

ANTIDIALOGISMO EN «VICTORIO FERRI CUENTA UN CUENTO», UN RELATO DE INICIACIÓN DE SERGIO PITOL

Riccardo Pace

Facultad de Lenguas y Letras de la Univesidad Autónoma de Querétaro, Carretera a Chichimequillas s/n, Ejido Bolaños, 76140 Santiago de Queretaro, México
r_pace75@yahoo.it

ANTIDIALOGISM IN “VICTORIO FERRI TELLS A STORY”, AN INITIATION STORY BY SERGIO PITOL

Abstract: This paper is dedicated to the study of “Victorio Ferri tells a story”, one of the initiation stories of the Mexican writer Sergio Pitol. From the reflections of some critics who consider the narrative youth of Pitol as a phase of initiation where the aesthetic challenges that will flourish in the future output of the author are generated, in this paper a further element of continuity will be traced, identified with the interest that throughout his career, Pitol’s prose has shown in what Bakhtin calls plurilingualism and dialogism. A re-reading of the narrative from Bakhtin’s approach will make it possible to underline that, unlike what happens with the author’s mature production, in which dialogism has a festive and carnivalized character, in “Victorio Ferri tells a story”, the embryo of this polyphonic passion seems rather to explore the expressive possibilities of the authoritarian word, giving rise to a sort of “anti-dialogism”.

Keywords: Anti-dialogism; tragic mask; grotesque; hollowness; communicating vessels

Resumen: El presente ensayo está dedicado al estudio de «Victorio Ferri cuenta un cuento», uno de los relatos de iniciación del escritor mexicano Sergio Pitol. A partir de las reflexiones de algunos críticos que consideran la narrativa juvenil de Pitol como una fase de iniciación donde se gestan los retos estéticos que llegarán a florecen en la siguiente producción del autor, se rastreará un ulterior elemento de continuidad, identificado con el interés que a lo largo de toda su carrera la prosa de Pitol ha mostrado por lo que Bajtín llama plurilingüismo y dialogismo. La relectura del relato desde el enfoque bajtiniano permitirá subrayar que, a diferencia de lo que acontece con la producción madura del autor, en la que el dialogismo tiene un carácter festivo y carnavalizado, en «Victorio Ferri cuenta un cuento», el embrión de esta pasión polifónica parece explorar más bien las posibilidades expresivas de la palabra autoritaria, dando lugar a una suerte de «anti-dialogismo».

Palabras clave: anti-dialogismo; máscara trágica; grotesco; oquedad; vasos comunicantes

La Forma que llega a crear un escritor es el resultado de toda su vida: la infancia, toda clase de experiencias, los libros preferidos, la constante intuición.

Sergio Pitol, *Autobiografía soterrada*.

1. Antecedentes: los primeros cuentos de Pitol ante la crítica

Gracias al éxito del que ha gozado tras la publicación de novelas como *El desfile del amor* (1984) y *Domar a la divina garza* (1988), o en virtud de la aparición de la *Trilogía de la memoria*¹, y, aun más, después de la entrega del Premio Cervantes 2005, la producción literaria del autor mexicano Sergio Pitol ha sido apreciada por el público lector y los críticos de todo el mundo, entre otras cosas, por su tono festivo y su carácter a la vez irónico y paródico. Desde entonces, en las universidades mexicanas y del extranjero, varios investigadores² se han dedicado a estudiar los mecanismos formales, la polifonía de las voces, las huellas de lo grotesco o la búsqueda estética que animan las tramas del autor veracruzano. Dichos estudiosos han formulado una serie de interesantes propuestas de lectura orientadas principalmente a interpretar la narrativa de Pitol desde un enfoque inspirado en las teorías bajtinianas (carnavalización, estética y estilística de la novela, problema de la Forma, etc.). Al igual, varios lectores de excepción, entre los cuales el polígrafo Carlos Monsiváis (1981; 1985; 1994; 2000; 2003; 2005; 2010), el novelista italiano Antonio Tabucchi (1999; 2002; 2007; 2010) o el anterior rey de España, Juan Carlos I de Borbón, se han empeñado en describir la riqueza de influencias artísticas (como la musical, la cinematográfica o la pictórica, entre otras) o literarias que ennoblecen la obra de Pitol. De tal manera, han certificado la continuidad existente entre la narrativa del autor y el universo de la prosa novelesca estudiado por Bajtín; y al hacerlo, han remarcado su pertenencia a un linaje de escritores «excéntricos», cómicos e irreverentes, cuyos orígenes se remontan directamente a los «padres» de la novela moderna: Rabelais y Cervantes.³

Ante este panorama, la producción juvenil de Pitol,⁴ compuesta por cuentos de tono trágico, ambientados en una provincia veracruzana onírica e infernal, resalta

¹ La *Trilogía de la memoria* de Pitol está integrada por *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).

² Entre los estudiosos de la obra de Pitol se señalan Elizabeth Corral Peña, Laura Cázares Hernández, Luz Fernández de Alba, Maricruz Castro Ricalde (México), Karim Benmiloud y Raphaël Estève (Francia) y Alejandro Hermosilla Sánchez (España).

