



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras
Sistema de Universidad Abierta

Memoria crítica y crítica de la memoria
en el discurso autobiográfico de Sergio Pitol

T e s i s
Que para obtener el título de:
Licenciado en Lengua y Literaturas
H i s p á n i c a s
P r e s e n t a :
V í c t o r M a n u e l B a n d a M o n r o y



Asesora:
Doctora Adriana Azucena Rodríguez Torres

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

Agradezco el amor, el compañerismo y el apoyo de mi esposa, Catalina Díaz, quien siempre me exhortó a concluir esta tesis contra todo y a pesar de todo. Este logro fortalece nuestro amor.

A mis hijos, Adriana y Vico, el compromiso de que el tiempo dedicado a esta investigación valdrá la pena también para ellos.

Por supuesto, gracias a Azucena por haberme guiado en el imbricado camino de acotar ideas, de clarificar mis pensamientos; por su exigencia de usar el rigor en cada uno de mis intentos, por la clarificación que logró de mi tendencia a decir de maneras alambicadas. Gracias por hacerme regresar a la tierra una y otra vez.

Un reconocimiento especial a mis sinodales: Sergio, Tatiana, Ariel, Alejandro, cuyos comentarios y exigencias me hicieron tomar conciencia de las limitaciones y atropellos de esta tesis. Gracias a ellos pude entender las consecuencias de lo que había dicho y también mucho de lo que no alcancé a decir. Si algo me satisface de esta tesis es la posibilidad de establecer diálogos abiertos con ellos. Ojalá sigamos platicando.

Un abrazo para Ariel, maestro de esta época y de muchas otras.

Gracias a mis amigas Velia y Liz, por escuchar mis desvaríos en torno a la memoria y a Sergio Pitol, y por creer en mí. A Eleazar y a Erick, cuyo apoyo laboral ha sido importantísimo para poder concluir este escrito.

A mis padres, don Manuel y doña Cristina, quienes me enseñaron el trabajo y la honestidad, valores con los que mis hermanos y yo los honramos día con día.

Índice

Introducción	1
1. La memoria escrita: géneros memorialísticos	5
1.1 Memoria autobiográfica	7
1.1.1 Memoria, narración, tiempo	8
1.1.2 Características de los recuerdos autobiográficos	13
1.1.3 La reconstrucción de los recuerdos	15
1.2 Características de los géneros memorialísticos	19
1.3 Definiciones de los géneros memorialísticos mencionados y practicados por Sergio Pitol en la <i>Trilogía de la memoria</i>	26
1.3.1. Biografía	27
1.3.2 Diario	31
1.3.3 Autobiografía	36
1.3.3.1 Definición de autobiografía	37
1.3.3.2 Problemas teóricos de la autobiografía	42
1.3.3.3 La discusión teórica en torno a la autobiografía	45
1.3.3.4 Importancia actual de la autobiografía	51

	55
2. La escritura de la memoria en la obra de Sergio Pitol	
2.1 Tratamiento de la memoria en la obra de Pitol	56
2.2 Enfoques con que se trata la memoria en la obra de Pitol	60
2.3 Lo memorialístico en los ensayos de Sergio Pitol	62
2.4 Formas de la memoria en la narrativa de Pitol.	64
2.5 Publicaciones de Sergio Pitol dentro del discurso autobiográfico	70
2.5.1 <i>Sergio Pitol: la primera publicación autobiográfica</i>	71
2.5.2 Características de la <i>Trilogía de la memoria: la autobiografía oblicua.</i>	76
3. Lectura y escritura de géneros memorialísticos en la <i>Trilogía de la memoria</i>	79
3.1 Sergio Pitol, lector de géneros memorialísticos	80
3.1.1 La lectura de diarios	81
3.1.1.1 Diarios de Thomas Mann	82
3.1.1.2 El <i>Diario de Moscú</i> de Walter Benjamin	84
3.1.1.3 Traducción del <i>Diario Argentino</i> de Witold Gombrowicz	85
3.1.2 La lectura de autobiografías	87
3.1.2.1 <i>Ulises Criollo</i>	88
3.1.2.2 <i>El río, novelas de Caballería</i>	89
3.1.2.3 Autobiografía de Klaus Mann	91

3.1.2.4 Un relato autobiográfico de Milosz: <i>El pensamiento cautivo</i>	92
3.1.2.5 Otras menciones	93
3.1.3 La lectura de biografías	93
3.1.4 Ensayos autobiográficos: Marina Tsvietáieva	94
3.2 La escritura de géneros memorialísticos dentro de la <i>Trilogía de la memoria</i>	95
3.2.1 Sergio Pitol escritor de diarios	95
3.2.2 Sergio Pitol escritor de pequeños textos que corresponden al género de la biografía	99
4. Problemas del género memorialístico de la autobiografía intuidos por Sergio Pitol	101
4.1 Inestabilidad de la definición del género de la autobiografía	103
4.2 La ficción como espacio para una representación del yo superior a la obtenida en el género autobiográfico	119
4.3 Inexactitud del género autobiográfico para la representación auténtica del yo	124
Capítulo 5 Problemas de la representación de la memoria manifestados por Sergio Pitol	135
5.1. Ficcionalización de los recuerdos	138
5.2 Imprecisión y falseamiento de la memoria	148

Conclusiones	167
Apéndice: La experiencia feliz del recuerdo doloroso	179
Bibliohemerografía	185

Introducción

Sergio Pitol anuncia su proyecto autobiográfico en la novela *Juegos florales*: “En cierta forma se trataría de una investigación sobre los mecanismos de la memoria, sus pliegues, sus trampas, sus sorpresas” (1990: 71). Esta indagación configura un proyecto que abarcaría mucho más textos que la narración mencionada. Antonio Saborit ha señalado que esta frase indica una pretensión del propio autor, realizada al máximo en otra novela: *El desfile del amor* (Saborit, 1994: 168). Si bien lo afirmado por este crítico es cierto, también es verdadero que la investigación en torno a la memoria constituye una constante en la obra de Sergio Pitol, tanto en su obra narrativa como en los libros memorialísticos publicados de 1996 a 2008. La forma elegida para comunicar esa investigación en los años recientes de Sergio Pitol se encuentra plasmada en libros autobiográficos.

Sin embargo, lo autobiográfico y la indagación de la memoria no se circunscriben a las obras de ese género. Sergio González Rodríguez señala como una de las características de *Juegos florales* el contener una “autobiografía en camuflaje” (1994: 156). Lo autobiográfico en Sergio Pitol se conecta directamente con las menciones y reflexiones que hace de la memoria en sus textos narrativos. Enfocado a las operaciones mentales en varios de sus cuentos y novelas, el tema resulta constante en sus libros. Si se sigue ese hilo temático, se van ubicando en sus textos más y más resonancias y reverberaciones de la memoria, el recuerdo autobiográfico y en torno a las dificultades, trampas, pliegues y oscuridades del acto de evocar el pasado. Un pensamiento crítico en torno a la memoria es lo que

salta a la vista en diversos textos de este escritor. No obstante, el trabajo de años recientes dentro del género autobiográfico rebasa estos antecedentes en intenciones, alcances, vastedad y amplitud de registros.

