

La herida del tiempo. Lectura de “Vals de Mefisto” de Sergio Pitol

[Carmen de Mora](#)
Universidad de Sevilla

Sergio Pitol (1) no es un escritor de fácil lectura que atraiga al público medio, pero está considerado uno de los más interesantes del panorama literario actual en el mundo hispánico. Su escritura, muy trabajada, está repleta de referencias culturales y presenta con frecuencia una trama laberíntica que posterga indefinidamente la resolución de las situaciones. Las anécdotas de Pitol en muchos casos son más bien esbozos de historias que se resisten a la concreción, suelen encauzarse a través de los pensamientos y recuerdos de los personajes en torno a algo que no se termina de desarrollar, aunque es el núcleo alrededor del cual se articulan los demás aspectos del relato. En los casos más extremos, esta manera de escribir puede resultar exasperante por lo huidiza frente a la natural curiosidad del lector. Pero es ahí, precisamente, en lo desdibujado y difuso de sus historias donde mejor podemos reconocer su peculiar manera de entender la realidad y el arte (2). “Hacia Varsovia”, “Una mano en la nuca”, “Ícaro”, pero sobre todo “Del encuentro nupcial”, “Vals de Mefisto”, “El relato veneciano de Billie Upward” y “Nocturno de Bujara” son relatos escritos en esta línea.

Si tuviera que destacar un rasgo para caracterizar la narrativa corta de Pitol sin dudarlo escogería la configuración del tiempo. No el tiempo entendido como categoría abstracta, sino referido a la existencia humana y experimentado a través de la conciencia de los personajes. Los hechos externos resultan casi insignificantes, son los meandros de la conciencia los que le dan profundidad a la trama y dificultan la lectura (3). Su obra se emparenta en este sentido con la novela del *flujo de conciencia* del siglo XX en que destacan los nombres de Proust, Thomas Mann, Joyce y Virginia Woolf. En ella la lógica de las acciones pierde su interés en beneficio de otros factores que jalonan la discontinuidad narrativa, entre los que destaca la diversidad de los planos de conciencia. El universo que proyectan los relatos de Pitol se asemeja mucho también al que encontramos en el “Nouveau Roman”: resulta inestable, discontinuo y difícil de descifrar, de forma que sólo podemos darle algún sentido a la anécdota si somos capaces de penetrar en el tejido de la escritura.

Me propongo en estas reflexiones describir el funcionamiento del tiempo y de la evolución de la conciencia de los personajes, en los cuentos de Pitol, a través de uno de sus relatos más valorados: “Vals de Mefisto”(4). Adelantemos que la estrategia principal seguida por Pitol, en ésta y en otras narraciones,

para dicha cuestión consiste en entremezclar el presente narrado con el pasado recordado, el tiempo concreto de la acción con el más abstracto de la introspección, la actividad externa con la interioridad de la conciencia.

En “Vals de Mefisto” se cuentan dos historias. La primera pertenece a la tradición del *relato itinerante* y se centra en los pensamientos de una mujer -una profesora de arte, que viaja en tren desde Veracruz a México- sobre el deterioro de su vida matrimonial. Ello sucede mientras lee un cuento titulado “Mephisto-Waltzer”, escrito por su esposo unos meses antes, durante el período sabático que disfrutaba en Viena. La segunda se refiere al contenido de este relato metadieético motivado por la audición de un concierto en el que se ejecutaba el “Vals de Mefisto” de Franz Liszt. La anécdota en este caso es sólo un punto de partida para encarar el proceso mismo de la creación. Fácilmente se desprende de esta composición que la mujer que lee un cuento para descifrar en él los posibles significados ocultos representa la actitud del lector con el texto que él mismo está leyendo. Es más, la mujer, en realidad, en el momento en que comienza la historia lo está releendo, lo que constituye, no sin ironía, un anuncio de la relectura que el lector tendrá que hacer para recomponer la trama de una historia tan poco común.

La dualidad es determinante en “Vals de Mefisto” no sólo porque se trata de una pareja y de dos historias con el mismo título. Aparecen también dos ciudades en el trayecto (Veracruz y México); dos continentes (Europa y América); la mujer lee dos veces el cuento escrito por su esposo; y éste oye el mismo concierto en dos ocasiones, una con su mujer y otra solo. Igualmente son dos los elementos que desencadenan los hechos. A) En la primera historia, es la caída casual de un objeto el que le produce la turbación que le impedirá el descanso:

Al abrir el bolso de mano para buscar sus cremas, el pijama de seda azul que su hermana Beatriz le compró en la India y en cuyo interior tan a gusto se sentía, las pantuflas y el frasco de somníferos, cayó a sus pies la revista (¡habría podido jurar que la tenía guardada en la maleta negra!) para nuevamente perturbarla y hacerle difícil ya el reposo. Volvió a pensar en la coincidencia... (254)