³ «En su obra [...] se elabora una continua reflexión sobre la literatura, al tiempo que se entrecruzan las tramas y los géneros, potenciándose entre sí. Sergio Pitol ha sido pionero en el trasvase de géneros, en la liberación de la literatura, siguiendo la ruta abierta por Cervantes» (Borbón 2006: s.p.).

⁴ Con la expresión «producción juvenil», aludo a los primeros experimentos literarios de Pitol, incluidos en las antologías *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1965) y, también, aparecidos autónomamente en publicaciones como el *Anuario del cuento mexicano* o *La palabra y el hombre*; algunos de los relatos que integran este *corpus* son: «Amelia Otero», «Los Ferri», «La palabra en el viento» y «Victorio Ferri cuenta un cuento», al que está dedicado este estudio.

por su carácter de «otredad», presentándose como un universo literario irremediablemente *ajeno*, cuya continuidad con la narrativa lúdica de la madurez parece no solo problemática, sino inimaginable. Como ejemplo de lo anterior, valga la descripción de esta primera fase que brinda Marco Antúnez, quien, en un estudio dedicado a los relatos que la integran, habla con acierto de un *aquejarre pueblerino* donde «la desintegración de la realidad se descara en cinismos y desarraigos, personajes ateridos de fealdad y temple grisáceo» (Antúnez 2009: 66). Como puede verse, la de Antúnez es una definición muy distante de las carcajadas carnales que resuenan en la producción siguiente del autor; sin embargo, entona a la perfección con lo que afirma Corral Peña, según quien estos relatos de juventud «giran alrededor del mal, la locura, la soledad, el miedo» (Corral Peña 2013: 13).

Las palabras de Antúnez y Corral Peña bien embonan con las alusiones a dicho periodo narrativo que hace el mismo Pitol en sus escritos «memorísticos». En dichas referencias, el carácter trágico de los relatos iniciales es puesto en relación con dos importantes experiencias juveniles las cuales parecerían haber actuado como una fuente de inspiración para la escritura. Entre ellas, en primer lugar, cabe destacar las tertulias escuchadas en la niñez, protagonizadas por la abuela del escritor, Catalina, y por sus ancianas visitas. Según explica Pitol, estas charlas, dominadas por un sentimiento de añoranza del pasado visto como una suerte «de edén subvertido» (Pitol 2006: 134), se quedaron registradas en la memoria del futuro escritor y volvieron a flote durante los años juveniles, enriqueciendo sus primeros experimentos narrativos con un patrimonio de recuerdos de la época pre-revolucionaria, de relatos orales y chismes pueblerinos que otorgan tanto su ambientación temporal como el tono sombrío de sus diálogos dramáticos. La segunda se remonta al intento, realizado durante la frecuentación de un curso impartido por la dramaturga Luisa Josefina Hernández, de convertirse en un guionista teatral, adaptando los temas de la tragedia griega al escenario del campo veracruzano. Un esfuerzo que, como lo recuerda Pitol, fracasó debido a que toda prueba de redacción teatral que él emprendía daba como resultado imprevisto un cuento, desde luego de carácter trágico, en el que los modelos clásicos se fusionaban con las truculentas historias escuchadas durante la infancia, así como se desprende de la siguiente cita:

Trazaba yo mis bosquejos [...] y cuando me disponía a desarrollarlos me sorprendía que en vez de una tragedia se formara un cuento. Se trataba de recreaciones crepusculares de la vida de los ranchos y haciendas de mi entorno veracruzano. Resumía allí una mitología familiar que había asimilado desde cuando tenía uso de razón. Un inexplicable impulso alquímico, al que me sentía incapaz de resistir, hacía que desaparecieran los diálogos y las acotaciones escénicas y se fuera creando, en cambio, un tejido narrativo que envolvía la historia de esas familias extranjeras, cuya arrogancia seguramente exageraba, dispersas por los alrededores de Huatusco, donde mis abuelos se habían instalado un siglo atrás (Pitol 2006: 137).

Pese a la discordancia estética, de contenidos, de tono y de estilo, que aparentemente existe entre los primeros relatos y las obras que Pitol escribió después, algunos investigadores se han acercado a la producción temprana del autor rechazando la posibilidad de que se trate de una suerte de cuerpo extraño en su narrativa y lo han hecho a través de una hipótesis «incluyente»: que se trate de *cuentos de iniciación*.

Esta propuesta les otorga a los relatos juveniles de Pitol el valor de un espacio de formación estética donde se gestaron las inquietudes y las cualidades que son propias de su producción literaria posterior.

Entre dichos estudiosos se encuentra Renato Prada Oropeza, quien afirmó que en esos primeros cuentos están presentes algunos elementos que preconizan a la escritura *del carnaval* del Pitol maduro: uno de los más importantes es, sin dudas, la máscara, que en la producción temprana, sin embargo, no actúa como un elemento lúdico o festivo, sino como un antifaz horriblo que deforma el rostro al que se aplica, ocultando «la figuración de la muerte [...] la disolución última y total del ser humano» (Prada Oropeza 1996: 25).

