aunque para cada una de las personas que se adentran en sus confines varíe, es siempre el mismo. Hay en todos ellos un mensaje inequívoco de que para acceder a lo sagrado hay sólo una ruta por más que como el oráculo o el sacerdote ante cada uno de sus fieles, la prueba del laberinto y el enfrentamiento final con su guardián, dicte que cada uno de los que se dejen perder entre sus muros, posea sus propios medios, valores y recursos para llegar a él.

Esto cambia lógicamente con los laberintos plurivariarios que comienzan a extenderse desde Inglaterra en el siglo XII hacia Francia e Italia. El más conocido de todos ellos, dado que cambia la forma en que hasta entonces se habían concebido frecuentemente los laberintos, es el manierista: una estructura arbórea con muchas ramificaciones y callejones sin salida que suelen terminar en una bifurcación en «Y». En él, efectivamente, ya existen toda una serie de vías sin escape en que el héroe se perderá obligándole a retroceder sobre sus pasos e interrogarse sobre la naturaleza de sus propias decisiones. Cuando llegue al centro, por tanto, después

de múltiples tropiezos, su sentimiento de identidad y seguridad habrá sido cuestionado. Aquí, por tanto, ya no se trata tanto de encontrar una verdad sino la naturaleza del engaño que hace que confiemos ciegamente en esa verdad ansiada. Y no se necesita contrincante alguno en su centro porque el mayor peligro se encuentra en el corazón desbordado por la ira, el coraje, el amor pasional o la imaginación del hombre que lo transita y la libertad de elección ante los ilimitados caminos que su estructura dispone. En su reelaboración barroca, este es el laberinto en donde transcurre la vida de don Quijote el cual por su gran difusión y novedades introducidas es considerado uno de los referentes clásicos de los laberintos pluriviarios; siendo, a su vez, el primero que se abre camino en el imaginario del país mexicano en el siglo XVII en el centro de sus problemas sociales, políticos y, consecuentemente, artísticos.

La mayoría de diferentes tipos de laberintos pluriviarios, por tanto, descienden del laberinto manierista y, sobre todo, de su manifestación barroca que lo popularizó y extendió como un pliegue más de su alma en América aunque, lógicamente, modifiquen en mucho su aspecto y cambien tanto el sentido originario del enigma a descifrar como su significado. Basta observar, por ejemplo, el laberinto moderno en el que todos sus pasillos se encuentran interconectados entre sí y ninguno de ellos remite al punto de partida como si se tratara de una especie de metáfora del progreso que no se detiene jamás.

EL LABERINTO RIZOMÁTICO DE PITOL

Lógicamente, el laberinto literario urdido por Pitol —que responde y explica nuestro tiempo contemporáneo y sirve como ejemplo para entender lo que son, consecuentemente, la literatura y el mundo actualmente— es pluriviario, moderno y, más concretamente, rizomático pues posee múltiples vías de entrada, todas ellas se encuentran conectadas entre sí siendo, por tanto, sus ramificaciones infinitas y, ante todo, no posee centro ni periferia. Lo que significa que, desde cualquier punto del mismo, se puede acceder a todos sus secretos que están completamente dispersos por él pero que, igualmente, es muy fácil perderse en su interior una vez que no se encuentra categorizado, regido por un misterio primario ante el cual el visitante sepa que deba estructurar su recorrido. «Lo que equivale a decir», según Eco, «que en» él «también las elecciones erradas dan lugar a soluciones, que sin embargo complican el problema» pues «es como un libro en el que tras cada lectura se altera el orden de las letras y se produce un texto nuevo» (Santarcangeli, 2002, pp. 15 y 16).