Auerbach, en “La media parda” (*Mimesis*), al analizar *Al faro*, de Virginia Woolf, destaca la utilización de un procedimiento similar al utilizado por Pitol: el desencadenante de las asociaciones de conciencia es un motivo casual e insignificante y contrasta la brevedad del suceso externo con la riqueza de los episodios interiores (507). En “Vals de Mefisto”, la repentina caída de la revista y su percepción son muy breves, pero de este detalle tan simple surge prácticamente todo el relato. En ese mismo instante se avivan en la mujer los recuerdos más próximos de ese día cuando todavía se encontraba en Veracruz: la llegada de su cuñado con la revista donde Guillermo, su esposo, había escrito un cuento que oblicuamente confirmaba los argumentos que ella le estaba exponiendo a su hermana sobre el desgaste de su vida matrimonial. A

esta conclusión había llegado durante la prolongada ausencia de Guillermo, situación que le había permitido dedicarse por entero a su trabajo, sin tener que estar pendiente de las necesidades y exigencias de él. La coincidencia entre el contenido de las palabras que le dirigía a su hermana y lo que metafóricamente decía el relato de Guillermo se corresponde con una de las ideas desarrolladas en “Vals de Mefisto”: lo oblicuo del lenguaje literario, la creación como representación simbólica o metafórica de la realidad.

B) La segunda historia está motivada por la audición de un concierto de piano que produce en el esposo la necesidad de escribir un cuento sobre esa experiencia; es el cuento que lee la mujer y que está enclavado, por tanto, en la historia primera. Tenemos así representados los dos polos de la creación, el receptor (la mujer) y el escritor (el esposo), por este orden. En las dos historias se produce un movimiento que implica una transformación y va desde el exterior (lectura/audición) hacia el interior (escritura/ejecución). Desde la percepción (realidad) hacia la creación (arte). Idéntico movimiento realizamos los lectores al penetrar en la historia a través de la conciencia de los personajes.

En el fondo, mediante los dos estímulos –la revista y el piano- Pitol está representando la importancia que ese arranque inicial reviste para él mismo como escritor: “A veces, esa primera incitación aflora y turba por un instante o durante varios días al eventual autor, para luego inexplicablemente replegarse en uno de los pozos más negros de la memoria, en espera del momento oportuno para volver a aparecer con potencia acumulada” (1995: 31).

La lectura que realiza la mujer es muy rápida –según explica un narrador en tercera persona- y de un tirón (“lo leyó sin interrupciones; era un texto muy breve”). Todo lo contrario de lo que le sucede al lector empírico, que lo irá conociendo de forma desordenada y viéndose constantemente interrumpido por la reacción, recuerdos y asociaciones que la narración iba suscitando en ella. Y es que la estrategia fundamental seguida por Pitol para configurar el tiempo interno se basa en la tensión entre avances y retrocesos, condensaciones y dilataciones temporales, rupturas cronológicas o anacronías (Genette) que crean un efecto de profundidad y amplifican desde el interior los instantes del tiempo narrado. A veces, largos periodos temporales son aludidos en breves frases, en cambio un momento se dilata durante varios párrafos. El recurso de la representación en abismo, tan recurrente en “Vals de Mefisto”, ya en sí constituye una anacronía o discordancia temporal con respecto a la ficción en que se inserta. Implica, sobre todo en el caso del relato dentro del relato, una contracción de la extensión que intercepta el orden cronológico. Dällenbach distingue tres tipos de discordancias temporales en el relato especular. La que nos ocupa sería de carácter retro-prospectivo, es decir, que desvela tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato (Dällenbach 1991: 78).

El relato nos dice en la primera página que la mujer se acuesta y relee rápidamente el cuento. A continuación la invade un revoltijo de sentimientos y recuerdos: cólera y despecho por el desamor que intuye en Guillermo, la añoranza de la época estudiantil, unos veinte años atrás, cuando los dos asistían a la Facultad de Filosofía, reflexiones sobre el cuento que le confirmaban sus temores, las conversaciones con su hermana sobre el tema, la toma de conciencia al acercarse el fin del sabático de que la relación estaba a punto de terminar. Aspectos todos que delatan hasta qué punto le obsesiona y perturba la situación que está viviendo: “El corazón comenzó a latirle con tal desarreglo que tuvo que levantarse a tomar otro sedante. Hasta desde el otro lado del océano, ¡lo que era de verdad indecente!, Guillermo lograba producirle esos sobresaltos” (256). Al terminar este párrafo se produce un corte que se prolonga a lo largo de varias páginas, y, sin ninguna indicación que le permita al lector percatarse, el tiempo retrocede a los minutos anteriores a la lectura, en que todavía no había abierto la revista, y desde ahí sigue avanzando. Sólo en el último párrafo (267), cuando ya la cierra y apaga la luz aturdida por los sedantes, vuelve la narración al punto en que se produjo el corte y concluye el relato. Coinciden así el final de la lectura de la revista y el del relato. El énfasis en el final hace que el lector inmediatamente lo asocie con la posible ruptura de la pareja.