Desde 1996, con la publicación de *El arte de la fuga*, la obra de Sergio Pitol ha girado principalmente en torno a la autobiografía. Cuatro libros publicados de manera independiente y luego agrupados de distintas maneras en un solo volumen ofrecen un tema importante de estudio ante lo inédito de que un escritor mexicano contemporáneo dedique a lo autobiográfico un número tan alto de páginas y de publicaciones. Más sorprendente cuando la lectura de su texto primero dentro de este género muestra que comenzó a escribirlo con reticencia, desconfianza y rechazo.

Como analizaré después, estas reflexiones críticas conforman el motor principal de las incursiones de Pitol en el género y en las mutaciones formales que irá encontrando libro por libro. La crítica de la memoria y la memoria crítica atraviesan de lado a lado la obra de Pitol. Tal es el tema que se analiza en esta investigación, dándole preponderancia a la manera en que trabaja el tema dentro de sus publicaciones memorialísticas.

En el primer capítulo expongo definiciones de memoria y de géneros memorialísticos con el fin de conformar marco teórico para los temas posteriores. Las definiciones incluidas se establecen únicamente en relación con los textos de Sergio Pitol. Géneros memorialísticos y memoria autobiográfica importan para el análisis de los textos de Pitol.

En la obra de Sergio Pitol, el tema de la memoria se indaga desde múltiples enfoques y tratamientos, conformando un discurso pleno de cuestionamientos. En el capítulo dos presento una tipología de las diferentes maneras en que toca el tema. También des-

cribo las publicaciones autobiográficas realizadas por Sergio Pitol, buscando los datos editoriales para considerarlos como autobiográficos. Por último, enumero las características que conforman el discurso crítico de la memoria que Sergio Pitol utiliza como herramienta para innovar el enfoque y la estructura de la autobiografía.

Una presencia fundamental y gozosa en el discurso autobiográfico de Pitol, sobre todo en lo que podríamos llamar, a partir de afirmaciones de él mismo: “ensayos autobiográficos”, son los géneros memorialísticos. Diarios, memorias y autobiografías constituyen un material de lectura constante de Sergio Pitol. De muchos de ellos quedan huellas en sus ensayos autobiográficos. En el capítulo tres comento las menciones que hace de estas lecturas, algunas no evidentes, considerándolas como el impulso para sus propias reflexiones y para la práctica de estos géneros. Este capítulo tres se divide en dos ejes: lectura y escritura. Pitol practica de manera constante los géneros memorialísticos, sobre todo el diario. Aquí se enumeran las evidencias de esta escritura en sus textos.

Dedico los capítulos cuatro y cinco de esta tesis a presentar los problemas teóricos de la autobiografía intuidos por Sergio Pitol. Lo considero un teórico que no crea un sistema, sino que pone en acción literaria sus ideas, las expone como realización de textos innovadores. Divido los problemas en dos apartados: los relacionados con el género y los que se enfocan directamente a la memoria.

El capítulo cuatro se enfoca a los problemas del género intuidos por Pitol. Si se rastrean las menciones a la autobiografía, se puede encontrar la constante de considerar a este género como insuficiente para representar a la persona que se autobiografía. En varios párrafos considera que queda mejor definido simbólicamente por medio de los per-

sonajes de sus cuentos y novelas. Además, detecta que las definiciones y caracterizaciones anteriores de la autobiografía ya no funcionan en el territorio literario convulso de nuestros tiempos. La manera en que enfrenta estos problemas se describe en este capítulo.

Por otra parte, en el capítulo cinco abordo las debilidades y “trampas” de la memoria, cuyo reconocimiento y concientización es esencial para un autobiógrafo moderno. En la memoria se dan una serie de huecos que obligan a ficcionalizar, además, de entrada, la memoria no es la herramienta más adecuada para reconstruir un pasado tal como fue. A partir de la conciencia de estos problemas, Pitol elabora una serie de estrategias que le permiten trascender la presencia de la ficción en su discurso autobiográfico y representar de mejor manera la memoria por medio de la escritura. El cómo lo logra es la descripción más importante de esta tesis.

Así, esta investigación describe un panorama de las relaciones de la memoria con la obra de Sergio Pitol y la manera cómo este nexo ha provocado cambios e innovaciones importantes dentro de ella. La reflexión crítica en Pitol se ha convertido en un método de trabajo que le permite transformar sus estrategias de escritura en cada nueva publicación autobiográfica. Aprovecha la inestabilidad del género autobiográfico como un estímulo para su creatividad, consigue comunicar a los lectores una imagen más satisfactoria de sí mismo y propone nuevos usos para el discurso autobiográfico.

Estas propuestas del nuevo tipo de discurso autobiográfico, del cual el de Pitol es una importante muestra, conforman formas inéditas de escritura que se dirigen a transformar el núcleo de la narración. Ojalá resulten dignas de leerse y de analizarse para el lector, a quien ahora dejo solo ante estas páginas.

1. La memoria escrita: discurso autobiográfico y géneros memorialísticos

*[El arte de la fuga] 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 memoria¹.*

SERGIO PITOL

¿Qué es hablar de la memoria? ¿De qué elementos se compone? ¿De qué manera logramos recordar algo o por qué lo olvidamos? ¿Es posible lograr la transcripción fiel en un escrito de una experiencia real? Preguntas como éstas parecieran únicamente propias del campo de la psicología. No obstante, la respuesta resulta importante también para la literatura debido a que los estudios y análisis en torno a la memoria guardan una estrecha y obvia relación con el discurso autobiográfico y con los géneros memorialísticos. En el caso específico de esta tesis, se hace necesario comenzar por una serie de definiciones, para con base en ellas realizar el análisis de las publicaciones memorialísticas del escritor mexicano Sergio Pitol (1933).

Estos libros de sesgo autobiográfico constituyen un punto máximo en la obra de Pitol. Premios nacionales e internacionales, ediciones diversas en varios países e idiomas, además de la aprobación entusiasta de lectores y crítica en México constituyen el recono-

¹ Javier Aranda Luna. “Una gestualidad más rica que lo real”, *Vuelta* 238, sept. 1996, 33- 37.

cimiento otorgado al autor en su etapa madura. Christopher Domínguez Michel resume así los logros de estas publicaciones:

Pitol, al recibir el Premio Cervantes en 2006, es el resultado de una prolongada maduración, creadora de ese esplendor otoñal que, visible en *Tríptico del carnaval* (1999), continúa con esa otra trilogía compuesta por *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005) acaso aun más asombrosa, la gran autobiografía literaria de nuestras letras. (2006: 14).