Al crítico de origen boliviano se suma Mario Muñoz quien, al reflexionar en torno a la supuesta «novedad» de las llamadas «novelas del carnaval»⁵ de Pitol, recuerda que las huellas de su génesis están presentes desde los primeros relatos, donde, en repetidas ocasiones, aparecen la caricaturización de los personajes y el esperpento (Muñoz 2007: 90-91). Con respecto a esta afirmación cabe recordar, como lo hizo Laura Cázares Hernández (2006: 81-82), que la presencia de rasgos grotescos en los textos de esta fase se encuentra aún lejos de la definición anti solemne, vitalista y cósmica que de este fenómeno propone Bajtín en su estudio sobre la cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento⁶ (a la que se adhiere el Pitol *carnavalesco*). Más bien, parece acordarse con la descripción «romántico-gótica» del fenómeno que dio el teórico alemán Wolfgang Kayser, según quien lo grotesco se instaura en el discurso artístico en virtud de la presencia de ciertos temas (como lo diabólico, la locura, la fealdad, la deformidad, etc.) que producen en el receptor un efecto de *distanciamiento*, provocando que este experimente la aterradora sensación de que el mundo cotidiano «ha perdido sus proporciones», «es nuestro mundo... y no lo es» (Kayser 1964: 35, 40).

Muñoz también observa que, ya desde la saga de los Ferri, compuesta por tres cuentos de la primera fase,⁷ se reconoce la tendencia de Pitol a organizar su narrativa en bloques temáticos, al interior de los cuales se establece una red de «vasos comunicantes». Esta red propicia que los elementos de una trama se filtren en otra (como, por ejemplo, en el caso de Jesusa, la narradora del relato «Los Ferri», a la que también se alude de soslayo en «Victorio Ferri cuenta un cuento»), creando un sistema de relaciones especulares llenas de sentido, como también sucede con el Tríptico del Carnaval y los textos de la Memoria (Muñoz 2007: 70-71).

Sobre una línea afín se ubica Elizabeth Corral Peña, la cual evidencia que los relatos de los *años de aprendizaje* y la producción posterior muestran un enésimo punto

⁵ La trilogía novelesca del carnaval de Pitol incluye las ya citadas *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*, además de *La vida conyugal* (1991).

⁶ El carácter vital que lo grotesco posee en la visión carnalesca de Bajtín puede resumirse mediante esta cita de uno de los textos más emblemáticos del pensador ruso, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*: «En el realismo grotesco, el elemento espontáneo material y corporal es un principio profundamente *positivo* [...] el cuerpo y la vida corporal adquieren a la vez un carácter cósmico y universal» (Bajtín 2003: 23-24).

⁷ Los ya citados «Victorio Ferri cuenta un cuento», «Los Ferri» y «La palabra en el viento».

de contacto en el carácter elíptico de la escritura, es decir, en la narración que se organiza alrededor de una oquedad, de un vacío informativo que insta al lector a dar vida a un esfuerzo de imaginación e interpretación comparable con una pesquisa policíaca (Corral Peña 2013: 16).⁸

2. «Victorio Ferri cuenta un cuento», un relato de iniciación

Las reflexiones anteriores se aplican a la perfección al caso de «Victorio Ferri cuenta un cuento», el segundo relato publicado por Pitol, aparecido en 1958 en los *Cuadernos del Unicornio* de Juan José Arreola.⁹ En su trama abundan los rasgos grotescos de naturaleza kayseriana, los cuales se desprenden (entre otras cosas) de la caracterización del protagonista-narrador, el desgraciado Victorio, un niño que desde su lecho de muerte recapitula los esfuerzos cumplidos para procurarse la admiración del padre, un hacendado de ascendencia italiana que gobierna con crueldad una vasta zona del campo veracruzano. Para lograr sus fines, el muchacho se convierte en un espía invisible, fantasmal, que se oculta en los rincones más oscuros de los dominios familiares para captar las maledicencias de los colonos y reportarlas a su progenitor, para que este las castigue con rigor ejemplar.

De la misma manera, en el relato en cuestión, es posible reconocer la presencia del tema de la máscara trágica. Este se hace concreto en la voluntad de Victorio de canjear su inminente muerte con el sueño de convertirse en el representante más cruel de su estirpe, en su voluntad de aceptar sobre sí el peso de la sangrienta tradición familiar y, también, de la opinión del peonaje, el cual, tras haber sufrido por décadas la violencia de los Ferri, los considera como la progenie del mismísimo Demonio.

Finalmente, es posible apreciar que su trama se configura a partir de una escritura de naturaleza elíptica, carente de toda información directa relativa a la enfermedad o al aspecto físico de Victorio, lo cual envuelve el personaje en un halo de misterio y construye un mecanismo narrativo que, en el sorpresivo final, nos presenta el relato del joven como un discurso que resuena desde el ultratumba.

