

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1872-2011)



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



f.l.m.
fundación para las
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural
Serie El Estudio
Universidad Nacional Autónoma de México
Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Literatura
Fundación para las Letras Mexicanas
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,
06600, México, D.F.

ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

IV. INMEDIACIONES DEL CANON

LA EXPERIENCIA DE LA ESCRITURA:
CEMENTERIO DE TORDOS, DE SERGIO PITOL

ELIZABETH CORRAL
Universidad Veracruzana

En la obra de Sergio Pitól abundan los personajes artistas, sobre todo escritores. De ellos parten la metaficción y la estructura abismada, dos rasgos relacionados. En algunos casos, los títulos de Pitól coinciden con los de sus personajes. En *El tañido de una flauta*, la primera novela que escribió (1972), la historia comienza con la crisis de uno de los protagonistas cuando ve *El tañido de una flauta*, la película de Hayashi, un personaje al que sentimos a través del efecto de su película. *Cementerio de tordos*¹ es la novela corta de Pitól en la que el protagonista nos cuenta un cuento, “Cementerio de tordos”,² que publicó 20 años atrás y lo narra como si estuviera escribiéndolo de nuevo: “no piensa desarrollar esas líneas en su cuento porque sabe que eso lo llevaría por otros cauces cada vez más ajenos al tema que se propone tratar, y que en cambio se prestaría a largos e inoportunos interrogatorios de Billie” (161). Esta novela corta, a su vez, constituye el capítulo

¹ Sergio Pitól (1933) suele incluir el lugar y la fecha de escritura de sus obras. Para *Cementerio de tordos* señala la ciudad ucraniana de Lwów (Moscú y Lwów en la edición de Almadía) y el mes junio de 1980. Lo ha publicado en el volumen homónimo editado por Océano con enormes descuidos (1982), y en sus antologías *Los mejores cuentos* (Anagrama, 2005) e *Ícaro* (Almadía, 2007).

² El título entre comillas refiere al cuento del personaje y las cursivas, a la novela corta de Pitól.

lo cuarto de *Juegos florales* (1982), la segunda novela de Pitol: el cuento dentro de la novela corta y ésta dentro de la novela larga. La estructura abismada se crea a medida que el protagonista se encarga de la metaficción. Al ponerse a recordar cómo escribió su cuento el personaje busca el estado que entonces lo animó porque quiere escribir una novela, de título *Juegos florales*, que nunca logra hacer, una imposibilidad que permite a Pitol componer sus *Juegos florales*. A esta complejidad estructural se agrega la existencia de un narrador en tercera persona, una instancia más del alejamiento y de la narración indirecta, característica dominante de la poética de Pitol.

Cada una de las inclusiones de estos textos, ya sea en otros mayores o en alguna antología, responde a la concepción del arte como una combinatoria donde la selección y el orden son elementos clave de la creación (“¿Un Ars Poetica?”). *Cementerio de tordos* se lee de distinta manera como novela corta que como capítulo de *Juegos florales*. En el primer caso, el protagonista se muestra como el creador de un cuento y da las condiciones externas e internas que propiciaron la escritura; en el segundo, como capítulo cuatro de un entramado más complejo, aparece como el intento desesperado del protagonista por escribir *Juegos florales*. La tristeza del núcleo de “Cementerio de tordos” se rodea del entorno metaficcional sembrado de otras muchas anécdotas de *Cementerio de tordos*, pero en *Juegos florales* esto se diluye porque sobresalen los efectos de la anécdota del cuento de iniciación: la pérdida de la inocencia narrada en “Cementerio de tordos” atraviesa toda la novela larga, porque narra la prueba que marcó de manera definitiva el carácter del protagonista adulto que nos guía de principio a fin. En estas páginas presento mi lectura de *Cementerio de tordos* como novela corta claramente distinta de “Cementerio de tordos”, el cuento del protagonista, por la multiplicación de núcleos anecdóticos. Las glosas que hago tienen el fin de señalar esta distinción genérica.