La memoria, origen y centro de estos tres libros autobiográficos, aparece también en su narrativa y en su labor ensayística, así como en su primera autobiografía publicada en 1967. En su narrativa, el manejo de Pitol del tema de la memoria y sus derivaciones no únicamente resulta anecdótico o un recurso para estructurar la historia. Va más allá: el autor realiza —por medio de sus personajes— un constante análisis de los procesos mentales de la rememoración. Se trata de una mirada crítica, una conceptualización que duda de los procedimientos de la remembranza. Lejos de la autocomplacencia, la utilización de la memoria en los textos narrativos de Sergio Pitol pasa por una revisión de sus mecanismos y de su confiabilidad.

En los ensayos de Pitol, también aparece el tema de la memoria, en éstos presenta la lectura como una vivencia profunda, con múltiples referencias a la lectura de obras pertenecientes a los géneros memorialísticos. Esta revisión cumple la función de apoyo para el conocimiento y el análisis de los escritores discutidos en los ensayos

En la escritura memorialística de Pitol, observo un proceso dialéctico: desconfía por completo de los resultados que ofrece la escritura de la memoria en su primer auto-

biografía y cierra con una reconciliación eufórica con ella, basada en innovaciones profundas en la forma de representarla dentro de la literatura. Sin embargo, mantiene sus observaciones críticas con respecto a la memoria como capacidad humana. Nunca se entrega de manera ingenua a creer en ella. Crítica y reconciliación, cuestionamiento y creatividad van juntos siempre.

En la disciplina de la teoría literaria, la escritura de la memoria personal, de los recuerdos autobiográficos, deriva en lo que se considera una familia de géneros memorialísticos. Dado que la vinculación de la memoria con la escritura de los géneros memorialísticos en la obra de Sergio Pitol vertebrará esta tesis, conviene presentar en este primer capítulo definiciones y consideraciones teóricas relacionadas con la memoria, los recuerdos autobiográficos y la familia de géneros emanados de la escritura de una memoria personal narrada, por lo regular, por un yo que es al mismo tiempo personaje, autor y narrador.

1.1 Memoria autobiográfica

En torno a las relaciones entre memoria y autobiografía, las formas en que funciona la capacidad mental de la memoria y cómo se plasma en relato, partiré de cuestiones que pueden considerarse obvias, pero que corresponden a experimentaciones y teorías rigurosas². Estas discusiones servirán para ir construyendo poco a poco los conceptos

² En relación con esta obviedad de algunos conceptos que todos creemos conocer muy bien, D. A. Norman comenta: “el problema que presenta estudiar mecanismos que cualquiera puede examinar fácilmente por introspección reside en que no podemos encontrar nada sorprendente. Pasamos en el laboratorio años de cuidadosa investigación, separando minuciosamente los detalles de un proceso y determinando experimentalmente la mayor o menor improbabilidad de que otros procesos sean los verdaderos. Cuando hemos terminado, los amigos y estudiantes que nos son psicólogos dicen: ‘¿Y le llevó diez años años descubrir eso? Yo ya lo sabía, ¿por qué no me preguntó antes a mí?’. Esto puede resultar bastante desalentador. A esos comentarios corresponde contestar que hay una diferencia entre el nivel de nuestra

que permitan el análisis de los textos autobiográficos de Sergio Pitol y de los problemas teóricos planteados en ellos.

1.1.1 Memoria, narración, tiempo³

Al ser un tema recurrente en la obra de Sergio Pitol, se pueden extraer de ésta varias descripciones de memoria, de sus funciones y su forma de operar en la mente, como por ejemplo la siguiente:

En la memoria debe seguramente estar archivado, ordenado y clasificado mi mundo de ayer, desde la acomodación en el seno materno hasta el momento radiante en que escribo estas líneas. Percibo a veces un eco de las sensaciones y emociones de mi vida pasada. Vislumbro gestos, oigo voces. Las pulsiones de las que nacieron mis primeros cuentos me llegan intermitentes como reflejos dorados (2006: 88).

Todo lo que Sergio Pitol encuentra en la memoria, conforma su ser de manera completa. Llama la atención su concepto de la memoria como un lugar, como un gran archivero en que todo se encuentra ordenado y sistematizado, concepto con el cual no necesariamente coincidirán los estudiosos del cerebro y de la memoria.

comprensión, derivada de la experimentación cuidadosa, y el de la que deriva de la introspección descuidada. Aquélla es precisa y detallada, a menudo puede definirse matemáticamente, y puede permitir formular pronósticos y explicaciones exactos; ésta es vaga e imprecisa, carece de detalles y con frecuencia entra en conflicto con las opiniones de otros. Que ambos resultados se refieran al mismo proceso y habitualmente se confirmen uno al otro, es algo que debería ser satisfactorio, no molesto. Resultaría extraño que nuestro estudio cuidadoso de los procesos del pensamiento llevara a resultados que discrepases con todas nuestras intuiciones”. (Norman, 1988: 18-19)

³ Para este apartado, me baso en el trabajo “Claves de la memoria autobiográfica”, del psicólogo José María Ruiz-Vargas, en el cual realiza una excelente síntesis de las investigaciones recientes de Tulving, Thomson, Schacter, por mencionar sólo algunos, acerca de la memoria. Resalto este artículo por la relación que establece entre el concepto empírico que tiene de la memoria la psicología y la autobiografía. También me apoyo en el profundo análisis realizado por Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* (2003).

Para Pitol, en la memoria se localiza el pasado, se vislumbran componentes sensoriales elementales y necesarios para poder escribir, para el trazo de unas líneas. Pero dentro de la memoria también está el presente que para el lector ya es pasado: el instante en que escribe las líneas con que se comunica con nosotros. En esta cita hay dos elementos: la memoria es un momento lleno de luz y la escritura pasada, la creación del ayer se ha vuelto también un recuerdo que ahora se rememora también con escritura.

Esta descripción de Pitol ostenta puntos de contacto con las de psicólogos como Vallejo-Nágera, quien plantea una sencilla definición de memoria: “consiste, fundamentalmente, en la capacidad de conservar lo vivido o aprendido en el pasado, de modo que, posteriormente, pueda ser recordado” (2005: 133). José María Ruiz-Vargas proporciona una definición más rigurosa: “capacidad de los animales para adquirir, retener y utilizar conocimientos y habilidades” (2001: 186). Estas definiciones eslabonan los pasos del proceso de la rememoración: adquisición, almacenamiento y aplicación en el presente y en el futuro. Para Pitol, como se detallará después, la memoria es conocimiento que se aplica en la creación, actividad que ocurrirá tiempo después de haber vivido las experiencias germen de la escritura. Por supuesto, la escritura también es una habilidad cuyo proceso de adquisición y de desarrollo alcanza una importancia fundamental para Pitol, puesto que también es memoria. La memoria de un conocimiento especializado que adquiere distintos enfoques y formas de expresión a lo largo de su vida. A contar cómo ha aplicado esa habilidad le dedica varias páginas en sus obras memorialísticas.

Conceptualizaré un poco más la memoria para enmarcar de mejor manera el uso y descripciones que realiza Pitol de ésta al interior de su obra.