Así, el concepto que mejor lo representa, según Carlos Navarro, es el de una mise en abîme (...) inmanente «pues el texto que se genera a partir de él, como es el caso de *Juegos florales*, *El arte de la fuga* o *Del encuentro nupcial* ya no es finito, clausurado» y en él, «la línea recta del tiempo se bifurca pasando por los presentes imposibles, por pasados no necesariamente verdaderos, derivándose un nuevo estatuto de la narración que afirma la imposibilidad, la divergencia de las series, la simultaneidad de presentes diferentes, poniendo en cuestión la noción de verdad para una narrativa que deja de ser verosímil en beneficio de su poder creador y artístico». Con lo que el cuerpo del laberinto textual termina por incidir «en la multiplicidad ilimitada que late debajo de la unidad» narrada resaltando una «trama vital que se teje como red de nudos que pone en comunicación los elementos más heterogéneos» (Navarro, 2003).

Y teniendo en cuenta que, como nos refiere el propio Pitol, «el narrador que por lo regular aparece en (sus) novelas ensaya varios puntos de partida en la persecución de una verdad, de una revelación, y en ese empeño perderá mil veces el camino, tropezará a cada instante, mantendrá el paso a duras penas entre alucinado y sonámbulo, para al final declararse derrotado» y que la única certeza en que podrá apoyarse consistirá en constatar que en la ruta por sus territorios, «habrá tocado unos cuantos jirones de un tejido maravilloso y deplorable, oscurecido a veces por manchas ominosas o por repentinas e instantáneas irrigaciones cuya contemplación le da sentido a sus esfuerzos» (Pitol, 1999, p. 89), el hilo, por tanto, para guiarse en este laberinto lo poseerá el propio lector. Lector-autor que podrá transitarlo cuantas veces quiera encontrando todo tipo de nuevas referencias en cada visita que podrá conectar con otras alternas en un continuum abierto no sólo a todo tipo de interpretaciones e hipótesis sino a la unión de pares de metáforas aparentemente contrapuestas o lejanas que se separarán y unirán sin ningún motivo aparente más que el que resulta de su congregación en un espacio en común; idea esta ya prefigurada anteriormente por la hermenéutica cabalística o las tradiciones esotéricas con visos animistas y alquímicos occidentales y que viene a incidir en la función que Marcel Bion concediera de este tipo de laberinto y, en concreto, al héroe-lector que se interna en sus contornos: «es la combinación de callejones sin salida que no permiten ninguna escapatoria y de bifurcaciones en las que transeúnte debe siempre elegir su camino entre las numerosas opciones que se le presentan. (...) Cada cual es libre de elegir su propio camino en el laberinto» (Santarcangeli, 2002, p. 156).

De esta forma, lo curioso del laberinto rizomático, lo maravilloso de su estructura es que podemos entrar por cualquier lugar a estudiar un objeto, un apartado temático o una circunstancia que al encontrarse conectada con todo tipo de vías sin fin, siempre nos ofrecerá, de una manera u otra, un recodo para penetrar en él. Por más que este es también su peligro pues ante la pluralidad de visiones, el magma incontrolable de información y figuras que aparecen al adentrarnos en uno de sus senderos, es muy fácil perderse en sus confines.

Símbolos de este tipo de laberinto hay varios en la obra de Sergio Pitol. Desde luego, la región veracruzana en la que se congregan personajes de los más diversos parajes del mundo y en donde la alternancia de tiempos y cosmogonías se encuentra en continua expansión, es uno. El edificio Minerva, «una nueva peligrosísima Babel, poblada por extranjeros de la peor calaña» y «semitas surgidos de las cloacas más turbias de Lituania y el Mar Negro» que «lo habían convertido en su teatro de operaciones» en torno al que se desarrolla *El desfile del amor* es otro (Pitol, 2000, p. 20); pero también la Praga de *El viaje* en donde resuenan los ecos de El Golem, los disparates del soldado schweik o los pasadizos de un castillo cuya puerta de entrada no está destinada a nadie en concreto como la Rusia de este mismo libro; o la casa con reminiscencias Art Nouveau situada en la rue Ranelagh del París de *Asimetría* en la cual habitan Lorenza y Celeste y en donde «Wozzeck, Sigfrido, Popea y Parsifal (...) parecían transformados en ráfagas de libélulas, en polvo de estrellas, en madejas de pelo de ángel» o «en ramilletes de anémonas» (Pitol, 1989, p. 79); como también son laberintos rizomáticos en sí mismos las narraciones *Del encuentro nupcial*, *Mephisto-Waltzer* o *Nocturno de Bujara*. Y dentro de ésta última, en concreto, el símbolo del aeropuerto en el que sus protagonistas esperan su desembarco en Samarcanda rodeados de «las risas ruidosas, las voces detonantes, la torpeza de movimientos» de cientos de turistas (los nuevos minotauros) y que como el de la