La trama que origina la diversificación de historias que vamos a encontrar en *Cementerio de tordos* se ubica en Roma. En su juventud, el protagonista pasó una temporada en esa ciudad con la firme intención de convertirse en escritor. Veinte años después regresa y se topa con la revista donde apareció el relato que escribió entonces, “Cementerio de tordos”, donde recreó un episodio de su infancia en un ingenio veracruzano durante la Segunda Guerra Mundial. Le bastó poner nuevamente un pie en Roma para recuperar las ya olvidadas ganas de escribir; ahora busca el mismo espíritu que lo hizo concebir el relato de su vida. Ya se había convencido de que su escritura se circunscribiría para siempre al ámbito académico, pero este viaje le hace cambiar de idea. A pesar de estar consciente de las diferencias que han acreado los años (“Si en aquel tiempo envidiable algo le sobraba eran historias”) (150), parece confiar en la ley de la compensación: “En esos días en Roma, no se le ocurren nuevos temas, pero sí soluciones atractivas para aquellos relatos que se le quedaron a medias” (150). Pensar con detenimiento en el proceso de escritura de “Cementerio de tordos” constituye el ejercicio preparatorio para la escritura de *Juegos florales*, la novela que planea hacer.

Sergio Pitó titula su novela corta de la misma manera que el cuento de su personaje, pero la diferencia genérica indica que no son la misma cosa. La forma consagrada que incluye textualmente la obra descubierta, con el narrador que cede por completo su lugar (*Frankenstein*, *Robinson Crusoe*, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Las nubes* y muchos más), se topa aquí con uno empeñado en recordar con todo detalle las circunstancias de la escritura. Entonces conocemos “Cementerio de tordos” a retazos, en la selección de los pasajes que el protagonista sin nombre quiere recordar con precisión, y se nos cuenta en medio de otras historias: las distintas tramas que el personaje desechó antes de elegir la de Lorenza; la anécdota del cuento escrito en el barco que lo llevó a Italia por primera vez; el sueño desencadenador de la creación del que tomó espacio, personajes y atmósfera; la

relación con Billie Upward y el grupo Orión, son sólo algunas. Al mismo tiempo, la novela corta introduce emociones del personaje, sucesos centrales o periféricos de su vida (como los jóvenes parroquianos del café de Roma en el que escribe o el sueño del traje rasgado) y referencias culturales de la novela corta que de manera indirecta dan nuevos sentidos al cuento del personaje. El ejemplo más claro de esto último es *La viuda alegre*, la película de Lubitsch que apuntala paradójicamente el drama de “Cementerio de tordos”.

En esta novela corta, como en buena parte de los textos de Pitol, la vida y la obra del protagonista están íntimamente ligadas, porque todo surge de una memoria en busca de la vivencia de la escritura. En la remembranza aparece una cronología sinuosa que tiene tres puntos de apoyo: la infancia recreada en el relato, la juventud en que éste se escribe y la edad adulta, cuando el personaje trata de reproducir las circunstancias de su elaboración. El relato salta de un momento a otro con agilidad, con señales apenas perceptibles se unen momentos alejados en el tiempo. Basta una oración, como la que encontramos al final del segundo párrafo —“Tal vez los vaivenes del viaje siempre le produzcan ese efecto” (150) —, para poner en relación dos épocas de la vida del protagonista separadas por veinte años. Este mecanismo, característico de la escritura de Pitol, parece anular la temporalidad tal como la entendemos y la linealidad da lugar a simultaneidades donde el niño se encuentra al lado del joven y del adulto en los que se convertirá.

El núcleo del cuento del personaje no aparece de inmediato. *Cementerio de tordos* comienza con un asunto que, descubrimos luego, sucedió durante la juventud del protagonista. De manera elusiva se nos habla de las exigencias enormes del grupo Orión (“Revelar a un público cultivado aspectos del mundo que el mundo desconocía”) (149), de las opiniones literarias de Billie Upward, del rechazo de ésta al cuento que el protagonista empezó a escribir en el barco y terminó en Italia, que es la historia

de Delfina Uribe desarrollada más tarde en *El desfile del amor* (1984): “En su relato la protagonista debía [...] ofrecer una fiesta para celebrar la exposición de un viejo amigo mexicano convertido en pintor famoso, y a la vez recibir a su hijo a quien no había visto en una larga temporada” (149-50). No sabemos mucho más ni de Billie ni del grupo, pero lo que se nos dice es suficiente para entender por qué el personaje, para volver a escribir, quiere recordar detalladamente las circunstancias en las que hizo el cuento que Orión le publicó; entendemos también la autoridad literaria que, a pesar suyo, el protagonista otorga a Orión y a Billie, a quien, se nos dice en el párrafo final de la novela corta, dejó de temer cuando concluyó “Cementerio de tordos”. Eso dice, pero en *Juegos florales* sabemos que no es cierto. A pesar de lo exiguo de su presencia, Billie está permanentemente en el trasfondo del relato como un espíritu funesto del que el protagonista no logra liberarse nunca. La tuvo en mente mientras elaboró su “Cementerio de tordos”, fue la interlocura privilegiada — pese a lo odiosa que es —, y aunque su comentario final resulta ambiguo (183), publicó con Orión el relato que marcó su vida, el puente, dice él, que lo llevó a otras formas. La mujer contribuyó a que por una vez el personaje se sintiera escritor. Luego, aunque aparentó conformarse con su labor de académico, en el fondo no quería ese destino: “desgraciadamente [...] desde hacía años no escribía sino ensayos, artículos y ponencias” (184).