⁸ En torno a las oquedades de una narración y a cómo actúan como medios para que el lector sea llamado a asumir un papel activo en la interpretación de un texto literario, cabe señalar las palabras de Wolfgang Iser, uno de los padres de la teoría de la recepción, quien afirmó: «el blanco en un texto de ficción induce y orienta la actividad constructora del lector» (Iser 1982: 236). La tradición de la prosa novelesca muestra estar consciente de la importancia que en su seno asumen dichas oquedades y el papel activo del lector, así como lo demuestra el siguiente fragmento de *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* (1759-1767), del autor irlandés Laurence Sterne: «Escribir, cuando se hace cabalmente (como pueden ustedes suponer intento hacer yo), es como conversar. Igual que nadie que, sabiéndose en buena compañía, se aventuraría a acaparar la conversación, así tampoco hay autor consciente de las justas limitaciones del decoro y la buena crianza que pueda presumir de pensar en todo. El mayor respeto que puede tenerse a la capacidad de asimilación del lector exige por consiguiente compartir este quehacer amistosamente, dejándole algo de lo que uno mismo tiene que imaginar. Por mi parte, me paso la vida teniendo acciones de este tipo y hago todo lo que está en mi mano para que la imaginación de mis lectores se mantenga tan activa como la mía propia. Así que ahora es su turno, señores» (Sterne 2016: 119-120).

⁹ Para las citas de «Victorio Ferri cuenta un cuento» que aparecen en este artículo, me remonto al tercer tomo de las *Obras reunidas*, publicado en México, en 2004, por el Fondo de Cultura Económica.

3. Problema de investigación y horizonte teórico

A mi parecer, «Victorio Ferri cuenta un cuento» también encierra un ulterior elemento que, tras haberse gestado en la narrativa *iniciática*, llega a su maduración durante la fase de la producción *carnealizada* del autor Premio Cervantes 2005. Me refiero a una inquietud, típica de la prosa novelesca, relativa a cómo modular en su escritura a lo que Bajtín llama el *plurilingüismo*¹⁰ social, es decir, las voces que pueblan el mundo, la cultura y la historia, armonizándolas con la voz del narrador en un diálogo que produce nuevas relaciones de sentido que enriquecen el relato con significados originales (una dinámica que el pensador ruso define como *dialogismo*¹¹). La semilla de este incipiente interés dialogístico se manifiesta de manera endeble en el nivel de la escritura, a través de las alusiones que se hacen en la trama a los discursos de los demás personajes, como los integrantes de la familia Ferri y los pobladores de sus dominios. Sin embargo, con estos atisbos de voces ajenas, siempre citadas de forma indirecta en el discurso del narrador, la prosa de Pitol está aún lejana de la polifonía¹² democrática y festiva que es propia de la prosa más reciente del autor. Su textura estilística, por ejemplo, carece de la hibridez genérica de la prosa de la memoria¹³ o de los cuentos de *Nocturno de Bujara*¹⁴, debido a la ausencia de los géneros intercalados (como el ensayo, la autobiografía, el diario) o a la escasez de referencias a otros discursos artísticos u obras literarias. Y, sobre todo, el instinto dialógico en ciernes de la escritura de «Victorio Ferri cuenta un cuento» se manifiesta a partir de una contradicción estridente y, sin embargo, sumamente sugestiva: la dialéctica novelesca y los significados «ocultos» que de ella se desprenden se configuran a raíz de la negación sistemática de la palabra ajena puesta en acto por el narrador-personaje,

¹⁰ Para Bajtín, el estilo novelesco es el resultado del interés que el género muestra para las voces que pueblan el universo y la historia de la cultura. Gracias a él, la novela se apropia de la palabra ajena y la engloba en su interior, asumiendo (más o menos fielmente) sus facciones y dejando escuchar el eco de su pensamiento y estilo en el propio. El ruso define esta característica como plurilingüismo (o heteroglosia), es decir, la representación artística de los lenguajes que pueblan un sistema social en un determinado momento de su historia. Gracias a su estilística abierta a los lenguajes del mundo, la novela muestra una extraordinaria tendencia a la hibridación, que se genera a partir de voces dotadas de un estilo propio que «se combinan en un sistema artístico armonioso» (Bajtín 1989: 80).

¹¹ El dialogismo es la fuerza dinámica que activa la dialéctica de las voces en la heteroglosia del mundo y, por consiguiente, de la novela que, a su manera, lo representa. Gracias a este fenómeno «el pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero» (Bajtín 1986: 125). En el contexto de la prosa novelesca, el dialogismo se hace concreto mediante los discursos que pueblan la trama, los cuales, al encontrarse en el diálogo, se plasman recíprocamente (tanto en el estilo como en el contenido), al tiempo que contribuyen al nacimiento de un discurso nuevo dotado de nuevos significados autónomos.

¹² Para Bajtín, el término polifonía describe un universo discursivo pululante de voces dotadas de una misma dignidad, cada una de las cuales representa a un determinado grupo social y a una visión del mundo. En este contexto discursivo, democrático y vital, dichas voces dialogan y se modifican entre sí a través de la dialéctica que se entabla entre sus patrimonios lingüísticos e ideológicos (Bajtín 1986: 16-17).

¹³ La producción de la memoria de Pitol está integrada por *Autobiografía precoz* (1967), *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), por los trípticos *Escritos Autobiográficos* (2006) y *Trilogía de la memoria* (2007), además que por *Autobiografía soterrada* (2010) y *Memoria. 1933-1966* (2011).