En el retroceso temporal señalado, que abarca la casi totalidad de la materia narrativa, la voz sigue siendo la misma, un narrador en tercera persona (5), que “traduce” los pensamientos de la mujer durante el proceso de lectura y de paso informa al lector. Es preciso señalar que la mujer traduce o interpreta, a su vez, la escritura del esposo. Sobre esta técnica comenta Rafael Humberto Moreno-Durán: “En cualquier caso hay un tercer orden que define la mayor parte de la narrativa de Pitol: una mecánica textual en virtud de la cual la materia del relato llega al lector por intéropita persona, como ocurre con la mujer del autor en “Mephisto-Waltzer”, donde se convierte en delegatoria de las suposiciones y certezas del narrador, mecánica que también se repite en “El relato veneciano de Billie Upward” y otros textos, con lo que se incrementa el pathos de los personajes y precipita el desenlace de las situaciones (1993: 77).

El cuento había sido escrito ocho meses atrás, recién instalado Guillermo en Viena. Lo primero que llama la atención de ella es que él nunca le había hecho en sus cartas ninguna alusión a la escritura del cuento, cuando hasta entonces, antes de publicar algo, siempre se lo daba a leer para conocer su opinión. Recuerda algunas cartas de Guillermo donde le comentaba otros asuntos: un ensayo sobre Schnitzler, un relato sobre Casanova y principalmente el concierto de piano que había inspirado el cuento, uno del mismo David Divers a quien habían oído en París después de su matrimonio, quince años atrás. No sin ironía comenta la mujer: “Ni siquiera tenía idea de que se hubiera ocupado de algo que no fuera su ensayo sobre Schnitzler, al que con frecuencia aludía” (256). Curiosa, abre la revista, localiza la cita en que aparece el recuerdo de

aquel concierto oído por ambos y entonces, y sólo entonces, comienza a leer. El párrafo es importante porque en él la mujer aparece en la historia escrita por su marido como personaje, aunque sea simplemente en relación con un comentario a propósito del pianista que ella, sin embargo, no recuerda haber hecho: “El narrador (porque Guillermo crea una distancia entre él y su relato a través de un narrador, mexicano como él, y también como él residente por un breve período en Viena) se refiere al concierto en que oyó por primera vez al pianista y recuerda que, en el momento en que se levantó para agradecer los aplausos, su mujer –sí ella, la que tendida en la litera de un vagón de ferrocarril viaja de Veracruz a México y lee una revista literaria-, al ver las sienes bañadas de sudor del pianista, comentó (aunque en el momento en que lee está casi segura de no haber dicho tal cosa) que el efecto de esas gotas que se le deslizaban por las sienes y bañaban sus mejillas le hacía pensar en el rostro de un joven fauno que volviera de hacer el amor” (257). Resulta curioso que Guillermo recuerde un comentario hecho hace tanto tiempo. Tal vez en aquel entonces le pareció descubrir cierto deseo en las palabras de su mujer y sintió celos del pianista. De ser así, esa frase, introducida en un contexto nuevo, sirve para medir las transformaciones producidas por el paso del tiempo, pues, de ser ciertas las suposiciones de la mujer, no eran celos precisamente lo que Guillermo sentía ahora por ella.

La lectura va transportando a la mujer y, con ella, al lector, a otros tiempos anteriores. Mientras que en la realidad externa ella va avanzando en el tiempo y en el espacio, en la realidad interna va retrocediendo y remontándose a los comienzos de la relación. Es el procedimiento que Virginia Woolf denominó en su *Diario* “the tunneling process” (el procedimiento de perforar túneles), consistente en “contar el pasado a plazos” y de “crear cavernas” entre los personajes que se intercomunican y coinciden en un mismo instante. (Cfr. Paul Ricoeur, 185).

Los juegos con el tiempo en la narrativa de Pitol nunca son gratuitos, sino que constituyen la manera idónea de captar los procesos mentales invadidos por estados de ánimo y asociaciones de ideas muy dispares. Gracias a los cambios temporales Pitol puede explorar lo que verdaderamente le interesa, no tanto los hechos en sí como las reacciones que producen en los personajes y los mecanismos que activan en su interior.

La sensación percibida en la primera lectura (cuando estaba en Veracruz) de que el cuento fuera un pretexto de Guillermo para insinuarle que las cosas entre ellos habían cambiado hace que la relectura resulte especialmente meticulosa. Tanto que, a veces, deja en un segundo plano la anécdota para centrar la atención en los aspectos constructivos y formales. Hay un párrafo en “Vals de Mefisto” en que se alude a esta cuestión y, al mismo tiempo, le sirve al autor para explicar sus propias estrategias:

Comenzó a releer el cuento desde el inicio y pudo disfrutar de la belleza de ciertas frases,

trenzar los hilos, observar que la anécdota, como en casi todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar (257).