“Así como la palabra que define el cuento es la ‘peripecia’, la que parecería definir la *nouvelle* es el ‘proceso’”, dice Mario Benedetti en “Tres géneros narrativos”, una idea que en el texto de Pitol cobra cuerpo literalmente. *Cementerio de tordos* — así como *Juegos florales* en su totalidad — se construye a medida que se narra el proceso de su escritura, es la narración hacia el futuro de un cuento publicado. Nada se narra de manera directa (ni el tiempo ni el espacio ni lo que cabe dentro), sino que conocemos la historia a partir de un narrador que comunica la lectura que el protagonista hace dos décadas después de que apareció el

cuento, y esta lectura se acompaña, como dije, de elementos que rebasan con mucho los límites del texto primigenio. Y con esto no sólo me refiero a todo lo que el protagonista añade, sino a la intervención del propio narrador en tercera persona. Aunque con frecuencia narrador y personaje se confunden, hay momentos en que se da una distancia que nos permite ver al protagonista. Esto, claro en el espacio de la novela corta, se vuelve más evidente en *Juegos florales*. Entonces podemos entender las palabras del propio Pitol cuando habla de él: es un escritor “frustrado y rencoroso, que de promesa pasó a ser un don nadie [...] un maestro mediocre e intrigante, un narrador incompetente y nada confiable que constantemente se contradecía en el relato” (*El mago* 229).

Por lo que se dice, es posible suponer que el protagonista no habría podido escribir “Cementerio de tordos” sin convergencias fortuitas. La muerte inesperada del padre le provoca sentimientos de liberación y culpa que lo llevan a recordar momentos de la infancia que enriquece en Roma con los trabajos del círculo de Orión. Luego de enterarse del deceso, al protagonista lo persiguen los sueños; atribuye parcialmente la elaboración de su cuento a uno de ellos, de calidad diferente a los que solía tener donde apenas había acción. En el sueño, lleno de movimiento y contrastes, se ve de niño y sufre por una traición que realiza involuntariamente. Se nos cuenta entonces una pesadilla a la que no le falta su lado carnavalesco, que inspira al protagonista el espacio para “Cementerio de tordos”, el ingenio veracruzano donde pasaba temporadas en su niñez, y algunos de los personajes que habitan su cuento, incluido el intrigante que el personaje conoció más tarde en la “vida real” (de quien se nos habla entre paréntesis porque constituye trazos de una historia más de la novela corta, 153) y que le servirá para construir a uno de los niños de “Cementerio de tordos”, el gordo Valverde, al que bautiza con el apellido del intrigante. Toma notas del sueño y de los recuerdos que le ha traído la muerte del padre y con ellas construye la trama: “Imaginó a un narrador sentado en un escuálido cafetucho de

Roma” (153), explica el narrador al tiempo que describe al protagonista sentado en un cafetucho de Roma pergeñando su cuento, “un escritor que a su vez imagina a un niño, a su familia, vecinos y amigos, y describe el momento en que por primera vez conoce el mal, o, mejor dicho, el momento en que descubrió su propia flaqueza, su carencia de resistencia al mal” (154). Una fuga con variaciones que nos hace imaginar a Pitol en un café imaginando al escritor en el café imaginando al narrador sentado en el “escuálido cafetucho”: una caja dentro de otra, la estructura abismada que Pitol trabajó con asiduidad en esa época y que alcanzó en *Juegos florales* su manifestación más plena.