¹⁴ *Nocturno de Bujara* (1981) es una antología que incluye cuatro cuentos: «Mephisto-Waltzer», «El relato veneciano de Billie Upward», «Asimetría» y «Nocturno de Bujara».

cuyo discurso se perfila entonces como un dialogismo que funciona al revés o, mejor dicho, como un anti-dialogismo.¹⁵ Por tal razón, en el relato, la voz de los otros solo se vislumbra como un referente polémico externo a la trama, como una palabra sin dignidad que ha sido silenciada, para demostrar, por contraste, el poderío que el joven Ferri se arroga sobre los demás y, a la vez, el delirante intento de este por moldear la realidad según su retorcido antojo.¹⁶

Esta dialéctica insanable entre la postura dialógica de la escritura y la actitud anti-dialógica del narrador me parece la clave de la representación estética de Victorio Ferri como un personaje trágico, ya que la desaparición de toda referencia directa a la palabra ajena que caracteriza su relato es solamente un intento, a la vez titánico y patético, de oponerse a la polifonía del mundo. Un esfuerzo trágico, a punto, destinado desde el comienzo a fracasar, ya que, como las aspiraciones novelescas de la prosa irónicamente lo resaltan, al no poder confiar en la legitimidad de lo que Victorio afirma en su delirio, todo lo que sabemos de él y de su ruina es el reflejo lejano y deformado de esas mismas voces del plurilingüismo social que el joven pretendía aniquilar.

En las páginas que siguen reflexionaré sobre este emblemático relato de juventud y evocaré una serie de fragmentos del mismo para mostrar cómo en él la escritura de Pitol da prueba de su interés embrionario por la palabra ajena presentándolo a partir del anti-dialogismo que caracteriza el discurso de su narrador, dando vida así a una dialéctica entre opuestos que configura al protagonista del cuento como un personaje de tinte trágico debido a su esfuerzo inútil y diabólico para callar al mundo.

4. Análisis

Ya desde el íncipit del relato del joven Ferri, se hace evidente la actitud anti-dialógica que, al contar la historia, el mismo asume ante las voces que pueblan su entorno, apropiándose de ellas a través de una asimilación a la palabra del narrador, en la cual su eco se escucha de forma endeble, casi en *sordina*, a través del discurso indirecto, así como puede apreciarse en el ejemplo:

Sé que me llamo Victorio. Sé que creen que estoy loco [...] sé que soy diferente de los demás, pero también mi padre, mi hermana, mi primo José y hasta Jesusa, son distintos,

¹⁵ «El proceso dialógico no implica la fusión o mezcla de un “sentido” en el otro, sino el enriquecimiento y la unidad del “sentido buscado” y del “sentido proyectado en la obra”» (Hernández 2011: 24). Lo anterior me lleva a considerar que la actitud anti-dialógica de la palabra del Victorio Ferri, en calidad de narrador, no desmiente el carácter dialógico de la escritura del relato, sino se convierte en un mecanismo irónico que la escritura adopta para delinear, por contraste, la caracterización del protagonista.

¹⁶ Esta lucha que Victorio Ferri emprende para definirse a partir de la negación del otro marca un sugestivo paralelismo entre los relatos iniciáticos de Pitol, con su interés embrionario por la polifonía caracterizado como un anti-dialogismo, y algunos géneros precursores de la novela (novela sofisticada, medieval, galante y pastoral), así como con ciertos ejemplos de la historia novelesca propiamente dicha (novela barroca y de la Ilustración) que configuraron su actitud ante las voces ajenas como una polémica y que, por ende, se caracterizaron como discursos de carácter apologético o autoritario: «La novela sofisticada inaugura la primera línea estilística (como la llamaremos convencionalmente) de la novela europea [...] su característica principal estriba en la existencia de un lenguaje único y de un estilo único (más o menos estrictamente realizados); el plurilingüismo queda fuera de la novela, pero la determina como trasfondo dialogístico con el que está relacionado, polémica y apologéticamente, el lenguaje y el universo de la novela» (Bajtín 1989: 190).

y a nadie se le ocurre pensar que están locos: cosas peores se dicen de ellos [...] cuando un peón se atreve a hablar de mi familia dice que nuestra casa es el infierno. Antes de oír por primera vez esa aseveración yo imaginaba que la morada de los diablos debía ser distinta [...] pero cambié de opinión y di crédito a sus palabras, cuando [...] se me vino a la cabeza que ninguna de las casas que conozco se parece a la nuestra. No habita el mal en ellas y en esta sí (Pitol 2004: 31).¹⁷

