15
Ref

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS
SRIA. ACADEMICA DE SERVICIOS ESCOLARES
Sección de Exámenes

EL DISCURSO AUTOBIOGRAFICO DE SERGIO PITOL EN *EL ARTE DE LA FUGA*

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS
P R E S E N T A :
RODOLFO GONZALEZ EQUIHUA

ASESORA: DRA. GRACIELA MARTINEZ-ZALCE

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Colegio de Letras Hispánicas

2703'5

MEXICO 1999

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO DE SERGIO PITOL EN *EL ARTE DE LA FUGA*

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA:

RODOLFO GONZÁLEZ EQUIHUA

ASESORA: DRA. GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE

MÉXICO 1999

A mis padres

A mis maestros

A Vicky

In memoriam

Beatriz Enríquez Quiroz

Leonardo Equihua Enríquez

INTRODUCCIÓN

No es posible que un hombre cuente la verdad sobre él mismo, o deje de comunicar al lector la verdad sobre él mismo

Mark Twain

Al investigar la obra específica de un escritor siempre es necesario acudir a otras obras suyas con el propósito de identificar una trayectoria que nos pueda ayudar a destacar aquellas características que le son propias, así como las que comparte con sus contemporáneos.

El interés de estudiar el discurso autobiográfico de Sergio Pitol en su obra *El arte de la fuga* nace no sólo de su valor anecdótico y testimonial sino, sobre todo, de su valor literario. La disposición de sus partes, los niveles de intencionalidad en cada una de ellas son, entre otras cosas, marcas que así lo demuestran y que, además, la distinguen de su *Autobiografía* escrita en 1966. Pero eso no es todo, siempre la reflexión del escritor sobre su oficio iluminará aspectos que nos permitirán analizar su obra desde dos miradores privilegiados, el que nos regala el autor y, por supuesto, el del lector cautivado por sus historias y por la manera en que las cuenta.

Recuerdo que cuando tuve *El arte de la fuga* en mis manos, lo primero que hice fue echarle una ojeada al índice, muchos de los artículos ya los había leído en una que otra revista y suplemento literario. Opté naturalmente por empezar la lectura de aquellos que me eran desconocidos, sin embargo, como la memoria es porosa, el plan de lectura cambió, el carácter fragmentario me llevó de una sección a otra, lo que me provocó la sensación de leer un libro que nunca terminaba por completo. Hasta que un buen día decidí leerlo de cabo a rabo. Aparte de la cosecha de noticias curiosas y referencias a su poética personal, ahora se me revelaba, en conjunto, el arquetipo de figura humana que

había creado Sergio Pitol al seleccionar y aprovechar las únicas partes expresivas que lo conectaban con su vocación literaria. Pitol en el flujo constante de su actividad, decide que la totalidad debe ser recortada, y es en esta labor donde la memoria confunde sus aguas con las de la imaginación.

El arte de la fuga es el libro donde Sergio Pitol además de apuntalar su propuesta estética de manera explícita, la demuestra implícitamente al corresponderla con la estructura y el contenido de su ejercicio autobiográfico. Es decir logra integrar su experiencia en la escritura y así conjuntar vida y arte. En un primer momento, mi objetivo era elegir parte de su obra narrativa para estudiarla a la luz de *El arte de la fuga*, sin embargo, en una segunda lectura cambié de parecer y decidí hacer lo contrario, analizar *El arte de la fuga* a la luz no sólo de su obra narrativa sino desde la reflexión de el género autobiográfico.

La autobiografía como género literario es un lugar propicio, al igual que la novela si nos ceñimos a la propuesta de Pitol, para el encuentro de distintos géneros y de distintas voces: aquellas que modulan los diversos temperamentos y etapas que componen una personalidad. De ahí que considere *El arte de la fuga* como una obra que enriquece al género autobiográfico al dotarlo y abrirlo a nuevas posibilidades. Es un testimonio personal de su constante mutación como individuo, parafraseando la afirmación que Pitol toma de Bajtin.

Para esto se vale de estrategias textuales y paratextuales que se identificarán con el propósito de mostrar la variedad de elementos de los que se sirve el autor para conformar el relato de su vida.

El presente estudio contiene tres partes. La primera es un análisis comparativo que nos permitirá identificar la diferencia entre la propuesta autobiográfica de Sergio Pitol en 1966 y la de 1996, hay en ella una que otra arriesgada interpretación biográfica que espero esté lo suficientemente justificada por los textos del autor. En la segunda, "La autobiografía como género literario", quise entender las características de la escritura

autobiográfica para contrastarla con la práctica que de ella hace nuestro autor en *El arte de la fuga*, así como de los diversos géneros que puede cobijar gracias a la utilización de la primera persona. Más que aplicar mecánicamente propuestas teóricas preferí que la investigación apuntara más hacia las simpatías y diferencias que un género establece con una obra específica. En la tercera, analizo cada uno de los capítulos que componen el libro. Sobe todo, hago hincapié en las varias "capas de significación" en lo referente a enlaces y nexos con sus obras y con la de otros autores.

En una ocasión Pitol afirmó:

> Hay en literatura quienes confunden redacción con escritura, escriben novelas y poemas redactados con esmero y hasta se permiten algunos juegos malabares que hacen aparecer como innovaciones. Uno sabe que eso no es literatura, para serlo tendría que haber en el lenguaje una respiración, varias capas de significación, una pulsión que sólo la escritura es capaz de producir.[1]

Este estudio pretende tomar el pulso de la escritura contenida en las páginas de *El arte de la fuga* —texto que cumple con lo elusivo que denota el título—, sobre todo en lo que respecta a las alusiones, intermitencias y ramificaciones que este libro mantiene con otros, tanto propios como ajenos, con el fin de ilustrar que la mejor autobiografía de un autor está en sus obras; que un autor capaz de reflexionar sobre sus narraciones las dota, a su vez, de espesor, de una nueva capa de significación; que cada escritor crea a sus precursores; que Sergio Pitol fue muchos hombres —el diplomático, el traductor, Ulises y el viajero en su casa—, pero ninguno, como diría Borges, con más convicción que el artífice. Comencemos, pues, con la tarea.

[1] Sergio Pitol, "Gustavo Pérez", *La Jornada Semanal*, núm. 52, 3 de marzo de 1996, p. 13.

I. LA AUTOBIOGRAFÍA DE 1966 Y *EL ARTE DE LA FUGA*

El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue.

Julio Cortázar, "El perseguidor"

¿Un hombre que no enfermara de incurable narcisismo a la vista de su propia imagen, no sería capaz de corregirla de los defectos que le hallara?

Thomas Mann, "Confesión y educación"

En 1965, un joven escritor mexicano radicado en Varsovia recibe por correo, más que una convocatoria, la incitación del editor Rafael Giménez y Siles para que escriba una autobiografía breve. Como él, más de una docena de escritores fueron invitados. La causa de la brevedad fue explicada con un razonamiento simple pero a la vez significativo: porque debía corresponder al "corto tramo recorrido por los autores". El editor aludía por supuesto a su edad, la mayoría de ellos tenía alrededor de treinta años. Pero también, detrás de esta alusión se escondía un hecho indiscutible: su obra si bien reducida, era, en algunos casos, lo suficientemente notable como para que su perfil contuviera ya los rasgos, los intereses, las obsesiones, los registros, que los definirían y que continuarían definiéndolos por lo que de vaticinio, señal, prefiguración, indicio, y presagio habrían de tener en sus obras posteriores.[2]

[2] Recordemos cuáles eran las obras que sustentaban a algunos de los precoces autobiógrafos: Salvador Elizondo había publicado en 1965, *Farabeuf*, que al año siguiente recibiría el premio Xavier Villaurrutia; Vicente Leñero, *Estudio Q* (1965) y *Los albañiles* (1964) por el

He aquí el entusiasta propósito editorial que se colocaba al inicio de cada libro autobiográfico:

> La presente colección se inspira en el propósito de dar a conocer en páginas autobiográficas la fuerte personalidad de los jóvenes escritores mexicanos del momento, para que el lector de habla española, impresionado por la calidad humana y el inteligente laborar de estos nuevos valores literarios, acuda desde luego a conocerlos en su obra.
> Pretende por tanto esta serie de magros libros, ensanchar y prolongar el cauce a la producción de la joven literatura mexicana, y, por otra parte alentar a la incipiente generación literaria que ya viene cerca, y la cual reaccionará ante el triunfo de sus inmediatos predecesores con mayor estímulo que con el ejemplo de las generaciones ya consagradas.[3]

El propósito editorial contenía una concepción de la autobiografía que es pertinente señalar. Supone una "personalidad fuerte" en el escritor. Más que una búsqueda, la escritura de aquellas autobiografías sería la constatación de una vocación que ya rendía frutos. De ahí el objetivo fijado en su ejemplaridad, pues despertaría en sus lectores el interés por los modos vivenciales en la conformación de su actividad literaria, a pesar de que en algunos de ellos la ironía y el desenfado con que emprendieron su escritura le diera un matiz distinto a lo de "la calidad humana y el inteligente laborar".

La apuesta del editor sabemos, hoy, fue ganada. Buena parte de los escritores por él convocados constituyen y abrazan un eslabón más en la cadena de la literatura mexicana, vigorosa más por ser literatura que por ser mexicana de acuerdo a la certera observación de Alfonso Reyes.[4]

---

que ganaría el premio Biblioteca Breve de la editorial catalana Seix-Barral; Juan García Ponce, *La noche* (1963), *La casa en la playa* (1966) y el libro de ensayos *Cruce de caminos* (1965); Juan Vicente Melo, *Los muros enemigos* (1962) y *Fin de semana* (1964); Carlos Monsiváis, su antología, *La poesía mexicana del siglo XX*.

[3] Publicados por la editorial mexicana Empresas editoriales en la colección titulada "Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos".

[4] La generación de Sergio Pitol había rebasado ya para entonces las pugnas entre cosmopolitismo y nacionalismo que tanto habían sacudido el medio cultural, a causa de la valiosa y provocadora labor de la generación de los "Contemporáneos". Recordemos que hay dos escritores excepcionales entre ésta y la generación del "Medio Siglo" que contribuyeron a conciliar este debate: Octavio Paz y Carlos Fuentes.

Aquel joven escritor radicado en Varsovia, como agregado cultural en la embajada de México en Polonia, era Sergio Pitol. Contaba con dos libros de cuentos en su haber: *Tiempo cercado* e *Infierno de todos*.[5] En una entrevista efectuada por Emmanuel Carballo, que este transcribió dentro del prólogo de la *Autobiografía*[6], del primero dijo:

> La falla fundamental de estos textos consiste en la carencia de un estilo propio. Todavía se ven claramente las influencias, y lo que a mí me interesa no es repetir sino crear. Sin embargo, pienso que a algunos de estos cuentos los salva la pasión con que fueron escritos y que no siempre quedó neutralizada por los titubeos de un estilo aún incipiente (*A*, p.6).

Cuando le pregunta del segundo, Pitol elude la respuesta; advertimos el malestar que le produce hablar de su obra, pues se confiesa todavía en una etapa de aprendizaje y, por lo tanto, considera que sólo diría "tonterías, vaguedades, impresiones". No obstante cede y, aunque responde en términos generales sin referirse en específico al libro por el que se le preguntaba, logra dar un juicio valioso. Por lo que dice de su obra pasada y además por lo que proyecta hacia sus otras obras futuras inmediatas, pienso en *El tañido de una flauta*. Un juicio válido porque define el primer periodo en lo que al tono se refiere — que no en temas y recursos. Este primer periodo está marcado por la perspectiva sombría, "el temperamento trágico"[7] al que se refiere Carlos Monsiváis, desde el que emprende la creación del universo narrativo que va de su libro inicial *Tiempo cercado*

---

[5] En realidad no son dos libros por completo distintos, en el segundo hay una selección de cuatro cuentos del libro anterior y un añadido de cuatro nuevos cuentos. Más tarde, al ser publicado este último por la editorial Seix Barral, en 1971, añade un cuento más de *Tiempo cercado*, "Amelia Otero" y otro inédito, "Ícaro". La noticia sobre la organización de su temprana obra cuentística es confusa. Por una parte la bibliografía del autor, recopilada en el libro *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, coloca el cuento "Tiempo cercado" en el libro *Infierno de todos* y no en el libro al que le da título; por otra parte, la "edición definitiva" de *Infierno de todos*, publicada recientemente, en 1997, no contiene el mencionado cuento ni el de "Ícaro", pero sí añade otro, "Un hilo entre los hombres", que es parte de un libro un año más tardío, *Los climas*, de 1965. En el prólogo de la "edición definitiva" de *Infierno de todos*, al que me referiré más adelante, Sergio Pitol no explica las razones que lo llevaron a desechar y agregar materiales cuentísticos ajenos a la edición primera.

[6] Utilizaré en adelante la abreviatura *A* para referirme a esta obra

[7] Carlos Monsiváis, "Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor", *Tiempo abierto, tiempo cerrado. Sergio Pitol ante la crítica*, México, ERA, 1994, p. 51

(1959) hasta el de *Nocturno de Bujara* (1981) y que tiene como centro culminante de este primer período la novela, como mencioné antes, *El tañido de una flauta* (1972); ajeno, en parte, al periodo que lo distinguiría después, el carnavalesco:[8]

> Creo que he escrito dos cuentos que se aproximan a lo que aspiro: 'Victorio Ferri cuenta un cuento' y, fundamentalmente, 'Hacia Varsovia'.[9] En ambos se confunden y entreveran ciertos elementos reales con otros reales también, pero que responden a una realidad menos definida, más desdibujada. Creo que en mis cuentos se da una constante: el encuentro de uno gris, cotidiano, mezquino, siempre seguro, y otro, cruel, macabro a veces, peligroso, donde puede encontrarse la libertad, la tentación, el desorden, el riesgo. Tomo partido, invariablemente por este último. Hay otras constantes: la imperfectibilidad de toda auténtica relación amorosa, el choque y el desgaste de los seres al encontrarse, el tema de los niños (la infancia como una cárcel donde las situaciones se imponen desde lo alto y por otros).
>
> Mi gran limitación: la falta de preparación filosófica. Siempre me topo con el mismo problema en mi trabajo: la imposibilidad de manejar abstracciones, de llegar a síntesis por carecer de una adecuada formación filosófica (*A*, pp. 9 y 10).

Del juicio al primer libro podemos decir que contiene una tensión específica en el ánimo del escritor: la que se da entre la voluntad por conquistar un estilo propio y la conciencia de no haberlo conseguido aún. Del segundo, la declaración "...que se aproximan a lo que aspiro", la refuerza. Esta tensión es salvada y justificada

---

[8] Lo que dice María del Carmen Millán en su *Antología de cuento mexicano* publicada en 1977 (12ª ed. México, Editorial Nueva Imagen, 1992) define muy bien lo que sería la primer etapa de Sergio Pitol: "En *Los climas* no se advierte ningún intento por luchar contra el destino. Y la actitud pesimista de Pitol parece tener su origen en la vida de sus primeros años, en Córdoba, que él recrea en *Tiempo cercado* —relatos que más tarde amplía y perfecciona en *Infierno de todos*. Estos cuentos no sólo configuran la particular imagen que el autor tiene de la vida familiar y su contorno, sino que constituyen el mundo novelesco que como creador le es propio. Se ha asomado al panorama de una realidad inagotable que entreteje con libertad hechos y experiencias en asociaciones libres donde el relato, las épocas, los personajes, forman una compleja atmósfera que cubre la esencia novelesca y su significado profundo, y que se desarrolla en un presente continuo y en una ciudad determinada: Córdoba". (pp. 32-33) Esta definición, si nos situamos desde la lectura del *Tríptico carnavalesco*, nos desconcertaría.

[9] Es llamativo que los dos cuentos que se aproximan "a lo que aspira" no hayan formado parte del libro *Infierno de todos*. "Hacia Varsovia" formaba parte del libro *Los climas*, que acababa de ser publicado en 1966, justo cuando está iniciando su autobiografía. Esto explicaría dos afirmaciones aparentemente contradictorias: *El arte de la fuga* dice "mi obra [en 1965] era reducidísima: dos pequeños libros de cuentos." Y esto que pone en la carta enviada a Emmanuel Carballo en 1965 al referirse al cuento "Hacia Varsovia".

respectivamente de dos modos que merecen comentarse: "la pasión con que fueron escritos" y "la falta de preparación filosófica". Es indudable que dos posturas así se complementan; pues si en un caso la actitud los salva en el otro los limita, falta la síntesis, entendida ésta como el equilibrio entre actitud (pasión) y forma, o si se quiere, entre el instinto y el orden. La tensión que dejó entrever es importante debido a que tiempo después el afán de conciliar lo pasional del ejercicio narrativo con el manejo de abstracciones logrará su cometido más original en la lectura de la teoría bajtiniana que Pitol pondrá en práctica en términos literarios a través de su tríptico carnavalesco. Me parece que en toda obra artística con tales pretensiones esa síntesis entre filosofía, estructuración del mundo, y pasión, tomada como interés, búsqueda, obsesión, puede darse a condición no de un sometimiento sino de una correspondencia. Hay una afirmación de Amado Alonso que resulta apropiada para explicarlo: "La intuición y el sentimiento son como dos polos eléctricos, recíprocamente imantados".[10] Es decir hay un momento en que la expresión encuentra su forma exacta, se identifica con ella. Por lo que, en el caso de Pitol, no podía haber sometimiento sino un convenio para narrar una visión que estaba latente aunque no encontrara todavía su concreción. La teoría bajtiniana fue moldeada y renovada por Pitol en sus novelas del tríptico *El carnaval*. Dejando de lado el gratuito interés de buscar abstracciones sin el apoyo de experiencias personales, la alusión teórica se volvió nervio literario con reflejos y reacciones personales.

La impresión que le causa el ambiente urbano de los inicios de los cincuenta, recorrido en compañía de su amigo Luis Prieto, la testifica desde aquella autobiografía primera: "Ya en aquel entonces conocía a la gente más extravagante de la ciudad. Un verdadero museo negro compuesto por teósofos, espiritistas, eruditos, excéntricos de la más variada calaña"(*A*, p.32). Difícilmente este cortejo encontraría voz desde un

[10] Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986, p.18

"temperamento trágico", y Pitol lo supo tiempo después, al inaugurar su nueva etapa narrativa con *El desfile del amor*.

No resulta gratuito que Sergio Pitol, luego de lo que le confiesa y escribe a Carballo, comenzara su *A* con una reflexión sobre lo que esta debería ser y sobre los vicios en los que a veces incurre. Identifica a los autores ingleses como los "maestros del género" pero curiosamente este calificativo contrasta con lo que dice de ellos: "abundan en tediosas y egolátricas ennumeraciones, crónicas y sagas familiares. [...] Otro tema cuyo tratamiento resulta a menudo excesivo es el de la infancia. [...] Por lo general, nos escamotean [su] sentido esencial [...], ofuscado por un caudal inagotable de anécdotas triviales e insensatas." Y a continuación afirma:

> Hasta hace poco me inclinaba a pensar que una biografía debía recoger sólo los datos verdaderamente fundamentales de todos los períodos anteriores al contacto de quien la escribe con la creación; la auténtica biografía empezaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político, etcétera. (*A*, p. 16)

El "hasta hace poco" se refiere, desde luego, al momento en que Rafael Giménez y Siles le propone escribir una "sinopsis" de su vida, y es cuando nuevamente nos encontramos con la palabra, ahora sustantivada: "aspirante". Es un hecho que el gusanillo del término lo desvelaba. Parece que va adquiriendo, conforme pasa el tiempo, una certeza cada vez más profunda. A tal grado que, después, parece convencerse de que esta apreciación de su juventud no sólo era válida sino que era la única posible, y su postura sería más radical: sí, narrar la aspiración, la búsqueda de un estilo bajo la condición, el yugo, de una obra que la legitime. "Aspiro" y "aspirante" son las palabras claves de este primer momento autoreflexivo.[11] En efecto, la aspiración, la búsqueda de una forma que exprese literariamente una visión del mundo al reducirse a una mera

[11] El *DRAE* define aspiración, en su segunda acepción como "la acción y el efecto de pretender algún empleo, dignidad u otra cosa", quizá la tercera, en su sentido emocional, vista desde el ámbito teológico, sea más exacta: "un afecto encendido del alma" que en el caso de nuestro autor, desde luego, no es hacia Dios sino hacia ese estado del arte que tanto obsesionó a su generación: la búsqueda de lo absoluto, "trasponer el umbral", diría Pitol.

promesa sin su concreción, su encuentro o cumplimiento tiene un sabor a frustración, así lo sentía el joven Pitol:

> No dejaba de pensar en la forma en que debía llevar a cabo este trabajo. A la vez que se excitaba mi vanidad sentía el regusto de la frustración, ¿no obedecía a una especie de triste grafomanía el hecho de escribir una biografía a los treinta años sin haber logrado realizar nada memorable, sin ser la persona que sepa dar una clara idea o testimonio de su tiempo, ni el escritor que logre trascender la espiritualmente elegante y refinada sí, pero insignificante, minoría de sus amigos.(*A*, p. 16)

La crítica sobre ese afán de escribir una autobiografía no está centrada en su estructura, aunque dijera que "no dejaba de pensar en la forma", ni en si la edad era la pertinente para realizarla, a pesar de la mención que hace de ella, sino en las pocas obras que respaldan la labor de hablar de sí mismo. La autobiografía, entonces, sería una escritura sin fondo que se percibe como una "grafomanía". Hay, además, en la postura no muy grata de compararlas con la de sus contemporáneos, un natural sentimiento de disgusto. Podemos hablar de una insatisfacción inherente al quehacer artístico, pero que se le reveló en términos concretos cuando se planteó el sentido y la forma de aquella primera autobiografía que asumió con seriedad y desazón.

Desazón que no desapareció con la culminación de su escritura. Todo lo contrario. Se fue acentuando y no porque la duda sobre su destino de escritor se viera confirmada sino porque tenía el deseo de deshacerla en una feroz afirmación. Recordemos lo que nos dice en *A* y fijémonos cómo la inseguridad, el escrúpulo, el titubeo del religioso, subyace a pesar de su declaración de fe en su actividad literaria:

> Vivo ahora para escribir y entre lo que soy y lo que voy creando se ha establecido ya una relación sanguínea que no ha dado sus frutos ni en *Los climas*, [...] ni en el próximo que estoy preparando, ni en el siguiente, que considero de aprendizaje, pero posiblemente sí en los que vendrán dentro de algunos años. Si no lo consigo habré fracasado no solamente como escritor sino como hombre. Vivir y escribir me significan la misma cosa, lo que de ninguna manera quiere decir que mi tiempo transcurra íntegramente frente a la máquina de escribir, o que cuando no escribo sienta como si no respirara. Mi trabajo de creación me lleva apenas unas dos horas del día, el resto del tiempo lo dedico a ganarme la vida, a rumiar mi existencia, a conocerme, a intensificar el diálogo

> conmigo mismo, con mis sombras y recuerdos, con los demás, experimentando. (*A*, p.28)

La resolución es firme, no hay vuelta de hoja. Tan es así que Pitol no duda en decir que si los frutos literarios no se dan habrá fracasado como escritor y, que resulta ilustrativo para entender *El arte de la fuga* en su concepción como obra autobiográfica, como ser humano al malograr su proyecto de vida. Aquí se anuncia ya la idea que dirigirá los esfuerzos cuando sea él, de nuevo, el tema de un libro: el del artista como héroe que tan agudamente exploró otro miembro de su generación, Juan García Ponce, al decir: "La muerte nos lleva más allá del idioma, del Verbo; pero en él permanecemos".[12] Afirmación que nos da una imagen clara de cómo asumió este grupo generacional la literatura. Idea que conjunta la capacidad de ser a la vez actor y espectador, de vivir y escribir, con un fin único: elevar la expresión a los territorios del arte. Sin embargo, en lo dicho por Pitol, también encontramos que hay un desfase, resaltado por el nexo: "lo que de ninguna manera quiere decir", y que, de seguro, disgustaría al posterior escritor maduro.

De ahí que el medio preciso, el único que, quizá no resolvía del todo pero por lo menos alivió su insatisfacción, fue el no detenerse en su decisión de ser escritor, y ejercitar una fidelidad total hacia aquella empresa que lo conduciría, tarde o temprano, hacia el objetivo marcado. Sí, fidelidad en su significado trascendente, aquél expresado en la sentencia bíblica "sé fiel hasta la muerte", que bien puede traducirse como "fidelidad a la idea de sí mismo".[13] Reflejada y entendida dentro de una labor paciente y disciplinada que supo construir y conquistar a su debido tiempo la primera persona autobiográfica que, en un principio, tanto le pesaba y con la que ahora, treinta años después, simpatiza porque quedó enraizada en la experiencia de un destino literario con

---

[12] Juan García Ponce, "El artista como héroe", *Cruce de caminos*, México, Universidad Veracruzana, 1997, p. 131

[13] Véase Leo Spitzer, "Soy quien soy", *NRFH*, 2, 1949, p. 113. "La fidelidad a sí mismo es rasgo general del pensamiento renacentista".

una personalidad delineada. Cuando digo personalidad me ajusto a la concepción que de ella tiene Samuel Ramos: "La personalidad es como un papel que representamos y sólo aparece en nuestras relaciones sociales, en la actuación pública. Pero a diferencia del actor dramático, ese papel es creación nuestra, somos al mismo tiempo el autor y el actor".[14]

En 1996, treinta años después de haber aparecido su temprana autobiografía, el escritor ahora maduro, ya radicado en Xalapa, publica *El arte de la fuga*,[15] teniendo en su haber una obra importante, reconocida por la crítica, y numerosos lectores. La experiencia le ha demostrado la eficacia del trabajo riguroso, exento de cualquier autocomplacencia. La empresa de crear una obra sólida no sólo rectificaba sino sobre todo rescataba la imagen del escritor pasado. *AF* es una estancia, no un punto de llegada, como el título lo sugiere, conquistada, ganada, y no impuesta como lo fue la primera. Es decir, complementa y amplía un proceso que comenzó con aquella autobiografía temprana. Pese a las notables diferencias encontramos una coherencia en núcleos de experiencias que no cambian, no obstante el reprobable juicio que le merece a Pitol su perspectiva juvenil. Coherencia no sólo porque los intereses, obsesiones y recuerdos persistan sino porque uno puede ver el desenvolvimiento, el desarrollo de lo que era una apreciación en germen. Coherencia que Ramos ve como una característica que está trabada con la idea de personalidad:

> La personalidad se manifiesta como una coherencia, una unidad a lo largo de la conducta del individuo. Aparece como un sentido invariable que dirige las actividades más heterogéneas de la existencia. No quiero decir que para apreciar la personalidad concreta sea necesario tomar en cuenta toda la historia del desarrollo individual. No en todos los actos de su vida pone el sujeto su personalidad, pero sí basta alguno de ellos para que se haga presente por completo. Los actos personales son aquellos que el individuo realiza con la intervención de todo su ser. En ellos se muestra la personalidad como un módulo único que se estampa en la obra realizada, como una marca inconfundible.[16]

---

[14] Samuel Ramos, *Hacia un nuevo humanismo*, México, FCE, 1997, p.85.
[15] Utilizaré en adelante la abreviatura *AF* para referirme a esta obra.
[16] Samuel Ramos, *op. cit.*, p. 87

Del enfrentamiento ríspido que mantiene el escritor con su obra temprana saca una conclusión en el capítulo inicial "Todo está en todas las cosas". En este, dice que en 1988, cuando regresó definitivamente a México, recibió propuestas de reeditar su autobiografía "añadiéndole una segunda parte que diera fe de lo ocurrido en los veinte años posteriores". Esta tarea suponía una relectura. He aquí su reacción:

> Cuando lo hice me sentí asqueado de mí, y, sobre todo, de mi lenguaje. No me reconocí para nada en la imagen esbozada en Varsovia de 1965. Me saltaba a la vista un tono modosito, de falsa virtud; irreconciliable con mi relación con la literatura, que ha sido visceral, excesiva y aun salvaje. Sentía emanar del texto una imploración de perdón por el hecho de escribir y publicar lo que escribía. Eran páginas de inmensa hipocresía. El quehacer del escritor aparecía como una actividad de tercera clase. En fin, no me hubiera fastidiado afirmar —porque entonces lo creía- que escribir me producía menos placer que leer, o que me resultaba una experiencia precaria y desvaída en comparación con las otras que me ofrecía la vida. Eso hubiera estado bien. Lo que encontraba aberrante era la máscara de escolar virtuoso en que me ocultaba, el elogio al medio tono, el mustio balbuceo del fariseo. (*AF*, pp. 17 y 18)

Aunque el juicio no deja de ser exagerado, es comprensible. Nunca como en el examen de la propia obra, el sujeto que se ha trazado metas, considerará qué tan alejado o cerca estuvo de ellas. Pitol apreció que la visión que de él mismo daba no se ajustaba a la circunstancia que vivía. Lo sabe ahora por la perspectiva ventajosa que le da el tiempo, ahora tiene una idea más cabal de sus intereses y de su trayectoria gracias a que sabe dar cuenta de sus limitaciones pasadas.