autopista en «La autopista del sur» de Julio Cortázar aparece como una representación de ese espacio vacío que no es ningún centro pero que conecta con todos los centros y espacios que es el nuevo mapa dibujado en ese laberinto textual rizomático que es el mundo contemporáneo. Y, por supuesto, la ceremonia de la boda celebrada en Bujara en el que el mundo se le revela a su protagonista —a modo de un símil de los textos construidos por Pitol— como «una suma de fragmentos», disgregados a partir de una visión distorsionada del lector que funciona como el tacto en el encuentro erótico al hacer únicamente «perceptibles uno o dos detalles que por su vigor anulan el resto» (Pitol, 1989, pp. 112 y 115).

De hecho, si la narrativa de Pitol es una expresión del laberinto rizomático en su máxima expresión —uno de cuyos mayores símbolos, el desierto, nos fuera legado por Jorge Luis Borges en *Los dos reyes y los dos laberintos*—, *Nocturno de Bujara* es en sí mismo acaso el mayor ejemplo de condensación expresiva que el escritor veracruzano haya realizado de este concepto que sustenta toda su obra narrativa. Pues en esta narración, la escritura se desdobra a través de tiempos rituales, eternos, (Samarcanda, Bujara) movedizos (el aeropuerto), fronterizos (Varsovia), terminales (el hospital en que yace Issa) sin detenerse en ninguno de ellos pero atravesándolos todos como símil de una estética descompuesta en que los símbolos más disímiles se encuentran vinculados hasta lograr una conjunción insólita entre el arte literario y el erótico cuyas grafías se extienden como cúpulas incesantes que intentaran quebrar todas las leyes a partir de las cuales surge, nace y se entiende el texto narrativo. Así, las referencias al *Breve tratado de erotismo* de Jan Kott que refiere el narrador no son tan sólo una guía para entender la escena central del relato, la boda ritual acaecida en Bujara, sino para penetrar en los procesos a través de los que el escritor construye sus creaciones.

Y por ello, cuando leo lo que el mismo narrador lee, que «en la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos que se convierten en objetos separados. Existen por sí mismos», y que «sólo el tacto logra que existan para mí» observo tras esas palabras, una visión no únicamente de cómo orientarse en el cuerpo del «otro» en el encuentro erótico sino también de deslizarse por el laberinto textual rizomático propuesto por Pitol. Un laberinto semejante al descrito por Jorge Luis Borges en *El inmortal* cuya arquitectura carecía de fin alguno porque en ella está contenida el secreto del mismo. En él sólo podemos orientarnos a ciegas y reconocer que nuestro conocimiento siempre será imperfecto pues al no poseer centro alguno ni periferia, es como el tacto en el acto erótico para el ser humano «invariablemente fragmentario», «no es nunca una entidad» que podamos abarcar totalmente con la vista. Señalará el narrador del relato: «Contemplo las postales que compré en Bujara. Lo cierto es que no reconozco del todo esos lugares; pude o no haber estado en ellos. Me deslumbra, sin duda, saber que conocí las maravillas que cual hábil tallador barajo ante mis ojos; apenas logro reproducir la ciudad; recuerdo sobre todo el ruido de mis pasos, las conversaciones con Dolores y Kyrin, el aire de embriaguez, de deleite que me invadió cada vez que una de esas callejuelas se abría para dar paso a las suaves formas de un mausoleo» (Pitol, 1989, p. 99).