El término “memoria” cubre muchas funciones mentales diferentes; Mark Solms y Oliver Turnbull complementan las definiciones anteriores:

Algunas veces consideramos la memoria como el acto de recordar. Este aspecto de la memoria es la reminiscencia, el traer a la mente algún hecho aprendido con anterioridad o un suceso vivido. Otras veces, el término “memoria” se refiere no al proceso de traer conocimiento almacenado a la mente sino, más bien, al conocimiento almacenado en sí. Ese significado de la memoria denota la parte de la mente que contiene rastros de influencia del pasado que persisten en el presente. El término “memoria” también se emplea en conexión con el proceso de adquirir conocimiento, es decir, el proceso de aprender a memorizar” (2004: 140).

De estas tres posibilidades de la memoria, buena parte de esta investigación sobre Pitol se dedicará a la descripción del proceso de traer el recuerdo al presente, la reminiscencia, puesto que a este mecanismo dedica Pitol buena parte de sus páginas. Sin embargo, esto no significa que se deje de lado que esos recuerdos son también conocimiento, el cual aplica constantemente el autor veracruzano.

Como es notorio, todos los animales poseen la capacidad de la memoria y en este punto se requiere saber qué diferencia a la memoria humana. Paul Ricoeur señala que lo característico de la memoria humana radica en la percepción del tiempo:

es preciso subrayar que hay memoria “cuando transcurre el tiempo” [...] o, más precisamente, “con tiempo”. En este sentido, los humanos comparten con algunos animales la simple memoria, pero no todos disponen de la sensación (percepción) del tiempo. Esta sensación (percepción) consiste en que la marca de la anterioridad implica la distinción entre el antes y el después (Ricoeur, 2003: 34).

Ricoeur abunda al mencionar que la memoria posee esta función temporalizadora. Recurre a Aristóteles para darle especificidad a esta función y lo cita: “La memoria es el pasado”. Precisa que a pesar de todas las discusiones filosóficas respecto a la memoria y su confiabilidad para la escritura de la Historia: “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado, cualquiera que pueda ser la significación de la ‘paseidad’ del pasado” (2003: 23). Queda claro así que la memoria humana se relaciona de manera estrecha con el paso del tiempo, con la diferenciación entre presente, pasado y futuro.

La adquisición y retención de conocimientos y habilidades se ha realizado en un presente ya ocurrido; el mecanismo de rememoración que los convoca y los aplica se desarrolla únicamente considerándolos como anteriores, como pasado, desde un después, desde la actualización realizada en un presente en muchas ocasiones muy posterior. Lo que se rescata del pasado en este proceso es lo que constituye nuestro yo y fundamenta los registros de nuestra cultura.

Para Sergio Pitol, esta conciencia del paso del tiempo fundamenta la memoria, pero, a la vez, constituye una experiencia dura de enfrentar, que lleva a confrontar constantemente lo que es contra lo que ha sido: “Sentí la herida del tiempo, su malignidad, con una intensidad terrible” (1996: 53). Buena parte de la relación tiempo-memoria que establece en su obra ostenta ese rasgo de malignidad al enfrentarse con los estragos del tiempo en seres y objetos. Con esta concepción se acerca a la de un escritor tutelar para él, Luis Cardoza y Aragón: “¿La memoria? La memoria es el infierno” (1986: 28).

Llega el momento de hablar específicamente del tipo de memoria utilizada en los textos autobiográficos de Sergio Pitol. Dejando de lado la tipología de Solms y Turbull,

Ruiz-Vargas utiliza una taxonomía que ofrece mayor cobertura a los datos empíricos disponibles. Esta clasificación distingue un sistema de memoria a corto plazo u operativa y cuatro a largo plazo: de procedimientos, de representación perceptiva, semántica y episódica. Dentro de la memoria episódica o como sinónimo de ella estaría la memoria autobiográfica. Ruiz-Vargas la define de la siguiente manera: “es hablar de los recuerdos que una persona tiene de su vida o, más exactamente, de las *experiencias* de su vida” (2001: 183). Este hecho lleva directo al atributo esencial de la autobiografía, el cual es:

el sentido del ‘yo’ o de ‘mí’ que comporta; porque es a través de los recuerdos autobiográficos como percibimos nuestro ‘yo’. Y es que este tipo de memoria, a diferencia de las demás memorias (...) constituye el punto crítico en el que convergen los sentimientos, las motivaciones y los deseos, las metas y los logros, los valores, las creencias y los significados de cualquier persona” (Ruiz-Vargas, 2001: 183).

Este tipo de memoria permite que reconstruyamos nuestra existencia, puesto que es “el soporte y organizador de nuestra biografía, de la historia narrada de nuestras experiencias personales. Una historia que es el resultado de la interacción con el mundo” (2001: 183). Gracias a ella los seres humanos organizamos y combinamos armónicamente nuestro conocimiento sobre el mundo y sobre nosotros mismos: “Y el resultado esencial de todo ello es la conciencia de identidad personal y la capacidad de toda persona para revivir su pasado, interpretar el presente y planificar su futuro” (183-184). Yo agregaría que constituye el recurso central —incluso con una fuerte crítica hacia su confiabilidad, como en el caso de Pitol—, al cual deben recurrir tanto el autobiógrafo como el practicante de cualquier género memorialístico. Este tipo de memoria es su biografía y también

constituye su identidad. En la cita de Sergio Pitol mencionada líneas arriba, queda claro que para Pitol todo lo que es, lo que lo configura en la actualidad, desde el claustro materno hasta el instante en que escribe esas líneas se encuentra ordenado y acomodado en la memoria. Ella le proporciona la certeza de ser.

Para los fines de esta tesis, importa conservar la definición de Ruiz-Vargas de memoria autobiográfica, ya que es el recurso principal del discurso autobiográfico y de los géneros memorialísticos. Además, como se verá después, constituye un contrapunto importante en la discusión acerca de la confiabilidad de la memoria.

1.1.2 Características de los recuerdos autobiográficos

Ruiz-Vargas plantea dos características exclusivas del sistema de la memoria episódica:

- 1) es el único orientado hacia el pasado (todos los demás sistemas de aprendizaje y memoria están orientados al presente).
- 2) la evocación o rememoración⁴ va acompañada de ‘conciencia auto-noética’, es decir, la experiencia consciente de sí mismo como una entidad continua a través del tiempo, que permite darse cuenta de que el yo que reex-

⁴ Joshua Foer explica con lujo de detalles la impresionante actividad física del cerebro que se produce en torno a un recuerdo: “La mejor definición que por ahora pueden ofrecernos los neurocientíficos es la siguiente: Un recuerdo es una configuración de conexiones almacenadas entre las neuronas del cerebro. Hay aproximadamente 100 000 millones de esas neuronas, las cuales pueden formar quizá entre 5 000 y 10 000 conexiones sinápticas con otras neuronas que arrojan un total de alrededor de 500 y 1 000 billones de sinapsis en el cerebro adulto promedio. En comparación, apenas hay 32 billones de bytes de información en toda la colección impresa del Congreso. Cada sensación que recordamos, cada idea que pensamos modifica las conexiones dentro de esa vasta red. Las sinapsis se fortalecen o se debilitan, o se forman nuevas sinapsis. Nuestra esencia física cambia. De hecho, siempre lo hace, a cada momento, incluso cuando dormimos (2007: 6)”. Este concepto puede relacionarse con la idea de Pitol de que el yo es mutable y siempre cambiante.

perimenta ahora un episodio del pasado personal es el mismo yo que experimentó ese episodio en un tiempo anterior (*op. cit.*: 189).