La gran parte del material que conforma *AF* no tiene el carácter de inmediatez de la primera, muchos de los ensayos que contiene habían sido ya publicado en revistas y suplementos culturales. Más que de un esfuerzo continuo podemos hablar de una reconstrucción. Además Pitol ha expresado en varias ocasiones que en su concepción original —que pretendía ser sólo una recopilación de ensayos— la idea autobiográfica no se manifestaba aún hasta que se percató de que había un rasgo que unía aquella selección de trabajos dispersos: tenían todos ellos una referencia personal a etapas que el

consideraba importantes en su vida.[17] Y pienso que fue esta revelación la que lo condujo a considerar la idea de una autobiografía con características peculiares, era el momento de sacarse la espina. Y no sólo eso, comprendió las posibilidades con que podría ensanchar los alcances del género.

En efecto, "el yo habla desde lugares diferentes", dice Silvia Molloy[18] para referirse a los distintos niveles temporales desde los que habla el yo. Sergio Pitol añadió una vertiente adicional: "mi yo hablará también desde géneros diferentes". La reivindicación es ahora una conquista de la identidad a través de la palabra, por lo que tendría que llevar consigo, naturalmente, la reivindicación del género autobiográfico que practicó en 1966, pues ahora lo asumirá de un nuevo modo.

En una primera etapa la identidad se adivina pero no se manifiesta del todo. En la segunda etapa, una de las claves que puede parecer sin importancia pero que resulta a la postre fundamental es la elección del título del libro que en el anterior había quedado escamoteado por ser una empresa editorial que partía de una óptica generacional y de la idea de una colección con reglas fijas.

AF es, como título definitorio de una actitud, elocuente por lo que nos puede decir acerca de cómo se vislumbra el autor a sí mismo y, a la vez, al género. Tiene tres resonancias específicas que se desdoblan en lo literario, lo musical y lo psicológico. El capítulo dedicado a la sesión de hipnosis con el doctor Federico Pérez del Castillo nos ilustra el eco psicológico, pues le permitió rememorar el día en que sus padres murieron. La escritura de este hecho fue quizá uno de los más difíciles de registrar. Sin embargo, a la luz de aquel recuerdo pudo iluminar un rasgo de carácter que sublimaba en su obra pero que le resultaba obscuro:

> Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga. Había habido experiencias fantásticas, sí,

[17] Así lo manifestó en el ciclo "Encuentro de escritores" llevado a cabo en el Centro Nacional de las Artes el 24 de abril de 1998. Juan Villoro, una vez más, fue su entusiasta interlocutor.

[18] Sylvia Molloy, "Ficciones de la autobiografía" en *Vuelta*, núm. 253, pp. 65-68

> extraordinarias, de las que jamás podría arrepentirme, pero también un núcleo de angustia que me obligaba a clausurarlas y a buscar otras nuevas. (*AF*, p. 95)

Es entonces que uno de los sentidos del título resalta: la escritura como el arte donde uno puede, al tiempo que fija experiencias reales e imaginarias, fugarse de ellas. El espacio donde el ser concreto se elude y escapa, se enmascara sin ningún compromiso con la realidad, salvo la establecida con el marco del lenguaje que traza los ámbitos, los límites y la lógica del entorno literario que crea.

Sin embargo, en la autobiografía, el concepto de fuga apegado al de máscara posee otro matiz, pues aquí sí importa que el antifaz se confunda con el rostro. Debe haber compromiso entre los hechos narrados y su verificación. Las alusiones tienen referentes concretos: personas, lugares y obras reales. Pero la disposición de los materiales que componen *AF* está ordenada de una manera que le permiten al autor la libertad necesaria para trazar el mapa de su identidad sin ceñirse a criterios cronológicos lineales ni sentimentales, pero sí a criterios vocacionales, a un plan vital. "Fugarse hacia el arte es el acto que fija los márgenes de ese trazado y aporta las claves de ese temperamento",[19] escribe Guillermo Sheridan. Adolfo Castañón afirma lo que podría ser un reproche del lector que se sitúa en la expectativa biográfica: "Tal vez esta voluntad de re-invención de la gestualidad puramente literaria explique la ausencia más notable del libro: la del amor".[20] Carlos Fuentes, a su vez, lo define como un libro de memorias "alejadas, inquietantes y disciplinadas, disfrazadas y perfectas",[21] donde saltan a la vista adjetivos incómodos como lo son el primero y el penúltimo.

---

[19] Guillermo Sheridan, "Fuga hacia el jardín", *La Jornada Semanal*, núm. 97, 12 de enero de 1997, p. 18.

[20] Adolfo Castañón, "*El arte de la fuga* de Sergio Pitol", *Vuelta*, núm. 245, p. 34. En cambio, en la *A* hay una ligera mención de una relación amorosa conflictiva: "México se me había convertido ya para entonces [agosto de 1961] en una especie de 'ciudad sin Laura'; sentía una herida atrozmente viva, presta a excitarse ante la contemplación de ciertas calles por las que habíamos caminado, por la frecuentación de los mil cafés en que rompimos y volvimos a reanudar nuestras relaciones" (p. 46 y 47).

[21] Carlos Fuentes, "Memoria sobre memoria", *La Jornada Semanal*, núm.153, p. 10.

Por mi parte consideraría válido el concepto de fuga, de disfraz, si nos atenemos a que la imagen del autobiógrafo, fijada por su propia palabra, puede ser, como diría Sor Juana, "una necia diligencia errada", por lo que tiene de artificio, de congelamiento de un pulso en movimiento, pues la vida transcurre y puede ofrecer nuevas perspectivas para enfocar la propia identidad y porque, a final de cuentas, la última palabra siempre le estará delegada a los otros. Pero ¿acaso existe un medio diferente que no sea la palabra, la imagen plástica o la fotográfica?

Así pues, regresemos a rastrear los dos ecos restantes del título. El musical, porque alude a la obra de Juan Sebastián Bach. Por lo que la analogía de su libro autobiográfico con la composición musical no tardaría en expresarla el propio Pitol en el prólogo a la edición definitiva de *Infierno de todos*:

> Ya instalado en Xalapa, nació un último libro: *El arte de la fuga*, un intento de *summa* de desacralizaciones que en el camino se transforma paulatinamente en una resta. Los manuales clásicos de música definen la Fuga como una composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, lo que hoy día se podría interpretar como la posibilidad de una forma mecida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la liturgia y el mambo. Es una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y desconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es la relativización de todas las instancias. Al abolir el entorno que durante varias décadas acompañó a mi vida, que ocultó un tanto al resplandor del mundo, fueron desapareciendo de mi visión las personas reales que por años me sugirieron el elenco necesario para mis novelas, y me vi obligado a transformarme en el personaje casi único, acto que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la búsqueda de una Forma resolvió a su manera las contradicciones inherentes a esta fuga.[22]

¿Y cuál es esa "Forma" que requería el autor para resolver las "contradicciones inherentes" de un estado vital en perpetua fuga? ¿Cuál es la que puede conciliar el rigor matemático y la libertad instintiva del momento, el orden necesario que permita la aventura? Pitol optó por una capaz de moderar los bríos de libertad con el freno de la

---

[22] Sergio Pitol, *Infierno de todos*, México, Universidad Veracruzana, 1997, p.16. El prólogo que abre esta edición definitiva se llama "El sueño de lo real" y lo incluirá, a su vez, en su antología personal *El sueño de lo real*, publicada por Plaza Janés en 1998.

expresión tamizada por la elección de capítulos redondos, pero que inscritos dentro del libro comercian entre ellos. Podemos ver los vasos comunicantes que nos hablan de una misma pasión vista desde tres ámbitos diferentes aunque complementarios: la memoria, la escritura y la lectura.

Al ceñirse dentro de un esquema fragmentario, el discurso autobiográfico libera, al tiempo que condensa, criba la experiencia valiosa de lo insignificante y así, la intensifica. La tentación de la totalidad por incorporar lo fatuo cede a la reflexión sobre las características que lo conforman en su labor literaria. En el capítulo titulado "El narrador", Pitol escribe:

> Como Tolstoi, puedo sólo escribir sobre 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. (*AF*, p. 125)

Y es, en efecto, este "proceso discriminatorio" el que parece dar pie a los calificativos de una escritura "alejada" y "disfrazada" que, aunado a la ruptura cronológica de las partes que componen el libro, lo convierten en un texto de difícil clasificación. Sin embargo, en toda tarea narrativa, de los senderos que se multiplican al iniciar la travesía, resulta indispensable la elección de uno que estará supeditado a los deseos de representación que el autor se propone fijar. "¿Qué hacía yo metido en esas páginas?", se pregunta Pitol algo perturbado, una de las respuestas la daría en "Siena revisitada": "apaciguar desasosiegos y cauterizar heridas" (*AF*, p. 105), es decir, comprenderse al conocerse mejor a sí mismo.

El ejercicio de la rememoración nace ahora de un estado de ánimo relajado en el que la duda de la autobiografía de 1966 parece quedar abolida por la confirmación que respalda la escritura de *AF*. La edad para la escritura de esta obra también era la apropiada, nos dice Pitol, en comparación con la óptica borrosa de la escrita en su mocedad:

> Dudo que esas vidas pretendidamente ejemplares hayan cumplido tal propósito [el de estimular a una generación a encontrar sus caminos hacia la literatura]. Era un proyecto que tenía mucho de disparatado; los autores elegidos cursábamos, cual más cual menos, un periodo de intensa educación sentimental y literaria que en nada se conciliaba con el afán de rastrear los enigmas del pasado e interpretar con ellos los signos que regían nuestro destino, menos aún para servir de ejemplo y orientación a los jovencísimos escritores que a su debido momento habrían de relevarnos. (*AF*, p.164)[23]

El afán de rastrear los enigmas del pasado se concretaría treinta años después así como la interpretación de los signos que rigieron y rigen el destino literario de Sergio Pitol.

La última resonancia del título que nos falta descubrir es la literaria. El concepto de fuga fue un tema trabajado con mucha anterioridad en el cuento "El relato veneciano de Billie Upward" y que a su vez cumplió una "función alimentaria" en la novela *Juegos florales*. Recordemos que *Cercanía y fuga* es una de las cajas chinas que configuran a aquel relato, luego a esta novela, que nos puede dar una de las claves de concepción de *AF*: un cercar la identidad a través de fugas. Lo que me recuerda el mecanismo de la "proliferación" que Severo Sarduy define en su ensayo clásico "El barroco y el neobarroco":

> Consiste en obliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura —que llamaríamos lectura radial— podemos inferirlo.[24]

Tal vez Sheridan pensaba en lo mismo cuando apunta que : "Si la vida se asume como narración, Pitol acecha al personaje de sí mismo tratando de ser persona. Pero, ajeno a la confesión y al anecdotario, Pitol existe sólo por omisión, a contraluz de lo

---

[23] Resulta curioso que en la *A*, Sergio Pitol considere lo contrario: "El hecho de vivir esas dos semanas sumergido en una intrincada y apasionante especie de educación sentimental, al no dejarme escapar de mí mismo, me estimulaba a bucear en el pasado, a reflexionar en los diferentes momentos o anécdotas que tendría que elegir para llenar el número de cuartillas requeridas" (p. 17).

[24] Severo Sarduy "El barroco y el neobarroco" en *América latina en su literatura*, México, 1992, Siglo XXI, p. 170.

vivido".[25] Pero no todo radica en esta clave sino en la fragua de una idea y de una obsesión que desde aquel entonces desvelaba a Pitol. El desciframiento vale también como una seña precursora que no deja de ser inquietante:

> La lectura de aquella *Cercanía y fuga* le resultaba ahora muy nítida, no por el mero hecho de que los años lo hubieran acostumbrado a las dificultades que proponía el estilo de Billie, sino porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesaria a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín. Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque de esos géneros se desprende el pathos, continuamente interrumpido y con reiteración diferido del relato.[26]

Alice, la protagonista del relato de Billie, intuye que Venecia puede aclararle algunos enigmas, cosa que sucederá igualmente con Pitol según el primer capítulo de *AF*. Una prueba más de la importancia que tuvo este relato como cantera para la edificación de su discurso autobiográfico es el empleo de un párrafo íntegro del relato en el que, a la manera del aleph borgiano, enumera las múltiples posibilidades del yo que lo hacen concluir que "Todo es todas las cosas". Sorprende pues el aprovechamiento que Pitol hizo de aquellas referencias y cómo las recategorizó al darles entrada en un nuevo contexto. Los conjuntos narrativos establecidos en géneros bien determinados como el cuento, la novela y la autobiografía se intersectan pero con matices distintos.

Pitol ha contribuido a que la clasificación del libro se evada, se fugue. Y para demostrarlo me valdré de dos entrevistas que cubren dos periodos de apreciación, uno que es simultáneo con la escritura y otro que es posterior a ella. En la primera dice:

> ...lo que escribo en la actualidad, *El arte de la fuga*, es una especie de autobiografía, aunque muy arbitraria ya que no sigo una cronología y dejo muchos periodos en blanco. Parto de una experiencia decisiva en mi vida, una sesión de hipnotismo que tuve con el doctor Federico Pérez hace algunos años en Guadalajara. [...] Gracias a él recobré un momento terrible, el más monstruoso que uno pueda imaginar que tuvo lugar el día posterior de la muerte de mis padres. Tendría yo entonces unos cinco años, así que esa experiencia quedó clausurada durante más de cincuenta años. La sesión me sacudió de un

[25] Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 18.
[26] Sergio Pitol, "El relato veneciano de Billie Upward" en *Vals de Mefisto*, México, ERA, 1989, p. 32.

> modo terrible; gracias a ella he podido revisar, y corregir —o al menos me hago esa ilusión— muchos errores cometidos en mi vida. Naturalmente el libro está nutrido de centenares de apuntes que comencé a escribir en los inicios de 1968. En apariencia se trata de un libro de ensayos sobre algunos escritores que me han interesado, pero eso se conecta con páginas de diario, memorias, recuerdos de ciudades, personas, amigos. A final de cuentas es una autobiografía y no lo es.[27]

En la segunda entrevista, en la que ya hay de por medio una recepción exitosa de su obra, dice:

> *El arte de la fuga* me llevó cerca de tres años. Trabajé bestialmente, al final terminé muy fatigado porque es un libro que se hizo y rehizo. [...] Yo creí que iba a ser un trabajo para un grupo pequeño, quizá solo para gente de mi generación, además de que no obedece a ningún género, es un rompecabezas.[28]

"Especie de autobiografía", "es una autobiografía y no lo es", "no obedece a ningún género". Es entendible su postura no comprometedora. Para Pitol la "gestualidad" es "más rica que lo real". Pero no impide, pese a ello, para clasificar su obra dentro del género autobiográfico, aunque tenga que añadírsele dos adjetivos: autobiografía literaria e intelectual.

AF no sólo prorroga las memorias literarias "en clave autobiográfica" de *La casa de la tribu*, como dice Castañón, sino, sobre todo, a su mismo libro autobiográfico de 1966. Abunda, confirma, rectifica, compara, explica, comparte y asienta núcleos que fueron bordados en ésta. En los capítulos siguientes me ocuparé de delimitar las características del género y de mostrar los enlaces que cada una de las partes de *AF* mantienen con su obra narrativa y con la de otros.

---

[27] Javier Aranda Luna, "Una gestualidad más rica que lo real". (Entrevista a Sergio Pitol), *Vuelta*, núm. 238 p. 36.

[28] César Güemes, "*El arte de la fuga*, el libro de mayor éxito en mi vida: Pitol". (Entrevista con Sergio Pitol), *La Jornada*, 7 de diciembre de 1997.

II. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

El mundo se le revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total.
Sergio Pitol, "El relato veneciano de Billie Upward"

Las relaciones mutuas entre vida y escritura. Qué es, propiamente hablando, una autobiografía. En dónde radica la instancia de una interpretación vinculante entre las distintas posibilidades genéricas que se le presentan a Sergio Pitol en *AF*, tales como el ensayo, la crónica, el diario y el relato, son cuestiones que abordaremos en este capítulo.

La relación entre obra y género es compleja. La inscripción de aquella en alguno de los compartimentos de este obedece a cuestiones de orden constructivo. El andamio del ensayo es distinto del que sostiene al cuento, y el de ambos, si bien útiles para determinadas estancias, insuficientes para la solidez que requiere una novela. Por otra parte, el lector se encuentra determinado por las condiciones del espacio poético, al que ajusta su curiosidad. En unos casos asumirá su recorrido con ligereza, otros con atención, unos más midiendo de antemano sus dimensiones para administrar las energías, prevenir el sobresalto de un final inesperado y sopesar el equilibrio de sus temas, de sus axiomas, de sus personajes, de sus metáforas, etcétera.

Muchas veces lo característico de un género empezó como un hecho marginal que poco a poco se fue abriendo paso en la medida que señalaba rumbos y mecanismos novedosos para el cultivo y desarrollo de formas de expresión literaria. La clasificación por periodos en la literatura frecuentemente se apoya en esta muleta para perfilar los rasgos de una época. Atiende más a un imperativo de orden práctico en que lo pedagógico se mezcla con lo rutinario. Establecer referencias es un apoyo tanto para la comprobación como para la refutación, puede señalar la amplia zona de matices que revelan una sensibilidad que con una luz situada en perspectiva opuesta a la que antes la enfocaba nos ofrezca un perfil acaso más delineado.

La novela, por ejemplo, es considerada como un arte creador o producto, según el punto de vista que se elija, de la Edad Moderna.[29] Es el género que más ha ensanchado sus posibilidades al darle juego a los variados modos de la experiencia literaria. "Los mecanismos que determinan la cohesión del texto y sus propiedades pragmáticas"[30] han encontrado en ella continuos reacomodos. La multiplicidad de temas y recursos formales de los subsistemas genéricos que agrupa han sido numerosos. De la novela, se ha dicho que contiene todos los géneros y métodos narrativos posibles.[31]

"Las zonas periféricas o no centrales", en este caso de las categorías genéricas, son siempre las "primeras en experimentar los cambios, mismos que acabarán por incidir en los miembros más centrales, reestructurando o, incluso redefiniendo la clase categorial misma".[32] En todos los géneros, tanto en su relación con otros como al interior de sus mecanismos, podemos encontrar esta constante. Glowinsky anota que el trazo de "fronteras precisas entre tipos de discurso suponía que éstas eran infranqueables".[33] Company señala lo pertinente de la teoría de los prototipos "en disciplinas que parten y enfocan necesariamente el uso y no el sistema".[34] Las formas, nos dice al referirse a las

---

[29] Ver: Milan Kundera, "La desprestigiada herencia de Cervantes" en *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1992, pp. 11-25. (Elijo a Kundera porque Sergio Pitol comparte con él muchas de sus ideas acerca del género. Así lo manifiesta en varios apartados como el de "La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa", "De reconciliaciones" y "Dos semanas con Thomas Mann" en que vemos que fue un lector atento de este libro del escritor checo.

[30] Michal Głowinski. "Los géneros literarios" en *Teoría literaria*, México, Siglo XXI, 1993. p. 96.

[31] Ernst Robert Curtius afirma: "La novela es un género literario que no posee una tradición formal narrativa. Esto tiene ventajas y desventajas. Es elástica como goma. Puede adaptarse a cualquier materia y a cualquier época. Hemos conocido novelas prehistóricas, históricas, contemporáneas, y también, futuristas y de anticipación. La novela puede encajarse en cualquier situación, en cualquier corriente o moda del tiempo." (*Ensayos críticos de literatura europea*. p. 483) O recordemos lo que dice el canónigo de Toledo en el *Quijote* (I, 48), refiriéndose a los libros de caballerías: "Porque la escritura desatada destos libros da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la oratoria; que la épica también puede escribirse en prosa como en verso".

[32] Concepción Company, "Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías del español." En *Cambios diacrónicos del español*, México, UNAM, p. 144

[33] Michal Glowinsky, *op. cit.*, p. 92

[34] Concepción Company, *op. cit.*, p. 144

lingüísticas pero que igual pueden valer para las narrativas (Glowinsky dice que los géneros literarios forman una especie de la gramática de la literatura),

> constituyen un *continuum* categorial tanto entre categorías como al interior de las mismas. La separación entre categorías no se realiza mediante cortes claros, los límites entre ellas tampoco están bien definidos, sino que existen zonas fronterizas difusas en las cuales están situadas aquellas entradas léxicas o construcciones que participan de las propiedades de dos o más categorías.[35]

Esta afirmación, en apariencia, parecería contrastar con la de Glowinsky cuando dice que "los géneros se convierten en arquetipos del discurso literario, fijados en la tradición, más o menos identificables". Sin embargo, al hablar de características claras e identificables se está refiriendo a los elementos centrales del género, a su característica ejemplar e ideal. El género como una estructura "más o menos codificada", de la que habla Glowinsky tiene su afinidad con la idea de *continuum* de la que habla Company y no de separación entre uno y otro tipo de géneros.

En el caso de *AF*, que considero un discurso que se ubica dentro del género literario denominado autobiográfico, lo primero que debemos hacer es definir el género en abstracto para que al contrastarlo con la realización concreta ilustrada en esta obra, podamos identificar las zonas centrales de las periféricas, la jerarquía de un género que se enfrenta y se relaciona con otros como sucede en el texto que nos ocupa.

1. La autobiografía

Philippe Lejeune la define como "un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, cuando pone el acento en su vida individual y, en particular, sobre la historia de su personalidad".[36]

---

[35] *Ibid.*, p. 144

[36] Citado en el prólogo a los *Ensayos* de Montaigne (Tomo I), editados en Barcelona por la editorial Altaya, 1992, p. 18.

Darío Villanueva,[37] siguiendo a Lejeune, clasifica las condiciones del discurso en:

- Forma del lenguaje (narración en prosa)
- Tema (vida individual)
- Situación del autor (su identidad en cuanto persona real con el narrador)
- Posición retrospectiva de este último, identificado asimismo con el personaje principal.

Además de los elementos formales, nos dice que Lejeune añade el concepto de "pacto autobiográfico" que "señala el contrato de lectura que implica". Una especie de vínculo de fe en que el lector da por hecho la trinidad autor-narrador-protagonista. Con lo que se salda, en parte, la inútil discusión entre el grado de objetividad o subjetividad que un autor le impone a la imagen que de sí mismo fabrica. El horizonte de expectativa que el género delimita a través del pacto autobiográfico, según Villanueva:

> Es una manifestación particular del pacto referencial propio de los discursos científicos, históricos, tecnológicos o jurídicos, en los que [...] se da por supuesto el principio de la sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios. El pacto autobiográfico resulta ser, así, la confirmación en y por el texto de la identidad real del autor que es a la vez narrador y protagonista.[38]

A Sergio Pitol parece incomodarle la idea de pacto autobiográfico –recordemos cuando afirma que *AF* "es una autobiografía y no lo es". O mejor, la asume de distinto modo. No por negar el principio de sinceridad sino todo lo contrario, por un afán de coherencia con su ideal autobiográfico, en el que debe predominar, por encima de lo rutinario y doméstico, el interés por los aspectos que conecten la vida con la obra en términos exclusivamente literarios, recordemos asimismo cuando afirma: "estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio" (*AF*, p. 125). La duda, entre si es o no es, es una advertencia que él considera prudente hacerle

---

[37] Darío Villanueva, "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, p. 18.
[38] *Ibid.*,p. 19.

al lector que naturalmente pondrá reparos cuando la lea. *AF* es un tipo de autobiografía que debe ser abordada sobre la base de la relación con la actividad artística que lleva acabo.

En Sergio Pitol el pacto autobiográfico se da bajo la condición, también, de la fuga de sí mismo. Parece congeniar con la afirmación de Oscar Wilde: "Dadle [a una persona] una máscara y os dirá la verdad".[39] La perspectiva de totalidad, de unidad, que sólo ofrece la muerte le está negada al autobiógrafo; pero, mientras tanto, puede percibir y adivinar, crear esa unidad, cercarla mediante pequeñas síntesis, a modo de una "lectura radial que connot[e], como ningún otra una presencia".[40] Dejar que a través de un ensayo, una crónica, fragmentos de diario, un relato, la voz y personalidad de nuestro autor se dibuje de manera oblicua. Es lo que nuestro autor sugiere al entregarnos su imagen metaforizada en el concepto de fuga. "En la autobiografía moderna [nos dice V. Hernández Álvarez] sinceridad no significa ya exhaustividad sino respeto de la visión del sujeto".[41] La fuga es, pues, su verdad poética.

Las zonas de silencio entre las diferentes síntesis temáticas y genéricas en *AF* las podemos identificar como la pausa que hay entre un capítulo y otro. Barrenar los puentes puede ser considerado como un subterfugio para evitar el riesgo de narrar el pasado en una dirección única. Tal vez esto acentuaría la traición a la imagen de sí mismo. En el caso de *AF* la composición del "rompecabezas" obedece a lo que Pitol llama "el proceso de construcción de una voluntad y el ejercicio incesante de esa voluntad en la conformación de un destino" (*AF*, p. 278). Es por ello que en el libro conviven distintas sensibilidades correspondientes a distintas épocas que se manifiestan en una relativa libertad marcada por los diversos géneros que maneja, encauzados por las afluentes que alimentan la actividad literaria de Pitol: la memoria, la escritura y la

---

[39] Citado por Adolfo Bioy Casares, *Ensayistas ingleses*, México, Conaculta, 1992, p. 30
[40] Severo Sarduy, *op. cit.* p. 17.
[41] Vicenta Hernández Álvarez, "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico", *Escritura autobiográfica*, p. 242

lectura. "El silencio entendido como valor positivo, puede servir para reflejar la intensidad de la experiencia. Se convierte así en la posibilidad de comunicación entre escritor y lector, y en invitación a la creatividad de este último".[42]

La fragmentación del discurso autobiográfico en *AF* responde a una fidelidad a la verdad poética que el autor persigue. Las partes contienen "la movilidad del vértigo y la fijación de la escritura".[43] El silencio que se abre entre los textos que conforman el libro "aparece como una fórmula de la sinceridad, como un nuevo lenguaje, la forma de enunciación más pura".[44] O como dice W. H. Corral "la posibilidad de narrar la selectividad del ser humano frente a una cronología fuera de control".[45]

Ángel G. Loureiro, en lugar de verdad poética prefiere hablar del yo ideológico que dota de "coherencia al sujeto y que garantiza así la relación entre sujeto y conocimiento y lectura de la autobiografía como documento referencial".[46]

A Villanueva, en lo referente a la problemática del tiempo, le parece "fundamental para el estatuto de la autobiografía la existencia de un cierre rotundo, que más allá de su función compositiva trasciende el plano de lo significativo. En definitiva ese cierre corresponde al momento de la escritura, desde el que se repasa y reconstruye toda una vida".[47] Este cierre es necesario en términos pragmáticos, pero en su más profunda significación no es posible: la apertura es una fatalidad que sólo puede cubrir la muerte. Así lo entendió Pitol y prueba de ello es la parte "Final" de AF en que su destino inacabado lo proyecta en un acontecimiento histórico no culminado. En la carrera contra el tiempo, la esperanza del autobiógrafo es hacer mediante la escritura que los granos de

---

[42] *Ibid.*, p. 242

[43] Wilfredo H. Corral, "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", *NRFH*, XLIV (1996), núm. 2, p.487.

[44] Vicenta Hernández Álvarez, op. *cit.* p. 242.

[45] Wilfrido H. Corral, *op. cit.* p. 486.

[46] Ángel G. Loureiro, "Direcciones de la teoría de la autobiografía", *Escritura autobiográfica*, p. 35

[47] Dario Villanueva, *op. cit.* p. 20.

arena cobren dimensiones difíciles de apresar por la angostura en la cual se escurre la vida.

La memoria es una escritura sujeta a añadiduras, enmiendas, y ornamentaciones. Ernst Robert Curtius al hablar de tradición y continuidad en la cultura hace una afirmación que bien puede encajar en nuestro análisis: "Si nos volvemos nuevamente hacia la historia, veremos que el olvido es tan necesario como la memoria. Para que se conserve lo esencial hace falta que se olviden muchas cosas, ésta es la verdad relativa de la tabula rasa."[48] De forma similar: ¡cuánto material del bloque expresivo tiene que desaparecer en la realización de una obra literaria! Lo mismo ocurre cuando el objetivo es el de narrarse a sí mismo. No es gratuito que Pitol defina a su libro como "*Summa* de entusiasmos y desacralizaciones que en el transcurso se convierte en una resta".[49] Desacralizar es enmendar una imagen que poseía un valor que no tenía. Aquí Pitol puede considerar no sólo su *A* sino toda una visión de vida. Es una idea cercana a la que Castañón observa en el poema autobiográfico de Octavio Paz, "Pasado en claro": "Tiene una ética escolar: pasar en claro es pasar en limpio. Y pasar en limpio el pasado implica un ejercicio de comprensión y de concordia sobre ese texto lleno de borrones y enmiendas que puede ser el libro de la vida en sus primeros años".[50]

Darío Villanueva parece estar de acuerdo con que el interés que muchos han encontrado en el cultivo del género autobiográfico obedece a la cosmovisión de nuestra época, cuyo "eje vertebrador sería la llamada posmodernidad, si admitimos como tal junto a Lyotard, nos dice, el rechazo de la racionalidad totalizante, el descrédito de los

---

[48] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Tomo I, México, FCE, 1998, p. 567. Adolfo Castañón, al referirse al vasto registro autobiográfico de Alfonso Reyes, expresara una idea parecida: "¡Cuántas cosas recordadas, cuántas memorias y sobre todo qué voluntad de registro! ¡cuánto quiere tener presente Reyes! Siempre me he preguntado qué era lo que Reyes quería olvidar al escribir esas páginas, de qué olvido eran conjuro". (Alfonso Reyes: el caballero de la voz errante, México, UNAM, 1997, p.32).