Si bien el lector va recibiendo las informaciones necesarias para la comprensión a través de la conciencia de ella, no es la única subjetividad que interviene en el relato. La de Guillermo está también representada de forma fragmentaria a través de cartas, diálogos, actitudes y, principalmente, del cuento escrito por él, que nos llega indirectamente, a través del narrador impersonal y de la conciencia de la mujer. “Todo el peso de la ficción –escribe Ricoeur- descansa en la invención de personajes, de personajes que piensan, sienten, actúan y que son el origen-yo de ficción de los pensamientos, de los sentimientos y acciones de la historia narrada” (118). Dentro del segundo cuento, pues, también hay un narrador, un joven literato mexicano, alter ego de Guillermo, que explica la historia, las actitudes y probables pensamientos de otros personajes que aparecen en el cuento, cumpliendo así la misma función mediadora que el narrador y la mujer de la primera historia. Al intervenir varias subjetividades se produce lo que denomina Auerbach una “representación pluripersonal de la conciencia”. El tiempo de la narración puede tener una duración aproximada de media hora; es el tiempo que tarda la mujer en acostarse y leer el cuento hasta que se queda dormida por efecto del sedante que había tomado. G. Genette lo considera equivalente del tiempo de lectura: “El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura” (90). Ese tiempo correspondería al que nosotros los lectores tardamos en leer el relato. En cambio, el tiempo interno se ramifica en varios tiempos distintos. Lo mismo sucede con el espacio: el trayecto y el vagón de tren en que viaja la mujer hacia la capital quedan sumergidos y es el segundo, donde aparecen varios lugares –Veracruz, Paris, Viena, Barcelona-, el que se va imponiendo. Y con ellos, el poder de la ficción para hacernos traspasar las fronteras espacio-temporales del mundo real.

Hemos dicho que la mujer representa en el texto al lector, pero el hecho de que ella esté realizando una relectura la coloca en una posición superior, ya que hace comentarios aislados a detalles que el lector ignora y no puede ubicar bien. Sólo de forma paulatina irá recibiendo una información más completa. La lectura de ella está marcada por el carácter esquizoide que revisten las acciones realizadas cuando nos dominan pensamientos obsesivos que no somos capaces de descartar. Al leer debería poder salir del ensimismamiento para penetrar en la otredad de la escritura. Pero en este caso, por razones obvias, por lo mucho que le afecta el contenido, sucede lo contrario, la anécdota del cuento la sumerge más aún en los problemas de su relación, de forma que, en el proceso de lectura, la mujer superpone sus vivencias interiores a esa realidad externa. Por ejemplo, las observaciones que ella hace sobre los personajes

femeninos, siempre abundantes en formas:

Hay una obsesión de brocados, terciopelos y encajes, de “veronesería”, como exclamó una vez en un momento de hartura, que siempre le molesta en sus personajes femeninos, y que ese día percibe como una manera de combatirla, como un reto a su cabello corto, a sus pechos pequeños, a sus caderas angostas, a su estilo lineal de vestir (258).

O las críticas sobre los conocimientos musicales del esposo o sobre su pésimo oído para la música. Dicho sea de paso el autor encara estas reacciones desde una perspectiva satírica y burlesca. Las observaciones de ella hechas al hilo de la lectura demuestran que, en ocasiones, ha adoptado con él un aire de superioridad y hasta de desprecio. Su actitud entonces invita al lector a realizar sus propias conjeturas sobre la relación de la pareja, distintas a las de la mujer. Tal vez el cansancio de él no se debía solamente a su necesidad de experimentar y de vivir nuevas aventuras, sino a la necesidad de liberarse de esa personalidad avasalladora. *El camino de la libertad* es precisamente el título de una de las obras de Arthur Schnitzler, autor sobre el que Guillermo había escrito un ensayo al que aludía con frecuencia. En principio, pues, los lectores percibimos el texto a través de las reacciones que éste provoca en la mujer, pero progresivamente irá imponiendo su autonomía e invitando a otras conjeturas. En cualquier caso, no podemos sino preguntarnos qué encuentra la mujer en el relato para que sus sospechas sobre la frialdad de Guillermo se vean confirmadas. Una pregunta que no se verá satisfecha del todo.

Como es habitual en el procedimiento del cuento dentro del cuento, los dos textos –la historia de la mujer y el cuento escrito por Guillermo– se miran como la imagen reflejada en el espejo, de ahí que coincidan en el título, aunque varíe la lengua y la grafía: “Vals de Mefisto” y “Mephisto Waltzer”. Teniendo en cuenta la importancia que le da el autor a este motivo es en él donde habría que profundizar. El vals Mefisto es una pieza del compositor húngaro Franz Liszt, quien se inspiró en un fragmento del *Fausto* del poeta también húngaro Nikolaus Lenau. El poema épico de Lenau está basado en el *Fausto* de Goethe, que era uno de los libros de cabecera de Liszt. La música de este vals recrea un episodio en que Mefistófeles conduce a Fausto a la posada de un pueblo donde se festeja una boda. Allí Fausto se enamora de una muchacha pero no se atreve a seducirla. Mefistófeles, para incitarlo, toma un violín de la orquesta y empieza a tocar. De pronto aquella danza campesina se transforma en un vals sensual y erótico que invita a la pasión volcánica. Si el tratamiento del tiempo contribuía a darle profundidad a la narración el procedimiento de la representación en abismo da lugar a una “pluralización de sentido” (Dällenbach) que ilumina la primera historia y la abre hacia nuevas significaciones. En la composición de Lenau se demuestra el poder del arte para transformar la realidad y transportar al individuo a otros estados o conducirlo a nuevas experiencias. Guillermo, alter ego de Sergio Pitól, plantea el cuento de forma fragmentada, son los apuntes de un tal

Manuel Torres, el narrador, alter ego de Guillermo, sobre el cuento que escribirá estimulado por el concierto de piano de Gunther Prey, nombre que recibe Divers en la ficción en segundo grado. Las relaciones de analogía que se establecen entre una historia y otra son numerosas.