Además, en este laberinto que es sinónimo del que al encontrarse todo relacionado y conectado —lo que fuerza a quien penetra en él a luchar una batalla sin fin contra la locura, el rasgo esquizofrénico—, las formas de las cosas, los objetos, los rasgos de los rostros o los lenguajes no tienen porqué comparecer en su talante habitual sino que, en esencia, aparecen mezclados, difuminados o transformados, carnavalesados. Se preguntará el narrador: «¿Por

qué, por ejemplo, un trozo de brocado rojo bajo una cara monstruosa? ¿O cierto turbante de una suciedad sebosa y no la hoguera que aún ahora no logro reconstruir con precisión?» (Pitol, 1989, p. 120). Y así, el peligro que en él se encuentra —como sucede al internarnos en ese nuevo laberinto rizomático que es Internet— es querer abarcar, recorrer su totalitaria infinidad, que hace a varios de los personajes de esta narración, el húngaro Fery e Issa, desgarrarse, perecer, dañarse irremediabilmente en este intento. Lo cual es, en parte, el misterio simbólico del laberinto rizomático que es opuesto y complementario al de los jeroglíficos pues en él todos los caminos, secretos y lenguajes están dispuestos sin aparentes peligros o prohibición alguna para ser revelados, traducidos y recorridos por cualquiera que lo desee pero, a su vez, pretender recorrerlos, conjugarlos o descifrarlos todos es imposible en una sola vida. A riesgo de cómo le sucede a Issa «introducir» todo tipo de «frases (...) raras en» una conversación en quién sabe qué lengua o de despertar como Fery en el «angosto catre (de) un cuarto» con todo el cuerpo lastimado repleto de heridas y una piernas que ya no transmiten ninguna sensación. No en vano tanto Bujara como Samarcanda —las ciudades esenciales del relato— por su ubicación cercana al valle de Fergana eran un eje fundamental para quienes se internaban en ese otro laberinto de incalculables ramificaciones, intercambios y transacciones —la ruta de la Seda— que vinculaba Turquía, Siria, Irak, Persia y el Cáucaso con la India y China y decidían dirigirse hacia la legendaria Changan china.

Algo parecido, por ejemplo, le ocurre a esa especie de Alicia onírica y surreal que protagoniza *El relato veneciano de Billie Upward*, cuyo destino por atreverse a abrir la puerta del palacio de los espejos en que todos los saberes se condensan en tiempos simultáneos y diferentes, es la muerte. O a la propia Billie Upward que siguiendo los caminos cifrados de la magia y la hechicería pretende traspasar esa puerta con la que tropieza una y otra vez Ángel Rodríguez en *El tañido de una flauta* y que en esta misma novela, termina por hacer desistir a esa nueva encarnación del Ícaro del mito laberíntico que es Carlos Ibarra de realizar todo acto creativo una vez que es imposible descifrarla o describirla en su totalidad por más que se empeñe durante toda su vida por encontrar la fórmula adecuada para recorrerlo: «Intento hacer (...) un relato en que todo se fracture, las escenas, los personajes, las motivaciones, los ademanes mismos y, por supuesto, el lenguaje» (Pitol, 1994, p. 201). Pues, realmente, ya lo hemos sugerido, el laberinto rizomático, es tanto o más peligroso que aquel en el que se adentrara Alonso Quijano y le hiciera caer repetidas veces al suelo ante los asaltos de gigantes y mandrines de todo tipo o el que construyera Dédalo en el palacio de Cnosos en Creta y en el que Minos encerrara a un terrible minotauro. Y como a él se llega por cualquier ruta, nadie está libre de introducirse en sus márgenes y ser tentado a elucidar los placeres que promete en sus paredes inexistentes e infinitas.