[49] Sergio Pitol, *Soñar la realidad, Antología personal*, p. 18. Esta definición nació en *AF* cuando dice: "Uno es una suma mermada por infinitas restas" (p. 25).

[50] Adolfo Castañón, "Pasos en claro", *Vuelta*, núm. 254, pp. 8-9.

grandes relatos legitimadores, la aceptación despreocupada de la pluralidad."[51] Pues, siguiendo a Ángel G. Loureiro, cree que la articulación de mundo, texto y yo que se da en la autobiografía es el "campo privilegiado" en el que conceptos del pensamiento occidental tales como "historia, poder, sujeto, temporalidad, memoria, imaginación o retórica" están siendo revisados. Sin embargo debe hacerse una precisión, "el campo privilegiado" para someter a juicio a los conceptos del mundo occidental también lo comparte la novela. Me parece que la exploración del ser del hombre se realiza en estos dos géneros. Sí, "el hombre se convirtió en una simple cosa en manos de fuerzas (las de la técnica, de la política, de la Historia que lo exceden, lo sobrepasan, lo poseen." Si "su mundo de la vida no tiene ya valor ni interés alguno", la protección al "olvido del ser", no sólo le corresponde a la novela, como afirma Kundera,[52] también a la autobiografía que no es más que una feroz afirmación del recuerdo del ser.

En el prólogo a las *Confesiones profesionales* de José Gaos, Vera Yamuni Tabush afirma que "es el cristiano el que descubre la persona en su intimidad", y considera que a partir de las confesiones de San Agustín podemos ya hablar de una autobiografía como tal aunque trate en ellas sólo de las "confesiones del pecador y de las misericordias de Dios con él".[53]

La autobiografía intelectual, afirma, es un género "esencialmente moderno. Aparece condicionado por el interés por la propia persona –y el de los lectores por la ajena- y está determinado, no por el espíritu religioso, sino por el laico e inmanentista".[54] En la confesión cristiana el interlocutor es Dios, la vida se asume desde su vertiente pecaminosa y por lo tanto como una etapa de transición. Se habla desde la culpa y el arrepentimiento con el fin puesto en conseguir el perdón y un lugar en la otra vida. Busca el reposo. La autobiografía moderna, en cambio, encuentra en el movimiento su

---

[51] Darío Villanueva, *Op. cit.* p. 16.
[52] Milan Kundera, *Op. cit.* pp. 11-12.
[53] Vera Yamuni, "Prólogo" a las *Obras completas* de José Gaos, Tomo XVII, México, UNAM, 1982, pp. 5-6.
[54] *Ibid.*, p. 6.

razón de ser, más que de una confesión habla de una afirmación. La culpa se transforma en orgullo, el arrepentimiento en una justificación, la penitencia en comprensión. El lugar de tránsito se vuelve permanencia, lo perecedero no tiene que buscar su símbolo sino aquí, en este mundo; buscar la plenitud con la insuficiencia de saberse franqueado por límites temporales. "Es el afanoso esfuerzo sostenido lo inmortal del hombre,"[55] dice Goethe.

José Gaos asevera:

> Si hay algo tal radical como peculiar del hombre occidental moderno, y su idea y sentimiento del mundo y de la vida, a diferencia quizá de todos los demás hombres y sus ideas y sentimientos del mundo y de la vida, es la doble idea y sentimiento de que no hay más que un mundo y una vida, éstos, naturalmente, y de que su ser mismo, o el ser en general, es actividad, 'actualidad', 'acto', que in-siste re-iterándose.[56]

La idea de fuga que Pitol adjudica a su autobiografía parece adecuarse a este sentimiento escrito por Gaos, el hombre "sentirá e ideará como innecesario, aun cuando posible, todo ser, todo mundo, toda vida trascendentes a esta vida y a este mundo del movimiento".[57] La autobiografía literaria buscará su trascendencia a través de la manifestación artística que representa. La legitimación está, como mencioné antes, en la correspondencia entre persona y actividad, conjuntadas en el movimiento e instante de la creación. El límite está, como lo advirtió Gaos, en la incomunicabilidad de las individualidades en su "íntimo ápice absoluto".[58] Pensar es generalizar, nos dice Borges. Recordar también lo es. Es ver una trayectoria y dejar en la obscuridad muchas otras. Es una suma que en el camino se vuelve resta. Darío Villanueva resolvió de igual manera, con una paradoja, el problema entre realidad y ficción en el género autobiográfico: "Lo

---

[55] Citado por José Gaos, "La razón y la realidad en la literatura -El Fausto- y el arte" en *Historia de nuestra idea del mundo*, UNAM, 1994, p. 434.
[56] *Ibid.* p. 438.
[57] *Ibid.* p. 440-441.
[58] José Gaos, *Confesiones profesionales*, p. 45.

ficticio y lo autobiográfico son, en consecuencia, una y la misma cosa: lenguaje y, por lo tanto, realidad."[59]

2. La autobiografía y las memorias

La diferencia entre memorias y autobiografía es muy tenue. Si nos atenemos a la definición hecha por Lejeune, las dos prácticas, los dos géneros, pueden considerarse idénticos. En lo que a "los signos de la recepción" se refiere, Villanueva afirma que

> radica en la concepción del receptor como confidente o como público. La autobiografía necesita un *narratario*, entendiendo por tal aquel destinatario que justifica la propia existencia del discurso como tal, frente a otra figura menos exigente como es la de un mero lector implícito o representado al que el narrador hace referencias incidentales.[60]

José Ortega y Gasset dice:

> Es condición del género «Memorias» que el autor se mantenga fiel a su punto de vista, precisamente por ser «caprichoso ; es decir, subjetivo e individual. El encanto de las Memorias radica precisamente en que veamos la historia otra vez deshecha, en su puro material de vida menuda, no suplantada por la construcción mental. En cierto sentido, tienen que ser las Memorias el reverso del tapiz histórico, con la diferencia de que en ellas el reverso presenta también un dibujo, bien que distinto del que va en el anverso. La Historia es vida pública, y a ésta se llega machacando innumerables vidas privadas. En las Memorias vemos descomponerse la nebulosa histórica en los infinitos e irisados asteriscos de las vidas privadas.[61]

La distinción que Villanueva hace desde el ángulo de la recepción, el lector como confidente o como público, parece rotunda. Tal vez Pitol tomó en cuenta la primera posibilidad: "Yo creí que iba a ser un trabajo para un grupo pequeño, quizá sólo para gente de mi generación"[.][62]

---

[59] Darío Villanueva, *Op. cit.* p. 29.
[60] *Ibid.* p. 19-20.
[61] José Ortega y Gasset, "Sobre unas memorias" en *Espíritu de la letra*, México, rei, 1988, pp. 158-159.
[62] César Güemes, *op. cit.* p. 19.

Ortega y Gasset, a pesar de la certera distinción, termina considerando las Memorias como constituyente de un prisma público en la medida que sirven para reconstruir el tapiz histórico. Sin embargo, la distinción entre memorias y autobiografía no puede ser absoluta, porque en diferentes grados pueden ambos géneros partir y ser recibidos con distintos propósitos.

Yo apostaría por una definición basada en la distinción que hay entre el yo ideológico y el yo poético. El primero apareció con los comienzos de la escritura autobiográfica moderna en la América española. Su objetivo, según las palabras de Sylvia Molloy era erigir una estatua para la posteridad.[63] Castañón afirma que "se inaugura como una carrera entre la historia personal y la historia oficial donde, a veces, la historia aparece engañosamente derrotada, provisionalmente disminuida por la voluntad de grandeza del escritor".[64] Me parece que ese origen ha influido en quienes al fijar su mirada en este objetivo no tienen el menor reparo en etiquetarlo como "Memorias", pues lo autobiográfico parece incumbir exclusivamente al terreno privado, en el que el yo poético se siente más cómodo y holgado, pues no se ve amenazado de comprometer ninguna aseveración a un examen histórico.

Puede pensarse, con razón, que en las Memorias "la verdad objetiva, la utilidad y el valor didáctico justifican la narración de una historia personal, y garantizan su mérito documental."[65] Pero en la autobiografía también pueden adivinarse estos rasgos aunque atenuados. En un artículo, Thomas Mann afirma que autobiografía y educación:

> se asocian al instante, al tener ante nuestros ojos la idea de la figura humana como a la más elevada expresión de la simpatía hacia lo orgánico. A la vista de esta idea de carácter plástico, ambos instintos afluyen hacia una unidad humana: el elemento pedagógico vive consciente o inconscientemente (de preferencia, cuando es inconsciente) contenido en el elemento autobiográfico y es uno de sus resultados, crece en su interior.[66]

---

[63] Sylvia Molloy, *Acto de presencia*, México, FCE, 1996.
[64] Adolfo Castañón, "*El arte de la fuga* de Sergio Pitol", *Vuelta*, núm. 245, p. 31.
[65] Sylvia Molloy, *op. cit.* p. 189.
[66] Thomas Mann, *Obras completas*, Tomo III, Barcelona, Plaza y Janés, 1968, p. 1094.

En Pitol se da esta afluencia hacia lo formativo de su experiencia como escritor. Podemos percibir que su disgusto hacia *A* parte de la consideración, como lo vimos en el primer capítulo, de su labor autobiográfica como una "triste grafomanía" a causa de no "haber logrado realizar nada memorable" (*A*, 1966).

Es cierto que lo pedagógico tiene su carga su ideológica; sin embargo Pitol no se apoya en esta ó en aquella idea sino en algo quizá más valioso, la experiencia de un hombre enfrentado a su actividad. No busca imponer sino comunicar. Sus ideas, como nos dice Pitol refiriéndose a Chéjov, "[n]o son la causa sino el resultado de una obra donde el autor había perfilado su mundo y definido ya su especificidad literaria" (*AF*, 176).

3. La autobiografía y los diarios

Los diarios tienen un lugar importante en *AF*, por lo que es pertinente ver cómo operan dentro de la obra y cómo se ciñen a la visión de un autor que con justa razón considera su inserción como una acción legítima si nos atenemos a su ideal autobiográfico. La diferencia entre el diario y la autobiografía es más fácil de definir que el que existe entre ésta y las memorias. Estas son más explícitas. Raymundo Ramos siguiendo la definición que hizo de este género Aníbal Ponce anota que "el diario es [...] la anotación 'de una vida que se va haciendo', en cambio la memoria se escribe 'desde la altura de una vida ya hecha'. Memorias son diarios con perspectiva. El escritor recuerda, es decir, reinventa su propia vida".[67] En lo único en que estoy en desacuerdo con esta afirmación es en considerar las Memorias como "diarios con perspectiva", pues hay una ligera contradicción de términos. Puede ser que el autobiógrafo emplee su diario para guiarse, o bien, para darle coherencia a través de una nueva configuración dentro de una autobiografía o de unas memorias e incluso dentro de una obra narrativa. Pero, en rigor,

[67] Raymundo Ramos, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, México, UNAM, 1995, p. V.

sería imposible, debido a la distancia con la que se recuerda la actividad cotidiana, reconstruir un diario. Si algo lo caracteriza es su falta de perspectiva.

Curiosamente, esta definición, no obstante lo dicho, es en parte cierta para el *AF*, en donde Pitol incorpora fragmentos de su diario. Sin embargo, la hace desde una perspectiva que le permite decidir cuáles partes, de lo que suponemos un diario más voluminoso, son pertinentes, con el fin de ilustrar la fusión de géneros que en el libro coexisten, al situarlos junto a una serie de textos que no comparten este sabor cotidiano, en la confección de su autobiografía. En efecto, son diarios considerados "desde la altura de una vida ya hecha" pero dentro de una idea precisa, con lo que pierden de esta manera una característica que le es fundamental como la de participar en un proceso que se va haciendo sobre la marcha. En *AF* lo interesante radica en que esta propiedad contagia a la obra autobiográfica, pues se aviene muy bien a la idea que sobre ella tiene su autor. Si en un principio se trató de un diario que no fue concebido para ser publicado, luego el autor lo hará pero dentro de un contexto completamente diferente. Se aleja así de los defectos que Guillermo Sheridan ve en el género: "El diario no excluye la rebaba de la tontería y el capricho, la viruta del sinsentido de la que el *yo* ignoto también se sabe fabricado".[68] Lo que en el diario es "economía acumulativa y poco discriminadora", en la autobiografía será planificación. Pitol comenta al respecto:

> El diario es un material formidable para mí y me revela, entre otras cosas, los mecanismos extrañísimos de la memoria; hay cosas que releo como si no me hubieran pasado a mí y sin embargo fueron muy importantes, el tono muestra que fue algo decisivo y sin embargo lo tengo borrado. Casi todas mis novelas salen de los diarios.[69]

Así pues, en el diario, la atención, muchas veces perniciosa por hacer una cosecha desmedida de los frutos que va dejando el tiempo, puede dejar pasar mucha paja en sus costales. El diario es más irreflexivo por lo que tiene de rutinario:

---

[68] Guillermo Sheridan, "José Juan Tablada en su Diario", *Vuelta*, núm. 198, p. 30

[69] Juan Villoro, "El viajero en su casa" [Entrevista con sergio Pitol], en *Los once de la tribu*, México, Aguilar Nuevo Siglo, 1995, p. 229.

> mis diarios nunca quisieron ser literarios; recogen gran cantidad de fruslerías, de malos humores, de pequeñas peleas, desahogos, preocupaciones de si llegó el gas o no llegó, rencores, fastidios; escribir eso me ayuda a despojarme de esa energía innecesaria para poderme dedicar a cosas más "armoniosas", como las novelas.[70]

O su autobiografía, que es igualmente una empresa más meditada porque puede atisbar desde su mirador privilegiado lo excepcional. Las zonas de silencio de las que habla Hernández Álvarez en los diarios sí tienen voz.

> El escritor [nos dice Sheridan] se ampara en lo común del día y le subordina su insignificancia y su pretendida sinceridad. En el diario, escapa del silencio y se preserva en la idea edificante de que 'cada día nos dice algo': vivir y escribir es vivir dos veces.[71]

En cambio en la autobiografía "la evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente".[72]

Hasta aquí hemos analizado tres modos, o dos si consideramos que no hay diferencia entre la autobiografía y las memorias, en los que el yo puede manifestarse de manera directa. He optado por darle preeminencia dentro de la jerarquía de estos géneros del yo, al autobiográfico porque es la que contiene el espíritu con que fue concebida *AF*. Ya vimos cómo la autobiografía que incorpora diarios sugiere un término medio entre reflejo y reflexión. Vimos también cómo el impulso autobiográfico es dado por la verdad poética, encerrada en el concepto de fuga, que anima al autor. Quizá dentro de las manifestaciones más directas con las que se comunica el yo faltaría una manifestación tan importante como lo es la epistolar que brilla por su ausencia. Sin embargo no es *AF* una autobiografía en estado puro pues dentro de ella hay dos formas adicionales en que el yo prefiere mostrarse no de forma directa sino indirecta, oblicua, y que quizá el autor tenía presente en la indecisión por nombrar a su obra como un texto

---

[70] Ibid., p. 230.
[71] Guillermo Sheridan, *op. cit.*, p. 30
[72] Sylvia Molloy, *op. cit.* p. 19.

autobiográfico. Hablo del ensayo, de la crónica y del relato de ficción autobiográfica.[73] Todos ellos también géneros del yo.

La zona periférica, el *continuum* entre los diarios y las memorias con la autobiografía así como el que se establece entre ésta y los géneros mencionados es el "yo". Es el andamiaje que permite que se sostengan en la construcción autobiográfica. La primera persona le permite a Pitol transitar con plena libertad en el ensayo, donde analiza; en la crónica, donde recrea la atmósfera en que se produce un determinado suceso o donde describe las ciudades por las que deambula; en los diarios, donde registra el itinerario de sus ideas en gestación y el itinerario onírico; en los relatos de ficción, donde fabula; y, finalmente, en la autobiografía, donde se reconoce en perspectiva. La aparición del yo legitima, para Sergio Pitol, la inclusión de todos ellos. Analicemos, pues, ahora los géneros en que se refleja indirectamente el "yo".

4. La autobiografía y el ensayo

El ensayo es el género que más predomina en *AF*. Una de sus características, nos dice José-Carlos Mainer, es que "nunca puede ser impersonal: reclama la presencia de su autor como firma porque no tiene más sustento argumental que su condición de experiencia –vital, intelectual- que se comparte mediante la escritura".[74] Es, pues, una forma que linda con los terrenos autobiográficos y que, en algunos casos, hasta suele ocuparlos por entero. El equívoco que se da, a veces, entre personaje, narrador y autor

[73] Darío Villanueva, *op. cit.* p. 24, dice al respecto: "Nuestra prospección sobre la autobiografía nos convence de lo falaz que sería establecer diferencias de estatuto entre ella y, por ejemplo, la novela autobiográfica o simplemente realista". Y más adelante (p. 25) cita una afirmación de Martínez Bonati que dice: "el pacto novelístico 'no es aceptar una imagen ficticia del mundo, sino, previo a eso, aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente de lenguaje (...) que no es el autor, y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria".

[74] José-Carlos Mainer, *El ensayo español 1. Los orígenes: siglos XV a XVII*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 14.

en relatos de ficción no puede existir. Aquí no es necesario la idea de pacto porque su objetivo no es desentrañar el pasado personal sino el desarrollo de temas de variada índole.

El ensayo, como la autobiografía desvinculada de su matriz cristiana, como la novela, es un género moderno. Él también "vive mejor en las fisuras de las creencias". Etimológicamente, en la experiencia originaria de la palabra, denotaba exigencia y examen. Por extensión, se referirá a una comprobación, sólo que personal, de la manera en que el ser humano por una pretensión a menudo caprichosa traduce su conocimiento de lo individual en la relación que sostiene con el mundo. Su significado en términos dramáticos, teatrales, lo documenta Covarrubias: "entre los comediantes, la prueva que hazen antes de salir al teatro". El sentido literario, en los *Ensayos* de Montaigne (1580) y de Francis Bacon (1597), se caracterizaba por "la falta de profundidad en el examen de los asuntos"[75]. Adolfo Bioy Casares afirma: "En la acepción original del término, todavía no alterada por la tradición, las composiciones que integran el libro [de Bacon] son verdaderos ensayos: esto es, apuntes para la expresión de temas que requerirán un desarrollo más amplio".[76] Sin embargo, también es cierto que no renuncia al desarrollo argumentativo ni a puntos de apoyo como pueden ser aseveraciones de tipo filosófico, científico, moral, histórico, aunque desprendidas de su maquinaria conceptual con el propósito de interpretar siguiendo a su maquinaria emotiva.[77] El ensayo es "ciencia, menos la prueba explícita".[78] No obstante, lo que parece una carencia es su gran logro. Kundera toma para el novelista el cometido de explorar al ser. El ensayista toma el de aproximación, por sobre todo, a temas que no pueden saldarse con un análisis técnico y

---

[75] José Luis Martínez, *El ensayo mexicano*, Tomo I, México, FCE, 1984, p. 9.
[76] Adolfo Bioy Casares, *Op. cit.* p. 12.
[77] Dice Mainer: "La *copia verborum* y la copia *rerum erasmianas* [...]eran variaciones retóricas sobre frases dignas de recuerdo o digresiones sobre asuntos que podían analizarse en sus partes componentes, relaciones externas, opiniones autorizadas... hasta formar pequeños trabajos académicos cuya justificación era el aprendizaje pero cuya pauta interior era la relativización del saber y el análisis de lo complejo." (p. 17).
[78] Dice Ortega y Gasset, citado por Mainer, p. 13.

matemático. Pitol, como he mostrado, elige la idea de fuga para definir su propuesta autobiográfica: es exploración y aproximación. Recordemos que el relato de uno de sus personajes, Billie Upward, es *Cercanía y fuga*.

"El ensayo nunca se cierra a sí mismo",[79] no persigue terminar con la discusión sino fomentarla. Es por tal motivo que además de la nota personal existe la característica de lo inacabado que tiene toda autobiografía, que a su vez, es aproximación a la vida propia, sabiendo de antemano que el tiempo puede cambiar la óptica y con ello la valoración que de ella se tiene.

> La subversión del ensayo nunca es absoluta porque el emblema del ensayo es la parcialidad, en el doble sentido que venturosamente acoge este término. Es parcial porque toma parte y lo es también porque se sabe parte de un todo seguramente perdido e irrecuperable. Y seguramente porque no tiene ningún deseo de recuperarlo.[80]

Esta afirmación es válida también para la autobiografía. En *AF* la selección de piezas ensayísticas no tiene ya el sentido intimista que sólo incluía en el edificio del yo las alcobas y los armarios, Pitol prefiere un punto medio como puede ser la sala o el comedor donde predomina la conversación en tono moderado, que rehuye el estruendo de las declaraciones de orden público hechas con "patética vehemencia" al igual que los balbuceos y las contenciones del pudor. Castañón dirá al respecto: "Tal vez esta voluntad de re-invención de la gestualidad puramente literaria explique la ausencia más notable del libro: la del amor".[81]

Mainer al referirse al ensayo habla de una retórica del yo y de la estética de la variedad que le es inherente y anota:

> El yo cristiano surge, pues, de la introspección y del interrogatorio, como un doloroso trance que conduce del hombre antiguo, pecador, al hombre nuevo, desengañado y arrepentido. Y por el camino, esta técnica introspectiva ha ido reactivando todos los antecedentes clásicos que legitimaban el recurso argumental a la primera persona: la epístola donde la familiaridad autorizaba el

[79] José-Carlos Mainer, *op. cit.* p.14.
[80] *Ibid.*, p.16.
[81] Adolfo Castañón, "*El arte de la fuga* de Sergio Pitol", p. 34.

> explayarse de la intimidad [...] el diálogo donde la viveza discursiva de las réplicas y alusiones requiere del recurso frecuente a lo propio, la biografía y la autobiografía como trama y armazón de la narración de un proceso de análisis conducente a un destino o a una conversión. De todo ello conserva su huella el ensayo y todas estas formas se han aducido como antecedentes obligados del yo ensayístico: un yo a la postre definitivamente secularizado porque los términos de la conversión a la verdadera vida del cristiano se han trocado en el nada fácil logro del hombre de experiencia.[82]

El yo puede hablar desde distintos lugares. Cobra un sentido diferente al recorrer cada uno de estos géneros. En el prólogo a los *Ensayos* de Montaigne editadas por D. Picazo y A. Montojo se hace una apreciación interesante del contraste que hay entre la autobiografía definida por Lejeune y la naturaleza de los ensayos del escritor francés: "lejos de pretender plasmar la evolución diacrónica de su existencia, lo que persigue Montaigne es la aprehensión sincrónica por la escritura de la actualidad de cada instante, es decir, el presente constante de su yo".[83] Y esto es lo que Pitol realiza exactamente, el presente constante del yo no puede representarse si no es a condición de estar en continua fuga. En efecto, los textos que componen el libro "se contemplan, potencian y desconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es la relativización de las instancias".[84] En este sentido el libro de Pitol se asemeja espiritualmente a los ensayos de Montaigne, donde el trabajo analítico ignora "la coherencia objetiva a favor del rigor que impone la subjetividad y la asunción del presente absoluto, reducido a su más mínima unidad."[85]

Dentro de las modalidades del ensayo que José Luis Martínez identifica como las más constantes, advirtiendo que es improbable hallarlas en estado puro, advertencia que también vale para los contenidos en *AF*, encontramos en esta obra los siguientes: ensayo como género de creación literaria ("El oscuro hermano gemelo"); ensayo breve, poemático ("De reconciliaciones"); ensayo de fantasía, ingenio o divagación ("Sueños,

---

[82] *Ibid.* p. 19.
[83] Michel de Montaigne, *Ensayos*, Tomo I, Barcelona, Altaya, 1994, p. 18.
[84] Sergio Pitol, "El sueño de lo real" en *Infierno de todos*, p. 17.
[85] Michel de Montaigne, *op. cit.* p. 19

nada más"); ensayo interpretativo ("Droctulft y demás"); ensayo de crítica literaria (todos los contenidos en la parte de "Lecturas"); ensayo expositivo ("¿Un Ars Poética?"), ensayo-crónica o memorias (la segunda y tercera parte del "Viaje a Chiapas", "con Monsiváis el joven") y ensayo breve, periodístico ("Fetiches").[86] En el capítulo siguiente haré un análisis detallado de cada uno de los capítulos de *AF*, pero antes me detendré en un género más del yo que curiosa, o mejor, naturalmente Martínez al hablar de ensayo-crónica pone como un probable sustituto la denominación de memorias.

5. La autobiografía y la crónica

Sabemos que los viajes marcaron el ritmo de un buen trecho de la vida de Sergio Pitol. Su calidad de diplomático, cuando no la intempestiva decisión de quemar las naves o contemplar el nervio de un conflicto histórico, hicieron posible o, mejor, inevitable, el ejercicio de la crónica; ya en su ladera exclusivamente histórica o testimonial, ya en su ladera más personal y poética, en la que las ciudades y sus polos de imantación: museos, plazas, librerías, cobran realidad en la medida que remitan a escenarios y atmósferas literarios y provoquen la recreación de otros.

Vicente Leñero apunta que la crónica

> es el relato de los hechos de acuerdo a un orden cronológico –como su nombre lo indica- pero de igual manera se explica como crónica la transcripción de un mundo, de un paisaje, de una ciudad, de un pueblo, de toda una realidad, en fin, que se logre apresar en un momento dado. La crónica es repaso de costumbres, develamiento de cualquier situación contemplada por fuera o desde adentro. Es, cuando se quiere, un género analitico que valora o que juzga o que compara y que mide. Es la medida de una verdad que existe y que transcurre. Es la manera literaria de transcribir una emoción producida por la contemplación de un acontecimiento.[87]

---

[86] José Luis Martínez, *op. cit.* pp. 13-15.
[87] Vicente Leñero, "Bitácora del tiempo" en *México en cien crónicas*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 10.

Nos encontramos, pues, de nuevo con el yo como testigo y partícipe de la realidad con el fin de absorber semblantes locales e incorporarlo a una auto-geo-bio-grafía espiritual. El viaje permite la aventura, es una experiencia inherente al ser humano porque le es necesaria. Los continuos tránsitos sean nómadas o sedentarios, sean reales o imaginarios, a los que está destinada la vida encuentran en este binomio su confesión más añorada: la de haber vivido. En el *AF*, "La herida del tiempo", "Siena revisitada", "Viajar y escribir" y "Viaje a Chiapas" ilustran la práctica del género.

6. La autobiografía como construcción de la identidad

Villanueva acompañaría al "yo" autobiográfico de un término inseparable, su identidad: "La dimensión que más define a este género [...] es la de la vida individual, más concretamente la de la identidad del yo".[88] Más adelante añade:

> La autobiografía, como segunda lectura de la experiencia que es, tiene como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo de un tiempo, y peca por ello de excesiva coherencia lógica y racionalización. La narración autobiográfica le da un sentido al acontecimiento vivido, que al acontecer pudo tener otros o ninguno.[89]

AF en apariencia, sacrifica la coherencia lógica, en el sentido de no tener una disposición cronológica en el ordenamiento de los materiales que lo componen, pero sí lo tiene en cambio en términos temáticos. La propuesta autobiográfica de Pitol está fincada en lo que considera como las tres actividades fundamentales en el ejercicio literario: el "yo" visto desde la memoria, la escritura y la lectura. Cuando le preguntan si es un libro de pasiones, Pitol rectifica: "Es el libro que he escrito con más pasión. Sobre dos pasiones: la lectura y la escritura y una tercer entidad que las revela u oscurece: la memoria."[90]

---

[88] Darío Villanueva, *op. cit.* p. 20.
[89] *Ibid.*, p. 21.
[90] Javier Aranda Luna, *op. cit.* p. 37.

Pitol sabe bien que "la verdadera persona de un escritor o de un artista está en su obra, sólo en su obra", y por ello, qué mejor que hacer de la autobiografía una obra más. Por ello del yo cotidiano al yo creador, nuestro autor elegirá a este último, al que moverá con libertad por las estancias del ensayo, la crónica, el diario, el relato. Sabe que una autobiografía importa en la medida que el autor tenga una obra que lo respalde y legitime por su valía literaria. José Bianco, desde el ángulo del lector, en su artículo, "Parafernaria", nos dice:

> el público en general, cuando admira a un artista creador, puede sentirse atraído también por el hombre que hay en él, por ese yo exterior que, según Proust, acaso valga menos que el de muchas personas. Quiere conocerlo, alcanzar vicariamente su amistad. Hacer posible esa amistad es uno de los placeres que deparan los diarios literarios, las cartas, las memorias. Toda esa parafernaria literaria y artística que va unida a la obra de un artista creador.[91]

Bianco opta por un vínculo afectivo, Mann, como vimos anteriormente, por uno pedagógico. En el fondo podemos decir que está el interés por buscar un modelo que sintetice vida y arte. Sergio Pitol, atento lector de parafernarias literarias, sabe que el único lugar posible de compenetración de ambas esferas, irreconciliables en la realidad, es en la escritura. Pitol parece simpatizar con la postura radical de considerar que la biografía de un autor sólo puede estar en sus obras, por ello su ejercicio narrativo está encaminado a sublimar su personalidad en aquellos aspectos que se involucran con ella y que explican su labor como escritor.