Sueños, culpa, imaginación, el grupo Orión y Billie fueron los ingredientes que permitieron la creación de “Cementerio de tordos”. Otro, fundamental, fue la memoria. Quiso construir el relato a partir de la observación de la manera en que recordamos, de esbozar desde la imprecisa mente infantil una historia donde el mundo ficticio describe maneras, inspiraciones, mecanismos, preocupaciones, intereses de otro mundo ficticio que nace confundido con la realidad, también de límites indefinidos; un relato que, como el del islandés que Billie menciona en el primer párrafo, ofrece sabores y olores distintos a los acostumbrados. El protagonista investigó los mecanismos del recuerdo, “sus pliegues, sus trampas, sus sorpresas” (154), y vuelve a hacerlo ahora, en el presente de la novela corta, cuando lo lee y nos relata su ejecución. Entonces rememora la manera en que, de joven, recreó su vida en el ingenio, entre profesionistas y técnicos extranjeros, y sus juegos con algunos niños del pueblo, al que un muro separaba del área privilegiada. Se ve en el café de Roma la tarde en que “vislumbró la trama de su cuento” (153), cuando revivió las emociones infantiles confundidas con las que sentía por la muerte de su padre, y reconstruye los pasos de la creación, entreverados con sucesos de otra índole y de otras épocas. “Anotó, anotó todo lo que la memoria le arrojaba” (156), afirma el narrador, y la multiplicación de detalles, de historias en germen, llevan a pensar

al personaje que “a momentos su relato trata de evadírsele antes de siquiera permitirle una aproximación a la historia que pretende contar” (159). Este temor, que no se concretó en “Cementerio de tordos”, gana la partida en *Juegos florales*, la novela que el protagonista nunca logra escribir.

Para su cuento, el personaje imagina tres posibles comienzos. El primero retoma un hilo — apenas esbozadas líneas antes — de las cacerías por el campo de los primos mayores, que el protagonista empieza a desarrollar por el final, cuando descubre la descomposición de los pájaros que enterró días atrás; el tercero trata de la marginación voluntaria del chico, que prefiere el mundo urbano al local representado por el ingenio; el segundo, que elegirá para su cuento, narra la historia de las relaciones de los moradores del ingenio, en particular un pasaje relacionado con los Compton y los Gallardo que significó el final de su infancia. En *Cementerio de tordos* se relacionan las tres, una completa a la otra, y junto a los profusos elementos metaficticiales, contribuyen a la transformación del cuento del protagonista en la novela corta de Sergio Pitó. Confirmamos también que el personaje no tiene razón de temer la trivialización de su historia al introducir todo lo que piensa, porque al hacerlo echa luz sobre aspectos de otra manera indiscernibles y refuerza la carga emocional del episodio.

“El cuento no crea como la novela un cosmos o mundo completo, sino ofrece un *núcleo* acabado de vida; puede ser una experiencia límite, un acontecer extraordinario [...] Mientras la novela es un proceso acumulativo infinito, el cuento se arroga un principio integrativo finito”, afirma Edelweis Serra (12). En *Cementerio de tordos*, la metaficción está a cargo del protagonista convertido en crítico literario y cuando nos cuenta “Cementerio de tordos” enuncia explícitamente el núcleo del que habla Serra: el niño descubre su incapacidad para resistir al mal. La anécdota que le servirá para su desarrollo está rodeada de las suposiciones y la maledicencia del gordo Valverde, uno de los niños del pue-

blo de obreros y comerciantes, y del posterior encuentro involuntario del protagonista y su hermana con una adulta, la señora Gallardo, esposa de un ingeniero apodado Lobo Estepario; son los padres de sus dos amigos.

El protagonista niño, como los chicos Gallardo desde hace un tiempo, sólo pasan las vacaciones en el ingenio; juegan con los chinos y el gordo, admitidos en el círculo privilegiado sobre todo por ser los proveedores de las corcholatas con que construyen ciudades al lado de los canales de riego; son juegos en buena medida inspirados en las noticias bélicas que escuchan en la radio y en los comentarios de los adultos sobre los peligros de la guerra mundial. La atmósfera de la Historia se integra al mundo de ficción. En su penúltima visita al lugar el niño descubrió que han suspendido el riego donde acostumbran jugar y con los otros niños explora zonas retiradas. Hacen recorridos de horas. Al regreso encontraban a Lorenza Compton sentada en una piedra, con expresión de preocupación, y al ingeniero Gallardo dando vueltas a su alrededor a grandes zancadas, también preocupado y con expresión de dolor. La memoria nunca es fotográfica y el narrador incluye una aclaración parentética: “es posible que la haya visto así sólo una o dos veces, pero ésa era la imagen más precisa que conservaba de ella” (170). La memoria, dice José María Ruiz-Vargas, es un sistema dinámico que acopia y guarda, moldea y transforma, devolviéndonos la realidad propia luego de “destilarla en los interminables vericuetos del alambique de nuestra propia identidad” (11). Por eso, como ha dicho Pitol, es más espectacular que la realidad y eso se ve en *Cementerio de tordos* a medida que escribe “Cementerio de tordos”.