Una melodía tenue y sostenida en el tiempo por una flauta en una de las plazas de Estambul, el perfume de una flor en un jardín de Florencia, una revista dejada por descuido en el sillón de un tren como en el caso de *Mephisto-Waltzer* o la lectura de unos pocos versos de la epopeya topográfica que compusiera Michael Drayton, *Polyolbion*, bastan para penetrar en ese laberinto plurivariado dibujado por Borges en *El Aleph* en el que «un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna» y en el que «cada cosa (la luna del espejo, digamos) es «infinitas cosas, porque (...) claramente (se las ve) desde todos los puntos del

universo» (Borges, 1998, pp. 191,192) o para gritar sin ningún pudor como parece proclamar la protagonista de *El relato veneciano de Billie Upward*: «¡Soy Paris y Helena! ¡Soy mi abuelo y quienes serán mis nietos! ¡Soy la basta piedra que cimienta estas maravillas y soy también sus cúpulas y estípites! ¡Soy una mujer y un caballo y un trozo de bronce que representa un caballo! ¡Todo está en todas las cosas!» (Pitol, 1984, p. 34).

Cualquier signo de la realidad, y no sólo las páginas abiertas de un libro que son uno de sus mayores catalizadores, por tanto, puede ser el que abra sus compuertas donde, como su particularidad indica «el mundo se (...) revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total» (Pitol, 1984, p. 54). Y donde como en aquella Roma entre la que los protagonistas de *Juegos florales* se perdían «gozosamente» dentro de su espeso tejido de callejuelas, cada rincón bien puede «después de prometer el Paraíso, desvanecerse en una avenida que», precisamente, por ser anónima «nos puede hacer recordar que en el tiempo plural y simultáneo del laberinto rizomático no hay un signo que esté absolutamente individualizado o separado de los demás y que, por tanto, todo puede ser emparejado con todo como ocurre en la narración de Pitol con las ciudades de ‘Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Samarcanda, Monterrey’ o Venecia» (Pitol, 1990, p. 8). Lo cual remarca la individualidad plural de una escritura totalizadora que producto del lugar insólito desde el que se ubica, se regodea en todo tipo de detalles e incluso en los aparentemente circunstanciales —como es el caso de aquel puzzle sobre monumentos que, pacientemente intentan completar Juan Ramón y Elena, los hijos de la familia Miralles y que da pie al discurso de Dante C. de la Estrella en *Domar a la divina garza*— en cuanto cualquiera de ellos es significativo, es un producto simbiótico, mestizo y transcultural que continúa abriendo nuevas compuertas y vías de escape sin fin que, precisamente, por esta particularidad, son la mayoría de ellas intransitables, indiscernibles o inviables; es decir, cierran el acceso a un conocimiento cabal del mundo en la medida que propician todos ellos. Indicará el narrador de *Una mano en la nuca*: «nos desespera el no ver la posibilidad de una salvación colectiva, sino meramente individual y por ello más asfixiante, más desesperante, que nos hace sentir con más ahínco la soledad y el compromiso con un fluido, con una realidad huidiza que se nos escapa porque sencillamente no nos pertenece, desdichadamente inabarcable» (Pitol, 1967, p. 69).