Esta experiencia mental resulta única. Tiene que ver con la propia vida, con las experiencias de quien rememora. Por ello, para Ruiz-Vargas hay una equivalencia total entre memoria episódica y memoria autobiográfica. Más adelante postula que los “recuerdos autobiográficos” serían un tipo de información de la memoria episódica, considerándolos como parte de ella.

Otro punto importante que trata Ruiz-Vargas es la estructura narrativa de los recuerdos autobiográficos. Recordamos contando una historia y no enlistando fragmentos de imágenes o de percepciones. Eslabonamos hechos para darles sentido mediante los instrumentos de la narración. Este tipo de narración se asemeja a las de otras formas de comunicación social, por lo que el acto de recordar debe considerarse indisoluble de la necesidad y el deseo de comunicarse con los otros: “rememorar es un acto de comunicación” (192).

Ruiz-Vargas también enfrenta la cuestión todavía no resuelta de si los recuerdos autobiográficos se almacenan en forma narrativa o si esta manera de rememorarlos se realiza en el momento de recuperarlos; se inclina por la segunda opción: “los recuerdos de las experiencias de la vida sólo se organizan narrativamente si son recuperados, ya sea, para contarlos a otros o para contárnoslo a nosotros mismos. Por tanto, la experiencia se convierte en narración a través de la recuperación” (194).

Una última idea que tomo de Ruiz-Vargas para cerrar este apartado es la de “yo”, importante puesto que los géneros memorialísticos también suelen llamarse “escrituras

del yo”: “los estudios y la revisión de este concepto tienden a dejar clara una idea central: que el yo y la memoria son dos caras de la misma moneda” (191). Imposible desligarlos.

1.1.3 La reconstrucción de los recuerdos

Un problema que aparecerá de manera reiterada en esta tesis es la confiabilidad de los recuerdos, dado que Pitol descrea de esta posibilidad. Creer que lo que se rememora resulta fiel al hecho pasado constituye un acto ingenuo si se toman en cuenta los últimos estudios en torno a esta capacidad humana. Este constituye un tema obsesivo de los estudiosos de la memoria y, por supuesto, de los teóricos de la autobiografía. Los psicólogos que han estudiado el tema han asumido “que la memoria, en general, es de naturaleza constructiva, en el sentido de que sus contenidos no son una copia literal del pasado sino el resultado de una interpretación” (Ruiz-Vargas, 2001: 208). Los estudios de Frederick Bartlett han guiado durante décadas las investigaciones respecto a la rememoración de hechos pasados. Basado en este teórico, Ruiz-Vargas profundiza en el aspecto constructivo del recuerdo. Concluye que recordamos con todo lo que somos, con nuestras experiencias formativas. Utilizamos los modelos o esquemas aprendidos, vemos el mundo a través de ellos. Este punto ha llevado a la conclusión apresurada y un tanto superficial de que la memoria no es confiable, lo cual afecta de lleno los estudios memorialísticos. En muchos casos, esta presunción lleva casi directamente a afirmar que la memoria es un acto completo de ficción y casi a la disolución de la identidad personal dada por medio de los recuerdos autobiográficos. Esta desconfianza ante los hechos recuperados por la memoria resulta notoria en la mayoría de las menciones que hace de ella Sergio Pitol.

Ruiz-Vargas reflexiona en torno a este tema y genera conclusiones importantes para los estudios de la autobiografía. Para empezar, aplica gradaciones a la afirmación del carácter constructivo de los recuerdos. Es cierto que no son completamente exactos, que no son idénticos al referente (si es que esto es posible), pero esto ocurre debido al funcionamiento de la mente humana: “nuestra memoria no registra representaciones literales de los sucesos que experimentamos” (211). Además, para Ruiz-Vargas, “la exactitud no es un factor relevante”. La forma en que conocemos al mundo también posee inexactitud:

la actuación humana no se lleva a cabo directamente sobre los objetos del mundo, sino sobre representaciones mentales de los mismos. Una representación mental, a su vez, es una construcción, no una copia isomórfica del objeto. Y la razón primera de todo ello es que la propia percepción del mundo es una interpretación que se realiza en el contexto del conocimiento acumulado en la memoria. Por tanto, la realidad de cada persona, es una creación, una construcción mental donde sólo están representados los aspectos que tienen un significado personal (2001: 211).

No registramos pasivamente la realidad. Además, lo que somos (en lo cual tiene que ver mucho la memoria) impone “fuertes sesgos sobre lo que percibimos y cómo lo valoramos”. Esta es la manera en que trabaja la mente. Querer que sea distinto es exagerar. Veo en esa exigencia de percibir el mundo en su dimensión total y de presentarlo así en la memoria un rasgo neoplatónico en que el ser humano no percibe las esencias de las cosas, sino sólo su sombra y con ellas se conforma creyendo que son la esencia de la belleza, el bien y lo divino, engañándose. Por el contrario, así registramos el mundo y no hay otra manera de hacerlo:

el sistema cognitivo humano no está diseñado para guardar en su memoria copias exactas de la realidad; entre otras razones, porque la realidad no existe hasta que una mente la interpreta. Por eso, los psicólogos de la memoria insistimos en que lo que guardamos en la memoria son las experiencias de los acontecimientos, no copias de tales acontecimientos (Ruiz-Vargas, 2001: 211).

Lo esencial del recuerdo queda en la memoria y resulta confiable. Los errores e inexactitudes se dan, por lo regular en los detalles. El que recuerda se apoya en detalles para generar confianza en su remembranza, tanto de sí mismo como de los demás. Incluso, aunque haya ficcionalización en los recuerdos, presentados con exceso de detalles que complementan ornamentalmente el aspecto narrativo de la recuperación de la memoria, no se vulnera la “esencia del suceso original”. Imperfecto en los detalles, la memoria sigue siendo confiable en los términos generales de los hechos que nos importa rescatar de nuestra memoria. Para los fines de esta tesis importa la conclusión a que llega Ruiz-Vargas:

la falta de exactitud es irrelevante, porque, teóricamente, tanto los recuerdos exactos como los inexactos pueden ser verídicos si el sujeto que recuerda acepta honesta y sinceramente sus errores y sus dudas; es decir, se compromete a decir la verdad con fidelidad y exactitud. Estas ideas, derivadas de la investigación psicológica de los recuerdos autobiográficos, encuentran su expresión más explícita en las autobiografías, donde los autores suelen insistir en que van a ser excepcionalmente sinceros y honestos (2001: 215).

El discurso autobiográfico de Sergio Pitol coloca un reflector sobre los errores y dudas de quien recuerda, sobre todo enfocando las dudas. A partir de esa conciencia elabora la confiabilidad de lo que le comunica al lector.