---

[91] José Bianco, "Parafernalia" en *Ficción y reflexión*, México, FCE, 1988, p. 271.

III. *EL ARTE DE LA FUGA*

> *La fuga pide que se la escuche con atención y, por tanto, no es larga, unas pocas páginas, nada más. Su carácter no tiene más limitación que la imaginación de su creador. Puede ser sombrío o gracioso, pero nunca trata de ser ambas cosas en una misma fuga. Por lo que se refiere a su carácter general, una fuga dice una cosa y deriva su tónica de la naturaleza del sujeto mismo. En otras palabras, su alcance emocional está limitado por la clase de tema con que se comienza.*
>
> Aaron Copland, Cómo escuchar la música

Sergio Pitol le da a su discurso autobiográfico, contenido en *AF*, tres divisiones: la memoria, la escritura y la lectura, que, sabemos, son fuentes indispensables e inagotables para cualquier creador literario, experiencias sin las cuales su visión artística quedaría mutilada; además añade un epílogo en el que un conflicto colectivo aún no concluido lo enlaza con su destino individual de igual modo no terminado y que, sin duda alguna, él mismo rectificará y ampliará con nuevos hallazgos, aunque siempre dentro de aquellas coordenadas. El objetivo del autor es la conformación de un continente propio, donde lo real de la experiencia vivida y lo ficcional de la experiencia imaginada puedan tornarse indivisibles, donde ambas se requieran para poder encarnar en una obra.

Seguir de cerca la división de una personalidad es atender, en el caso de Pitol, a las múltiples voces que la suya ha entonado. La memoria, la escritura y la lectura, tres experiencias, que en él, parece decirnos, con una obra literaria importante como testimonio y respaldo, no son más que una. Si nos colocamos desde el punto de vista musical -el título lo sugiere, nos invita a hacerlo- *AF*, sería un texto constituido por tres melodías conductoras. Cuando una de ellas predomina, asciende, las otras dos

disminuyen pero nunca hasta el grado de desaparecer, sino que se entrelazan sutilmente con la principal. Ajustemos lo que Aaron Copland dice con respecto a la forma musical denominada fuga a la manera en que nuestro autor maneja sus materiales autobiográficos:

> en la fuga no hay verdadera repetición, excepto para el meollo del sujeto mismo [en este caso Sergio Pitol] y el contrasujeto que frecuentemente acompaña a cada una de las apariciones de aquel [Sergio Pitol como memorialista, como escritor, como lector]. Se nos escapará la mitad de lo que es la forma fuga, si no comprendemos claramente que con cada entrada del sujeto se arroja una luz diferente sobre el tema mismo. Éste se puede aumentar o invertir, combinar consigo mismo o con otros temas nuevas, abreviar o alargar, cantar sosegadamente o con bravura.[92]

O para decirlo con las propias palabras de Pitol: "Un YO, uno de los tantos que nos compone, puede abrirse en determinado momento y debido a cierto estímulo, para derrotar al YO hasta ese entonces reinante y constituirse en el nuevo YO hegemónico que mantendrá unida la confederación de almas que es cada uno de nosotros"(*AF*, 306).

Recordemos una vez más el comentario del autor, al referirse a *AF*: "Es el libro que he escrito con más pasión. Sobre dos pasiones: la lectura y la escritura y una tercer entidad que las revela u oscurece: la memoria". Si bien Pitol ha optado por poner el acento en la memoria, es indudable que la anterior afirmación puede apoyarse también en las otras dos, la lectura puede revelar y obscurecer la escritura y la memoria; al igual que la escritura, la lectura y la memoria. Podemos, pues, intercambiar, de acuerdo al punto de vista desde el que se pretenda relacionar la autobiografía pitoliana, estas acciones.

Sergio Pitol se identifica como el sujeto de la fuga en su exposición inicial, "Todo está en todas cosas", cuya primer apartado tiene un subtítulo que es una frase de la novela *Al faro* de Virginia Woolf: "Sí, también yo he tenido mi visión". Frase precisa por lo que explica acerca del motivo y la intención de escribir -quizá sería mejor decir armar- un libro autobiográfico apuntalado como trayectoria artística. Pitol cuenta la visión y versión de su propia vida. Pero entonces, ¿por qué afirma que *AF* "a final de

[92] Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 1996, pp. 161.

cuentas es una autobiografía y no lo es". ¿Qué es lo que tiene de autobiográfico? Y ¿qué es lo que no? Me parece que un elemento conciliador necesario para comprenderlo es el término ficción. *AF*, por tanto, no debe tomarse como un reflejo exacto de la persona de Sergio Pitol sino como un instrumento para la conformación de una personalidad artística, donde lo que se expone son las fases, el curso, la visión de aspectos que giran en torno de aquella forma particular de existencia asumida.

Castro Ricalde, a partir de las afirmaciones hechas por J. Hillis Miller, "considera la ficción como una forma de sistematizar nuestras experiencias. Así, le conferimos a lo vivido una forma y un sentido, un orden que posee un inicio preciso, un medio y un final, estructurados alrededor de una idea central".[93] Y más adelante afirma: "Referirnos a un proceso creativo apunta a un mundo que no posee un orden inherente".[94] Del mismo modo, Luz Aurora Pimentel, dice: "Nuestra memoria e interés nos llevan a operar una incesante selección orientada de nuestra experiencia, para llevar a cabo una 'composición' que signifique y/o resignifique esa experiencia".[95]

AF es un texto que se construye a partir de una certidumbre presente, la percepción del pasado la asocia, selecciona y clasifica a partir de ella, ahí, donde la evolución y la predestinación reconocen su identidad por medio de la vocación elegida. La estructura del libro está determinada, no por una disposición cronológica, sino por un engarce temático, como veremos a continuación.

1. El yo memorioso

En el capítulo "La herida del tiempo" se encuentra la definición que Pitol le da a la memoria, el hilo conductor de la primera parte de *AF*:

---

[93] María Castro Ricalde, *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado. UI. p. 8.
[94] *Loc. cit.*
[95] Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI/UNAM, 1998, p. 7.

> La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae visiones que, a diferencia 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. (*AF*, p. 57)

Además de la variación del título del cuadro de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, ajustándolo a la idea de la nostalgia (recordemos también que es un cuadro de Goya, *El entierro de la sardina*, el que ilustra la portada del libro); destaca la mención de la figura retórica del oxímoron. La memoria, por lo tanto, no fluye uniformemente, sino que, apropiándome de unos versos de Octavio Paz: "se curva, avanza, retrocede, da un rodeo y llega siempre". Más que suscitar una contradicción, los ocho capítulos incluidos en esta parte dan la impresión de complementariedad. Sea el que fuere el orden seguido, la voz memorística de Pitol se oye en cada una de ellas.

1.1. Todo está en todas las cosas: las epifanías de una vocación

Venecia, explica Pitol al final de este apartado, "ha sido un escenario frecuente en mi literatura. Se trata de una Venecia imaginada como la de Hofmannsthal, una Venecia ideal, que me produce la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo que lo circunda y su fusión mística con el pasado" (*AF*, p. 28). En efecto, si atendemos su obra literaria, nos encontraremos con dos textos fundamentales que transcurren en Venecia. Es en *El tañido de una flauta* donde el protagonista anónimo, después de haber visto la película que le da título al libro, reconoce el destino obscuro de Carlos Ibarra reflejado en su lograda concreción artística, y el suyo. Es en *Cercanía y fuga*, la historia dentro de "El relato veneciano de Billie Upward", a su vez, sexto capítulo de la novela *Juegos florales*, donde la protagonista, Alice: "Descubrió en cierto momento que, más que pensar en Venecia, lo hacía en el libro que llevaba en la maleta, pues en el momento

de empacar intuyó que Venecia podría aclararle algunos de sus enigmas[.]"[96] El libro al que se refiere es *El retorno de Casanova* de Arthur Schnitzler. Pero, además, percibimos que en la muerte ambigua de Alice está cifrada otra alusión literaria básica que la explica, *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. "El mero nombre de la ciudad enlaza los grandes fastos amorosos con los momentos mortuorios,"(*AF*, 14) nos dice Pitol. También, intuyo, los procesos en que la memoria encuentra su trayectoria, su forma, su camino imantado. De ahí las preguntas en tono irónico del inicio: "¿Moriría en Venecia? ¿Surgiría algo que lograra transformar en un momento mi destino? ¿Renacería, acaso, en Venecia?"

En la novela de Schnitzler, el viejo Casanova, después de su último lance amoroso donde el cruce entre lo erótico y lo grotesco culminan en un episodio trágico, regresa a Venecia, después de un largo exilio, a morir. En la de Mann, Gustav von Aschenbach al visitar esta ciudad por segunda vez se le revela, en la figura de Tadzio, un impulso erótico que fractura el orden racional que lo sustentaba y que lo hará entregarse, abandonarse, a la muerte. Es natural, por lo tanto, que Sergio Pitol elija como escenario para tener su "visión" a Venecia. Sin embargo, la trayectoria es inversa a la que cumplen los personajes de Schnitzler y Mann. Estos la finalizan con una desintegración; en Pitol ocurre lo contrario, percibirá una imagen de sí mismo en la que cree encontrar su paradójica unidad: "el reconocer que todo ser humano lleva un misterio que ignora"(*AF*, 25), según la frase que cita de Julien Green.

"Todo está en todas las cosas", que funciona como un excelente prólogo a la obra, aunque no está establecido como tal, consta de cuatro partes: "Sí, también yo he tenido mi visión"; "Pasado y presente"; "Almuerzo en el Bellinghausen" y "Todo es todas las cosas".

---

[96] Sergio Pitol, "El relato veneciano de Billie Upward" en *Vals de Mefisto*, México, ERA, 1989, p. 39 y *Juegos florales*, México, ERA, 1990, p. 136.

En la primera, la supuesta pérdida de unos lentes hacen de la primera visita a Venecia, a mediados de octubre de 1961, una experiencia perturbadora:

> se me escapaban los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia*, coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en el que me movía (*AF*, 12)

Por medio de esta anécdota se borda una alegoría de lo que significó el primer acercamiento autobiográfico en que el autor, desde su perspectiva actual, ve en la tergiversación de una frase de Berenson, una clave para explicarlo: "La reducción de la cita intentaba aproximarse a su contenido." El joven escritor al terminar su jornada, creyendo que conocía Venecia, al subir al tren que lo llevaría a Roma, agobiado por el esfuerzo, descubre en uno de los bolsillos de su chaqueta los lentes perdidos. Lo que lo hace decir con un sesgo mordaz: "Sí, también yo he tenido mi visión."

En la segunda parte, "Pasado y presente", se confirma la alegoría. Recuerda con entusiasmo la carta que recibe de Gombrowicz en 1965 invitándolo para que colabore con él en la traducción de su *Diario argentino* y con incomodidad la desgana con que escribió la autobiografía solicitada por Rafael Giménez Siles:

> Terminé en pocos días el texto solicitado. Mientras lo escribía me acompañaba la sensación de no salir de un continuo sin fin. La historia anterior me quedaba muy cerca, a tiro de pedrada, y ninguna de sus líneas estaba clausurada. Podía comparar mi pasado a ese tipo de ciclones extremadamente agresivos que azotan con ferocidad una región determinada y, luego, durante semanas, se desplazan por miles de kilómetros, pero sin quitar el pie del punto donde adquirieron su mayor potencia, al que regresan una y otra vez para descargar su cólera. Era la idea que tenía de mi vida: la infancia, o lo que quise y pude recordar de ella, el periodo universitario, algunos viajes, todo se presentaba en mi memoria como una entidad única, bastante confusa. La distancia de las cosas de México, la perspectiva que eso me permitía, la rareza del nuevo escenario, contribuían a convertir el pasado en un informe conglomerado de elementos. (*AF*, 17)

La afirmación final explica que la labor autobiográfica actual opte por una identidad en que predomine lo literario por sobre el "informe conglomerado de elementos".

Enseguida recuerda la desagradable impresión que le produjo la lectura de *A* en 1988 cuando le sugirieron que añadiera "una segunda parte que diera fe de lo ocurrido en los veinte años posteriores. En aquel tiempo, afirma, escribir le "producía menos placer que leer":

> En los últimos tiempos me ha ocurrido a menudo ser consciente de que tengo un pasado. No sólo por haber llegado a una edad en que la mayor parte del camino ha sido recorrida, sino también por conocer fragmentos de mi infancia que hasta hace poco me estaban vedados. Puedo distinguir las etapas anteriores con suficiente claridad, la autonomía de las partes y su relación con en el conjunto, lo que entonces me era imposible. Comienzo a recordar la juventud, la mía y la de los demás, con respeto y emoción, por lo que contiene de inocencia, de ceguera, de intransigencia y de fatalidad. Eso mismo me hace concebir el futuro como una zona infinita desconocida y promisoria (*AF*, 18)

En la tercera parte "Almuerzo en el Bellinghausen", hay otra revelación. Ocurre en una de sus transitorias estancias en México, en 1979, cuando Julieta Campos, en aquel entonces directora del PEN Club de México lo invita a un ciclo de presentaciones de escritores de distintas generaciones. Al verse en el lugar del escritor maduro debió sentir la angustia de lo que para él era el resultado desfavorable que le daba el examen de su obra pasada. Un tema que había abordado en distintos textos y que seguiría explorando en libros posteriores, tal vez, comenzaba a gravitar en su conciencia: el de la frustración artística. Tanto que llegara a afirmar: "la mayor parte de mi obra apareció después de esa noche en que le di la alternativa a un altísimo adolescente hiperkinético, [Juan Villoro], quien leyó con impresionante despliegue de energía el relato 'El mariscal de campo'." De manera que ese encuentro operó como un detonante creativo. También reflexiona, a raíz de él, sobre lo paródico que hay en el transcurso hacia la vejez: "La marcha hacia la vejez, y, digámoslo sin rodeos, hacia la muerte, sigue deparándome sorpresas notables, como si todo fuera fabulación, espectáculo en que soy actor y público al mismo tiempo, y en que con bastante frecuencia las escenas se caracterizan por su calidad paródica, como una ilusión escénica risible, pero también ácida." Y lo ejemplifica con una

situación en la que estando con Carlos Monsiváis y Hugo Gutiérrez Vega en el Bellinghausen hay una confusión penosa que estuvo a punto de volverse en una escena ridícula. De manera que aquél encuentro de distintas generaciones, además, le pudo revelar un tono que en su obra pasada irrumpía aunque no con los acentos en que incurrirá después: lo paródico se volverá el nervio de sus obras posteriores.

La cuarta parte, "Todo es todas las cosas", engarza con la primera, "Sí, también yo he tenido mi visión". Explica y continúa la alegoría. Nos dice que cada vez que regresa a Venecia encuentra nuevas zonas por ver: "Cada viaje significa rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desacralizaciones". Descubre que el "yo", al igual que Venecia, es inabarcable:

> Con los años he rectificado esa visión [la de 1961], cada vez más portentosa, cada vez más irreal. De algún modo, mi vida entera han tenido ese mismo carácter. Con o sin lentes nunca he alcanzado sino vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido en la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas. (*AF*, 24)

Aquí se adivina la presencia y la importancia del título general de la obra. Este primer capítulo anuncia la naturaleza autobiográfica del libro, traza su plan cuando anima a definir quién es la persona que escribe: "Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno es una suma mermada por infinitas restas. Uno está conformado por tiempos aficiones y credos diferentes." (*AF*, 25) La definición nos da así la pauta para entrar en sus páginas con la brújula indicada. El prólogo, llamémosle así, termina con una frase llena de enumeraciones[97] que toma del "Relato veneciano de Billie Upward", un elemento que fortalece lo establecido por el título. La frase está en un cuento, en una novela –*Juegos florales*- y ahora en una autobiografía. Sergio Pitol está sesgada o abiertamente en ellas, como también lo está en los tres grandes apartados en los que divide el *AF*: en la

[97] En *A* hay también una enumeración aunque orientada a ilustrar lo que entra en juego en la escritura. (pp. 58 y 59)

memoria, en la escritura y en las lecturas. Una observación más, el título "Todo está todas las cosas" tiene un cambio al final, se transforma en "Todo es todas las cosas". una manera de jugar con los términos que expresan, por un lado, un modo de existir eventual y transitorio y, por el otro, uno permanente y congénito ejemplificado por el empleo de los verbos ser y estar, el orden y la aventura.

1.2. Con Monsiváis, el joven: la ironía compartida

Uno es "unos cuantos amigos", nos dice Pitol. Este capítulo es su comprobación. Es el testimonio de la gran amistad que lo une a Carlos Monsiváis[98], Mr. Memory. Está ordenado del mismo modo que el anterior, en cuatro partes: "Un día de 1957", "El regreso al hogar", "Otro día, de 1962", "Ahora". A través de ellas nos enteramos que al vínculo literario se suma la afinidad en su visión paródica y lúdica del mundo que Pitol desarrolló en su obra novelística y Monsiváis en su labor de cronista: "Carlos y yo continuábamos observando con curiosidad la infatigable ronda de la comedia humana: sus glorias, sus desgarraduras, sus prestigios y sus tragedias, pero también su tontería, su mezquindad, su capacidad infinita para encarnar lo grotesco, lo cursi y lo turbio" (*AF*, 41).

Es, asimismo, un emotivo retrato del clima cultural y político. Abarca la época de los Cuadernos del Unicornio, empresa llevada a cabo por Juan José Arreola, en donde Pitol publica su primer cuento; de cuando Carlos Fuentes está por publicar *La región más transparente* y de cuando publica, años después, *La muerte de Artemio Cruz*. Luis Prieto se percibe como el guía e imitador del "laberinto de excentricidad que la ciudad escondía". Hay entre Pitol y Monsiváis la delectación libresca, los ajedreces literarios en que el jaque mate se da al encontrar la influencia más profunda en un autor admirado. La

[98] En *A* da testimonio de ella: "Carlos Monsiváis, uno de mis más entrañables amigos [...], a quien debo, entre otras cosas el haberme puesto a escribir en serio". (p. 40).

transformación de la colonia Juárez en Zona Rosa y el inicio de los cine-clubs son los nuevos focos que ordenan la vida cultural de la ciudad. Todo ello hizo que Pitol estuviera por quedarse a vivir en la ciudad de México; sin embargo, la ejecución de Rubén Jaramillo y su familia le desvanecieron los deseos de quedarse. De 1962 da un salto a 1996, donde anima un esbozo literario de Carlos Monsiváis desde aquél entonces a la fecha en el que la admiración no tiene límites.

Lezama Lima dice: "Vivir es hacerse acompañar, escoger en el obscuro pajar, las otras vidas que nos complementan y van también tirando la moneda de su suerte a nuestro lado". Pitol parece compartir la aseveración y hace un retrato emotivo de esta constancia afectiva.

1.3. La herida del tiempo: el tópico del *Ubi sunt*?

La transcripción del inicio de "El Aleph" le da pie a Pitol para reflexionar sobre el paso, la herida, del tiempo. Ajusta su evocación a una serie de acontecimientos concretos. Para el narrador del cuento mencionado las carteleras de fierro de la Plaza Constitución, que renuevan sus avisos publicitarios, el primero de una serie infinita de cambios, le anticipan el destino del recuerdo de Viterbo y el suyo: "Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años, los rasgos de Beatriz", dice al final. Vimos anteriormente la influencia de este relato en la vasta enumeración que reúne la frase "Todo está en todas las cosas". Lo que para un autor está situado en un sótano para el otro se encuentra en la ciudad de Venecia. Ahora "El aleph" será para Pitol, el "el anuncio de nuestra futura e inevitable muerte"(*AF*, 52). La síntesis entre desintegración y totalidad la menciona más adelante: "Cada instante recobrado del olvido se convertía de golpe en una concentración del universo"(*AF*, p. 56).

Pero veamos cuáles son los hechos concretos que para Pitol tienen un carácter de "mutilación personal". La desaparición de una pequeña librería de la Via del Babbuino en Roma en la que conversaba con sus enterados dueños y donde hacía las inevitables compras librescas; ver que en donde hubo un teatro ahora hay una discoteca; que en donde hubo un café, una tienda de souvenirs de mal gusto; el jardín mutilado de la infancia.

Los antiguos veían en la imagen de las ruinas del Imperio Romano la herida del tiempo, aunque, por supuesto, con un acento moral mucho más marcado. Nos encontramos, pues con el tópico del *Ubi sunt?*, un lugar retórico indispensable para el discurso autobiográfico en general, cuya exposición esta concebida en el contrapunto pasado y presente. De aquí la afirmación de Pitol: "La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos"(*AF*, p. 57).

Hay en este capítulo, además de la descripción de la atmósfera intelectual de la Roma de los sesenta, la mención de la figura de María Zambrano, y el registro de una obsesión, interesante porque nos refiere un recuerdo que opera como poética:

> Hace poco revisé algunos de mis libros para su reedición, lo que nunca me ha sido grato; me sorprendió que un lugar de mi niñez en el que jamás se me había ocurrido pensar aparecía en varias ocasiones, un escenario que se introdujo en la escritura de manera subrepticia, inconscientemente para servir de marco a un hecho misterioso: un crimen que nunca se aclaraba del todo. (*AF*, p. 58)

Una de las formas en que el escenario del Ojo de Agua donde nace el río Atoyac se transmuta en motivo literario es el edificio Minerva, donde el historiador Miguel del Solar querrá inútilmente investigar quién cometió el crimen del austriaco Erich María Pistauer. La sorpresa ante un recuerdo de la infancia que no se percibía claro hasta su cristalización literaria es una prueba más de los vínculos subrepticios entre vida y obra. Más adelante, en "Vindicación de la hipnosis", se nos revela el afluente de dolor que aquel sitio manaba.

1.4. Sueños nada más: variaciones sobre el sueño de Coleridge

Este capítulo añade una vertiente novedosa a la construcción, a la invención de la identidad. En el primer capítulo vimos cómo Pitol se aventuraba a definirse, y aunque no llega a decir que "uno es los sueños que ha tenido", lo pone de manifiesto al incorporar en *AF* cuatro relatos de un diario de sueños que, según él, ha venido escribiendo desde 1968. Sin embargo, sólo entrega páginas recientes, uno por cada año del periodo que va de 1992 a 1995. El orden no es cronológico, suponemos que son parte del último periodo que el identifica por la disminución de la acción que transcurre en ellos: "He advertido que en los últimos años la acción disminuye en mis sueños; lo que les imprime el carácter de pesadilla es saber que sueño y no lo gro volver a la vigilia" (*AF*, 63).

Que la acción narrativa tenga una coherencia inusitada, advierte Pitol, se debe a "que buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones a posteriori, y que esa condición las hace indispensables para el trabajo analítico"(*AF*, 61). De manera que los sueños cobran forma, pueden ser sólo aprehendidos, cuando los relatamos. El mecanismo que Pitol establece para "el ejercicio de interpretar lo soñado", es válido también para el ejercicio de interpretar lo vivido. El papel indispensable que juega el psicoanalista para que el esfuerzo "exegético" sea continuo, lo maneja, del mismo modo, la escritura con fines autobiográficos en el que el yo intenta buscar un sentido, ordenar el pasado, darle coherencia para que se produzca: "un ejercicio de ficcionalización, de distanciamiento, de 'extrañamiento', que en sí algo tendrá de terapéutico". Para Pitol, las representaciones artísticas, literarias o pictóricas, que se han calificado de "oníricas" [habla del relato de Gogol, *La nariz*, y de *El jardín de las delicias y El carro del heno*, del Bosco] "tienen su punto de partida en la vigilia, no en el sueño: son frutos de la imaginación y de la fantasía"(*AF*, p. 62-63). La diferencia estriba en que lo onírico es mesurado en los mundos que deja entrever mientras que aquellas tienen una exageración desorbitada propia de lo serían los sueños dirigidos. Por ello dice que sus sueños "[s]ólo

difieren de la realidad en cuanto a que el tiempo y el espacio son distintos, así como en la capacidad combinatoria, que en el sueño conoce una libertad vertiginosa", sin embargo ¿no podría decir lo mismo para la práctica literaria? Por lo menos así nos lo declara en la introducción de sus cuatro sueños: "Su carácter es marcadamente narrativo. Contienen una historia principal y un mundo subterráneo que la alimenta. El carácter angustioso surge del deseo de escapar de lo soñado y la imposibilidad de hacerlo"(*AF*, p. 64). Veamos.

En el sueño del "24 de abril de 1994" la historia principal es la de un sujeto desconocido que le pide a Pitol permiso para sacar a su perro Sacho a pasear. Él accede. Pasa el tiempo y el desconocido no regresa. Después de una búsqueda infructuosa, al día siguiente llega Sacho solo, "muy maltrecho, sediento e irritable", con un collar distinto al que acostumbra llevar. Pitol se entera del asesinato de un político local y de que el principal sospechoso es una persona que rondaba el lugar del crimen con un perro de las mismas características de Sacho. El carácter angustioso, surge aquí, de saberse él mismo como el principal inculpado. Sacho, con sus ladridos, lo saca de la pesadilla: "Está muy irritado. A duras penas puedo ponerle el collar y hacerlo salir para su habitual paseo matutino". En efecto, el mundo subterráneo anticipa el real.

En el del 21 de abril de 1992 hay un recurso narrativo similar: Pitol pierde a Sacho en las calles de Roma, lo busca desesperadamente sin lograr encontrarlo. Sabe que regresará a México sin él. Pitol se despierta con la sensación de que el sueño se extiende a la realidad pero, al ver a Sacho se tranquiliza. Sale con él y advierte que "vuelve a cada momento la cabeza, como si quisiera cerciorarse de que en verdad está conmigo, como si hubiera soñado que yo me había perdido en un inmenso parque de una ciudad extraña."

Podemos ver en ellos dos el desarrollo de una idea que Borges ha explorado lúcidamente: el sueño de Coleridge. "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y

le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano...¿entonces, qué?"[99]

Los dos restantes, el del 17 de agosto de 1995 y el del 2 de julio de 1993, el contrapunto entre lo real y lo soñado desaparece para darle voz exclusivamente a lo último. En uno la compañía fastidiosa de un tipo se vuelve la causa de angustia; en el otro, el temor a ser incriminado sin justificación. En ambos, nos dice, extrañamente no logra despertar.

1.5. Prueba de iniciación: la primera batalla del héroe

Aquí Sergio Pitol se desdobla en una tercera persona. Habla de sí mismo cuando tenía la edad de dieciocho años. Y cuando empieza con la palabra "Imagine", en realidad lo que quiere es compartir un recuerdo. En "Todo es todas las cosas" cita una frase de Carlos Fuentes: "Sólo dañamos a los demás cuando somos incapaces de imaginarlos." De manera que Pitol identifica el vínculo entre autor y lector como la relación entre recuerdo personal e imaginación ajena que al conjuntarse haga posible el comercio de experiencias. El título tiene resonancias diversas a partir de un significado esencial, poner a prueba es "someter a alguien o algo a determinadas situaciones para averiguar o comprobar sus cualidades, comportamientos, etc." Iniciación, por lo general, denota "la admisión a la participación de una ceremonia o cosa secreta." Es pues, un procedimiento en que algo se da a conocer o se descubre a condición de que el iniciado reúna determinadas características.

En el primer capítulo de esta tesis nos referimos a la expresión acuñada por García Ponce que bien podría ser el lema que animó a la generación de Medio Siglo, la del artista como héroe. Muchas de las pruebas a que se sometía al héroe mítico serán

---

[99] Jorge Luis Borges, "La flor Coleridge" en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

trasladadas al ámbito literario. También el escritor debe someterse a ciertas pruebas que templarán su naturaleza. El rito de iniciación es una de ellas. Para Pitol, remite a aquél momento en que el "aspirante a escritor" ve publicado su primer trabajo crítico, en este caso, sobre la obra del dramaturgo norteamericano Eugene O'Neill: "Si aceptan sus escritos, piensa el autor, habrá ya dado el primer paso hacia las estrellas." En el programa de *AF* no podía faltar la mención de este primer paso que para Pitol no fue nada gratificante: ¿Por qué se tiñó de horror aquel rito de iniciación? Anima una explicación que va más allá y que dirige su personalidad itinerante por el mundo, y también una referencia al título de su actual discurso autobiográfico y hasta una mínima poética:

> Tal vez se debe a esa experiencia el hecho de que durante largo tiempo no pudiera escribir en casa, como si hacerlo fuese una actividad vitanda. Escribir en el mismo espacio donde uno vive, equivalió durante casi toda su vida a cometer un acto obsceno en un lugar sagrado. Pero eso es anecdótico. Lo que da por seguro es que esa inmersión en la inmundicia que caracterizó su confrontación, a fines de la adolescencia, con la palabra, impresa la suya, ha condicionado la forma más personal, más secreta, más ajena a la voluntad, de su escritura, y ha hecho de ese ejercicio un gozoso juego de escondrijos, una aproximación al arte de la fuga.(*AF*, 73)

Nótese como desarrolla el carácter ritual en términos negativos, parece que se estuviera refiriendo al que describe en *Domar a la divina garza*. Además es la primera vez que menciona en el texto una clave que nos permita acceder a las intenciones con las que fue escrito *AF*. Y una de las posibles respuestas es el carácter velado de su discurso autobiográfico del que en los capítulos anteriores nos hemos referido.