En primer lugar, las relaciones entre el oyente y el concierto reproducen las que se dan entre la mujer y el texto. En el cuento de Guillermo, un joven literato mexicano, Manuel Torres, que asiste a un concierto sentado en la primera fila, a una distancia mínima del piano, observa minuciosamente la actitud del artista y toma notas. Pero, a la vez, -como ocurría en la historia primera en que la mujer desvía constantemente su atención del texto hacia la situación que estaba atravesando en esos momentos con Guillermo, no es una lectora imparcial, como tampoco lo somos los lectores reales, se puede decir que cada lector crea su propio texto. Se produce un desplazamiento de la atención del espectador desde el piano hacia un palco situado en el costado derecho del escenario, donde puede verse, apenas, la presencia de un hombre:

En ese momento a Torres se le desvanece casi la presencia del pianista. Comienza a interrogarse sobre el porqué de la imantación con que las manos erráticas del virtuoso atraen esos ojos, con tal fijeza que parecieran desear inmovilizarlos (261).

Las preguntas que se hace Torres sobre las causas de la fascinación del pianista se corresponden con la curiosidad de la mujer por el contenido de la historia que está leyendo, y con la de los propios lectores de Pitol.

La misteriosa relación entre el pianista y el espectador inducen a Torres a plantear varias hipótesis. En la primera, se trataría de un abuelo militar que intenta una reconciliación con su nieto. El abuelo, un militar retirado, que asiste al concierto con el uniforme y las condecoraciones de su rango, habría obstaculizado la carrera del joven hasta obligarlo a huir de su lado. Ahora se encontraba allí solitario, ante el único descendiente que le quedaba, para implorar la reconciliación. Pero la actitud sarcástica y desafiante del joven humilla al anciano y corta toda posible comunicación entre ellos. La ignorancia de Torres sobre el alma militar le impediría contar la historia desde dentro y sería un relato fallido limitado a un conflicto generacional. En una nueva analogía, la ignorancia de Torres recuerda a la que la mujer le atribuye a Guillermo sobre la música.

En la segunda hipótesis sería un profesor que está a punto de morir de cáncer y ha ido a escuchar por última vez al alumno por quien ha sacrificado todo en la vida y en quien se siente realizado. Mientras que el maestro desearía morir allí mismo en el palco antes de escuchar la última nota del Mefisto, le parece descubrir en el pianista una actitud de mofa que hace que todo aquello en lo que creía hasta ese momento pierda su sentido, incluso la música. ¿Acaso la mujer no adivinaba también una burla en los personajes femeninos de Guillermo con respecto a ella?

Torres se desinteresa igualmente por esta segunda historia y se siente mucho más atraído por una tercera que ubica en Barcelona. Se trataría de una historia de infidelidad en que el esposo engañado se venga de su mujer matándola con una pócima. Al escuchar la pieza el hombre revive otra vez los recuerdos que le atormentan porque ella tocaba siempre el vals de Mefisto cuando estaba enferma y no podía comunicarse con su amante, como si lo hiciera a través de la música. La reacción del hombre al escuchar la pieza evoca, desde luego, la de la mujer al leer el relato.

En las dos primeras anécdotas está presente la idea de autoridad (vida militar, enseñanza) que se ve cuestionada desde abajo (nieta, discípulo). En los dos casos se produce un combate metafórico del que salen victoriosos los jóvenes. En la tercera, se dirime un juego entre traición y venganza donde el victimario se convierte, a su vez, en víctima. De las tres, obviamente es esta última la más interesante y la que más directamente tiene que ver con la historia primera, aunque el tema de la infidelidad no está relacionado en ese caso con la existencia de una tercera persona (tal vez sí), sino con la actitud independiente que Guillermo adopta frente a su mujer. En las tres micro-ficciones Pitol está simbolizando el conflicto entre la realidad y el deseo (Tanatos y Eros), y la naturaleza transgresora o liberadora del arte. La realidad estaría representada en cada historia por el abuelo, el profesor y el esposo, mientras que el deseo correspondería al nieto, al discípulo y a los amantes. Efraín Kristal, ha observado con acierto que Pitol establece en la tercera hipótesis “la alusión literaria más secreta y significativa del relato que es *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi” (Kristal 1994:49). “Mefisto Waltzer” se asemeja a la novela corta de Tolstoi en el título –que alude a la famosa pieza musical que Beethoven le dedicó a Kreutzer- y en la anécdota comentada en la tercera hipótesis; en ambos casos se trata de un fracaso matrimonial en que el protagonista asesina a su esposa que intentaba liberarse de la infelicidad y falsedad que había en la relación. Coinciden también en la unión de los amantes a través de la música. *La sonata de Kreutzer* actúa por tanto como vaso comunicante entre los dos cuentos y no faltan en la primera historia reflejos de ella. La pieza no aparece citada, pero sí Tolstoi, escritor que admira la mujer por la naturalidad al describir el cuerpo masculino. También tienen en común la estructura narrativa: el hecho de que un personaje medite en un tren sobre el fracaso de su relación matrimonial. Sin embargo, en la novela de Tolstoi el protagonista no reflexiona en solitario, sino que le confiesa su crimen a un compañero de compartimento y le comenta las razones que tuvo para hacerlo, es muy explicativa. En cambio, en la de Pitol es la “transparencia interior” (Dorrit Cohn), la vida psíquica la que aparece representada. En este sentido, a mi parecer, mientras que la anécdota contada en el micro-relato sigue de cerca a Tolstoi, la de la historia primera está más cerca de *La modification* (1957) de Michel Butor, otro texto oculto. Es una novela que trata sobre un tema parecido. Léon Delmont, el protagonista, es un hombre casado, en la cuarentena, que viaja en tren