Pitol ha experimentado como uno de los principales obstáculos al escribir textos autobiográficos los detalles innecesarios:

me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones. (2006: 220)

El peso abrumador de detalles intrascendentes es lo que lleva a que el recuerdo sea impreciso, que no cumpla con describir o mencionar lo esencial. Esta conciencia lleva al autor a darse cuenta de que sus recuerdos han perdido su capacidad de representar lo real, de que el ángulo para contarlos ha sido erróneo. El yo auténtico se transforma en otro ante los ojos del lector: “Persistentemente me convierto en otro” (2006: 220).

Como analizaré en los capítulos posteriores, el autobiógrafo Sergio Pitol no menciona que será sincero ni honesto, pero sí establece un marco de crítica a la memoria, en el cual subraya las imprecisiones del acto de recordar. A partir de la conciencia de estos desaciertos puede comprometerse a dar una visión lo más fiel posible de sí mismo⁵.

Como ya he mencionado, la memoria personal deriva en varios géneros de escritura literaria llamados memorialísticos. Aparte de compartir la memoria como recurso

⁵ Las teorías acerca de la negación de los poderes de la memoria para la constitución de nuestra personalidad enfrentan un problema empírico: algunos de los casos descritos por Joshua Foer en su reportaje “No lo olvide” (2007) muestran con claridad la ligazón extrema de la memoria con la identidad. Las personas que han perdido partes importantes de su memoria, por trastornos físicos, en realidad se han perdido a sí mismos. Ya no son quienes eran antes de que una parte de su cerebro quedara dañada. Esos recuerdos, con todos sus detalles inexactos, esa memoria imperfecta era lo que daba un lugar en el mundo. Sin memoria vagan sin la conciencia plena de su pasado, su presente y su futuro. Un caso extremo que acerca a la idea de que la memoria sigue siendo la identidad personal. Una forma escrita de la memoria, la autobiografía, sería entonces la forma en que alguien escoge manifestar su identidad ante los otros, comunicársela a los otros. Por supuesto, este concepto es aplicable a Sergio Pitol.

central, también los acosan problemas teóricos semejantes, evolucionan de manera conjunta y lo que ocurre en uno de ellos afecta la concepción teórica del otro. A continuación, describiré estos géneros, los puntos de vista teóricos más recientes y los argumentos para delimitar sus fronteras.

1.2 Características de los géneros memorialísticos

La memoria personal contada desde un yo que es a la vez autor, narrador y personaje constituye el elemento principal de los géneros memorialísticos. Antes de exponer la manera como Pitol los estudia y los practica en sus obras publicadas, así como los problemas que encuentra en ellos, conviene definirlos y presentarlos para enmarcar esta tesis. Cabe mencionar que me enfocaré sólo a los géneros mencionados o practicados por Sergio Pitol en su obra.

Los géneros están en permanente mutación y ya se relacionan poco con el concepto que de ellos se tenía en la antigüedad⁶. Estudios recientes marcan a los géneros como espacios en crisis constante. Para los fines de esta tesis manejaré la idea de que podemos distinguirlos porque hay en ellos marcas específicas, modos de escritura y de elaboración de discurso. Además, un género implica en el lector una forma de lectura, una manera específica de entenderlo y de apoyarse en las marcas textuales del texto en cues-

⁶ En un texto publicado en 1987, Noé Jitrik comenta la inestabilidad de los géneros en nuestros tiempos: “La idea de los géneros —no quizás la práctica de los géneros— no ejerce ya una presión tan grande como la que ejercía hasta no hace demasiado tiempo. La distinción no es trivial: significa que se sigue escribiendo poesía o novela pero ya no se piensa en el cumplimiento de requisitos que otorgarían una identidad de género. Esta coexistencia supone, por cierto, una mayor libertad en la escritura lo cual no se manifiesta por ahora en el hallazgo de nuevas entidades discursivas sino en una mezcla activa de antiguas entidades discursivas: la poesía se proyecta sobre la novela, la novela impregna el discurso poético. Habría que hablar, tal vez, del mismo movimiento entre otros tipos de discurso o géneros de discurso. La tendencia a la mezcla, entonces, ofrece posibilidades, tiene dinamismo y también paga alguna veces pesado tributo a la carencia de rigor” (Jitrik, 1987: 142)

ción. Pozuelo Yvancos expresa que “la mayor parte de los problemas que aquejan al estatuto del género autobiográfico derivan de un error de óptica: el que adviene cuando se pretende reglamentar un género en términos abstractos o teóricos, sin advertir que todas las cuestiones de género implican horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural” (2006: 21).

Dentro de los géneros, se pueden ubicar los memorialísticos. Para avanzar hacia una definición de estos géneros, me basaré principalmente en las investigaciones de José Romera Castillo y de José María Pozuelo Yvancos, dado que estos dos estudiosos hispanoamericanos de los géneros memorialísticos sintetizan con eficacia las principales discusiones en torno a ellos. Además, se trata de estudios relativamente recientes ya actualizados, en los cuales añaden nuevos e importantes enfoques. También utilizaré puntos de vista de George May y de Phillipe Lejeune, por ser sus textos de los primeros en plantear esta discusión en torno a los problemas teóricos del género.

José Romera Castillo, uno de los principales estudiosos hispanoamericanos de lo autobiográfico, lo considera como un género, y a las autobiografías, memorias, epistolarios, diarios y los relatos autobiográficos de ficción, como las diversas ramificaciones del género. Dentro de esta tipología, lo autobiográfico permanece como el gran género y el resto (entre ellos la autobiografía) se subordina como subgéneros dependientes de una serie de líneas y marcas textuales que emanan desde el género autobiográfico.

Con divergencias únicamente jerárquicas, para José María Pozuelo Yvancos — otro estudioso importante del tema de la autobiografía— se trata de “una familia de géneros memorialísticos (diarios, memorias, libros de viaje) en los que un yo rememora

una experiencia propia, sea ésta más o menos íntima, observable o pública, lo que marcará diferencias interiores dentro de esa familia de géneros” (2006: 9). En esta tipología la autobiografía no queda supeditada al género autobiográfico sino que conforma un género independiente, el cual se relaciona y comparte características y problemas con el resto de la familia. Los grados de intimidad y la relación de mayor o menor proximidad con lo público marcarán las diferencias y ayudarán a caracterizar sobre todo a la autobiografía. Dado que se trata de un concepto más dinámico, este segundo será en el que me basaré para esta tesis.

Los dos estudiosos coinciden en que la evolución de los géneros memorialísticos se va dando de manera coordinada: lo que cambia en uno provoca modificaciones en los otros. También hay acuerdo en que, en la actualidad, crece el interés por estos géneros, manifestado en la publicación de textos teóricos y ensayísticos, así como en congresos, cursos y simposios. En España, además, aumenta cada vez más la publicación de textos que entran dentro de lo memorialístico⁷.