1.6. Diario de Escudillers[100]

En la introducción a las partes de diario transcritas, un total de diecisiete, que comprenden el periodo que va del 22 de junio al 27 de septiembre de 1969, nos

[100] Apareció en la revista *Quimera*, núm. 43, Montesinos Editores s.A., 1985, pp. 53-58.

comunica el autor las circunstancias que lo llevaron a Barcelona. El abandono de su primer cargo diplomático en Belgrado: "Me resistí a seguir colaborando con el gobierno mexicano después de Tlatelolco." Una estancia fugaz en México debido a que encontraba "la atmósfera irrespirable". Barcelona se veía como una escala, así lo percibimos en el lapso que va del 22 de junio al 30 de agosto de 1969 en el que nos dice cómo era su vida aciaga en el Barrio Escudillers en Barcelona. A pesar de la depresión, el insomnio perpetuo, la angustia económica, o quizá por ello mismo, la capacidad de trabajo y asombro no disminuye: en el hostal barcelonés concluye la traducción de *Cosmos* del escritor polaco Gombrowicz, de un libro de Jean Franco y *Dietro la Porta* de Giorgio Bassani , la relectura "embriagadora" del *Doktor Faustus* de Mann, acude al cine regularmente, le da "llegues" a lo que será su novela *El tañido de una flauta*, que en estas páginas se menciona como *La música de una flauta* debido a que "no tiene a la mano" la línea precisa de *Hamlet*. En el apartado del "27 de julio" hay menciones a las líneas temáticas que va desarrollando:

> La novela me resulta muy difícil. Mucho más de lo que me imaginaba. Hago capítulos y los deshago. Al final va apareciendo una novela de estructuras, si es que así se le puede llamar a una novela de ese tipo. Algo he ganado al no matar a la protagonista. Rehice los dos primeros capítulos y reviso ahora el tercero. Allí aparecen furtivamente Paz Naranjo y Gabino Rodríguez, como también lo hará Carlos Ibarra; de esa manera las tres historias comenzarán a trabarse. (*AF*, p. 80)

En el segundo lapso, el que va del 11 al 27 de septiembre de 1969, el tono cambia. Uno de los placeres de los lectores de diarios es precisamente darnos cuenta que "vivir es ignorar lo que nos espera", según la atinada sentencia de José Emilio Pacheco, cómo las circunstancias, los planes varían. Presenciamos cómo se diluye la imagen del "Juicio Final" de los primeros días para finalizar en una impresión opuesta a pesar de una noticia perturbadora: la de su muerte publicada en el periódico mexicano *Excelsior*. En realidad, dirá mucho tiempo después, en la breve anotación que introduce los diarios: fueron días que "constituyeron un diario ejercicio de libertad." Los pagos atrasados llegan. Del hostal barcelonés se traslada a un departamento "parecidísimo a la proa de

una nave", del encuentro con Beatriz y Oscar Tusquets nace un proyecto editorial interesante que Pitol dirigirá: la colección Los Heterodoxos, para ésta traducirá unas cartas de Malcolm Lowry y para la colección "Grandes autores de nuestro siglo" de la editorial Planeta, la novela de Ford Madox Ford, *The Good Soldier*. Asistimos, también, al gradual enamoramiento por una ciudad, el 27 de septiembre, el último día registrado termina diciendo: "La verdad es que no cambiaría Barcelona por ninguna otra ciudad del mundo". En efecto, "el diario no imita la vida, sino que la replica en su mismo caos".[101]

1.7. Vindicación de la hipnosis: la memoria recuperada

Es el testimonio escrito por Sergio Pitol sobre la muerte trágica de su madre. Si nos atenemos a la manera en que dispone el orden de los textos, hay una insinuación al respecto en el apartado "La herida del tiempo" que al cristalizar en éste profundiza el impacto que causa en el lector aquella noticia aún no revelada en su cabal magnitud. La hipnosis efectuada por el doctor Federico Pérez del Castillo será la mediadora en el proceso de recuperación de un núcleo, una llaga, en el pasado que gravitaba, para el autor, en el inconsciente y que explicaba en buena medida su poética personal:

> Desde siempre, desde el inicio, lo que había hecho era desperdigar una serie de puntos sobre la página en blanco, como si por azar hubieran caído en ella, sin relación visible entre sí; hasta que de pronto alguno comenzaba a extenderse, a dilatarse y a lanzar tentáculos en busca de los otros, y luego los demás seguían su ejemplo: los puntos se convertían en líneas que corrían por el papel para encontrar a sus hermanas, fuera para subordinarlas o servirlas, hasta que aquel conjunto inicial de puntos solitarios se transformaba en una figura cada vez más compleja, intrincada, con oquedades, pliegues, reticencias, desvanecimientos y obscuros fulgores. Eso era mi escritura o, al menos, el ideal de mi escritura. (*AF*, pp. 88-89)

Es notable que ese ideal se haga patente en buena parte de su obra narrativa, pero más, que su origen sea lo ocurrido en el pueblo veracruzano de Atoyac. La manera en que articula el testimonio parte de un deseo por abandonar el tabaco y de dos fotografías, una

[101] Guillermo Sheridan, "José Juan Tablada en sus diarios", p. 30.

en la que aparecen su hermana y su madre, y otra en la que sólo aparece aquella. En el tiempo transcurrido entre una y otra ocurre el fallecimiento materno. Enseguida, una sesión que explica, también, la tendencia a las enumeraciones simultáneas que en apartados anteriores he identificado como una resonancia del Aleph borgiano. El resultado, en términos personales, fue reconciliatorio. Quizá sea una de las causas cuya consecuencia natural fuera la escritura de *AF*:

> A la mañana siguiente [de la sesión de hipnosis] desperté con una sensación desconocida, como si el diálogo conmigo mismo fuera diferente. Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga. Había habido experiencias fantásticas, sí, extraordinarias, de las que jamás podría arrepentirme, pero también un núcleo de angustia que me obligaba a clausurarlas y a buscar otras nuevas. (*AF*, p. 95)

No sabemos si en términos literarios cambie el modo de acercarse al conflicto en sus futuras narraciones. Sin embargo este testimonio se une, acaso no con la misma limpidez prosística y poética, a la "Oración del 9 de febrero" de Reyes, al *Pasado en claro* de Octavio Paz, en el que la práctica de recobrar el dolor de una pérdida filial es un modo de purificación.

1.8. Siena revisitada

Una vez más el contraste entre la primera y la segunda visita a un lugar, en este caso la ciudad italiana de Siena, una más que se suma a la mitología urbana de nuestro autor. La primera la dirige los recuerdos que la abuela Catarina Burganza le contaba cuando era niño y el encuentro con la familia italiana. Es la época en que Sergio Pitol va adquiriendo conciencia de su cosmopolitismo al inhibir el entusiasmo con que un nativo le sugería visitar museos y cuadros de los que él ya estaba enterado. Y, al mismo tiempo, la conciencia, la necesidad, por capturar su pasado mexicano "para moverme con soltura por el mundo."

La segunda, efectuada treinta años después, se debió a una invitación hecha por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Siena para hablar sobre sus últimas novelas. La visita a un museo al que intenta regresar, en vano, al día siguiente para terminar de ver algunos cuadros. Se entera que se debe a un atentado que lo hace revivir las pesadillas de la incriminación injustificada que vimos en el apartado "Sueños nada más". Aquella visita le brindaría, además, la oportunidad de entrevistarse con Antonio Tabucchi, autor por el que siente una admiración declarada. Es Pitol quien consagraría las primeras páginas críticas de su obra en nuestro ámbito cultural. El encuentro es una situación digna de figurar en cualquier página de su tríptico carnavalesco, la sordera del oído izquierdo de Pitol la propicia. Encontramos una definición más del *AF*, derivada de lo ocurrido: "Este libro es una recopilación de desagravios y lamentaciones, un intento de apaciguar desasosiegos y cauterizar heridas."

En la incontinencia enunciativo Pitol anuncia un proyecto de novela acerca de la huida y muerte de Venustiano Carranza. Concluye la narración con las siguientes palabras: "En fin, fue una de esas noches, en que uno preferiría darse un balazo."

2. El yo en el escritorio

Al leer buena parte de la obra literaria de Pitol podemos ver cómo entre sus personajes y en las observaciones del narrador se encuentran integradas al asunto principal de la historia narrada, juicios estéticos, atisbos críticos, poéticas personales. A estos deben añadirse ahora los siguientes 10 capítulos conjuntados con el rubro de "Escritura", donde nuestro autor se libera de las máscaras propias de un discurso de ficción y reflexiona sobre su experiencia como escritor.

Hay una cita de los diarios de Tolstoi que le sirve a Pitol para responder a la interrogante de por qué se escribe:

> Como Tolstoi, puedo sólo escribir sobre 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. (*AF*, 125)

Que además le sirve para reforzar su discurso autobiográfico, en el que vierte su persona en los alambiques de la memoria, la escritura y la lectura, para entregárnosla refinada, en su forma exclusivamente literaria. Para Pitol el narrador, en esta parte hecha como diría Alfonso Reyes con las astillas del taller de un escritor, es con el autor una misma persona.

2.1. El narrador:[102] el oscuro hermano gemelo

La reflexión sobre el narrador que propone Pitol no radica en el análisis de las distintas formas en que se su voz se manifiesta: esto es, recursos temporales o puntos de vista; sino en algo acaso más difícil de precisar: la trayectoria que va del estímulo que una imagen suscita a su inserción dentro de un universo literario concreto. "Pensar en lo momentos premonitorios de una obra narrativa me acerca, ineludiblemente, a la célebre entrevista donde William Faulkner confesaba que el estímulo inicial de una novela surgió de la contemplación de las braguitas de una niña que intentaba trepar por el tronco de un árbol"(*AF*, 113). La entrevista está incluida en *El oficio de escritor*, un libro interesante porque posee, según la presentación de su traductor, José Luis González, "documentos reveladores de los métodos, los recursos y los hábitos de la creación novelística (norteamericana y europea) más característica de nuestro tiempo".[103] De manera que Pitol en este capítulo suma un testimonio más dentro de la variada y sugerente, a veces, conflictiva, relación que el autor establece con su obra. La afirmación de Faulkner que da pie a la cita que de la entrevista extrae Pitol es la siguiente: "Puesto que ninguna de mis obras ha satisfecho mis propias normas, debo

---

[102] Publicado antes como "Del narrador y sus trabajos", *Biblioteca de México*, pp. 3-10.
[103] *El oficio de escritor*, México, ERA, 1991, p. 10

juzgarlas sobre la base de aquélla que me causó la mayor aflicción y angustia, del mismo modo que la madre ama al hijo que se convirtió en ladrón o asesino más que al que se convirtió en sacerdote".[104] Si recordamos el título original del ensayo, publicado en la revista *Biblioteca de México*, "Del narrador y sus trabajos", la idea faulkneriana se aviene bien con la ruta a menudo tortuosa de una vocación que se apuntala a fuerza de combates con el lenguaje. En apartados anteriores hemos aludido a la noción del artista como héroe. Nada más indicado para señalar su periplo personal con sus trabajos, las dificultades, descubrimientos, molestias y penalidades. Pitol enumerará en su intenso recorrido por el pasado los estímulos probables de sus obras, de sus hábitos de trabajo.

Es en el ambiente de su niñez, en un ingenio azucarero, en Potrero, Veracruz, donde localiza el origen de sus primeros libros, *Tiempo cercado* e *Infierno de todos*, en donde expulsa "las toxinas acumuladas" de aquel pasado:

> Al escribir mis primeros libros [...], donde aparecieron esos relatos cuyo tono sombrío y rigidez de recursos poco se conciliaban con la exuberante naturaleza de la que surgían, fui aprendiendo a contar historias, a recrear algunos de los personajes que resucitaba mi abuela al hablar de su perdido Huatusco. Pero, sobre todo, me fui despojando de un mundo que sólo me pertenecía vicariamente y me sentí en la obligación de relatar hazañas y desastres más próximos a mi experiencia. El ángel tutelar de aquélla época fue William Faulkner, cuya Yoknapatawpha intentaba yo recrear entre cafetales, palmeras y oscuros ríos tropicales. (*AF*, pp. 118-119)

El recuerdo imprescindible de los libros de Julio Verne agrega una versión más a las posibles causas de su "desesperación de recorrer el mundo y perder[s]e en él"; pues veía "un desquite, tal vez, de la reclusión infantil". En un artículo posterior ampliará y profundizará su relación con el escritor francés en que dirá: "Estar siempre en acción llega a ser en él no sólo una condición estética, sino también una recomendación moral".[105]La reclusión infantil, además de los libros de Verne, le permite hacer nutridas lecturas.

---

[104] *Ibid.*, p.175

[105] Sergio Pitol, "El soberbio Orinoco", *La Jornada Semanal*, 7 de diciembre de 1997, p. 3. "Verne se convirtió en una fuente prodigiosa de revelaciones. Viajé con él al centro de la

De los años universitarios, identifica el estímulo de Manuel Martínez Pedroso, catedrático de Teoría del Estado, como "la definición de mi destino, mi ser hacia y para la literatura". Elena Poniatowka dice de él: "Siempre que he entrevistado a los de la generación del 28, del 30, del 32 surge luminoso el nombre de Manuel Pedroso. Carlos Fuentes, Víctor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Jaime García Terrés hablan de él con devoción, con reverencia".[106]

Las clases de teoría y técnica dramáticas con Luisa Josefina Hernández le descubren que su orientación teatral se desvía hacia otros linderos. Se percata de que las adaptaciones a nuestro siglo que hacía, como tarea, de algunas tragedias griegas se manifiestan con más naturalidad en formas narrativas: "Trazaba yo mis bosquejos dramáticos de acuerdo a sus instrucciones y cuando me disponía a desarrollarlos me sorprendía que en vez de una tragedia se formara un cuento" (*AF*, pp. 117-118). Ejemplo de ello lo podemos encontrar en "En familia", dentro de su libro *Infierno de todos*.

La rememoración de una visita al Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1956 en el que vio el tríptico *La partida* de Max Beckmann, le permite designarlo, desde su perspectiva actual, como un impulso más, una prefiguración de lo que será su detonador poético: "en mi fuero interno me empeñaría en encontrar coherencia a esa multitudinaria conjunción de figuras y situaciones enigmáticas [refiriéndose a los elementos que componen *La partida*], la transformaría en historias, en tramas que nada tendrían en común con la versión del pintor". Más adelante, la pintura lo lleva al encuentro de una futura poética:

---

tierra, a la luna, al corazón del África, al amazonas y al Orinoco, a la Antártida y al fondo del océano. Navegué con él en el Nautilius y contemplé el rostro de la tierra desde el albatros. Las hazañas realizadas por el púber reparto que circula en sus páginas, sea para rescatar a sus padres en algún islote perdido en medio del océano, o para convertirse ellos mismos en precoces robinsones, capaces de transformar los parajes más inhóspitos en feraces edenes, me producían una exaltación inigualable. Continúo leyendo a Verne y le descubro dones y atributos que era incapaz de vislumbrar en la niñez. Encuentro en sus páginas las pulsiones de un siglo, el suyo, pero también las del nuestro".

[106] Elena Poniatowska, "Sergio Pitol, el de todos los regresos", *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, México, ERA, 1993, p. 32.

> En ciertas ocasiones, después de ver las pinturas de Beckmann, he sentido la tentación de incorporar en mis relatos situaciones y personajes cuya simple proximidad pudiera ser considerada como un escándalo; establecer en un rapto de bravura los hilos necesarios para poner en movimiento toda clase de incidentes incompatibles hasta formar con ellos una trama. Soñar con escribir una novela ahíta de contradicciones, la mayoría sólo aparentes; crear de cuando en cuando zonas de penumbra, fisuras profundas, oquedades abismales, de manera que el lector pueda recorrer por su cuenta trechos considerables del relato. (*AF*, p. 121)

Imagina a un autor, que no es otro más que el propio Pitol, que "dejará intersticios inexplicables entre la historia A y la B, entre la G y la H, cavará túneles por doquier, pondrá en acción un programa de desinformación permanente, enfatizará lo trivial y dejará en blanco esos momentos que por lo general requieren una carga de emociones intensas" (*AF*, p. 122).

Y, sobre todo, reconoce en aquél encuentro plástico su decisión de encerrar tres novelas dentro de una organización similar a la utilizada por Beckmann:

> Descubrí que *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* componían un tríptico conformado de modo natural, sin partir de una concepción previa. La función de los vasos comunicantes establecidos entre las tres novelas me resultó de pronto muy clara: tendía a reforzar la visión grotesca que las sustentaba. Todo aquello que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad y el escarnio. Se imponían un mundo de máscaras y antifaces. Todas las situaciones, tanto en conjunto como separadas, ejemplifican las tres fases fundamentales que Bajtin encuentra en la farsa carnavalesca: la coronación, el destronamiento y la paliza final. Tal vez el origen de esa trilogía se remonta a casi cuarenta años atrás, al contemplar el primer tríptico de Beckmann. (*AF*, p. 127)

Presenciamos de nuevo una epifanía provocada por una expresión plástica. Aquí el discurso pictórico de Beckmann articula la visión literaria de Pitol, su rechazo del tono sombrío a favor del paródico. "La historia, [nos dice Luz Aurora Pimentel] al distinguirla del discurso, es una abstracción, una construcción de lectura, tal abstracción es susceptible de ser transmitida por otros medios de representación y de significación."[107]

[107] Luz Aurora Pimentel, *op. cit.* p. 20.

Sergio Pitol ha prodigado también su ejercicio crítico hacia el campo de las artes plásticas. Si bien es cierto que nos extraña que no haya incluido en *AF* un ensayo dedicado a alguno de los pintores sobre los que ha escrito páginas, reveladoras de una vista privilegiada y atenta, la alusión a Beckmann de alguna manera da constancia de este interés.

2.2. El oscuro hermano gemelo: Pitol y yo

Este capítulo fue publicado antes en la revista *Vuelta*.[108] En la portada está anunciado como "Un cuento de Sergio Pitol". Sin embargo, en *AF* no se nos da ningún aviso al respecto, sólo sabemos que pertenece a la parte de "Escritura".[109] De manera que el lector que no tenga la referencia mencionada puede ajustar el capítulo, sin ninguna reserva, como una parte más de su fragmentario discurso autobiográfico. Nuevamente Pitol juega con sus lectores. Ejemplos de ello hay muchos, empezando por el libro que nos ocupa. Lo vimos con "El relato veneciano de Billie Upward" y su inclusión en la novela *Juegos florales* y, de uno de sus párrafos, en *AF*. "Ícaro" y "Aparición de la falsa tortuga" son cuentos que, a su vez, fueron utilizados en *El tañido de una flauta*. En una entrevista, a la pregunta: "¿No temes que un cuento pueda comerse a otro?" Sergio Pitol respondió: "Más bien lo agradezco. Me parece estupendo que una historia se vuelva hegemónica o incorpore a otras. Los proyectos de cuento o novela que no pudieron ser independientes por lo menos cumplieron una función alimentaria". Así, su concepto de género literario, en la práctica, se va modificando de acuerdo a las posibilidades que le presenta una determinada historia. Esta se reconstruye al transponerse de un sitio a otro. Pitol cita y se cita a sí mismo. Es un arquitecto que gusta combinar sus materiales para

---

[108] Sergio Pitol, "El oscuro hermano gemelo", *Vuelta*, núm. 226, septiembre de 1995, pp. 7-12.

[109] En su último libro, *Soñar la realidad. Una antología personal*, Sergio Pitol sitúa "El oscuro hermano gemelo" dentro de la segunda parte dedicada exclusivamente a los cuentos.

crear nuevos contextos. Los géneros literarios son sometidos a un recurso narrativo con el que ha enfrentado su acercamiento a la realidad, laberíntica y elusiva, de manera constante: la puesta en abismo. La voz que narra y la voz narrada así como el género que amalgama y los géneros amalgamados, se enfrentan en un espejo. En la escritura de Pitol es tarea ardua distinguir la voz de los distintos narradores, atribuirles jerarquías, del mismo modo que hacer cortes tajantes en sus apreciaciones genéricas.

"Una novela es la vida secreta de un escritor, el oscuro hermano gemelo de un hombre". Pitol se apropia de esta afirmación de Faulkner colocada como epígrafe en la última novela de José Donoso, *Donde van a morir los elefantes*, para bordar su reflexión acerca de las transformaciones, las traducciones, que sufre un hecho de la vida real en su peregrinación hacia su concreción literaria. Hay una apreciación que subyace en el lector cuando se detiene en aquellas obras en que Pitol "escribe una novela cuyo asunto sea la escritura de esa misma novela":[110] la de poseer un trasfondo eminentemente autobiográfico. También podemos advertir que, por extensión, describe de manera directa, no implícita como es natural en cualquier texto, una poética que revela los procedimientos literarios con los que urde sus tramas.

"El oscuro hermano gemelo" empieza con un tono ensayístico. Hace suyas las apreciaciones de Justo Navarro y Thomas Mann, para después, a manera de ejemplificación, adentrarnos en la materia narrativa que las comprobará, a partir de la frase: "Puedo imaginarme a un diplomático que fuese también un novelista". Que le da la oportunidad al autor de referirse a sí mismo desdoblándose en una tercera persona. Las marcas autobiográficas del cuento nos hacen empalmar a la primera con la tercera persona. Por ejemplo, la residencia en Praga como diplomático, la sordera del oído izquierdo que, como vimos en el apartado "Siena revisitada", le provocó un incidente con Tabucchi, el interés por Joseph Conrad y, seguramente, muchas más no observadas.

---

[110] Adolfo Castañón, "Sergio Pitol: El artista sin coartadas". *Arbitrario de literatura mexicana*, México, Vuelta, 1995, p. 435.

La narración -las marcas narrativas de la autobiografía- de lo ocurrido en una cena en la embajada de Portugal cuyo nudo descansa en las distintas versiones que de un mismo hecho elabora un matrimonio y su derivación al pasar por el proceso alquímico al que el escritor somete sus materiales que lo convierten en otra situación por completo distinta. La acción, en lugar de Madeira, transcurrirá en Córdoba, los personajes han cambiado su fisonomía y oficio:

> Ya en casa, el escritor recordó el monólogo de aquella mujer sobre su juventud elegante en Madeira y los posteriores comentarios del marido. Le parecía haber escuchado dos versiones de una misma situación altamente dramática sin haber entendido gran cosa de ella, ni siquiera en qué consistía el drama. Y era ése, precisamente, el elemento excitante para crear una trama, para comenzar a inventarla. (*AF*, p.136)

De aquí se desprende no sólo la perspectiva con la que "el escritor" aborda su relato ambientado en Córdoba, sino una marca autobiográfica más. Es en Praga donde Sergio Pitol escribe una obra capital: *El desfile del amor*. ¿No puede verse en esta una derivación más de aquella cena en la Embajada de Portugal? ¿No es asimismo una novela que se sustenta en las múltiples versiones de una misma situación más que en su resolución?

Pero ahora, acerquémonos al texto considerándolo como cuento. Para ello me voy a remitir al "Vals de Mefisto" que contiene una teoría del cuento expresada por boca de uno de sus personajes:

> la anécdota, como 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 de narrar. En sus [...]cuentos las asociaciones eran más libres, un surtidero de imágenes y acontecimientos por lo general unidos con una sutura muy enterrada y cuya conexión el lector no lograba advertir hasta bien avanzada la lectura.[111]

En los cuentos de Pitol identificamos la definición de "la versión moderna del cuento", según Ricardo Piglia. Para el escritor argentino el cuento siempre cuenta dos historias,

[111] Sergio Pitol, *Vals de Mefisto*, México, Era, 1989, p. 14

una visible y otra secreta. Ve en ésta, "la clave de la forma del cuento y sus variantes". La forma tradicional privilegiaba el efecto final como una paradoja, mientras que aquella "abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca".[112] Pitol en muchos de sus cuentos y novelas, al poner en juego más de dos, extrema la fórmula.

En "El oscuro hermano gemelo" la frase de Justo Navarro es utilizada como un *leit motiv*: "Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro". Hay una tensión entre vida y arte ilustrada por los tres niveles de la narración cuya intersección acaso sea la persona de Sergio Pitol. El primero, ilustrado por el narrador que reflexiona sobre el acto de narrar, el segundo, por la situación en que participa un supuesto escritor-diplomático que imagina el narrador; y el tercero por la historia que resulta de ella. La conclusión: "Un novelista es alguien que oye voces a través de las voces", no resuelve la tensión, la agudiza. Tal vez su inserción en *AF* nos comunique algo al respecto: en la tensión que se establece entre el ensayista, el cuentista, el novelista, el autobiógrafo, tal vez surja o desaparezca el auténtico perfil de Sergio Pitol. Emir Rodríguez Monegal al referirse al texto de "Borges y yo" comenta: "Aquí la persona poética ha terminado por obliterar al individuo real: Borges desaparece para dar lugar a 'Borges', el autor".[113] En Pitol, la paráfrasis resulta válida. Lector entusiasta y atento de Borges pudo afirmar con él: "Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro".

---

[112] Ricardo Piglia, "Tesis sobre el cuento", *Teorías del cuento I*, México, UNAM, 1995, p. 57.

[113] Jorge Luis Borges, *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed., introd., pról. y notas de Emir Rodríguez Monegal. México, FCE, 1985, pp. 467-468

2.3. Droctulft y demás: el ímpetu secreto hacia la literatura

"Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado", nos dice Borges en "Historia del guerrero y la cautiva".[114] La encuentra referida en el libro *La poesía* de Croce; éste, a su vez, la abrevia de un texto latino del historiador Pablo el Diácono. Sergio Pitol se suma, modestamente, a la cadena de quienes han visto en aquel acto un símbolo que define una condición histórica y personal. Borges añade un destino inverso, el de la cautiva inglesa que renuncia a su cultura para adoptar otra que contrasta de manera total con aquella, aunque advierte que quizá para Dios "el anverso y el reverso de esta moneda son [...] iguales". Pitol supone en el añadido borgiano una referencia a "la total discordia que marca nuestra historia, uno de cuyos polos es la civilización y el otro la barbarie". Y a partir de ahí, desentendiéndose de la historia de la cautiva y apropiándose de la perspectiva de Droctulft declara: "El texto me parece el mayor homenaje que pueda rendirse a la civilización. La mejor Roma evoca el triunfo del orden sobre el caos"(*AF*, p. 143). Resulta curioso, pues Borges pone más énfasis en la renuncia a la civilización en pos de la barbarie, con el fin de demostrar que son actos análogos. Para él lo que importa es el ímpetu secreto, "más hondo que la razón", que animó las dos conversiones. Para Pitol, "la permeabilidad a las otras culturas" del legado romano, que lo lleva a expresar una variante de la aseveración de Alfonso Reyes que considera como un deber el ser universales sin ser descastados: "Defiendo la libertad para encontrar estímulos en las culturas más varias. Pero estoy convencido de que esos acercamientos sólo son fecundos donde existe una cultura nacional forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados. Donde nada hay o hay poco el avasallamiento es inevitable y lo único que se crea es un desierto de vulgaridad." Pero hay una asociación más con el

[114] Jorge Luis Borges, "La historia del guerrero y la cautiva", *El Aleph*, México, Alianza Editorial, 1991.

destino de Droctulft: el encuentro con el conjunto "que es múltiple sin desorden" de la geografía literaria que ha divulgado con el mismo "ímpetu secreto" que el guerrero lombardo. En medio de esta apropiación personal del símbolo "Droctulft", inserta una conclusión recurrente a lo largo de *AF*: "La escritura se enriquece con lecturas, ¡quién lo duda!, pero su acción sólo se volverá fecunda si llega a rozar la sombra de una experiencia personal, de un imaginario específico, quizá de una memoria genética". El arrebato que siente Droctulft por la ciudad de Ravena es la misma que Pitol siente por la patria del lenguaje. "Lo demás [como bien dice] son minucias"(*AF*, p. 146).

2.4. La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa

T. García Díaz nos dice:

> para el conocedor de las estrategias narrativas y el tono [...] paródico de Pitol, [este apartado] le sugerirá una revaloración de la novela a través de la perspectiva irónica de la frase de Valéry. La lectura nos muestra ejercicios lúdicos que parten de [ella], y la relacionan con la *incipita* de textos fundamentales para la obra de Pitol: el *Ulises* de James Joyce, *Orlando* de Virginia Woolf, *El hombre sin atributos* de Robert Musil, *¡Absalón, Absalón!* de William Faulkner, para demostrar la vitalidad del género novelístico.[115]

En efecto, Pitol se suma con una respuesta "lúdica" a los novelistas que han criticado la postura de quienes consideraron que la novela como género literario había muerto. Emplea a "la Marquesa" como símbolo de la novela convencional, describe sus reacciones ante las primeras líneas, para ella de "firmes raíces cartesianas", desconcertantes de las novelas mencionadas que han ensanchado y desbordado las barricadas temporales, formales y temáticas de la experiencia literaria. La Marquesa muere porque enfrentó la realidad con el silencio, que para Pitol, en el apartado "El oscuro hermano gemelo" es la muerte en vida; o porque pretendió justificarla en la

[115] Teresita del Socorro García Díaz, *Juegos florales: una síntesis de la propuesta estética de Sergio Pitol*, pp. 138-139.

estrechez de una ideología política. Aquí, sin duda, refiriéndose a las novelas del realismo socialista.