“Le repugna la maledicencia. Esa especie de ejercicio permanente de defensa con que los mediocres, los frustrados y los cerdos tratan de encubrir la mentira que es su vida, su pobreza íntima” (171): así empieza el párrafo donde el narrador describe al protagonista en el café a punto de delinear al gordo Valverde, por quien, afirma, sigue sintiendo un odio visceral. Doce páginas

antes había descrito el aire santurrón de ese niño y a lo largo de la novela corta ha ido sembrado más datos, porque Pitol arma sus historias con interrupciones temporales y espaciales casi siempre extremas; se confunden el niño, el joven, el hombre, Xalapa, Potrero, Roma, la Segunda Guerra Mundial, los años sesenta, los ochenta. Las líneas que ha dedicado a Valverde se juntan aquí para completar el retrato del personaje encargado de desencadenar la crisis:

Y en ese momento, desde el café de Roma, le divierte imaginarse a Valverde niño con su cara de luna, su culo enorme, su cháchara de loro, sus ojos que parecían concentrarse en algo con la expresión que en el cine adoptan los malos actores cuando pretenden una mirada aguda, su tendencia a la obesidad que hacía que sus camisas parecieran estar siempre a punto de estallar, y la enorme capacidad de maledicencia que acumulaba y podía desgranar sobre cada una de las personas que trabajaban en el ingenio, sobre sus esposas, familiares y sirvientas (171-2).

Parece una caricatura de Grosz, mejor de Orozco, elaborada a partir de los dos Valverde, el niño del ingenio y el adulto que conoció en el trabajo. Hijo de los tenderos más importantes del pueblo, el gordo rezuma hipocresía y un resentimiento social que convierte en revelaciones execrables que suelta con toda naturalidad, como si fueran lo más normal del mundo, aun cuando no tenga certeza de ellas. La tarde en que los juegos se transforman sobre todo en conversación de los Gallardo con el protagonista y su hermana, el gordo empieza a hablar mal de los Compton, una de las familias privilegiadas del ingenio, y remata asegurando que Lorenza era amante del padre de los Gallardo. Poco después, la esposa del ingeniero pide que el protagonista y su hermana vayan a verla; era una mujer extraña, siempre leyendo el destino en las barajas, siempre con una actitud que atemorizaba a niños y adultos. Su hermana se las arregla como puede frente a la mujer, pero él comete una indiscreción, como en la pesadilla que años

más tarde será una de las inspiraciones de su cuento. En “Cementerio de tordos” la pérdida de la inocencia parece representarse con el mimetismo de los niños de las maneras adultas. Entonces el juego y la diversión presentan un filón oscuro donde caben las habladurías, la falsedad, las ventajas injustas, las cautelas antes innecesarias. “En cierto sentido Valverde les hizo perder una especie de virginidad al darles a conocer muchos infiernos personales” (172), dice el narrador, apuntando el carácter iniciático del cuento.

La familia Compton ocupa un lugar destacado en *Cementerio de tordos*. En la descripción que el protagonista hace de la madre, tan distinta a la que dan de ella sus muchos hijos, Pitol parece señalar la dificultad, incluso imposibilidad, de que alguien sepa la verdad. Así como supone que el ingenio de sus recuerdos infantiles diferiría profundamente de su apreciación de adulto, de niño se sorprendía al escuchar a los Compton decir que su madre estaba en todo, cuando él la veía, en el mejor de los casos, como alguien frágil e indiferente: “Tal vez, si se lo piensa mejor fuera un caso de debilidad mental” (163). El padre era un americano administrador del ingenio que el protagonista no sabe si conoció, la casa un lugar que lo sorprendió por su tamaño y disposición; del tropel de hijos y nietos recuerda algunos hechos y actitudes, y centra su atención en Lorenza, a quien describe con un detenimiento que no dedica a nadie más, ni siquiera a Valverde: no tenía la belleza de ninguna de sus hermanas, era gordita, pecosa, sin sensualidad, y aun así la preferida de todos, empezando por su familia, por ser simpática, dicharachera, el alma de las reuniones. “Le gustaba verla pasar a caballo como una ráfaga en dirección al portón que comunicaba con el resto del pueblo. Había en ella algo loco demasiado incontrolable, demasiado provocadoramente opuesto al gimiente estatismo de su madre” (165).