⁷ Prueba de ello lo son los libros publicados por estos autores de los años noventa a la fecha, entre los cuales resaltaría *De la autobiografía. Teoría y estilos*, de Pozuelo Yvancos; por parte de José Romera Castillo, sobresale la publicación de las actas de los congresos internacionales que ha coordinado. Además, de este segundo investigador resalta el trabajo que realiza como director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T), de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. En ese centro coordina publicaciones, congresos internacionales, tesis, y publica artículos varios, todo ello, por supuesto, con el tema de los géneros memorialísticos, en especial de la autobiografía. La mayor parte de los resultados de sus investigaciones se pueden encontrar en: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html

Los siguientes congresos internacionales han sido coordinados por José Romera Castillo

“Escritura autobiográfica”, realizado en 1992.

“Biografías literarias (1975-1997)”, realizado en 1998.

“Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)”, realizado en 1999.

“Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX”, realizado en 2002.

Las actas de estos congresos fueron publicadas por Visor Libros.

Otros congresos importantes:

“Autobiografía en España: un balance”, celebrado en la Facultad de Filosofía y letras de Córdoba en 2001. Las actas fueron publicadas en Madrid por Visor Libros.

Pozuelo Yvancos ha señalado que este interés por la autobiografía y sus géneros conexos no viene únicamente de la teoría y crítica literaria, ni siquiera le corresponde únicamente a la psicología, sociología y antropología: se relaciona también con la amplia discusión de la filosofía en relación con la identidad y la veracidad de la escritura como forma de presentar la historia personal y la colectiva.

A partir de los autores consultados (May, Pozuelo Yvancos y Romera Castillo), puedo esbozar algunas características generales compartidas por esta familia de géneros:

- I. En el centro del texto hay un yo (por lo regular se narra en primera persona, aunque no de manera indispensable), una persona que mantiene una continuidad evolutiva de su vida y que la muestra mediante la rememoración. Este yo habla de su percepción de las cosas que le rodean, de sus conflictos con otros o con el mundo; también registra y documenta sensaciones, experiencias sensibles, intelectuales, creativas, vocacionales, y espirituales.

En Francia, se realizó el congreso internacional “Espejismos autobiográficos”, realizado en la Universidad de Poitiers, Francia, en 2003. Las actas fueron publicadas por la misma universidad en 2004. A pesar de que se efectuó en Francia, el tema central del congreso fue la autobiografía hispanoamericana. La ficha del libro en que se publican las ponencias puede localizarse en la hemerobibliografía.

En 2008, la Universidad de Santiago de Chile y la Universidad de Sao Paul organizaron el Congreso Internacional: “El yo y los otros: autobiografías y memorias en el ámbito americano (siglos XIX y XX)”. Resaltan también las publicaciones de la editorial Anthropos, que sintetizaron las discusiones principales de los teóricos de varios países (Lejeune, Loureiro, De Man, entre otros) y prepararon en parte el terreno para la discusión acerca del tema: “La autobiografía en la España contemporánea” (1991), número 125 de la revista *Anthropos* y *Suplementos* 29, en que se trató el tema “La autobiografía y sus problemas teóricos”. Además, un tema tal vez tangencial al de esta tesis: en Europa aumentan los grupos de investigación en torno a los egodocumentos, género específico de textos producidos por la gente común, desde finales de la Edad Media, memorias, autobiografías, diarios, etc. Se les estudia desde un punto de vista interdisciplinario y se espera unificar criterios y métodos de investigación.

- II. El yo que narra busca entender, comprender, entenderse y justificarse. Para ello genera una escritura que —como lo ha marcado Ruiz-Vargas— le sirve para comunicar su memoria personal a otros y a sí mismo. Se trata de un yo que dialoga tanto interna como externamente, para clarificar las experiencias que ha tenido. Los grados de diálogo de este yo con los otros varían de un género a otro, pero la mayoría pueden hacerse públicos y entablar esta conversación.

- III. Incluso en los escritos más íntimos se coquetea con convertir el escrito privado en público. Esta conversión de lo privado en un documento público, que puede ser leído por cualquier tipo de persona, es uno de los puntos centrales de estos géneros (Pauls, 1996). La idea de la escritura “para sí mismo” se va diluyendo en relación con la tendencia de nuestra cultura a la pérdida de la intimidad. En la actualidad, la literatura ocupa un lugar periférico y una herramienta del escritor para ocupar un lugar en el centro es mediante la escritura en que habla de sí mismo (Castañón, 1997: 31).

- IV. Su definición teórica de límites y características específicas no siempre es fácil. Esto ocurre porque tales parámetros sirven de base a otros géneros, porque se mezclan con facilidad y porque siempre pesa sobre ellos la sospecha de la ficcionalización. Esta característica genera una serie de estudios que describen los problemas teóricos de lo autobiográfico y que plantean diversas soluciones (May, 1982; Pozuelo Yvanco, 2006).

- V. En todos, el tiempo y la manera de conjurarlo o evocarlo se realizan por medio de la escritura. Lo que les diferencia es la lejanía del momento en que se narra el hecho pasado. El diario y la epístola se redactan en un momento más cercano del suceso que las memorias o la autobiografía.
- VI. Comparten el problema de determinar si las experiencias personales que narran por medio de la escritura ocurrieron tal como las cuentan o si son una reconstrucción de la memoria, entre otros conflictos (May, 1982; Pozuelo Yvancos, 2006).
- VII. Se trata de géneros cuyas definiciones y especificidades están —en la mayor parte de los casos— en construcción, puesto que se transforman mutuamente y comparan varias características. Las fronteras que guardan entre ellos son frágiles. Las definiciones se han vuelto insuficientes varias veces, sobre todo las de lo autobiográfico (Pozuelo Yvancos, 2006; May, 1982).
- VIII. Evocan el tiempo pasado y aspiran a registrarlo con exactitud, en el presente de la escritura, mediante construcciones lingüísticas. Evocan personas ausentes, que ya no existen o que han cambiado, así como hechos reales y esperan presentarlos al lector tal como fueron (May, 1982). Aspiraciones taumatúrgicas imposibles de lograr se ubican, por lo menos en apariencia, en el origen de esta escritura. La imposibilidad de estas aspiraciones genera diversos problemas teóricos, muchos de ellos sin respuesta.

- IX. Ostentan puntos de contacto con la Historia, no sólo en que se refieren a hechos y personas realmente existentes, sino también en que comparten problemas tales como la necesidad de verificar la veracidad de los sucesos descritos y la prescripción rígida de no recurrir a la ficción ni a la fantasía (Ricoeur, 2003).
- X. Debido al influjo de las nuevas tecnologías de comunicación, están cambiando los medios de soporte con que se vuelven públicos y también los tiempos en que es posible que otros se enteren mediante la lectura de lo que contienen. En algunos momentos es casi simultánea la experiencia vivida y la lectura de los otros. Sobre todo el diario personal, en forma de blog, muestra una serie de cambios radicales. El género epistolar va por el mismo camino ante el flujo de correos electrónicos. Queda pendiente observar cómo se transformarán el resto de los géneros. José Romera Castillo y Noé Jitrik (1998) han señalado que hay una influencia de los medios masivos de comunicación directa sobre el género de la autobiografía: la novela ha perdido su función ante el cine y la televisión, por lo tanto se abre un campo para lo autobiográfico, dadas sus características centrales tan distintas a otras formas narrativas ya desgastadas.