La fe total en la salud de la novela, hace decir a Pitol que "florece con una plenitud que envidiarían las rosas." Acaso el entusiasmo sea desmesurado; sin embargo, en su fe percibimos la seguridad de quien cultiva con dedicación y esmero sus propias novelas con el fin de contribuir con su cosecha en la vitalidad del género.

2.5. De reconciliaciones

Este breve apartado tiene como subtítulo: "*Y el verbo se hizo carne*". Cuya sentencia está justificada con el primer versículo bíblico del Evangelio según San Juan: "En el principio era el Verbo". Pitol al respecto comenta que es "el más grande elogio que el lenguaje ha recibido". Eduardo Nicol explica con detalle la implicación de que el acto primero sea un acto verbal, en una de sus afirmaciones anota:

> El hombre, incluso sin pecado de soberbia, no quiere que se rompa el vínculo de semejanza de su ser con el divino. Y como lo divino es misterioso, procura mantener el vínculo y a la vez resolver el misterio mediante el procedimiento de transferir a la divinidad, elevándola a la enésima potencia, alguna cualidad eminente del ser humano. ¿Cuál más eminente que el verbo?[116]

Así pues, Sergio Pitol emplea el subtítulo "Y el verbo se hizo carne" con el fin de ilustrar un procedimiento similar cuando "del connubio entre la forma y el lenguaje [surgen] los géneros literarios y sus transmigraciones". Para ello asimismo se vale de la afirmación de Sklovski: "En el inicio de toda literatura encontramos la forma"; y de Joyce cuando por boca de Stephen dice: "la palabra fecunda el útero virginal de la imaginación para hacerse carne". De nuevo surge la figura de Borges para ejemplificar el resultado sublime de todas estas aseveraciones. La lectura de "La casa de Asterión" en

---

[116] Eduardo Nicol, *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía*, México, UNAM, 1990, p. 9.

el suplemento cultural *México en la cultura* de Fernando Benítez obró en Pitol tal vez como con el hombre incrédulo obra una revelación, una epifanía, que lo encarrila en los senderos de la fe, al mostrarle el equilibrio entre "un lenguaje vivo y la intuición de una forma".

2.6. La lucha con el Ángel:[117]las batallas del héroe

El título está animado por un doble simbolismo: la lucha del creador con el ángel del orden, y su pertenencia al linaje que representa la figura de Jacob al ser nombrado Israel (fuerte contra Dios). Recuérdese el episodio (Génesis 32): Jacob regresa a su tierra, Canaán, después de haber pasado "veinticinco años en casa de su tío Laban".[118] Durante el viaje, después de haber pasado todo lo que le pertenecía por el vado de Jaboc:

> Quedóse Jacob solo, y luchó con él un varón hasta que rayaba el alba. Y como vio que no podía con él, tocó en el sitio del encaje de su muslo, y descoyuntóse el muslo de Jacob mientras con él luchaba. Y dijo: Déjame, que raya el alba. Y él dijo: No te dejaré, si no me bendices. Y él dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel: porque has peleado con Dios y con los hombres, y has vencido.[119]

Una vez más encontramos una referencia bíblica que sirve de apoyo para representar los trabajos, los dilemas, las actitudes que se le presentan al artista, en este caso escritor, en su actividad.

---

[117] Publicado antes en *La jornada semanal*, núm. 26, 3 de septiembre de 1995, pp. 3 y 4.

[118] Recuérdese, a su vez, que Jacob tuvo que huir de su hogar a causa de la estratagema que le urde a su hermano Esaú para que éste le venda su derecho de primogenitura a cambio de un plato de lentejas.

[119] Utilizo la versión de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera siguiendo la afirmación de Monsiváis , que registra Pitol en una conversación de "un día de 1957": "uno de los momentos más altos de la lengua castellana le es debido a Casiodoro de Reina y a su discípulo Cipriano de Valera, y cuando, desconcertado ante aquellos nombres, pregunto: ¿y ésos quiénes son?, me responde, escandalizado, que nada menos que los traductores de la Biblia. (*AF*, 34)" Antonio Alatorre confirma esta apreciación: "La lectura de la Biblia quedó prohibida en el imperio español desde el siglo XVI. Si hubiera sido 'autorizada' la hermosa traducción de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera, protestantes españoles del siglo XVI, la historia de nuestra lengua sería sin duda distinta de lo que es". (*Los 1,001 años de la lengua española*, p. 189)

Pitol anota: "El esfuerzo por conciliar la experiencia de la vida con el ejercicio de la escritura me hizo sentir durante muchos años oprimido, desvertebrado, empequeñecido". Él mismo se preguntó lo que Thomas Mann en la voz de Tonio Kröger: "[¿]Se debe morir para la vida si se pretende ser realmente creador[?]". O en términos dramáticos ¿debo ser espectador o actor? El dilema lo expone acordándose de una tarde en Varsovia, lugar donde ocurre una, de las que suponemos numerosas, peleas con el ángel. Recuerda el autor: "Mi mesa de trabajo está situada al lado de la ventana; hace escuadra con ella". Desde ahí, nos dice, "observo a la animada multitud que deambula por la Krakowskie Przedmiescie, tal vez la más hermosa avenida de la ciudad". Hay además un parque. Del contrapunto anímico que suscitan estos dos escenarios está hecho el presente ejercicio autobiográfico. La reflexión del que contempla se enfrenta con la vitalidad de las personas que transitan por el parque. El "espectáculo de la calle" es un detonador para que con una imagen se tracen suposiciones, se tejan historias, se eche a andar todo un mundo. Sin embargo, sabe que tiene que renunciar a sumarse a él. Es en la mesa de trabajo donde está su auténtico lugar. Es en él donde fragua su traducción de "Tatarak", un cuento del escritor polaco Iwaskiewics, y, sobre todo, los suyos, incluidos en el libro *Los climas*, del que destaca "Hacia Varsovia". Es el que más le interesa, según nos cuenta. Nuevamente, nos ofrece delineado su ideal poético:

> Fue el primer cuento que escribí en Polonia; lo he rescrito mil veces; sin embargo encuentro que el lenguaje no acaba de perder un almibaramiento repugnante y que esa historia 'gótica' para no fracasar debería estar escrita en un idioma casi transparente, donde la irrealidad se inserte en lo real sin que las cosas sean visibles (*AF*, p. 161).

En fin, no hay mejor cotejo que el establecido entre el escritor y una ventana, entre el espectador y el escenario. No obstante, la conclusión a la que llega no es el divorcio sino la reconciliación de los dos polos:

> Pienso que las reglas espartanas que me he impuesto podrían ser las adecuadas en una notaría, en una oficina pública, en cualquier lugar menos en aquel donde trabaja un escritor. ¿No implica ya una traición a la escritura permanecer encerrado en una habitación hojeando diccionarios, eliminando o añadiendo aquí y allá una palabra? He hablado hasta la saciedad de la importancia que

> tiene para mí la literatura, he añadido que si aún permanezco en Varsovia es porque aquí encuentro la atmósfera ideal para escribir. Pero, ¿escribir de qué si el material que podría alimentar una narración está abajo, en el parque, en la calle, en el café de la esquina?, lugares donde la vida está presente, lo que no ocurre en esta buhardilla donde me obligo, como castigo, como penitencia, a encerrarme frente a una máquina de escribir y unos diccionarios. ¿Tendría acaso que seguir hurgando eternamente en mi infancia y escribir de por vida sobre mi niñez en Potrero y mi adolescencia en Córdoba? Estoy harto de eso. Mi liberación comienza en los cuentos que ahora corrijo (*AF*, pp. 161-162).

El escritor está condenado a la doble condición de ser actor y espectador a la vez, y Pitol así lo plantea, pues sabe que la literatura es el reverso de la experiencia vivida. De él puede decirse la aguda observación de Ralph Waldo Emerson: "Es más bien un espectador que un actor, y es un actor sólo con el fin de ser mejor espectador."[120]

2.7. Viajar y escribir[121]

La metáfora del viaje se encuentra asociada de tal manera en la literatura que es difícil no encontrarla en los géneros que la componen. El tiempo lleva implícita la idea de desplazamiento. Es por ello que no necesariamente el tránsito debe ser externo. También hay quienes disfrutan a través de la lectura, la ensoñación y el recuerdo, de lo que un escritor ha llamado "el viaje sedentario". Sergio Pitol ha cultivado, o mejor, emprendido con pasión los dos modos de afrontar la habitación en el mundo y, no sólo eso, ha añadido una dimensión más: la escritura. Desde la antigüedad, se empleaba una metáfora náutica para comparar una obra literaria con un viaje marítimo. "Hacer poesía es 'desplegar las velas'[...], y al final de la obra se recogen las velas".[122] El viaje ha operado en Pitol como un imperativo moral en su intento por hacer de su vida la síntesis entre ética y estética. Ha sido parte medular de su "intensa educación sentimental".[123]

---

[120] Ralph Waldo Emerson, *Ensayos*, México, Porrúa, 1990, p. 33.
[121] Publicado antes en *Biblioteca de México*, núm. 15-16.
[122] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, p. 189.
[123] En SP encontramos la siguiente apreciación: "El viaje me daba la posibilidad de sentirme dueño de mí mismo, sólo, responsable total de mis actos. No fue tanto lo que me entregó

Este capítulo rememora aquél desplegar las velas cuando en 1961 sale de Veracruz en el *Marburg*, "un barco alemán", con el fin de pasar una estancia en Europa. Un sentimiento de frustración profesional lo impulsa a hacer el viaje, y tal vez, además, porque sabía que nadie es profeta en su tierra: "Ahora me parece vislumbrar que en buena parte ese estado de frustración se ligaba al hecho de haber publicado unos cuantos años atrás un primer libro de cuentos que pasó inadvertido, y que a partir de entonces había dejado de escribir." En otros capítulos hemos visto su interpretación de su condición itinerante como una necesidad para su actividad literaria. Aquí la confirma y ahonda en ella. Es en el Marburg donde la gravitación de los rumores acerca del desencadenamiento de la tercera guerra mundial lo llevan a reconocer su afinidad hacia la aventura: "consideré aquella oportunidad como el inicio de una cadena de nuevas y estimulantes experiencias capaces de arrancarme de la somnolencia en que creía haber vivido hasta entonces".

También recuerda su viaje por la ciudad inverosímil de Estambul, que le sirvió como escenario de su novela *Domar a la divina garza*. Pero, si leemos su obra completa ¿no podemos identificar un itinerario paralelo en que sus excursiones por territorios geográficos tienen su identificación con los literarios?: "El hilo que une a esos años, lo supe siempre, fue la literatura. Toda experiencia personal, al fin y al cabo, confluía en ella. Durante muchos años la experiencia de viajar, leer y escribir se fundió en una sola. Los trenes, los barcos y el avión me permitieron descubrir mundos maravillosos o siniestros, todos sorprendentes" (*AF*, 169).

Más adelante, encontramos de nuevo cómo una imagen plástica, la iglesia de *Santa Maria delle Grazie*, en Milán, le da la pauta para reflexionar sobre lo que para él es la obra de arte: la expresión de "la mejor energía que es capaz de producir el ser humano".

La mención de la confinación en la tundra siberiana de Mijaíl Bajtín, la cual no obstó para que ahí escribiera *La cultura popular al final de la Edad Media y principios del*

---

desde un punto de vista cultural como el planteamiento de una serie de exigencias morales, la necesidad de una mayor autenticidad en mi trato con el mundo." (p. 37)

Renacimiento, lo lleva a afirmar: "La vida espiritual es la única que en definitiva cuenta. Sólo los frutos del pensamiento y la creación artística justifican de verdad la presencia del hombre en el mundo." Afirmación que nos muestra la actitud con la que llevó a cabo su ejercicio autobiográfico. Y, a través de una apreciación de E.M. Forster ve reflejado una vez más el concepto de fuga: "en el fondo de toda gran creación late un anhelo de anonimato". Lo cual es una manera modesta de nombrar la aspiración hacia la universalidad.

De los grandes relatos épicos de la antigüedad, ninguno se compara al viaje homérico. Su alusión resultaba en este apartado inevitable: "¡Viajar y escribir! Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal." ¿No es *AF* la bitácora de la odisea por la que atraviesa una vocación?

2.8. ¿Un Ars Poetica?

En otros capítulos de *AF*, no sólo los que constituyen la parte de Escritura, por no mencionar sus cuentos y novelas, Sergio Pitol se ha ocupado de presentar los orígenes, los procesos, las formas y los fines de su escritura, ya sea de manera oblicua, ya sea explícita. La interrogación con la que titula este capítulo disminuye las pretensiones que él considera desmedidas en la tarea de definir una *Ars Poetica* personal. Preocupado por las resonancias de índole teórica que lo obligarían a definir un tratado sistemático, prefiere denominar a su exposición un bosquejo de su *Ars combinatoria*. Que si lo vemos bien supone una poética que en el momento de la escritura busca integrar en ella las experiencias de vida, llámense personales o literarias. El vocablo que permanece en la distinción es, pues, ars, "conjunto de preceptos para hacer bien algo" en su acepción etimológica más cercana a nuestro concepto de artificio. Sin embargo lo que Pitol nos

ofrece no es un decálogo sino un desfile de los autores en que identifica ideales de estilo, afinidades temáticas y similitudes en los recursos empleados para construir sus obras: "Mi aprendizaje es el resultado de una lectura inmoderada de cuentos y novelas, de mis empeños como traductor y del estudio de algunos libros sobre aspectos de la novela escritos casi siempre por narradores"(*AF*, 176).

Nos entrega, además, una clave para emprender la lectura de sus novelas cuando descubre en el cuaderno de notas de Chéjov que lo ahí expuesto: "no son la causa sino el resultado de una obra donde el autor había perfilado su mundo y ya su especificidad literaria. [...] Conocer la artesanía empleada para escribir sus relatos admirables con toda seguridad intensificará el placer de la lectura".

Hace declaraciones sorprendentes como la que identifica en el relato de Alfonso Reyes, "La cena", el núcleo de un sector considerable de su obra: "Buena parte de lo que más tarde he hecho no ha sido sino un mero juego de variaciones sobre aquel relato". Lo que nos invita a hacer una lectura de corte fantástico de su obra. Sus traducciones de Henry James, que le han servido como un aprendizaje valioso para la forma de narrar su propio mundo, acaso confirmen aquella sugerencia:

> De la misma manera, y aun antes de leer a James, mis relatos se caracterizaron por registrar una visión oblicua de la realidad. Por lo general existe en ellos una oquedad, un vacío ominoso que casi nunca se cubre. Al menos, no del todo. La estructura debe ser muy firme para que esa vaguedad que me interesa no se transforme en caos. La historia debe contarse y recontarse desde ángulos distintos y en ella cada capítulo tiene la función de aportar nuevos elementos a la trama y, a la vez, desdibujar y contradecir el bosquejo que los precedentes han establecido. Una especie de tejido de Penélope que se hace y se deshace sin cesar, donde una trama contiene el germen de otra que a su vez llevará a otra, hasta el momento en que el narrador decida poner fin a sus relatos.(*AF*, p. 178)

Esta descripción tiene su correspondencia exacta en sus novelas *Juegos florales* y *El desfile del amor*, así como en numerosos relatos entre los que destaca "El vals de Mefisto". Se reconoce en la legión de seguidores que se sirven del artificio de la puesta

en abismo. Como en toda *ars*, conviene en que las técnicas narrativas sirven no para repetir modelos sino para intensificar una expresión que nace de lo más personal.

2.9. ¡Y llegó el desfile!: la génesis de una obra

Junto con el "Diario de Escudillers", "¡Y llegó el desfile!" es el capítulo en que presenciamos los estados por los que una obra se va perfilando y cobrando forma. El título festivo es certero por el asombro que sugiere el desfile de escenas, de sugerencias, de núcleos narrativos que desembocarán en una de las mejores novelas de nuestro autor: *El desfile del amor*. Podemos presenciar la materia literaria en su caótica prefiguración, donde parece que todo cabe y cómo, lentamente se van asentando situaciones y personajes. También cómo la lectura de la realidad a partir de una idea, cambia, todo parece ofrecerle caminos sendas, sugerencias. El 19 de abril de 1980 en un vuelo de San Francisco a México comienza a rondarle la idea de aquella novela que físicamente comenzará a escribir (porque desde 1980 es posible decir que había comenzado a escribirs) hasta el 19 de noviembre de 1982 en el café Slavjia de Praga y cuya escritura culminará el 26 de junio de 1984 en Mojácar. La crónica de su trabajo genésico nos lo entrega en 20 días diseminados en los cuatro años. El diario, por supuesto, depende de la novela, sólo el cotejo intensifica el interés de la lectura de esta praxis creativa. Es interesante la intención con que concebía la novela:

> ¿Una novela con una moraleja más o menos oculta? No, gracias. Aunque, a fin de cuentas, ¿por qué no correr ese riesgo? Intentar una búsqueda de la verdad, una reflexión sobre el pasado y su persistencia en el tiempo. La conclusión es casi tópica: la verdad, la verdadera verdad de la verdad, difícilmente está a nuestro alcance. Contamos sólo con ciertas intuiciones que nos permiten aproximarnos a ella, rozarla acaso. Conocer sólo de modo parcial un fenómeno es como si no lo conociéramos de ninguna manera. Sin embargo, es imposible conformarse o mantenerse en una actitud pasiva. Una obligación ética nos exige seguir nuestra búsqueda.

Que es una variante de lo que García Ponce definió como característico de la literatura pitoliana: "la escritura como misterio, el misterio de la escritura". Dentro de este

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

capítulo vemos una parte del proceso creativo, del "saqueo consciente de la realidad real para la edificación de la realidad ficticia". Sin embargo el misterio de la creación sigue intacto. El todo siempre será mayor a la suma de sus partes.

2.10. Fetiches[124]

En el número 53 de *La Jornada Semanal* se reunieron textos breves de diversos autores para que estamparan sus objetos predilectos a los que atribuían un significado emotivo que los obligara a conservarlos. Bajo el título de "Fetichismos", Julian Barnes, Aldo Buzzi, David Huerta, Fabio Morábito, Harry Mulisch, Antonio Tabucchi, Enrique Vila-Matas, Ignacio Martínez de Pisón y Sergio Pitol mostraron algunas de sus manías obsesivas. Pitol tituló al suyo "Amenaza". El texto, ampliado y con algunas correcciones, lo incluye en *AF* quizá porque una manera de definir nuestra identidad sea a través de las cosas que conservamos. Advierte que su condición de nómada es incompatible con el sentimiento fetichista al que el sedentario suele estar más apegado. Sin embargo, tiene algunos, que naturalmente son objetos propios de su ejercicio como lector y que, tal vez, propiciaron su vocación: "Mis cuatro libros propiciatorios decisivos son: *El aleph*, de Borges, *The Duenna*, de Richard Sheridan, *La corte de Carlos IV* y *El equipaje del rey José*[125] de Benito Pérez Galdós". Antes escribe que si recibe una buena noticia mientras lee un determinado libro "ya éste no perderá jamás su poder de imantación ni su capacidad propiciatoria". Lo que le da pie para plantear una manía que acaso el propio Cortázar antes había adivinado: "En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere."[126] Que Pitol variará del siguiente modo,

---

[124] Sergio Pitol, "Amenaza", *La Jornada Semanal*, núm. 53, 10 de marzo de 1996, p. 4.
[125] Esta novela de Galdós no figura en la primera versión del texto.
[126] Julio Cortázar, *Historias de cronopios y famas*, en *Cuentos completos 1*, México, Alfaguara, 1994, p. 410.

de ahí que haya escogido primero el título "Amenaza": "He eliminado libros cuya lectura coincidió con alguna noticia funesta, un contratiempo grave o el anuncio de una indispensable intervención quirúrgica." A pesar de ello, admite que nunca ha ocurrido cuando lee a sus autores favoritos. Razón de peso para considerarlos no sólo por su calidad literaria sino por sus propiedades benéficas como dignos objetos de figurar entre sus más preciados fetiches.

3. El yo lector: las formas de la adopción

La parte de lecturas está compuesta por los acercamientos críticos a autores que han conformado el canon personal de nuestro autor: "Mi mapa de lecturas se ha ido trazando un poco al azar, por destino, temperamento y mucho por hedonismo"(*AF*, p.238). Puede considerarse como una prolongación de un libro anterior, *La casa de la tribu*, al que Guillermo Sheridan consideró cercano a "una autobiografía literaria por interpósito autor".[127] Los textos, antes de formar parte de *AF*, fueron publicados como reseñas, prólogos, ensayos y como fragmentos de diario, ahora, aquí reunidos ofrecen la posibilidad de confirmar lo dicho por Sheridan y el interés que conlleva el modo en que un escritor, a través de la lectura, realiza la adopción de contenidos culturales a modo de proyección sentimental.

Borges afirma que "el prólogo, cuando son propicios los astros, no es una forma subalterna del brindis; es una especie lateral de la crítica".[128] A lo que aspira es a volverse parte inseparable del texto. Pretensión en muy pocos casos lograda, aunque digna de asumirse por parte del crítico. En el *AF* Pitol incorpora dos, que antes cumplieron esta función: uno en la novela de Jerzy Andzrewesky, *Las puertas del*

---

[127] Guillermo Sheridan, "Sergio Pitol: específico radical", *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, México, UNAM-ERA, 1994, p. 265.
[128] Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 10.

paraíso, y el otro en la de Jaroslav Hasek, *Las aventuras del buen soldado Schveik durante la guerra mundial*.

Del entusiasmo que Sergio Pitol tiene por la literatura del dominio eslavo, han nacido varias de sus traducciones y una antología. Como buen conocedor de aquellos territorios culturales ha querido servir de introductor y guía de la atmósfera intelectual en que surgieron aquellas obras, así como dar noticia de la personalidad de sus autores, pero además, y quizá por eso estos dos sean dignos de figurar en *AF*, porque la afinidad estética se entrevera con la experiencia personal. No olvidemos que los filtros por los que pasa su interpretación literaria son la del autobiógrafo y la del novelista, y, por lo tanto, su lectura contendrá enfoques que, inevitablemente, se ajustan a su manera de concebir el ejercicio literario. "La lectura, nos dice, es un juego de aproximaciones y distancias. Es también una lotería. Se llega a un libro por caminos insólitos; tropieza uno con un autor de modo en apariencia casual y luego resulta que no puede dejar de leerlo nunca"(*AF*, 239). Veamos, pues, las estancias en que ha detenido el paso en su peregrinaje como lector.

3.1. El gran teatro del mundo: la herencia galdosiana

Podemos decir, parafraseando a Borges[129], que *La corte de Carlos IV* profetiza la obra de Pitol, pero, a su vez, nuestra lectura de Pitol afina y desvía sensiblemente nuestra lectura de la novela. Si nos deshacemos "de toda connotación de polémica o rivalidad", la lectura que realiza Pitol del episodio nacional galdosiano no es un acto de exorcismo sino de pleno reconocimiento hacia las señas de identidad que comparte y transfigura en su propia obra.

Es por esta razón que el ensayo "El gran teatro del mundo" se inserta en su libro autobiográfico, pues a través de él parece explicar mejor que si se refiriera a su propia

[129] Jorge Luis Borges, "Kafka y sus precursores", en *Ficcionario*, p. 307-309.

obra, ciertos mecanismos, elementos y temas que indudablemente ha tomado en cuenta para la elaboración de su universo narrativo. Además de un reconocimiento es ya, parece decirnos, una puesta en práctica.

> La desbordante energía del tejido social que lo circunda lo salva de convertirse en un muñeco mecánico[refiriéndose al protagonista de la novela que nosotros bien podemos emparentar con el historiador, Miguel del Solar, de su novela *El desfile del amor*]. Galdós lo provee de una aguda capacidad de observación, con facilidad para establecer relaciones entre personajes y situaciones, dotes necesarias para el buen desarrollo de la novela, aptas para enriquecer los momentos dramáticos, enaltecer los heroicos y redondear los jubilosos. Todo eso, al precio de suprimir en buena parte su vida instintiva (*AF*, p. 197).

De este párrafo, la afinidad, como vemos, es estética, y analizándolo a la luz de su obra, se nos presenta como una poética. Quizá de todos los libros de Pitol el que más se asemeja a *La corte de Carlos IV* sea *El desfile del amor*. La trama de ambas "se desliza por dos cauces paralelos, uno público [...], y otro privado". Veamos otra afirmación pertinente para ilustrar lo dicho:

> Gabriel [léase Miguel del Solar] descubrirá por experiencia personal que las mismas funciones de representación y el mismo vaivén entre el ser y el parecer que marea a los cómicos se repite en la corte, sólo que allí la realidad del ser se atrofia gradualmente, en tanto que se agiganta con desmesura la función de parecer, de aparentar. La vida en la corte exige una capacidad permanente de ficción. Las ceremonias se convierten en una representación continua que exige dotes histriónicas más complejas y técnicas más estilizadas que las requeridas por la actividad teatral (*AF*, p. 200).

La atrofia, la desmesura, las dotes histriónicas, en resumen, las trampas de la apariencia, son elementos que dominan la segunda etapa de Sergio Pitol que se inaugura con su novela *Juegos florales* y que desarrollará posteriormente en su tríptico carnavalesco.

Otro procedimiento, el de la caja china o muñeca rusa[130], que en la novela de Galdós aparece con la puesta en escena de *Otelo* y que le sirve para reflejar grotescamente el

---

[130] Mario Vargas Llosa anota que este procedimiento consiste "en construir una historia como aquellos objetos folclóricos en los que se hallan contenidos objetos similares de menor tamaño, en una sucesión que se prolonga a veces hasta lo infinitesimal". (en *Cartas a un joven novelista*, p. 117)

enredo amoroso de la novela, es un enlace espiritual más, en lo referente a procedimientos narrativos con la obra de Pitol, pues sabemos que en gran parte de ella, la historia cuyo asunto sea el relato de la misma aparece de manera constante. Pitol, al referirse al *Quijote* en el mismo ensayo que le tributa a Galdós, dice:

> Jugar con otros libros imprime un novedoso estilo al arte de contar historias y evidencia el parentesco de la novela con la cultura renacentista que la envuelve. El afán intertextualizador cervantino tuvo escasos sucesores en la narrativa española. Galdós es uno de los pocos escritores de nuestra lengua que utilizó y renovó ese recurso (*AF*, p. 203).

De este párrafo la intertextualidad como juego es un indicio más, el uso de formas metaficcionales que le atribuye a Galdós más adelante, es otro: "En Galdós, los ejercicios de intertextualidad y metaficción se complementan y se integran". Sin embargo, las resonancias de una a otra poética, no terminan, Pitol recurre a Bajtín para situar su afirmación dostoievskiana de la polifonía y la heteroglosia al ámbito galdosiano donde: "La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de sus novelas" (*AF*, p. 10).

Después de presenciar la lectura pitoliana de Galdós, podemos decir que la lectura como poética personal, y la poética personal como lectura, en el caso de Sergio Pitol, parecen ser una y la misma cosa. Una constancia de que "todo está en todas las cosas".

3.2. Chéjov nuestro contemporáneo: la herencia rusa

Es al visitar el viejo palacio de Tolstoi y conocer su arquitectura que Pitol descubre las razones por las que los novelistas rusos del siglo XIX supieron penetrar, como ninguna otra literatura, en el alma humana: "En la casa de Tolstoi debió haber sido imposible ocultar un secreto".[131] De la experiencia rusa nos dio noticia Pitol en su libro *La casa de*

[131] Sergio Pitol, *La casa de la tribu*, México, FCE, 1996, p. 10.

le tribu. La primera de sus tres secciones está dedicada a la novela rusa. Contiene cuatro ensayos, uno, el titulado "Anton Chéjov en Yalta", es el antecedente inmediato del dedicado a este autor en el *AF*.

En el ensayo de *La casa de la tribu*, el análisis parte del recorrido por la casa del escritor ruso y de la descripción biográfica y literaria que comprende su "periodo de Yalta". En el de *AF*, la atención se centrará en la evolución estética del autor a raíz de su cuento *La estepa*. Del primer ensayo conservará la cita, recortada y parafraseada, de Thomas Mann en que el autor alemán elogia el relato "Una historia curiosa".

Lo que busca ejemplificar Sergio Pitol en la figura de Chéjov es una convicción compartida, una cartilla moral: "todo escritor deberá desde el inicio ser fiel a sus posibilidades y tratar de afinarlas, tener el mayor respeto al lenguaje, mantenerlo vivo, renovarlo si es posible; no hacer concesiones a nadie, y menos al poder o a la moda, y plantearse en su tarea los retos más audaces que le sea posible concebir"(*AF*, 217). Percibimos un eco de la sentencia bíblica trasladada a las exigencias de la labor artística: "ser fiel hasta la muerte". Cuando Pitol, al inicio, para ilustrar las pretensiones ingenuas de proponerse escribir una obra genial toma la parábola "Quien busca su alma suele perderla, dicen los Evangelios", continúa esta línea de traslación de lo religioso a lo estético, hecha anteriormente por Thomas Mann, vista desde el reverso, en su libro *Los orígenes del Doctor Faustus* cuando dice: "Es una magna palabra, la de que 'quien entregue su vida, la ganará': una palabra con no menor vigencia en el campo del arte y de la literatura que en la esfera religiosa".[132]

Es curioso que Pitol, al hacer el análisis de *La estepa*, no haga la distinción entre narrador y autor. Para él, por un lado está la visión infantil del protagonista que es completamente distinta a las reflexiones y comentarios dentro del relato, por lo que del otro lado no puede estar sino la voz de Chéjov. En buena parte de la obra de Pitol la

[132] Thomas Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 13.

tentación de identificarlo con el narrador es igualmente atractiva, sobre todo en aquellas en que introduce opiniones acerca del proceso creativo.