Por ello, símbolos de este laberinto no son únicamente ámbitos tan amplios como Praga, Varsovia, Moscú o Veracruz sino la misma compostura de sus protagonistas, los rasgos a través de los que nos son descritos teniendo en cuenta que la mayoría de ellos son cruzados y que, si bien pueden remitir en muchos casos al deshilvanado tejido del «telos» mesoamericano, mexicano (el laberinto barroco) son, igualmente, retales a través de los cuales el laberinto rizomático encadena tiempos y lugares aparentemente distintos. Los atributos, a través de los que se componen los rasgos de muchos de los personajes femeninos contruidos por Pitol como Paz Naranjo (*El tañido de una flauta*), Marieta Karapietiz (*Domar a la divina garza*), Delfina Uribe e Ida Werfel (*El desfile del amor*) o Teresa Requenes y Billie Upward (*Juegos florales*) dan cuenta con precisión de esta cuestión. Por ejemplo, de Delfina Uribe se nos realiza una descripción psicológica lo suficientemente significativa para aclarar esta cuestión: «Su personalidad se integraba con elementos antagónicos; configuraba un oxímoron múltiple: sociabilidad y retraimiento; soltura y discreción; inteligencia y frivolidad. Se podrían enumerar muchos otros pares de opuestos» (Pitol, 2000a, p. 45).

Pero es que, además, los discursos que refieren —como aquel que nos relata Dante C. de la Estrella de la Karapietiz— son, a su vez, una incitación a penetrar en ese mundo tráfuga de múltiples de reflejos cambiantes que vienen y van que forma las paredes de este laberinto: «A través de la voz de aquella mujer los brujos y curanderos de Chiapas y de Veracruz comenzaron a transformarse en chamanes siberianos, en hechiceros asombrosos del corazón del Africa, en monjes visionarios de los monasterios tibetanos» (Pitol, 2000b, p. 131). Así como la diversa manera de intentar descifrar los destinos de sus personajes —en este caso, el de Billie Upward— no está muy lejana de las múltiples vías de acceder a la entrada de los laberintos rizomáticos con la única posibilidad de quedarse constreñido en los márgenes de su inmensa periferia una vez que las de salida son idénticas en cantidad: «El destino de Billie se le aparecía a veces como una metáfora de la represión del instinto, otra como la ilustración de un cuento de brujas, o una alegoría del desamor y la soledad, o la representación de un choque cultural con connotaciones sexuales y raciales subterráneas» (Pitol, 1994, p. 19).

Por ello, el laberinto construido por Pitol deviene, tantas veces, deforme, carnavalesco, grotesco. Porque los contornos a través de los cuales en un mismo lugar se entrecruzan personajes y tiempos contrapuestos no tiene porqué dar como consecuencia un retrato sublime de este, en muchos casos, desencuentro sino que lo más habitual en las paredes repletas de espejos de sus pasadizos será encontrar disformes y absurdos rasgos monstruosos que invitan tanto al horror como a la risa. Como sucede, por ejemplo, en la deshilachada historia que compone Raúl en la Roma de *Juegos florales* en la que se funden y confunden en un baile espasmódico de signos en torno al Palacio Nacional, la esposa de un presidente mexicano de mediados del siglo XIX, su hija, una truculenta enana saltimbanqui que baila polkas y un apache mezcalero que habita en un pueblo minero de California.

LA VÍA DE SALIDA: LO CARNAVALESCO

En fin, como se puede comprobar a partir de nuestro breve estudio, el laberinto rizomático literario diseñado por Pitol nos permitirá acceder a entender los métodos de relacionarse del hombre en el actual mundo global intercomunicado, sometido a todo tipo de incertidumbres, y en el que cualquier signo puede conducirnos a vivir una experiencia de la «totalidad» pero también disolver nuestra imagen en múltiples reflejos separados entre sí hasta hacernos perder gran parte de los rasgos y signos que conforman nuestra identidad.