El día de la funesta revelación, luego de la entrevista con la señora Gallardo, el personaje va a casa de los Compton, quienes planean ir al cine. Él se queda ahí; cuando los jóvenes regresan de

la función ve a Lorenza feliz, por fin olvidada del luto por su padre, “una joven delgada, y, esa noche, hasta hermosa” (167). La muchacha se las ingenia para hablar de los Gallardo y los padres del protagonista narran una escena desagradable con la mujer; no entran en detalles, pero queda clara la mala impresión que les dio. Lorenza hace como que no le interesa y tararea sin fin uno de los temas de la película que acaba de ver: “Parecía que el vals de la viuda no la dejara en paz, que se le hubiera clavado en el cuerpo y la afiebrara...” (168).

La mención de *La viuda alegre* de Lubitsch ingresa al sentido de la escena y a la construcción del cuento. En uno de los micropárrafos que cambian el ritmo de la lectura, compuesto sólo por el tarareo de Lorenza (170), se enlazan dos niveles del relato. Por un lado, Lorenza está feliz luego de la función del cine; por el otro, el tarareo puede referir al protagonista, quien también muestra su alegría por haber encontrado el principio de su “Cementerio de tordos”. El mayor peso intertextual está, me parece, en el primer caso, porque la historia narrada en la película se teje con la de Lorenza. El luto riguroso de la viuda de Lubitsch, que alcanza incluso a la mascota negra, se transforma, luego de que la protagonista conoce al conde Danilo, en la adopción de tonos claros, que también se refleja en el nuevo falderillo, ahora blanco. La ligereza de la comedia —presente todo el tiempo, en todos los personajes: piénsese en el rey que aprecia las bromas a sus costillas cuando son divertidas—, impregna a Lorenza mientras canturrea; la muchacha nerviosa y fumadora compulsiva que el niño vio unas semanas antes, vuelve del cine plétórica y hasta bella. El tono vivaz de Lorenza se apoya, en contrapunto, en las notas graves del relato del bajo continuo, discreto y sombrío, a cargo del padre del protagonista cuando habla de la señora Gallardo. Lorenza interpreta un aria que se opaca pronto, como cuando una nube negra cubre de golpe el sol. Se escuchan unos disparos, luego el ruido espeso del aleteo y de los graznidos de “miles de pájaros enloquecidos que abandonan las copas de los árboles” (171);

Lorenza se ve rodeada de tordos y uno de ellos, enceguecido y sangrante, cae a sus pies. Lorenza, dice el narrador, se transformó de la Viuda en la Reina de la Noche. Es el principio del drama que desencadenó el gordo Valverde, que termina con la muerte misteriosa de la esposa de Gallardo, el despido de éste, la partida de Lorenza, la aparición del infiernito del protagonista al descubrir su propia debilidad; significa, también, el fin de las vacaciones felices en el ingenio.

Pitol juega con las metamorfosis de los textos dependiendo del entorno en que se insertan. Da la impresión de que los trata como a palabras, que les cambia de tonalidad con un adjetivo o transforma su ritmo con un adverbio. El *ars combinatoria* alcanza todos los planos; por eso *Cementerio de tordos* parece tan diferente al capítulo IV de *Juegos florales*. En el aislamiento, sin el tejido narrativo de la novela en la que se inserta, se da un acercamiento diferente al relato, como cuando nos detenemos a observar un detalle del cuadro. Entonces el protagonista nos cuenta su creación, “Cementerio de tordos”, e ignoramos su envidia, su incapacidad para volver a escribir, su inalterable temor a Billie Upward. Al final de *Juegos florales* lo encontramos en las mismas, sólo que veinte años más viejo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 18 mar 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb.php>>.
- PITOL, SERGIO. “Cementerio de tordos”. *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2005: 149-84.
- _____. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama, 1984.
- _____. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- _____. *Juegos florales*. México: Siglo XXI, 1982.

- _____. “¿Un Ars Poetica?”. *El arte de la fuga*. México: Era, 1996: 174-81.
- RUIZ-VARGAS, JOSÉ MARÍA. “La complejidad de la memoria”. José María Ruiz-Vargas, compilación. *Claves de la memoria*. Madrid: Trotta, 1997: 9-13.
- SERRA, EDELWEIS. *Tipología del cuento literario: textos hispano-americanos*. Madrid: Cupsa, 1978.
- The Merry Widow*. Ernst Lubitsch, dirección. Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier y Edward Everett Horton, actuación. MGM, 1934. DVD.