Como puede verse en este fragmento, la posición hegemónica que Victorio se arroga ante las voces de los demás cobra forma a partir de la reducción de aquellas a unas simples citas o alusiones que, oportuna y, a veces, dramáticamente manipuladas, se injertan en su propio discurso. En este nuevo e inhóspito ámbito textual, la palabra del otro experimenta una dramática limitación de su poder de impacto sobre la «realidad» diegética, llegando a desaparecer de la escena o a permanecer en ella bajo el semblante de una vaga evocación, si es que Victorio, al considerar sus contenidos inaceptables, determina que sea amordazada. En el mismo fragmento citado arriba, la hipótesis de una postura anti-dialógica del narrador cobra fuerza gracias a la oposición que se establece entre lo que él afirma conocer y las cosas que los «otros» supuestamente *imaginan* de él. Esta polémica se magnifica en pos de la triple repetición del verbo «sé» en las oraciones iniciales, una redundancia que, como un remolino, arrasa con las injuriosas opiniones de los demás. La debilidad de las afirmaciones ajenas se amplifica a raíz del valor abstracto del verbo «creer» que, conjugado a la tercera persona plural (y carente de un sujeto explícito), parece sugerir que esos rumores solo son chismes pueblerinos faltos de todo fundamento. Lo mismo sucede con la alusión de Victorio a que, por su habilidad de captar (sugerida por los verbos «oír», «decir» y «hablar»), él ya está al corriente de tales habladurías, es decir, se ha apropiado de ellas y, por ende, puede reprimirlas cuando más se le antoje. Sin embargo, la declaración del poderío que Victorio se arroga sobre los discursos ajenos revela en seguida la macabra ironía que encierra. Esto acontece cuando las creencias populares, catalogadas inicialmente como un sinsentido, dejan de insistir en la locura del narrador-personaje para convertirse en calumnias acerca del carácter diabólico de la familia Ferri. En este momento, en el delirio del niño resuena un discurso ajeno cuyo contenido, al respaldarse en la experiencia de vida, cobra cierta credibilidad. De tal manera, las supuestas mentiras de los peones se convierten –por conveniencia del personaje– en voces parcialmente confiables, tornándose en el origen de una nueva obsesión de Victorio: aquella que atañe a la maldad familiar que él ha heredado. Este sentimiento hace que el joven presienta no solo que su destino está marcado por el apellido que lleva, sino que lo conducirá a cometer las acciones más repugnantes.

¹⁷ Cabe señalar que en el íncipit de «Victorio Ferri cuenta un cuento» se escucha el eco inconfundible de otro gran relato de la tradición hispanoamericana del siglo XX. Me refiero a «La casa de Asterión», de Jorge Luis Borges, el mismo que principia así: «Sé que me acusan de soberbia, y tal vez de misantropía, y tal vez de locura. Tales acusaciones (que yo castigaré a su debido tiempo) son irrisorias» (Borges 2003: 77). La evidencia del intertexto de Borges favorece una posible equiparación entre el narrador-protagonista del relato del argentino, el Minotauro, y su homólogo en el cuento de Pitol, el joven Victorio, provocando que la maldición, la naturaleza monstruosa y el final trágico del primero se proyecten como una sombra hacia la configuración del segundo.

Dicho discurso, cuya origen es la *vox populi* que retumba en las landas de los Ferri, llega a condicionar el modo en que el muchacho se relaciona con el mundo, y se convierte en una máscara que moldea su futuro obligándolo a desear convertirse en el representante más abominable de su clan para –finalmente– ganarse el reconocimiento paterno. Motivado por estas expectativas, Victorio se convierte en un soplón, y vive una experiencia nocturna que, en sus últimos días, recuerda con orgullo y nostalgia:

Mi primer servicio lo hice sin darme cuenta. Averigüé que detrás de la casa de Lupe había fincado un topo [...] dentro de la choza se oía el suave ronroneo de voces presurosas y confiadas. Pegué el oído a una ranura y fue entonces cuando por primera vez me enteré de las consejas que sobre mi casa corrían. Cuando reproduje la conversación mi servicio fue premiado. Parece ser que mi padre se sintió halagado al revelársele que yo, contra todo lo que esperaba, podía llegarle a ser útil (Pitol 2004: 33).

Al igual del que se citó anteriormente, este fragmento ofrece una prueba de la actitud anti-dialógica que impera en el discurso de Victorio. Sin embargo, vale la pena subrayar que las líneas que aquí se incluyen se postulan como el testimonio del exacerbarse de la intolerancia que, desde su lecho de muerte, el joven siente por la palabra ajena. Esto se hace evidente, por un lado, debido al placer (delatado por el tono sarcástico de sus comentarios) que el niño experimenta al espiar y denunciar el «suave ronroneo de voces confiadas» de los peones; y, por el otro, a través de un mayor grado de oquedad en la información proporcionada por el narrador, una falta de detalles que provoca que en ningún momento el lector se entere de lo que Lupe, la villana *maldiciente*, pudo haber dicho en contra de sus amos para merecerse el castigo que se le infligió. El detalle me parece inquietante porque encierra la posibilidad de que los latigazos que la habladora recibió sean el fruto de una invención de la alucinada mente de Victorio o, cuando menos, el resultado de una acusación arbitraria a la que el padre atendió con rigor porque, ante la palabra inquisidora de la progenie del amo ¿qué credibilidad podrían tener las protestas de inocencia de una india, por cuanto fuesen sinceras?