desde París a Roma para encontrarse con su amante y empezar una nueva vida. Todavía en esos momentos está dividido entre las dos ciudades y las dos mujeres, París, donde vive su esposa, y Roma, donde reside Cécile, la amante. Durante el trayecto le invaden pensamientos, recuerdos y sentimientos muy dispares. Cuando el tren se está acercando a Roma, Delmont modifica su decisión y decide volver con su familia. En ella aparecen representadas dos ciudades, Paris y Roma, como en “Vals de Mefisto” Paris y Viena. Paris, capital cultural; Roma y Viena, ciudades imperiales. La composición también las aproxima. *La modification* se apoya en la dualidad, la discontinuidad narrativa, en estructuras rítmicas y musicales y en la pluralidad de sentidos. Hay una especie de lugar mágico, Roma, donde se acumulan experiencias culturales, históricas y personales, y la perspectiva narrativa se sitúa en el interior del personaje (6). Es muy posible que Pitol tuviera presente los dos textos al construir su relato.

“Vals de Mefisto” plantea la crisis de una pareja que ha vivido separada durante casi un año y ha podido descubrir los aspectos negativos de la relación. Ella ya no soporta el deseo de él de vivir en una exaltación permanente, sin caer en la rutina, porque le impide dedicarse a lo que verdaderamente le interesa que es su trabajo. Él, a través de un cuento, le insinúa velados reproches y le da a entender sus insatisfacciones y dificultades para vivir creativamente. Le hace sentir que ella ya no tiene ningún poder sobre él, ni cuentan tanto sus opiniones, que es su propia autonomía lo que más le interesa. Por tanto, en la historia principal se produce un conflicto que está simbolizado en las microficciones especulares: fundamentalmente el conflicto entre el pragmatismo de ella y la creatividad de él, entre la realidad y el arte.

Volviendo al final del cuento de Guillermo -que dejé en suspenso-, en el entreacto, Torres se entera de que el espectador misterioso era un famoso director de orquesta, ya anciano, que había apoyado al pianista cuando era muy joven. El conocimiento de esa realidad trivial hace que Torres se desinterese en la segunda parte del concierto por los personajes y por la música -que ahora era de Chopin-, no sin antes sugerir una posible relación tortuosa entre los dos. El final de la historia escrita por Guillermo coincide casi con el final de la historia que estamos leyendo, que corresponde a los últimos pensamientos de la mujer antes de caer vencida por el sueño. Un sueño provocado que recuerda lejanamente la muerte por envenenamiento de la mujer que aparece en el tercer micro-relato.

El motivo del vals se convierte en una bisagra narrativa que enlaza a distintos personajes y las distintas historias que forman esa estructura de cajas chinas tan familiar en la narrativa de Pitol: a la mujer, que, al leer el episodio escrito por Guillermo, recuerda el concierto oído con él en Paris; a Guillermo, que evocó en el cuento las dos experiencias superpuestas, el concierto de Paris y el de Viena; y a Torres, el personaje de la ficción escrita por Guillermo que decide, a su vez, escribir un cuento sobre el mismo concierto. A través del vals se unen también los distintos tiempos correspondientes a cada personaje. Las variaciones de

esa relación –como las de una pieza musical- forman parte de la experiencia temporal del relato, que fundamentalmente contrapone un pasado feliz, evocado con nostalgia por la pareja, a un presente marcado por el deterioro de la relación: la herida del tiempo de que habla Pitol, verdadero núcleo narrativo de todo el relato. Efectivamente, en “La herida del tiempo”, el autor explica muy bien los mecanismos de los recuerdos: “La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae vivencias que, a diferencia de las de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos” (1997: 54).