Percibimos, una vez más, su atención hacia el mensaje moral que conlleva una obra literaria, como lo hizo en su ensayo sobre Andrzejewski:

> Si un mensaje moral se puede desprender de los personajes chejovianos es el de resistirse a sucumbir ante la inmisericordia y la vulgaridad que destilan los tiranos domésticos que pueblan los infiernos donde están atrapados. Enfrentarse a ellos es punto menos que imposible. Lo que cabe es resistir, sufrir, no ceder, trabajar, no dejarse arrollar. Si lo logran habrán vencido (*AF*, 223-224).

El mismo desgaste familiar que ve en los personajes chejovianos es el que, con otros métodos y tonos, ha querido retratar en sus novelas. Como botón de muestra basta con remitirnos a *La vida conyugal*.

La cita de la carta de Chéjov en que rompe con su editor: "La indiferencia equivale a una parálisis del alma, a una muerte prematura" (*AF*, 224), prefigura una afirmación hecha en "El obscuro hermano gemelo": "Sabe que cuando ya no pueda hacerlo le llegará la muerte, no la definitiva sino la muerte en vida, el silencio, la hibernación, la parálisis, lo que es infinitamente peor" (*AF*, p. 141). La herencia chejoviana tal vez sea ligeramente estética, pero substanciosamente ética.

3.3. Schveik

Dentro del comercio prolongado que Sergio Pitol sostuvo con la literatura eslava, quizá la obra del escritor checo Jaroslav Hasek, *Las aventuras del buen soldado Schveik durante la guerra mundial*, sea, junto con la de Nicolás Gogol, *Las almas muertas*, las que influyeron decisivamente en la conformación de su visión carnavalesca. Una visión que fue madurando sus perfiles desde aquél personaje de la Falsa Tortuga hasta los desaforados personajes femeninos que transitan por su *Tríptico*.

Dentro del "largo camino al carnaval", Pitol eligió a Hasek como una posada literaria en que reconoce su cabal albedrío paródico. Por desgracia, de la tetralogía que compone

la obra, sólo el primer volumen ha sido editado en nuestro país, *La retaguardia*, que fue rotulado por el título general del ciclo. De ahí que Pitol describa algunas escenas que no tienen su referencia en este libro. Sin embargo, no obsta para que reconozcamos el vínculo natural que une a nuestro autor con el de lengua checa.

"La novela de Hasek es una crónica que se solaza en su plebeyez, en la carencia de cualidades, en la suciedad corporal y, a su debido tiempo, en la coprofilia" (*AF*, 227), así la define Pitol. La historia puede resumirse del siguiente modo: Transcurre en 1914, cuando recién es asesinado el archiduque Fernando de Habsburgo; Schveik, un vendedor de perros fraudulento, es detenido en una taberna por considerársele persona contraria al régimen, su carácter es de una sinceridad cínica, nunca sabemos si es real o el engaño del perfecto simulador, lo que provoca que las autoridades, desconcertadas, lo envíen de una prisión a un manicomio y de ahí, de regreso a aquella, ahí un capellán alcohólico lo toma a su servicio, más tarde en una partido de póker es apostado y pasa a ser asistente de un teniente mujeriego con el que se sumará a un batallón de infantería. Hasta aquí el término del primer volumen de las aventuras de Schveik. Pero su fuerza más que en lo anecdótico radica en la vitalidad verbal de él y de los demás personajes. Pitol escribe: "desde el principio, fluye de la boca del protagonista un chorro verbal irrefrenable y chocarrero, parrafadas alcohólicas escuchadas de madrugada en alguna taberna" (*AF*, 228). ¿No es asimismo una característica de los personajes pitolianos, pensemos en Dante Ciriaco de Estrella, en Delfina Uribe, y la mencionada Falsa Tortuga, su desmesurada incontinencia verbal? Cuando Pitol afirma que la intención narrativa de Hasek es "degradar la Historia con mayúsculas, hasta convertirla en un trivial rosario de historias insensatas" (*AF*, 229), está identificando una intención similar a la que él empleó en *El desfile del amor*. La novela de Hasek, además, le permite hacer varias menciones a la teoría bajtiniana del carnaval, de la que ha sido un lector atento como puede comprobarlo su *Tríptico carnavalesco*: "La risa de Hasek procede de la tierra y nunca logra –porque tampoco lo intenta- ascender hacia lo alto. Un humor centrado,

para usar palabras de Bajtín, en los movimientos del vientre y del trasero" (*AF*, 230). Palabras, que sin duda tuvo en cuenta en la confección de su novela *Domar a la divina garza*, donde al igual que en *Las aventuras...* "un pestilente tufo excrementicio satura cada vez con mayor intensidad su entorno" (*AF*, 234). En las dos novelas podemos encontrar las cuatro categorías de la percepción carnavalesca: "el contacto libre y familiar entre la gente; la división jerárquica de la vida cotidiana queda abolida; el nuevo modo de relacionarse entre la gente que, con respecto al punto de vista de la vida normal, es unido y conjugado por el carnaval. La cuarta categoría es la profanación".[133]

La traducción del primer libro de la tetralogía de Hasek no fue hecha por Pitol, sí, revisada y prologada; divulgar y ajustar autores desconocidos al canon literario es una labor que sólo pueden emprender los grandes lectores. De la herencia literaria checa constituida por el Gólem y a los personajes kafkianos, Pitol ha añadido un personaje más, el "Sancho de Bohemia", el buen soldado Schveik

3.4. Borola contra el mundo

Confiesa Pitol: "Mi deuda con Gabriel Vargas es inmensa. Mi sentido de la parodia, los juegos con el absurdo me vienen de él y no de Gogol o Gombrowicz, como me encantaría presumir" (*AF*, 239). Gabriel Vargas fue el cartonista de la historieta *La familia Burrón*, "la vastísima picaresca protagonizada por la pelirroja Borola",[134] según Juan Villoro. Junto con Pitol, Luis Prieto (quien se lo dio a conocer), Monsiváis y hasta don Alfonso Reyes compartieron ese mismo interés: "Luis Prieto y yo visitábamos quincenalmente a don Alfonso Reyes. Un día, casual o voluntariamente, la conversación

[133] Noé Cárdenas, "El carnaval novelesco de Sergio Pitol", *Tiempo cerrado, tiempo abierto*, México, UNAM-ERA, 1994, p. 223.
[134] Juan Villoro, "La vida en cuadritos", *Los once de la tribu*, México, Aguilar Nuevo Siglo, 1995, p. 193.

recayó en Gabriel Vargas y su historieta, y celebró la captación del habla popular y su extraordinaria captación melódica" (*AF*, 241).

En su *Antología de la crónica en México*, Carlos Monsiváis anota que la fuerza de las crónicas de Vargas radica en: "a] la inventiva humorística, la elaboración de una picaresca donde la pobreza quiere dejar de serlo con ingenio, y b] la creación verbal que usa el insulto como extensión del cariño, y que se moderniza constantemente".[135]

Resulta explicable la inclusión de este cómic en el mapa de lecturas de Pitol. Cuando afirma que Borola "representa [...] la anarquía, el abuso, la trampa, el exceso, y al mismo tiempo la imaginación, la fantasía, el riesgo, la insumisión y, más que nada, la inconmensurable posibilidad del goce de la vida"(*AF*, 241), lo que hace es sumarla al linaje de sus figuras femeninas: la Falsa Tortuga, Delfina Uribe, Marietta Karapetiz. La "fascinación por los excéntricos" tiene su comprobación en el afecto por *La familia Burrón*, "una vitalidad ambiental ya desaparecida", recobrada por la memoria y la escritura en este modesto homenaje.

3.5. Dos semanas con Thomas Mann: el artista como héroe

Pitol en este capítulo transcribe de su diario el registro de los días en que leyó, fundamentalmente, los diarios, *La novela de una novela* de Thomas Mann. Está dividido en 10 diez días distribuidos en el lapso que va del 23 de enero al 5 de febrero de 1995. Es interesante notar cómo las reflexiones que le suscita la lectura de los diarios de Mann nos las entrega incluidas en los suyos:

> En Mann, en efecto, la discusión con los demás, y también con quien él ha sido y con el que es mientras escribe su diario, está presente en sus grandes libros, pero el instinto del novelista la transforma, le encuentra otra dimensión, le confiere un significado diferente. En una misma entrada del diario puede afirmar una idea y terminar sosteniendo la contraria. Todo eso al llegar a una

[135] Carlos Monsiváis, "Prólogo", *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, ERA, 1989, p. 61.

> novela saldrá del caos, será coherente, dejará de ser informe sin perder la intensidad que tuvo en la vida real, es decir, en los diarios(*AF*, 250).

Pitol ha querido ejemplificar en los diarios que incluye en *AF* este recorrido del caos a la forma que ve en los de Mann. Pero, el interés de Pitol por él es más profundo. ¿Qué ha significado la literatura y la personalidad de Thomas Mann para Sergio Pitol? Sobre todo, la enseñanza de una vida entregada encendida y totalmente hacia la literatura: "la disciplina en el trabajo es ejemplar, admirable, heroica, en todos los periodos" (*AF*, 251). En un ensayo posterior, "El viaje a Alemania", Pitol comenta: "El estruendo que produjo en mi vida el trato con Adrian Leverkuhn sigue resonando en mis oídos".[136] Leverkuhn es el protagonista del *Doktor Faustus*, un compositor alemán que hace un pacto con el diablo. De él, su biógrafo, Serenus Zeitblom, quien narra su historia, nos dice que representa el paradigma del artista, que tal vez Pitol, igualmente, identifica en la figura de Mann: "el artista se me presenta como el paradigma de cuanto se relaciona con el destino humano, como el instrumento clásico para comprender lo que llamamos curso de la vida, evolución, predestinación".[137]

Más que hacer una interpretación crítica de obras concretas, Pitol opta por describir la personalidad de Mann, la relación conflictiva con su hijo Klaus, la valoración de su obra hecha por otros escritores, Milan Kundera, Italo Calvino; su casa de Los Angeles, donde terminó la tetralogía de *José y sus hermanos* y escribió el *Doktor Faustus*. El interés por curiosear en la cocina literaria, en "la caldera fáustica", de los autores tiene en *La novela de una novela*, la historia de la concepción del *Doktor Faustus*, y en los *Diarios*, su más grande satisfacción.

Pitol lamenta que no se haya reeditado el ensayo, *Thomas Mann vivo*, escrito por un miembro de su generación que comparte la misma afición hacia la obra del autor de *La muerte en Venecia*, Juan García Ponce. Con un entusiasmo desbordado afirma: es "un

---

[136] Sergio Pitol, "El viaje a Alemania", *Soñar la realidad. Una antología personal*, México, Plaza & Janés Editores, 1998, p. 79.
[137] Thomas Mann, *El Doktor Faustus*, Origen - Seix Barral, México, 1984, p. 25.

libro que deberían estudiar atentamente los críticos, los aspirantes a críticos, todo el mundo" (*AF*, 249). El ensayo, junto con "El artista como héroe", dedicado a la obra de Thomas Mann, son los dos trabajos en que puede advertirse la visión no sólo de García Ponce sino de toda una generación, la de Medio Siglo, en torno a la creación artística.: "[p]ara el artista el camino siempre es el mismo: volver a empezar, tocar lo intangible, dar forma a lo imposible y dentro de esa forma, al mismo tiempo, encontrar, para que ella sea posible, la necesidad de la vida".[138] Lo curioso es que Pitol nunca cita a García Ponce y en cambio, sí, a Kundera y a Calvino, ¿por qué? Porque de alguna manera lo dicho por él con respecto a Mann está implícito en sus juicios estéticos y en sus textos literarios. El análisis biográfico-literario que emprende García Ponce se amoldó a su concepción de escribir la propia vida con la condición de que se limpie de todo aquello que no fuera pertinente, de lo caótico que nunca llega a fructificar en una obra.

En la última entrada del diario, la del 5 de febrero, Pitol contrasta la vida de Mann con la de Franz Kafka con el fin de ilustrar cómo a pesar de las circunstancias y perfiles anímicos antagónicos, consiguieron un mismo fin: crear una obra literaria excepcional. La frase de Mann, tomada de *La novela de una novela*, con la que concluye este apartado contiene el reconocimiento supremo a una autoridad que ha gravitado desde su adolescencia y en quien identifica una exigencia.: "El arte [..] es un testimonio de haber llegado al último límite, de alcanzar resueltamente la meta que lleva el signo de lo extremo" (*AF*, 252).

3.6. Las puertas del paraíso: la experiencia polaca

La experiencia polaca fue una de las más estimulantes en la vida de nuestro autor, como hemos podido comprobar en apartados anteriores. Sus frutos literarios no se limitaron a la obra personal, enriquecieron nuestro panorama de la literatura universal al incorporar,

[138] Juan García Ponce, *Thomas Mann vivo*, México, ERA, 1972, p. 41.

con sus traducciones, a varios escritores polacos entre los que destacan: Gombrowicz y Andrzejewski. De este último, tradujo *Las puertas del paraíso*. Novela que trata de la cruzada emprendida, a principios del siglo XII, por millares de niños con el fin de liberar el sepulcro de Jesús de las manos de los turcos. La confesión de cinco de ellos, conforme transcurre la marcha, permite contrastar los distintos puntos de vista acerca de la figura de Santiago, el pastor, incluido el de él, y de las circunstancias que lo impulsaron a llevar a cabo la cruzada. Al término de la confesión, el confesor piensa: "Sin embargo en éstas últimas horas he escuchado tantas verdades y tantas mentiras, tantos silencios en que se vislumbra la verdad y la mentira, que, sabiéndolo todo, miento, porque no sé qué hacer con este saber".[139] Quiere detener la expedición y termina hundido por los pies de los millares de niños en el camino lodoso. Concluye que es la verdad y no la mentira quien destruye la esperanza

La novela se publicó en 1959 en Polonia; la traducción hecha por Pitol, en 1965; el prólogo, treinta años después, aparece en la segunda edición auspiciada por la Universidad Veracruzana, en 1995. En él, hace una crónica de la atmósfera intelectual de Polonia (Pitol vivió ahí de 1963 a 1966), nos entrega un retrato del autor, con el que se reunió "unas cuatro o cinco veces para resolver algunos problemas de la traducción". Comenta cómo al principio el autor polaco se mostró escéptico al enterarse que una novela suya iba a ser publicada en México y cómo luego, al enterarse de que "había traducido a Conrad" y "que era un obseso de Mann", las cosas cambiaron. Sin duda a Pitol le enorgullece esta anécdota pues en el capítulo "Dos semanas con Thomas Mann", también la refiere.

La traducción nos dice Pitol, tuvo dificultades inmensas : "Para empezar, la novela se compone de dos frases únicas, la primera consta de ciento cincuenta páginas, la otra de sólo cinco palabras" (*AF*, 262-263). Cierto, salvo comas, dos puntos y guiones que, de

[139] Jerzy Andrzejewski, *Las puertas del paraíso*, México, Universidad Veracruzana, 1996, p. 117.

vez en cuando, aclaran quién es la voz que habla, la narración en la primera frase abriga y entrevera a las voces de los protagonistas.

La interpretación que de la novela hace es la siguiente:

> A medida que la confesión avanza comienza a vislumbrarse una contienda moral, de la que el autor polaco es incapaz de prescindir y que constituye la más sólida columna del relato; sin esa reflexión ética la novela sería de cualquier manera asombrosa, pero correría el riesgo de que la aquejara una saturación decorativa, arqueológica, como sucede con la *Salambó* de Flaubert, lo que sería del todo ajeno a sus intenciones. [Los] combates entre instinto, fe y razón [...] en su relato [...] le imprimen tal modernidad que el hecho de que la acción transcurra a principios del siglo XII podría parecer totalmente accesorio (*AF*, 265).

Resultará interesante si recordamos las reflexiones de su diario de composición del *Desfile del amor* cuando se refiere a su intento de hacer "una reconstrucción moral de época". Y la reflexión implícita que debe suscitar su lectura: "la verdad, la verdadera verdad de la verdad, difícilmente está a nuestro alcance" (*AF*, 184). ¿No es similar la conclusión a la que llega el historiador Miguel del Solar, después de escuchar las confesiones de los testigos presenciales del asesinato de Erich Maria Pistauer, a la del confesor? Si este dice, "sabiéndolo todo, miento, porque no sé qué hacer con este saber", aquél dirá: "...he sabido muchas cosas, pero el significado se me escapa".

En "¿Un Ars Poética?", Sergio Pitol afirmó que la traducción de Henry James le permitió conocer de cerca la osamenta de sus novelas, "sus sostenes, sus zonas de silencio", la afirmación es igual de pertinente para la de Andrzejewski. Con la poética con que lo mide, él también puede ser medido:

> Traduje hace treinta años este libro enigmático cuyo centro parece variar a cada momento. Temía que hubiese envejecido. No fue así; su poética ha resistido perfectamente al tiempo; y su sentido, a pesar de lo explícitas que parecen las confesiones, me parece ahora aún más secreto. Conocemos al detalle la historia amorosa de cada uno de esos adolescentes que aparece parcial y fragmentariamente durante la confesión general por un insistente ejercicio iterativo. Conocemos los dramas que oscurecen sus vidas, pero, ¿podría ser ése el objetivo del relato? O bien, ¿se trata sólo de producir un estilo sometido al máximo refinamiento y la creación de una arquitectura formal por el mero placer de experimentar nuevos procedimientos narrativos? Esas interrogantes nos distraen para mantener oculto, acorazado, el centro mismo de la novela, al

> grado de impedirnos saber con plena conciencia en qué parte está situado (*AF*, 263)

¿No son las interrogantes de Pitol las mismas que se hacen los lectores de sus obras? Sabemos en *El desfile del amor* que truncar el final de una estructura policiaca obedece a una reflexión ética mostrada en su vertiente paródica. Con esta novela de Pitol, la recepción de Andrzejewski en nuestras letras se puede calificar de sobresaliente. El capítulo que le tributa Pitol acaso sea un modo de darlo a conocer a más lectores que sepan cultivarla con la inteligencia e imaginación con la que él lo hizo, y que, sin duda, merece.

3.7. Nuestro Ulises

Igual que José Vasconcelos Pitol podría afirmar: "todo lo que no es autobiográfico es académico". Así lo demuestran sus aproximaciones críticas en torno a las obras contenidas en el rótulo de lecturas. ¿Cómo leyó Pitol el *Ulises Criollo* y qué leyó en él? El contrapunto es necesario para el análisis. La primera interrogante nos la responde el autor ofreciéndonos las circunstancias que envolvieron su experiencia de lectura: desde las encontradas opiniones familiares con respecto a la actuación pública "del Maestro" que distanciaban al niño de once o doce años de sus libros autobiográficos hasta su acercamiento entusiasta al *Ulises Criollo* y a *La Tormenta*, siendo estudiante de preparatoria y, más tarde, siendo universitario, su acercamiento desganado a los otros dos restantes. De los primeros dos, nos informa, "me sentí galvanizado por la energía de la prosa. La lectura se convertía en una experiencia extraordinariamente sensual. Vasconcelos, en sus mejores momentos, es un escritor de los sentidos. Su voluptuosidad penetra el lenguaje" (*AF*, 270). Pero, desde la perspectiva presente, es manifiesto que identifica en él una influencia vital profunda: la capacidad de aventura y la avidez intelectual: "Tal era su vida y eso resultaba prodigioso, que conspirara un día a favor o en contra de Pancho Villa para en el capítulo siguiente saberlo estudiando a Plotino o a

Pitágoras en Nueva York, o recorriendo las salas del Museo Metropolitano después de repasar aplicadamente su Burckhardt para mejor comprender a los pintores italianos del Renacimiento" (*AF*, 272). ¿No nos cuenta Pitol, en "Todo es todas las cosas", que su visión de Venecia venía precedida de la lectura de *Los pintores venecianos del Renacimiento* de Berenson?

A la experiencia de la lectura se suma la reminiscencia del encuentro con Vasconcelos en 1956 con motivo de la edición del primer volumen de sus *Obras completas* preparada por Rafael Giménez Siles. La impresión que le produjo fue la de "un hombre muy amable, muy sonriente y al mismo tiempo muy distante". La admiración por sus obras había quedado ensombrecida por su actuación pública. No obstante, el deslinde obligado del tiempo provoca la reconciliación: "A medida que se aleja del presente, *Ulises Criollo* adquiere una luminosidad, una pasión y una inocencia que no volverán a aparecer en los siguientes volúmenes. Se trata, de principio a fin, del relato de una educación sentimental y de una múltiple experiencia iniciática" (*AF*, 276). Y es, a partir de aquí, que podemos contestar la segunda pregunta formulada al principio: ¿Qué leyó Sergio Pitol en el *Ulises Criollo*? Sobre todo, un reflejo de su ideal autobiográfico

Hemos visto que el examen novelístico que aplica a los textos de otros autores está fincado en afinidades tanto de orden poético como temático. El caso del *Ulises Criollo* no podía ser la excepción, Pitol ajusta su propuesta autobiográfica contenida en *AF* con la de Vasconcelos en varios puntos que es pertinente destacar. Su factura hecha a base de unidades compositivas que pueden leerse por separado. "Si algo da unidad al relato es el proceso de construcción de una voluntad y el ejercicio incesante de esa voluntad en la conformación de un destino (*AF*, 278)", nos dice Pitol al referirse al *UC*, nosotros, refiriéndonos a Pitol podríamos decir lo mismo.

José Emilio Pacheco nos da esta noticia interesante:

> De ningún otro libro [refiriéndose al *UC*] podemos reconstruir [...] las condiciones de producción y recepción. En 1959 Alfonso Taracena imprimió *Cartas políticas* en que hace pública toda la correspondencia que entre 1930 y 1937 le dirigió Vasconcelos por ser su gratuito, abnegado revisor y agente

> literario. Sabemos pues que la disposición del relato en pequeños capítulos se debe a que Vasconcelos pensaba facilitar así su previa publicación.[140]

¿No actuó de la misma manera Sergio Pitol con sus textos? El *AF* fue entregado en dosis periódicas. Probablemente, algunos no fueron concebidos con vistas a figurar en una posible autobiografía, pero al ser revisados en conjunto por el autor, sin duda vio que en ellos se perfilaba una trayectoria personal cuya vocación literaria amarraba los hilos, en apariencia, sueltos.

"¿Es realmente una autobiografía?", se pregunta Pitol aludiendo al *UC* y propone una respuesta: "puede ser una novela cuyo protagonista se llama José Vasconcelos" (*AF*, 277). Aunque más adelante, apuesta por otras definiciones: "es la biografía de sus ideas"(*AF*, 278), dada por Cuesta; "[e]s el relato de una larga marcha hacia el fondo de sí mismo" (*AF*, 279); y, por último, "es también el registro de una iniciación en el mundo de la cultura, de un trato con las ideas, de una trayectoria espiritual, del camino, en fin, hacia las estrellas" (*AF*, 282). Definiciones que valen, a su vez, como lo hemos visto en capítulos anteriores, para el *AF*.

Aclaro, la influencia es más poética que temática. Para la diferenciación entre estos dos libros quizá valdría la distinción, aunque con pinzas, entre memorias y autobiografías que sugiere Pacheco: "quien narra su vida pública hace memorias, quien además relata (parte de) su intimidad escribe autobiografía".[141] La personalidad civil de Vasconcelos no es comparable a la de Pitol. Sin embargo los une su apego a la búsqueda de una coherencia a lo largo de una trayectoria vital. Por otra parte, la advocación del mito homérico, dejando del lado el adjetivo "criollo", es hondamente significativo en los dos casos. Para Vasconcelos tiene una resonancia histórica y social: "[u]n destino cometa, que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el

[140] José Emilo Pacheco, "Cuando emprendas el viaje rumbo a Itaca", *Proceso*, núm 281, 22 de marzo de 1982, p. 48.
[141] *Ibid.*, p. 48.

ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica Odisea".[142] Para Pitol, una resonancia personal: "¡Viajar y escribir! Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal" (*AF*, 173).

Ambos comparten además una imagen afín de los mecanismos de la memoria. Vasconcelos utiliza una metáfora pirotécnica para expresarla:

> El caudal de recuerdos no es precisamente la cinta del cinema que se desenvuelve rápida o lenta, sino más bien una muchedumbre de brotes arbitrarios, parecidos a las explosiones de la cohetería nocturna que unas veces revienta en ramillete de luces y otras falla dejando sólo humo. Así las imágenes en el juego del recordar acuden o se pierden según motivos que nos escapan y sin que la importancia de la ocasión suela ser decisiva para fijarlas.[143]

Pitol lo dirá con otras palabras, el acto de recordar no es sino el arte de la fuga. Los dos acercamientos aluden a la movilidad, al desplazamiento. No resulta vano que Pitol en su examen de la herencia vasconcelista diga: "Queda el esplendor de su prosa, que ilumina todo *Ulises Criollo* y muchos fragmentos en los otros libros de memorias. Queda la imagen de un hombre que al querer salvarlo todo se pierde por entero. Queda el recuerdo de su energía redentora" (*AF*, 286).

3.8. Sostiene Pereira

Con su ensayo crítico, "Un puñado de citas para llegar a Tabucchi", contenido en *La casa de la tribu*, Sergio Pitol fue uno de los primeros receptores atentos y entusiastas de la obra del escritor italiano. En aquél ensayo identifica la escritura de Antonio Tabucchi, "marcada por su especificidad radical", como "acto nupcial entre dos o más culturas", aludiendo a su herencia lusitana. El común denominador de las obras que analiza es su

---

[142] José Vasconcelos, *Ulises Criollo*, México, FCE, 1983, p. 6.
[143] *Ibid.*, p. 89.

calidad estilística, "una elegancia ligera, un sabio sentido de la economía del relato, un permanente registro lúdico"[144], y el procedimiento narrativo que "consiste en mostrarnos un rostro de la cotidianeidad y advertirnos, párrafos adelante, con cierto guiño irónico, que lo que contemplábamos era su revés".[145] Advertimos que el común denominador permanece cuando Pitol, años más tarde, titula la reseña del libro, *Sostiene Pereira*, "Hospedar lo imponderable", que, después, con algunos añadidos, integrará en *AF* con el nombre de la novela:

> Los malentendidos, los equívocos, las zonas de sombra, las falsas evidencias, las realidades soñadas, los sueños maculados por una realidad terrible, la búsqueda de lo que se sabe de antemano perdido, los juegos del revés, las voces provenientes de lugares próximos al infierno, son elementos que a menudo encontramos en el mundo de Antonio Tabucchi. Otro más: una elegancia perfecta por no ostentarse nunca. La elegancia en Tabucchi va, por lo general, como la melancolía, asida siempre a la sombra del relato, o sepultada en el subsuelo del lenguaje (AF, 287).

De nuevo vemos cómo la valoración hecha por Pitol contiene muchos de sus recursos e intenciones narrativas. En el caso de Tabucchi no podemos hablar de una influencia sino de una identificación de correspondencias e ideales poéticos. Aunque en el capítulo, la voz autobiográfica es casi nula, si tenemos el referente de su encuentro con Tabucchi relatado en "Siena revisitada", la lectura se contagiará de ese recuerdo que nos explicará las razones de su inclusión en *AF*. Pitol, en aquél encuentro tuvo la impresión de cometer un agravio al permitirse hablar durante todo el tiempo, cuando lo que, en realidad quería era establecer una conversación, que le da la pauta para definir a su libro como "una recopilación de desagravios y lamentaciones, un intento de apaciguar desasosiegos y cauterizar heridas" (*AF*, 105). Y Sergio Pitol consigue la mejor manera de sacudir el agravio al mantener la conversación lúcida con las obras de Tabucchi ilustrada por este capítulo.

---

[144] Sergio Pitol, *La casa de la tribu*, p. 157.
[145] *Ibid.*, p. 157.

4. Final: Viaje a Chiapas

La primera impresión que causa esta parte es la de disparidad en el conjunto de la obra. Y no es porque lo autobiográfico quede de lado, todo lo contrario, sino porque dentro del equilibrio entre memoria, escritura y lectura en que todo está enfocado hacia la literatura parece que un capítulo dedicado a un fenómeno histórico de hondas connotaciones sociales y políticas como lo es, hasta nuestros días, el conflicto chiapaneco, desentonaría. Sin embargo, el interés por los problemas de tipo político se deja entrever en las páginas de *AF* en el capítulo "Con Monsiváis, el joven", cuando Pitol alude a su participación, junto con José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis en la huelga de hambre convocada por José Revueltas "en solidaridad con la que en Lecumberri habían emprendido Siqueiros y otros presos políticos" (*AF*, 39); y a la impresión que le produjo la noticia de la ejecución de Rubén Jaramillo. En su autobiografía temprana dice: "era necesario participar de alguna manera en política" (*A*, 38). A pesar del desencanto provocado por su viaje a China, sabe que no se puede desligar de la problemática política y social: "[s]oy mucho más escéptico ahora en lo que se refiere a la efectividad de la participación personal, pareciéndome ésta, a la vez, indispensable" (*A*, 29). Punto de vista que persistirá en su madurez, una vez ya establecido en Jalapa, en que seguramente recordó la afirmación chejoviana: "La indiferencia equivale a una parálisis del alma, a una muerte prematura" (*AF*, 224).