El mismo trato de rebajamiento y pérdida de la dignidad discursiva es destinado a cualquier otro extraño al círculo familiar de los Ferri, aun cuando este posea un título o algún tipo de autoridad que debería ennoblecer o dignificar su voz. Es lo que acontece con el médico que atiende al adolescente moribundo, el cual, pese a la solemnidad de su juicio profesional y a su inapelable diagnóstico, es convertido por Victorio y su padre en una voz ridícula, casi como si se tratara de un bufón, así como lo muestra la cita:

En varias ocasiones ha estado aquí el doctor. Me examina con pretenciosa inquietud. Se vuelve hacia mi padre y con voz grave y misericordiosa [dice] que sólo hay que esperar con paciencia la llegada de la muerte. Observo cómo en esos momentos el verde se torna más claro en los ojos de mi padre. Una mirada de júbilo (de burla) campea en ellos y ya para esos momentos no puedo contener una estruendosa risotada que hace palidecer de incomprensión y temor al médico. Cuando al fin se va éste, el siniestro suelta también una carcajada, me palmea la espalda y ambos reímos hasta la locura (Pitol 2004: 34).

El escarnio del narrador-personaje para las palabras del doctor me permite señalar que, visto desde la ética bajtiniana, el carácter trágico de la actitud del joven Ferri

ante los discursos ajenos se amplifica mediante una ulterior (y negra) ironía: Victorio no solo delira; con toda probabilidad está loco, ya que, al ignorar la palabra de los demás, no comprende nada del mundo, ni siquiera que la muerte, implacable, se le aproxima. Y su destino inminente se convierte para él en una macabra burla. Esto se debe a que, como bien lo señala Silvestre Manuel Hernández, para Bajtín la comprensión individual del universo y de la vida solo puede verificarse en pos del diálogo con el otro, a través de una confrontación positiva del sujeto con las voces que lo rodean, en un enriquecedor sinfín de afirmaciones y respuestas que Victorio, como lo hemos visto, reniega por completo a través de su sistemática censura.¹⁸

El odio y la incompreensión que imperan en el alma de Victorio no se dirigen solamente hacia los peones y las demás personas ajenas a su núcleo familiar, sino encuentran un blanco incluso entre los integrantes del mismo clan Ferri. Lo anterior se hace concreto a raíz de la subordinación a la palabra del narrador que sufren los discursos de sus parientes más cercanos, indicando la incapacidad de Victorio de comprender (y compartir) su visión de la vida, sus sueños, sus planes para el futuro. Los ejemplos que lo demuestran son varios y van de la puesta en duda del estatuto de realidad de las palabras pronunciadas por el mal querido primo José, quien, con el entusiasmo típico de los jóvenes de provincia, siempre habla de irse a vivir en esa Ciudad de México que, según Victorio, «Dios sabe si existe o tan sólo lo imagina para causarnos envidia» (Pitol 2004: 32); al rencor que el adolescente siente por la risueña Carolina, la hermana que él desea asesinar porque suele comentar que «en el crepúsculo el color del agua sucumbía al del fuego, y otras boberías por el estilo» (Pitol 2004: 32); pasando por el desprecio por su propio padre, culpable no tanto por haber ahogado a su propio hermano en un río, sino por fingir «una excesiva atención» (Pitol 2004: 32) a los despropósitos de Carolina, por gozar del joven cuerpo de la sirvienta Jesusa (que también Victorio en secreto desea) y, sobre todo, por darle crédito a la palabra falaz de quienes odian a su hijo, por dejarse manipular por ellos al punto de desear su prematura muerte.

5. Conclusiones

Las actitudes de clausura y deslegitimación de la palabra ajena en el discurso del narrador, que se han destacado en uno de los más importantes *relatos de iniciación* de

¹⁸ «La categoría comprensión es relevante en el sistema de Bajtín porque, desde un principio, y en su misma forma, está predispuesta dialógicamente en la expresión: “*Toda comprensión es dialógica*”. La comprensión se contrapone al enunciado igual como una réplica se contrapone a otra en un diálogo. La comprensión busca para la palabra del hablante una *contrapalabra*” (Voloshinov, 1992: 142). Así se requiere no sólo de la descodificación o la interpretación identificadora, sino de la “comprensión respondiente”, acto no remitido sólo al ámbito enunciativo y su consecuente análisis, sino enmarcado en un contexto ético, por la “carga hacia el otro” que puede tener una composición verbal en sí y dentro de un corpus literario. Piénsese que la comprensión activa enriquece lo inteligible y ello es producto de la comprensión concreta en la vida real del lenguaje. La comprensión “madura” en una respuesta y, tanto la activa como la concreta, se “funden dialécticamente” en la conversación. En este hecho, lo primordial es el hablante y su orientación hacia el oyente, pues lo que está en juego es el horizonte ajeno donde se establece la comprensión» (Hernández 2011: 13).