Hay que destacar también las relaciones con los intertextos culturales implícitos en el motivo del vals: el “Vals de Mefisto” de Liszt inspirado en el *Fausto* de Lenau y éste en el de Goethe. Tales asociaciones literarias y musicales, al igual que otras contenidas en el relato, sirven para dilatar su campo de significaciones e insertarlo en la tradición. Pero sin duda los referentes culturales iluminan ciertos ángulos de la historia. Así sucede con el pintor mexicano Agustín Lazo, autor sobre el que ella ha escrito una monografía. Lazo capta en sus lienzos el espíritu mexicano del hombre de principios del siglo XX, retrata la cruda realidad del hombre común pero la trasciende al internarse en el mundo de las aspiraciones y los sueños. Justamente los dos polos en que se sitúan los personajes de “Vals de Mefisto”: al final del relato ella reconoce que lo que la separa de Guillermo es que él necesita vivir creativamente mientras que ella ha impuesto en su vida el sentido de la realidad. Otro referente, un relato sobre Casanova de Arthur Schnitzler, cuya lectura le recomendaba Guillermo en una carta. *El regreso de Casanova* es el título exacto de esa obra donde el escritor austriaco recrea el declive del mito en una atmósfera de erotismo en la también decadente Venecia. Las críticas de la mujer al relato de Guillermo se deben principalmente a la sensualidad y el barroquismo decadente de las formas (brocados, terciopelos y encajes) que ella califica de “veronesería” y que se hallan muy próximos por esa misma razón a la novela corta de Schnitzler. Por último, otro referente interesante aparece al final del relato y es una conferencia sobre los suprematistas que ella debe revisar. Los suprematistas, acaudillados por Malevich, cultivaban un arte geométrico, dentro del arte no figurativo y de la abstracción moderna, y defendían “la supremacía del puro sentimiento”. El intento de ahondar en la interioridad siempre abstracta de los sentimientos y la conciencia de los personajes es la tarea que lleva a cabo la mujer en la lectura y es precisamente lo que se propone el autor en esta historia.

Para concluir, que el escritor real, Sergio Pitol, no haya querido satisfacer la curiosidad de los lectores por

el desenlace implica un reclamo y una exigencia. En lugar de ofrecer una historia completa propone “visiones esquemáticas” (Ingarden) que aquéllos deberán concretar; al mismo tiempo nos obliga a concentrar la atención en los aspectos compositivos de la historia y de la creación, en general, pues –según he venido comentando- Pitol inserta en este cuento un metadiscurso literario sobre su manera de entender el arte y la escritura(7). Lo de menos entonces es lo que podría ocurrir en el reencuentro de los personajes. Por mucho que las referencias intertextuales apunten en la dirección de la ruptura el lector no puede alcanzar una certeza absoluta, más que nada porque nunca llega a saber qué piensa verdaderamente Guillermo. Si prescindimos de lo anecdótico, se están dirimiendo aquí las tensiones y transformaciones entre la realidad y el arte, lo que introduciría un nuevo bucle en el texto. Pues, en efecto, el personaje de Guillermo, escritor, es una especie de alter ego del autor; por la misma razón, Torres, lo es de Guillermo y del propio Pitol. Tanto Guillermo como Torres son mexicanos residentes por una temporada en Europa, se basan en una experiencia real para escribir sus ficciones y los dos trabajan a partir de esas vivencias y las transforman(8). Hemos visto también cómo están representadas en el texto las funciones del autor, del lector y de la construcción de la trama. También propone “Vals de Mefisto” una concepción de la literatura basada en las relaciones con una tradición artística, de alcance universal, de la que el escritor puede disponer libremente.

Además de ofrecer múltiples pistas sobre la concepción literaria pluridimensional de Pitol, la importancia de la construcción de la trama y de la estratificación temporal en su escritura, “Vals de Mefisto” explota el recurso de la profundidad vital contenida en un breve lapso de tiempo, que ha sido uno de los máximos logros de la narrativa del siglo XX. El breve tiempo que corresponde a un suceso aparentemente intrascendente, como la lectura de un relato escrito por un autor de segunda o tercera fila, se expande en el tiempo y en el espacio derribando las fronteras entre realidad y ficción. Esa cantidad de elementos condensados en tan pocas páginas reclaman la mediación del lector para que la configuración del texto alcance realmente su desarrollo y se actualice. Pero mejor, sintetizar todo esto con algunas de las frases que le dedicó Pitol a *La montaña del alma* del escritor chino Gao Xingjian, la novela por la que le concedieron el Nobel, y que podrían aplicarse a su propia escritura: "una novela que resume y devora muchas novelas, todo cabe en ella, todo es conjetural y nada es conclusivo (...). La trama es un intrincado tejido de discursos, un laberinto que yace bajo una superficie en apariencia confusa" (23).

Notas

(1). Pertenece a la generación del cincuenta en México, integrada también por Alejandro Rossi, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Elena Poniatowska, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Marco Antonio Montes de Oca y José Emilio Pacheco. Desde que en 1984 recibiera el

premio Herralde de novela por *El desfile del amor*, el reconocimiento de la crítica dentro y fuera de su país ha sido constante. En México ha recibido los premios más importantes: el Mazatlán de novela; el Juan Rulfo; el Xavier Villaurrutia y el Nacional de Literatura. Y en 2005 recibió el máximo galardón literario en lengua castellana: el Premio Cervantes. La producción literaria de Pitol es muy abundante: unos diez libros de cuentos, cinco novelas y varios libros de ensayos: *El arte de la fuga* (1996), *Sóñar la realidad* (1998) y *Pasión por la trama* (1999), entre otros.