En todo caso, se entenderá también el porqué de la importancia del concepto carnavalesco cifrado por Bajtin (Bajtin, 1998) y trabajado por Pitol en su trilogía carnavalesca para deslizarse por los confines de este laberinto y encontrar una salida en él. Pues al ser el cónclave carnavalesco, un espacio en el que todo, absolutamente todo, es transmutado, disuelto y ubicado fuera de su lugar, muestra con la rotundidad innata al acto artístico, el espejismo a través del que se constituye el orden social y laberíntico, derrite sus sólidas formas corteses o angostas —como es el caso de lo realizado por Pitol con los órdenes de la sociedad burguesa en *El desfile del amor* o *La vida conyugal*— y hace penetrar a la sociedad por entero, —aun en este caso, literariamente— en el ámbito del rito, la danza y la transgresión desde donde puede trascenderse la «sensación» de encierro; donde no existe tanto una prueba que sortear o

enfrentar sino una necesidad de «celebración», goce y alegría por estar vivos y ser capaces de llegar a afrontarla al tiempo que, simbólicamente, nos preparamos para cuando, ya muertos, debamos, igualmente, superarla dentro del Infra-mundo para llegar individual y socialmente a nuestro «centro». Un centro desconocido pero que, se intuye, ha de proceder, en cierta forma, de la unión con nuestra forma animal perdida, el minotauro, para —integrándola en el acervo espiritual que se le supone a los hombres— caminar juntos hacia ya no importa dónde sin temor alguno en el interior o más allá de los confines laberínticos.

Pues, en definitiva, el hombre es incomprensible sin sus sueños, su sombra y el minotauro —paráfrasis acaso de ese oscuro hermano gemelo retratado por Pitol en *El arte de la fuga*— y con el que debe librar una encarnizada lucha cuya finalidad, —ahora lo sabemos ya—, no consiste tanto en matarlo sino en aprender a amarlo, en sentirlo como una parte «indivisible» de nuestro «yo» es que nos atrae y hiere a la vez en cuanto refleja lo peor y lo mejor de nosotros mismos.

En realidad, como muestra el signo espiral a partir del cual se componen la mayoría de los laberintos, nuestra única misión podría consistir en que esa danza que es lo «cultural» bailada en esa especie de plaza pública que es la *Trilogía de la memoria* de Pitol en la cual se reúnen los hombres de los más diversos ámbitos, parajes no termine ni claudique jamás. Y que cada una de las personas que somos y a través de las que nuestras culturas han podido, en algún momento, abrazarse, puedan seguir danzando a través nuestro. Sin minotauros que enfrentar ni laberintos a los que desafiar. Tan sólo con el enigma felizmente nunca resuelto de la vida ante nosotros, el milagro de su «posibilidad» hecha realidad de la que el signo espiral, en efecto, es acaso su mayor ejemplificación y nuestra definitiva aceptación de sus inescrutables poderes.

Efectivamente, por tanto, que no podamos resolver los «misterios» del laberinto rizomático en el que se encuentran contenidos los personajes de la obra de Pitol —todos nosotros— ni salir de él, no debería ser un problema en sí mismo sino más bien un estímulo para seguir indagando en él, en la medida en que los vidrios y paredes de los que se compone representan tanto el tamaño de nuestra desesperanza como la medida de nuestra imaginación y nos confieren la posibilidad de integrar a ese minotauro que anida en cada uno de nosotros sin necesidad de asesinarlo, de ser todos y cada uno de los hombres, como acaso desearan Borges y los círculos teosóficos, sin dejar de ser nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. (1988): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Tr. de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, JorgeLuis. (1998): *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- Navarro, Alberto, (2003): *Espacio y tiempo en la narrativa hipertextual*. Consultado el 01-08-2009 en la web de la revista Antropos: http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=244
- Paz, Octavio. (2002): *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Pitol, Sergio. (1967): *No hay tal lugar*. México: Era.
- (1989): *Vals de Mefisto*. México: Era.
 - (1990): *Juegos florales*. México: Era.
 - (1994): *El tañido de una flauta*. México: Era.
 - (1999): *El arte de la fuga*. México: Era.
 - (2000a): *El desfile del amor*. México: Era.
 - (2000b): *Domar a la divina garza*. México: Era.
- Santarcangeli, Paolo. (2002): *El libro de los laberintos*. Tr. de César Palma. Madrid: Siruela.