Sergio Pitol, «Victorio Ferri cuenta un cuento», parecen confirmar que, en el texto en cuestión, se encuentra la semilla de una inquietud sobre el manejo de las voces que prelude (aunque al momento en apariencia parezca renegarlo) al tripudio polifónico que estallará, más de veinte años después, con las obras maduras del autor. Dicha postura anti-dialógica, adoptada por el narrador-personaje del relato, no debe ser vista simplemente como el síntoma de una adhesión juvenil de Pitol a los cánones de la prosa monológica que Bajtín había descrito como propia de las fases más oscuras de la tradición novelesca, sino debe ser interpretada bajo la *clave de sol* de una ironía de tono macabro cuyo poder actúa sobre el relato, constituyéndose como un mecanismo que estigmatiza la actitud anti-discursiva de Victorio como deleznable, delirante y destinada a un inevitable fracaso, contraponiéndola al carácter dialógico de la escritura. A raíz de dicha oscura ironía, el niño Ferri se caracteriza como un personaje de tintes trágicos, quien no solo no comprende la existencia que lo rodea y que, inexorablemente, se le escapa, sino desperdicia sus últimos días consagrándolos a una lucha titánica y, por cierto, inútil en contra del plurilingüismo social que irreducible bulle a su alrededor. En este sentido, la imagen del joven, en cuanto héroe trágico enemigo de la vitalidad del universo plurilingüístico, se perfila, aún antes de su deceso, como la de un muerto en vida, cuyos patéticos esfuerzos para amordazar al mundo solo tienen el efecto de consumir el poder –la fuerza vital– de su propia voz, hasta hacerla tan débil que –de repente– desaparece detrás de la única voz autónoma que logra hacerse escuchar en el relato: la de una fría lápida mortuoria sita en la capilla que los Ferri poseen en la iglesia de San Rafael. Una piedra que, despiadada, declara una triste verdad y una dudosa mentira: «Victorio Ferri / murió niño / su padre y su hermana lo recuerdan con amor» (Pitol 2004: 35).

Bibliografía

- ANTÚNEZ, Marco (2009), «Aquelarre pueblerino», en HOMERO, J. (comp.), *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, México D.F.: Tierra Adentro, 61-75.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México D.F.: FCE.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989), *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BORGES, Jorge Luis, (2003), «La casa de Asterión», en *El Aleph*, Madrid: Alianza Editorial, 77-81.
- BORBÓN, Juan Carlos I de (2006), «Palabras de S. M. el Rey en la entrega del Premio Cervantes a Sergio Pitol», <http://www.casareal.es/CA/actividades/Paginas/actividades_discursos_detalle.aspx?data=2726> [15/7/2017].
- CÁZARES HERNÁNDEZ, Laura (2006), *El caldero Fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*, México D.F.: UAM.
- CORRAL PEÑA, Elizabeth (2013), *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*, San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- HERNÁNDEZ, Silvestre M. (2011), «Dialogismo y alteridad en Bajtín», *Contribuciones desde Coatepec* 21, 11-32.

- ISER, Wolfgang (1982), «La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* VI/2, 225-238.
- KAYSER, Wolfgang (1964), *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Editorial Nova.
- MONSIVÁIS, Carlos (1981), «Los círculos excéntricos de Sergio Pitól», *Texto Crítico* 21, 3-10.
- MONSIVÁIS, Carlos (1985), «Sergio Pitól: De la saga del exilio a la nostalgia de un mundo caótico y paródico», *La cultura en México*, 17 abr., 36-39.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994), «Sergio Pitól: las mitologías del rencor y del humor», en SERRATO, E. (comp.), *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, México: UNAM-ERA, 40-52.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000), «Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable», *Letras Libres* 14, 36-38.
- MONSIVÁIS, Carlos (2003), «Sergio Pitól, personaje de sí mismo», *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 387, 11-14.
- MONSIVÁIS, Carlos (2005), «El arte del arraigo», *El País* [México], 2 dic., 30.
- MONSIVÁIS, Carlos (2010), «Todo está en todo. Diálogo con Sergio Pitól», *La Nave* año II/4-5, 10-14.
- MUÑOZ, Mario (2007), «Los cuentos de juventud», en GARCÍA DÍAZ, T. (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 67-92.
- PITÓL, Sergio (2004), «Victorio Ferri cuenta un cuento», en *Obras reunidas III*, México D.F.: FCE, 31-35.
- PITÓL, Sergio (2006), *El arte de la fuga*, en *Obras reunidas IV*. México D.F.: FCE, 41-308.
- PRADA OROPEZA, Renato (1996), *La narrativa de Sergio Pitól: los cuentos*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- STERNE, Laurence (2016), *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, Madrid: Akal.
- TABUCCHI, Antonio (1999), «Desconfianzas (mini-baedeker aconsejable para viajar por el mundo de Pitól)» [traducción de Carlos Gumpert], *Equis* 11, 16-19.
- TABUCCHI, Antonio (2002), «La máscara y el rostro de Sergio Pitól», en DOMENE, P. (ed.), *Sergio Pitól. El sueño de lo real. Batarro. Revista literaria* 38-39-40, 54.
- TABUCCHI, Antonio (2007), «Una domestica asociación delictiva», en GARCÍA DÍAZ, T. (coord.), *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 147-150.
- TABUCCHI, Antonio (2010), «Sergio Pitól, ensayista», *La Nave*, año I/3, 25-27.