(2). Elena Poniatowska lo compara con una época: “Sergio Pitol encarna para mí el siglo XIX, el de los espejos de agua que reflejan escenas frágiles y movedizas, el de los rusos perdidos en la neblina, el de los impresionistas de Monet” (1993:29). Y Carlos Monsiváis, uno de los amigos más entrañables de Pitol, condensa así la peculiaridad de la escritura pitoliana: “cristalizar el fluir de los sentimientos, darle a la ambigüedad razones severas, indagar sobre las relaciones del arte y la vida en la zona límite del fracaso, los proyectos malogrados, las pasiones inútiles” (1981: 3).

(3). A propósito de la escritura laberíntica de Pitol escribe García Ponce: “Hay tantos hechos, tantos dramas, tantas acciones terribles, tal vez sádicas, quizás viciosas, posiblemente imaginadas y alimentadas por el temor solamente que nos sentimos dentro de una suerte de laberinto que hace cada vez más difícil la respiración y del que es indispensable salir. Entonces advertimos que aquel que escribe ha logrado su propósito: ese laberinto es la escritura. Y se escribe porque crearlo es la única manera de reproducir la forma sin forma de la vida” (1981: 14).

(4). “Vals de Mefisto” apareció por primera en *Nocturno de Bujara* (1981) con el título de “Mephisto-Waltzer”. Posteriormente ese mismo libro se publicó con el nombre de *Vals de Mefisto* en 1989. Las citas corresponden a la edición de Sergio Pitol, *Todos los cuentos* (Alfaguara, 1998). Puesto que me he basado en esta última edición, en lugar del título original “Mephisto-Walter”, he tomado aquí el adoptado por el autor para dicha colección (“Vals de Mefisto”). Creo, además, que, al incluir dentro del relato otro con el mismo título pero en un idioma distinto, se cumple mejor la ley de reproducción no idéntica característica de la construcción especular que utiliza Pitol en esta historia.

(5). Según Kate Hamburgern es la narración en tercera persona la que ha ido más lejos en la explotación del interior de los espíritus (Ricoeur II: 159).

(6). Un excelente análisis de *La modification* de Butor puede consultarse en Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

(7). Escribe Russell M. Cluff que Pitol recurre a la modalidad metaficticia por primera vez en 1970 con el relato “Del encuentro nupcial” y la sigue desarrollando en *El tañido de una flauta* (1972) y en *Juegos florales* (1982), además de “Mephisto Waltzer” (1993: 13)

(8). En “Escribir, ese misterio” Pitol comenta estas mismas cuestiones a propósito de Tolstoi y Beckmann: “León Tolstoi anotó en sus diarios que sólo podía escribir sobre lo que había conocido y vivido personalmente. Su obra admirable se nutre de las experiencias que nutrieron su vida, es una especie de biografía paralela. Y el multicitado Max Beckmann escribió poco antes de morir: “Sólo puedo decir que en el arte todo es un asunto de discriminación, dirección y sensibilidad, independientemente de que el resultado sea considerado moderno o no. Del trabajo debe emanar la verdad. La verdad a través de la naturaleza y de una autodisciplina de hierro”. Como Tolstoi sólo puedo escribir lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E igual que Beckmann, estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno (1995: 41-42)”. Pero, además, inspirándose en su propia experiencia, muchos personajes de Pitol son mexicanos residentes temporalmente en Europa. En 1961 vivió en Londres, Roma, Pekin y Varsovia. Y a partir de 1968 inicia su carrera diplomática, primero como agregado cultural en Belgrado y, después, en Varsovia, Paris, Budapest, Moscú y Praga.

Bibliografía

- Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, FCE, 1988. 4ª reimp.
- Russell M. Cluff, “Los climas o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol”, *Texto crítico*, 21, 1981, 35-50.
- Lucien Dällenbach, *El relato especular*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.
- Juan García Ponce, “Sergio Pitol: la escritura oblicua”, *Texto crítico*, 21, 1981, 11-15.
- Gerard Genette, *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- Humberto Guerra, “Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en “Mephisto-Waltzer” de Sergio Pitol”, en *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, 23, enero-junio 2001, 159-181.
- Efraín Kristal, “Asociaciones: una lectura de “Mephisto Waltzer””, *Mester*, vol. XXIII, nº 2, fall 1994,
- Carlos Monsiváis, “Los círculos excéntricos de Sergio Pitol”, *Texto crítico*, 21, 1981, 3-10.
- Rafael Humberto Moreno-Durán, “Sergio Pitol, las estaciones del nómada”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Compilación de José Eduardo Serrato. Prólogo de Alberto Vital. México, UNAM, Ediciones Era, 1993, 71-78
- Sergio Pitol, “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 546, dic. 1995, 31-43.
----. *El arte de la fuga*, Barcelona, Editorial Anagrama S.A., 1997.
----. *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 1998
----. “Formas de Gao Xingjian, *Universidad de Antioquia*, 270, 2002, 17-23.
- Elena Poniatowska, “Sergio Pitol, el de todos los regresos”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto...*, op. cit, 29-35.
- Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, 3 vols. Traducción de Agustín Neira. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- Virginia Woolf, *Diario de una escritora*. Edición a cargo de Leonard Wolf. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.