El capítulo está dividido en tres partes. La primera, bajo el subtítulo de *Los primeros augurios*, contiene catorce entradas de su diario repartidos entre los días 2 y 27 de marzo que dan noticia de las primeras impresiones del levantamiento zapatista. La afirmación de Sheridan cuando dice que "el diario no imita a la vida, sino que la replica en su propio caos", en la lectura del diario de Pitol resulta comprobada. Aquel acontecimiento es registrado desde sus connotaciones catastróficas y proféticas, en que, en algunos casos, las hipótesis se verifican hasta que poco a poco la impresión de las consecuencias se va mesurando. Veamos algunos ejemplos tomados de los diarios: El 2 de enero: "los

insurgentes declararon que avanzarían hacia la Ciudad de México y no cejarían hasta que no derrocaran por el gobierno". El 4 de enero escribe: "Lo peor que podría pasarle a México sería que le naciera un Sendero Luminoso". El 11 de enero: "Por televisión conocimos la nueva imagen de Salinas. No parece ser ya el Presidente del Siglo sino un hombre diminuto, de mirada huidiza, de presencia derrotada". La del 18 de enero, nos resulta inquietante: "¿Qué vendrá después? ¿Continuará Colosio su campaña electoral?"

Lo que más asombro le causa a Pitol es que el gobierno no haya registrado los preparativos del levantamiento armado. De la carta del perdón del subcomandante Marcos, lo deja perplejo el "halo de religiosidad dostoievskiana distinto por entero a los hábitos verbales de los guerrilleros latinoamericanos".

La segunda parte, "Agua del mismo río", es una crónica de su viaje a Chiapas, el lugar de los acontecimientos. Es "una autobiografía ensayística en la que el yo se pasa [...] en busca de un nosotros", como lo dicta el género cronístico. El motivo del viaje lo explica del siguiente modo: "Me parecía que en mi diario ya para aquellas fechas magnificaba demasiado tanto las situaciones como al subcomandante. Tenía muchas interrogantes sin respuesta". En efecto, lo "real" ocurre lejos. Su conciencia civil lo obliga a visitar la zona de conflicto. Un libro que lee antes de partir es *Sostiene Pereira* de Antonio Tabucchi del que, con razón dice: "fue la mejor preparación para iniciar el viaje, esa peregrinación que de alguna manera me proponía dirigir hacia el fondo de mí mismo". En, efecto, el viaje a Chiapas opera, como un arte de la fuga comunitario en que las circunstancias y los motivos, las interrogantes, se eluden: "El viaje a Chiapas fue un acercamiento a la realidad y, a la vez, la acumulación de circunstancias, su prolijidad y lejanía, lo hacían a momentos irreal, onírico, libre de las ataduras de este mundo" (*AF*, 307).

El periodismo y la literatura se entreveran. La crónica recoge las opiniones de los sacerdotes de la región, registra la presencia de Carlos Monsiváis y Alejandro Brito, de Manuel Camacho Solís y Alejandra Moreno Toscano, da constancia del estado de

miseria de los indígenas, atestigua un bautizo multitudinario en la iglesia de San Juan Chamula "asombroso y terrible, luminoso y crepuscular"; así como de la oración fanática de una pareja en una iglesia "pequeña y ascética" de cuya escena dice Pitol: "[e]l dolor era extremo, indescriptible e intolerable". La conclusión a que llega de su estancia de cuatro días es la de una nación que metaforiza como un cuerpo en descomposición:

> Emoción, estupor, entusiasmo, dolor y zozobra fueron algunos de los sentimientos vividos, todos al mismo tiempo, durante esos días. Era como presenciar el estallido de un repulsivo tumor y ver la pus surcando sus costados. La nación, ese cuerpo donde estaba situado el absceso, trataba, al parecer, de salir de su letargo, de respirar, de desenmohecerse (*AF*, 306-307).

La tercera parte es un ensayo escrito un año y medio después de aquél viaje. El título nos anuncia la ventaja que da la perspectiva: "De entonces a la fecha". Del recuento de los acontecimiento el resultado no es nada favorable: la negociación entre gobierno y guerrilla sigue estancada, el asesinato del candidato a la presidencia, Luis Donaldo Colosio y el de el dirigente del PRI, Francisco Ruiz Massieu, no han sido resueltos. Concluye Pitol:

> Pienso en Chiapas y en lo que podrá llegar a ser, pienso en los indios que vi a principios de febrero de 1994 detenidos por docenas al lado de los retenes militares, pienso en las cacerías de niñas para nutrir burdeles, en los indios atados sobre inmensos hormigueros, cómo me contó un sacerdote de San Cristóbal, 'para que aprendan a portarse mejor'. Pienso que todo eso merecería cancelarse. ¿Es mucho pedir, acaso? Tal vez lo sea. Pero hay que pensar que si bien es cierto que vivimos tiempos crueles, también es cierto que estamos en tiempos de prodigios (*AF*, 316-317).

Al cotejar las tres partes, vemos un proceso de alejamiento gradual que permite enfocar desde distintos ángulos los acontecimientos a través de sus correspondientes géneros: diario, crónica y ensayo. Pero la significación del capítulo en el conjunto de la obra contiene otra dimensión. El conflicto colectivo aún no concluido se enlaza con el destino individual que tampoco lo está. Concluir el libro con esta especie de parábola es uno de los aciertos que Pitol tuvo para ilustrar que mientras se vive, la fuga continúa y, por lo tanto, la posibilidad de hacer nuevas rectificaciones al pasado, de acuerdo a la

manera en que el sorpresivo tejido del presente descubra nuevos contornos y perfiles. Bautizar "Final" a esta parte es una más de las ironías de Sergio Pitol, una fuga ejemplar.

CONCLUSIÓN

Antes de liberar a los galeotes (I,22)[146], don Quijote les pregunta quiénes son y cuáles son sus delitos. Uno de ellos es Ginés de Pasamonte, quien se muestra orgulloso porque ha escrito un libro cuya materia es su propia vida:

— ¿Y cómo se intitula el libro? – preguntó don Quijote.

— La vida de Ginés de Pasamonte – respondió él mismo.

— ¿Y está acabado? – preguntó don Quijote.

— ¿Cómo puede estar acabado – respondió él-, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras.

Sergio Pitol respondería con la misma pregunta que Ginés; por lo que la práctica de su ejercicio autobiográfico seguirá ensanchándose. Así lo seguimos percibiendo en las nuevas entregas de ensayos y crónicas que de vez en cuando nos regala en las páginas de suplementos literarios, donde sus análisis y acercamientos están fuertemente trabados con sus experiencias personales. Y así lo percibimos en *AF* con respecto a su trabajo autobiográfico temprano, en que median alrededor de treinta años. Una autobiografía es una referencia relativa, puesto que mientras se vive sólo puede haber puntos fijos por convención. En *A*, en la penúltima página, hay una afirmación que es pertinente resaltar: "los datos que laboriosamente había ido reuniendo se desvencijaron, quizás por la desconfianza cáustica que me inspiran los valores establecidos, todo lo que pretenda ser una conclusión, todo aquello que tenga la apariencia de definitivo" (p. 60). Esto que parece ser una actitud natural en lo referente a la escritura autobiográfica tiene su comprobación más original en ciertas novelas y cuentos de Sergio Pitol, como lo pudimos apreciar en el tránsito de un texto que fue originalmente puesto en el cuento "El

[146] Utilizo la edición de Luis Andrés Murillo, Madrid, edit. Castalia, 1991. p. 272.

relato veneciano de Billie Upward", luego en la novela *Juegos florales* y más tarde en *AF*. También en otra forma peculiar de autobiografía que es la antología personal; la más reciente, *El sueño de lo real* reubica, expulsa, y enriquece los materiales de la elaborada dieciocho años atrás con el nombre de *Asimetría*. Dos exámenes, por lo tanto corren de forma paralela: el de la vida por medio de la labor autobiográfica y el de la obra por medio de la labor antológica.

La diferencia que distingue *AF* de *A* es su carácter fragmentario. Esta singularidad le permite a Sergio Pitol trabajar su identidad, su personalidad, tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la conformación de una vida entregada a la literatura, pues es una forma que contiene "en sí la movilidad del vértigo y la fijación de la escritura". El artista como héroe sabe que la vida es esencialmente vocación. Por lo tanto la conjunción entre vida y arte está ilustrada por los términos que definen *AF*, una autobiografía literaria e intelectual. Todas las piezas que la conforman entran dentro de este imperativo ético y estético: la vida debe ser moldeada, construida, creada, y no únicamente registrada. El escritor maduro tiene una conciencia más acusada, más precisa de su actividad literaria que el escritor en cierne, pues solamente la perspectiva que le da el tiempo puede ofrecerle una conexión menos azarosa de las múltiples experiencias de que está conformado. Para Pitol la literatura ha sido el modo de interiorizar su visión del mundo. De ahí que esta nueva imagen autobiográfica nos la entregue decantada, unas veces de manera directa, otras, de manera oblicua, hablando de sí mismo al hablar de los otros: "La literatura, lo he repetido en distintas ocasiones, constituye el hilo creador que atraviesa y da sentido a todas las etapas de mi vida, desde las visiones de niñez en el ingenio de Potrero hasta las actuales".[147] Este reconocimiento de una condición vital definida en términos artísticos, esta intención de borrar los límites y establecer una verdad imantada en la escritura, son señas de identidad que comparte

[147] Sergio Pitol, "La primera función", *El ángel*, núm. 21, 24 de abril de 1994. p. 14.

con otros miembros de su generación como Juan García Ponce, Vicente Melo e Inés Arredondo.[148]

La autobiografía es entendida en el *AF* como un género literario propicio para que confluyan distintos géneros que pueden entonar las distintas voces del yo. Conviven armónicamente el ensayo, el relato autobiográfico, la crónica, los diarios, lo que demuestra hasta qué punto la primera persona puede hacer "acto de presencia", para utilizar una expresión de Sylvia Molloy, por distintas vías que pueden complementarse y combinarse entre sí. De ahí que los únicos límites por los que se encauza el yo sean temáticos. Pitol, con la antorcha de la memoria, de la escritura y de la lectura, emprende la revisión e iluminación de su pasado. Estos tres complejos se fortalecen el uno con el otro; constituyen el entroncamiento entre vida y arte. La escritura es producción y configuración; la lectura, recepción y adopción; la memoria, el puente y la sublimación entre ambas. En un escritor en que la búsqueda de nuevas fórmulas narrativas ha sido una práctica continua, como es el caso de Pitol, resulta natural que trasladara esas inquietudes formales a la esfera autobiográfica.

La fusión y cruces de diversos géneros, enlazados todos gracias al yo, revelan que el título es acertado, pues la fuga está hecha de intersecciones y retornos, de huidas y subrayados, reflejos e interpolaciones. El "arte de la fuga" consiste en saber componer varias voces diferentes, "cada una de las cuales crea la ilusión de haber sido compuesta en función de su belleza individual, pero que cuando son reunidas forman un conjunto, del cual no se tiene la impresión, en absoluto de haber sido logrado forzadamente", dice Douglas R. Hofstadter.[149]

Seguramente Sergio Pitol, en la confección de este libro, tuvo presente, además del referente musical, la fábula borgiana contenida a manera de epílogo en el libro *El*

---

[148] Recordemos que *Thomas Mann vivo*, el libro de Juan García Ponce, está dedicado a Inés Arredondo.

[149] Citado por Susana González Aktories en *"Muerte sin fin" y la música*, (Tesis de licenciatura. FF y L. UNAM) p. 42.

hacedor. Parafraseándola podemos decir: un hombre se propuso la tarea de darle voz a un mundo de imágenes deslumbrantes y perturbadoras que han nutrido su memoria, la cual está poblada de libros, pinturas, piezas musicales, calles recorridas, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Al acumular las piezas que dan constancia de estas obsesiones, descubrió que esa paciente labor le entregaba al contrastar unas con otras la imagen de su cara. *El arte de la fuga* es el espejo donde Sergio Pitol encontró los rasgos de su verdadero rostro.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE SERGIO PITOL[150]

Pitol, Sergio. *Infierno de todos*, México, Universidad Veracruzana, 1997. 140 pp. (1a. ed. 1965).

----. *Sergio Pitol*, México, Empresas editoriales, 1966. (61 pp.).

----. *El tañido de una flauta*, México, Grijalbo/SEP, 1994. 226 pp. (Col. Lecturas Mexicanas. Segunda serie, 99). (1a. ed. 1972).

----. *Asimetría. Antología personal*, México, UNAM, 1980. 183 pp. (Textos de Humanidades, 20)

----. *Cementerio de tordos*, México, Océano, 1982.

----. *Vals de Mefisto*, México, ERA, 1989. 125 pp. (1a. ed. 1981 con el nombre de *Nocturno de Bujara*)

----. *Juegos florales*, México, ERA, 1990. 172 pp. (1a. ed. 1982).

----. *El desfile del amor*, México, ERA, 1989. 231 pp. (1a. ed. 1984).

----. *Domar a la divina garza*, México, ERA, 1989. 203 pp.(1a. ed. 1988).

----. *La casa de la tribu*, México, FCE, 1989. 186 pp.

----. *Cuerpo presente*, México, ERA, 1990. 215 pp.

----. *La vida conyugal*, México, ERA, 1991. 134 pp.

----. *El arte de la fuga*, México, ERA, 1996. 317 pp.

----. *Soñar la realidad. Una antología personal*, México, Plaza Janés, 1998. 341 pp.

[150] Para un registro detallado de las obras de Sergio Pitol recomiendo acudir a las páginas finales (pp. 270-271) de la compilación hecha por Eduardo Serrato en *Tiempo cerrado, tiempo abierto, Sergio Pitol ante la crítica*.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SERGIO PITOL

Castañón, Adolfo. "Sergio Pitol: del artista sin coartadas", en *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I.* México, edit. Vuelta, 1995. 606 pp. pp. 425-437.

Castro, María de la Cruz Fátima. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol.* México, 1996 (Tesis de doctorado. Universidad Iberoamericana).

García Díaz, Teresita del Socorro, *Juegos florales: una síntesis de la propuesta estética de Sergio Pitol.* México, 1997 (Tesis de doctorado. UNAM).

Tiempo cerrado, tiempo abierto, Sergio Pitol ante la crítica. Comp. Eduardo Serrato, presentación Alberto Vital. México, UNAM/ERA, 1994. 271 pp.

HEMEROGRAFÍA SELECTA DE SERGIO PITOL[151]

Pitol, Sergio, "El buen soldado Schwejk", *Reforma, El ángel*, núm. 107, 14 de enero de 1996, pp. 1-3. [Incluido en *El arte de la fuga*]

---, "Amenaza", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 53, 10 de marzo de 1996, p. 4 [Incluido con algunas diferencias en *AF* sólo que con el nombre de "Fetiches". Fue escrito en Xalapa el mes de febrero de 1996].

---, "Hospedar lo imponderable", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 21, 30 de julio de 1995, p. 13. [Esta reseña fue retocada y aumentada para incluirla en el *AF* con el *título "Sostiene Pereira"*].

[151] La hemerografía de Sergio Pitol que a continuación se presenta no pretende ser exhaustiva. Abarca sólo aquellos artículos que me parecieron pertinentes para la investigación.

---, "Siena revisitada", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 81, 22 de septiembre de 1996, pp. 4-6. [Incluido en *AF*]

---, "La lucha con el ángel", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 26, 3 de septiembre de 1995, pp. 3-4. [Incluido en *AF*].

---, "La primera función", *Reforma, El ángel*, núm. 21, 24 de abril de 1994, p. 12-14.

---, "Gustavo Pérez", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 52, 3 de marzo de 1996.

---, "Encuentros con Andrzejewski", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 54, 17 de marzo de 1996, pp. 10-11. [Artículo que fue retocado y muy aumentado en *AF*].

---, "Sharik y otros perros ilustres", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 158, 15 de marzo de 1998, pp. 6-7. [Incluido en *Soñar la realidad* con el nombre de "Corazón de perro"]

---, "*Don Giovanni*, ese *dramma giocoso*", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 162, 12 de abril de 1998, pp. 10-11. [Incluido en *Soñar la realidad*]

---, "El soberbio Orinoco", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 144, 7 de diciembre de 1997, pp. 3-4.

---, "La isla púrpura", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 138, 26 de octubre de 1997, pp. 3-5.

---, "Viajar y escribir", *Biblioteca de México*, núm. 15-16, mayo-agosto de 1993, pp. 15-18. [Modificado para su inclusión en el *AF*]

---, "Del narrador y sus trabajos", *Biblioteca de México*, núm. 30, noviembre-diciembre de 1995, pp. 3-10. [Incluido en *AF*]

---, "Largo camino al carnaval", La jornada semanal, nueva época, núm. 100, 12 de mayo de 1991. [Primera versión del artículo "Del narrador y sus trabajos"].

---, "Julio Galán, la lección del sí y el no", Vuelta, núm. 204, noviembre de 1993.

---, "Dos semanas con Thomas Mann", La jornada semanal, nueva época, núm. 1, 12 de marzo de 1995. [Incluido en *AF*].

---, "Mundos de Juan Soriano", La jornada semanal, nueva época, núm. 10, 14 de mayo de 1995.

---, "El oscuro hermano gemelo", *Vuelta*, núm. 226, septiembre de 1995, pp. 7-12. [Incluido en *AF*]

---, "El viaje a Alemania I", *La Jornada*, 21 de noviembre de 1997, p. 25.

---, "El viaje a Alemania II", *La Jornada*, 22 de noviembre de 1997, p.27.

---, "El viaje a Alemania III", *La Jornada*, 23 de noviembre de 1997, p. 22. [Las tres partes incluidas en *Soñar la realidad*].

HEMEROGRAFÍA SOBRE SERGIO PITOL[152]

Aranda Luna, Javier, "Una gestualidad más rica que lo real", en *Vuelta*, núm. 238, septiembre de 1996, pp. 33-37.

Bradu, Fabienne, "*El arte de la fuga* de Sergio Pitol", en Vuelta, núm. 241, año XX, diciembre de 1997. pp. 106-107.

Castañón, Adolfo, "*El arte de la fuga* de Sergio Pitol", en *Vuelta*, núm. 245, año XXI, abril de 1997. pp. 31-35.

[152] Recomiendo la consulta del libro de Serrato, citado en la pasada nota al pie, para obtener una información más completa.

Fuentes Carlos, "Memoria sobre memoria", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 153, 8 de febrero de 1998, pp. 10-11.

Güemes, César, "*El arte de la fuga*, el libro de mayor éxito en mi vida: Pitol", (entrevista con Sergio Pitol), en *La Jornada*, 7 de diciembre de 1997, p. 19.

Palou, Pedro Ángel, "El (ético) arte de la fuga", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 97, 12 de enero de 1997. p. 19.

Sheridan, Guillermo, "Fuga hacia el jardín", *La Jornada Semanal*, nueva época, núm. 97, 12 de enero de 1997. p. 18.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Aaron Copland. "La forma fugada" en *Cómo escuchar música*, México, FCE, 1996. 284 pp. (Col. Breviarios, 101) pp. 154-167.

Alonso, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, 1986. (Biblioteca Románica Hispánica, 17) pp. 11-18.

Andrzejewski, Jerzy. *Las puertas del paraíso*. Pról. y trad. Sergio Pitol. México, Universidad Veracruzana, 1995.

Bianco, José. "Parafernalia" en *Ficción y reflexión*, México, FCE, 1988. 423 pp. pp. 271-275.

Bioy Casares, Adolfo. "Estudio preliminar", en *Ensayistas ingleses*. México. CONACULTA, 1992. 532 pp. (Col. Cien del mundo) pp. 11-32.

Borges, Jorge Luis. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed., introd. y notas por Emir Rodríguez Monegal. México, FCE, 1985. 483 pp.

Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid, Alianza Editorial, 1998. 296 pp. (Biblioteca Borges, 6).

Borges, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Madrid, Alianza Editorial, 1998. 270 pp. (Biblioteca Borges, 14).

Castañón, Adolfo. *Alfonso Reyes: caballero de la voz errante*. México, UNAM, 1997. 168 pp.

Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. ed. Luis Andres Murillo, Madrid, Castalia, 1991. (Col. Clásicos Castalia, 77 y 78) 612 + 600 pp.

Company, Concepción. "Prototipos y el origen marginal de los cambios lingüísticos. El caso de las categorías en español", en *Cambios diacrónicos en el español*. México, UNAM, 1997. 196 pp. (Publicaciones de *Medievalia*, 15) pp. 143-168.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y famas*, en *Cuentos completos 1*. México, Alfaguara, 1994. 606 pp. 403- 501.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y edad media latina*. México, FCE, 1998. 902 pp. (Col. Lengua y estudios literarios).

---, *Ensayos críticos de literatura europea*. Barcelona, Seix-Barral, 1972.

El oficio de escritor. Presentación de José Luis González. México, ERA, 1991. 327 pp.

El ensayo español. 1. Los orígenes: siglos XV a XVII. Ed. de Jesús Gómez. Pról. de José-Carlos Mainer. Barcelona, Crítica, 1996. 242 pp. (Col. Páginas de Biblioteca Clásica) pp. 9-33.

El ensayo español. 2. El siglo XVIII. Ed. de Francisco Sánchez-Blanco. Barcelona, Crítica, 1997. 373 pp. (Col. Páginas de Biblioteca Clásica) pp. 9-57.

Emerson, Ralph Waldo. *Ensayos*. México, Porrúa, 1990. 219 pp. (Col. "Sepan Cuantos...", 596).

Escritura autobiográfica. Madrid, Visor, 1993. 505 pp. (Biblioteca de Filología Hispánica, 14).

Gaos, José, "La razón y la realidad en la literatura —el Fausto— y el arte", en *Historia de nuestra idea del mundo. Obras completas. XIV*. México, UNAM, 1994. 791 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 116) pp. 427-441.

Gaos, José, *Confesiones profesionales*, en *Obras completas. Tomo XVII*. Prol. y selección de Vera Yamuni Tabush. México, México, UNAM, 1982. 265 pp. (Nueva Biblioteca Mexicana, 85) pp. 5-137.

García Ponce, Juan. "El artista como héroe", en *Cruce de caminos*, México, Universidad Veracruzana, 1997. 348 pp. pp. 105-131.

García Ponce, Juan. *Imágenes y visiones*. México, edit. Vuelta, 1991. 296 pp. pp. 81-88.

García Ponce, Juan. *Thomas Mann vivo*. México, ERA, 1972, 91 pp.

Glowinski, Michal. "Los géneros literarios", *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993. 471 pp. pp. 93-109.

González Aktories, Norma Susana. *"Muerte sin fin" y la música*. México, 1990. (Tesis de licenciatura. FF y L. UNAM) 153 pp.

Hasek, Jaroslav. *Las aventuras del buen soldado Schveik durante la guerra mundial*. Pról. y revisión de la trad. Sergio Pitol. México, CONACULTA, 1992. 223 pp. (Col. Cien del Mundo)

Kundera, Milán, *El arte de la novela*, México, edit. Vuelta, 1992. 153 pp.

Leñero, Vicente. "Bitácora del tiempo" en *México en cien crónicas*, México, Grupo Azabache, 1992. 292 pp. pp. 10-11.

Mann, Thomas. *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1988 (Alianza Tres, 25)

Mann, Thomas. *Muerte en Venecia*. México, Origen—Seix Barral, 1984. 142 pp. (Col. Obras Maestras del Siglo XX, 6).

Mann, Thomas. *Doktor Faustus*. México, Origen—Seix-Barral, 1984. 533 pp. (Col. Obras Maestras del Siglo XX, 44 y 45).

Mann, Thomas. *Obras completas*. (Tomo III)., Barcelona, Plaza y Janés, 1968, p. 1094.

Martínez, José Luis. El ensayo mexicano moderno. Tomo I. México, FCE, 1984. 554 pp. (Colec. Letras mexicanas, 39) pp. 7-28.

Millán, María del Carmen. *Antología de cuentos mexicanos*. México, Editorial Nueva Imagen, 1992.

Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, COLMEX-FCE, 1996. 300 pp. (Col. Tierra Firme)

Monsiváis, Carlos. *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, México, ERA, 1989. 366 pp. 17- 76.

Montaigne, Michel de. *Ensayos*. (Tomo I) Barcelona, Altaya, 1994. 421 pp.

Nicol, Eduardo. "El verbo mayor", en *Formas de hablar sublimes poesía y filosofía*, México, UNAM, 1990. 182 pp. (Cuadernos del IIF, 16) pp. 5-20.

Ortega y Gasset, José. "Sobre unas memorias", en *Espíritu de la letra*. México, REI, 1988. 172 pp. (Letras Hispánicas, 235) pp. 158-159.

Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento", *Teoría de los cuentistas, Teorías del cuento I*. Comp. Lauro Zavala. México, UNAM, 1995. 396 pp. pp. 55-59.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998. 191 pp.

Ramos, Raymundo. *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos*, México, UNAM, 1995. 249 pp. (Biblioteca del estudiante universitario, 85) pp. V-LXXI.

Ramos, Samuel. *Hacia un nuevo humanismo*, México, FCE, 1997. 107 pp.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, México, UNESCO-SIGLO XXI, 1992, pp. 167- 184.

Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. México, Ariel/Planeta, 1997. 157 pp.

Vasconcelos, José, *Ulises Criollo*, en *Memorias I*. México, FCE, 1983. 965 pp. (Col. Letras Mexicanas) pp. 6-451.

Villoro, Juan, *Los once de la tribu*. México, Aguilar Nuevo Siglo, 1995. 284 pp.

HEMEROGRAFÍA GENERAL

Blanco, José Joaquín, "Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980", en *Nexos*, núm. 44, año IN, vol. 4, México, agosto de 1981, pp. 23-29.

Castañón Adolfo, "Pasos en claro", en *Vuelta*, núm. 254, año XXI, enero de 1998, pp. 8-9.

Corral, Wilfredo H. "Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1996, núm. 2, pp. 451-487

Molloy, Sylvia, "Ficciones de la autobiografía", en *Vuelta*, núm. 253, año XXI, diciembre de 1997, pp. 65-68.

Pacheco, José Emilio, "Cuando emprendas el viaje rumbo a Itaca", *Proceso*, núm. 281, 22 de marzo de 1982, pp. 48-49.

Sheridan, Guillermo, "José Juan Tablada en su Diario", en *Vuelta*, núm. 198, año XVII, mayo de 1993, pp. 28-31.

Spitzer, Leo, "Soy quien soy", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 2, 1949, pp.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

I. LA AUTOBIOGRAFÍA DE 1966 Y *EL ARTE DE LA FUGA* 4

II. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO 21

1. LA AUTOBIOGRAFÍA 23
2. LA AUTOBIOGRAFÍA Y LAS MEMORIAS 30
3. LA AUTOBIOGRAFÍA Y LOS DIARIOS 32
4. LA AUTOBIOGRAFÍA Y EL ENSAYO 35
5. LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA CRÓNICA 39
6. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD 40

III. *EL ARTE DE LA FUGA* 42

1. EL YO MEMORIOSO 44
   1.1. Todo está en todas las cosas: las epifanías de una vocación 45
   1.2. Con Monsiváis, el joven: la ironía compartida 50
   1.3. La herida del tiempo: el tópico del Ubi sunt? 51
   1.4. Sueños nada más: variaciones sobre el sueño de Coleridge 53
   1.5. Prueba de iniciación: la primera batalla del héroe 55
   1.6. Diario de Escudillers 56
   1.7. Vindicación de la hipnosis: la memoria recuperada 58
   1.8. Siena revisitada 59
2. EL YO EN EL ESCRITORIO 60
   2.1. El narrador:el oscuro hermano gemelo 61
   2.2. El oscuro hermano gemelo: Pitol y yo 65
   2.3. Droctulft y demás: el ímpetu secreto hacia la literatura 69
   2.4. La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa 70
   2.5. De reconciliaciones 71
   2.6. La lucha con el Ángel:las batallas del héroe 72
   2.7. Viajar y escribir 74
   2.8. ¿Un Ars Poetica? 76
   2.9. ¡Y llegó el desfile!: la génesis de una obra 78
   2.10. Fetiches 79

3. EL YO LECTOR: LAS FORMAS DE LA ADOPCIÓN 80
3.1. El gran teatro del mundo: la herencia galdosiana *81*
3.2. Chéjov nuestro contemporáneo: la herencia rusa *83*
3.3. Schveik *85*
3.4. Borola contra el mundo *87*
3.5. Dos semanas con Thomas Mann: el artista como héroe *88*
3.6. Las puertas del paraíso: la experiencia polaca *90*
3.7. Nuestro Ulises *93*
3.8. Sostiene Pereira *96*
4. FINAL: VIAJE A CHIAPAS 98

CONCLUSIÓN 102

BIBLIOGRAFÍA 106