Otras formas de denominar a estos géneros es con las expresiones “escrituras del yo” (Miraux, 2005) o “géneros autobiográficos” (Romera Castillo). Con el segundo se le da el nombre de uno de los géneros al total de ellos. Estos diversos nombres, que guardan entre sí muchas semejanzas, constituyen uno más de los indicios de la dificultad para definir, conceptuar y establecer los géneros mencionados. Dado que me parece más precisa

y que se liga más a los contenidos temáticos de esta tesis, usaré la denominación de géneros memorialísticos.

A continuación describiré las principales características de los géneros estudiados en este apartado. No intento agotarlos, ya que las discusiones acerca de ellos resultan amplísimas y dar cuenta de todas rebasa los alcances e intenciones de esta tesis. Tampoco menciono todos, puesto que me enfoco sólo a los que aparecen o reciben atención en la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol.

Cabe resaltar que las definiciones de estos géneros se interrelacionan, en tanto que hay dificultad para acotar las fronteras entre unos y otro. Los teóricos han delimitado las características de cada uno, pero pueden presentarse en conjunto, servirse de apoyo. El diario y las cartas como soporte documental de la autobiografía, por ejemplo.

1.3 Definiciones de los géneros memorialísticos mencionados y practicados por Sergio Pitol en la *Trilogía de la memoria*

En varios párrafos de los diversos apartados que componen la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol se mencionan de manera explícita o implícita biografías, autobiografías y diarios. También resulta claro que este escritor ha practicado varios géneros memorialísticos. En este punto describiré sólo los que cubren algún papel en el discurso autobiográfico de este autor. Queda claro que el género de la biografía resulta tangencial a los géneros memorialísticos y a las escrituras del yo. Sin embargo, lo incluyo porque es el precedente natural de la autobiografía y porque la delimitación de las fronteras de lo autobiográfico requiere que también se analice la biografía.

Por supuesto, dada la cantidad de información y estudios relacionados y que, sobre todo, constituye un tema central de mi tesis, lo autobiográfico ocupará un espacio mayor en la siguiente descripción.

1.3.1. Biografía

Precedente claro de la autobiografía y de los géneros que narran la vida de una persona. Lo que cambiará en la evolución de los géneros literarios será que quien narra los hechos de una existencia sea el mismo que los ha vivido. La biografía trata de la narración de una historia de vida; se centra en la vida de una persona, que por lo general, ha existido verdaderamente, y que resulta interesante o llamativa por sus acciones, su legado o sus logros. Tan ligada está la definición de biografía a la existencia de una persona que en un principio se le denominó a este tipo de textos: “Vida”. Así le llamaban Plutarco y los hagiógrafos del catolicismo. Vidas ejemplares, pues tanto en la antigüedad como en la Edad Media se narraba la existencia de personajes que servían como guías para promover actitudes virtuosas para el contexto en que se desarrollaban.

En cuanto a la recepción de los textos, existe un “biografismo”, considerado como un deseo de un sector de personas interesadas en conocer a fondo la vida de una persona, los detalles de esa personalidad:

los estudios biográficos, en el fondo, no son sino eso: una larga y apasionada encuesta psicológica, una tentativa vehemente por descubrir el secreto que cada cual lleva en sí. Y que es el más impenetrable. (Díaz Arrieta, 1998: x)

Se presenta ante el lector una serie de palabras que aspiran a representar a la persona cuya vida profunda se quiere mostrar. Georges May precisa esta característica central de los textos biográficos:

En suma, pareciera que el biógrafo creyese que el idioma es capaz de recrear una vida y perpetuarla. Notemos de inmediato que lo más discutible de estos dos postulados no es la idea de perpetuación sino que se desea sustituir por palabras una vida real. Pero aun cuando dicha idea remite a una suerte de magia debe señalarse que hasta hoy no se ha dejado de creer en ella, tanto en lo que respecta a la biografía como — sobre todo— a la autobiografía” (May, 1982: 186).

Se puede afirmar que tal aspiración taumatúrgica resulta menor en la autobiografía moderna, la cual ha pasado por la crítica deconstruccionista del texto, encabezada por Derrida y otros autores. Ese planteamiento de invocación y casi resurrección contra la muerte de una vida extinguida constituiría uno de los problemas principales del género, puesto que en ningún texto puede realizarse⁸.

Las primeras biografías siguieron el modelo del *laudatio* (discurso con el que se busca preservar la memoria de alguien) y de la oración fúnebre, de donde le viene esta intencionalidad de preservar la memoria de una persona en contra de la muerte. Por lo

⁸ Respecto a esta viabilidad del proyecto biográfico, el historiador y biógrafo Enrique Krauze comenta: “Quiero creer que existe la imaginación biográfica. Radica, por un lado, en comprender los motivos de los personajes y tratar de recrear sus pensamientos y sentimientos. Y consiste, también, en ver las opciones vitales que se abrían ante ellos cuando el pasado era presente. Esta reconstitución imaginaria de la incertidumbre es acaso la operación más difícil, y en ella fincan muchos críticos la supuesta limitación ontológica de la biografía: describir una vida de la que se sabe de antemano el desenlace. Pero, de ser cierta, esa objeción no sólo desmentiría el género de la biografía, sino también el de la historia. Sobre el lugar de la explicación en la biografía, pienso que la irracionalidad y el azar juegan un papel central en la vida humana, y por ello dudo que la conducta sea propiamente “explicable”. Pero creo también que es posible entrever el “sentido” de una existencia, descubrir conexiones entre hechos remotos y presentes, dar con ciertas claves ocultas (aun para el propio sujeto, o sobre todo para el propio sujeto) que de pronto pueden aclarar, con una honrada, pulcra, verosímil y evocadora narración, ese misterio, ese milagro que es una vida, una vida humana” (Krauze, 2008: 19).

regular, el texto biográfico ostenta una estructura cronológica: nacimiento, desarrollo y muerte⁹. Tal como ocurrió. Sobre esa forma de articular el texto se construye un discurso ejemplar, una enseñanza, una profesión de fe. Cabe reiterar, que por lo regular el hecho de que se narre la vida de alguien tiene como fin extraer enseñanzas, guías, ejemplos, actitudes, que ayuden a resolver o a enfrentar la propia vida. Por lo menos en el campo de la biografía literaria.

Incluso en años recientes, se sigue acudiendo en los estudios sobre inteligencia a los llamados genios, para determinar cuáles son los procedimientos mentales, el tipo de trabajo que realizaron para alcanzar los resultados que obtuvieron. El objetivo es considerar la posible aplicación de estas formas de actuar a la vida del lector. Ello significa que si bien las aspiraciones originarias del género se han matizado, continúan vigentes en los textos biográficos.

La escritura de la biografía pasó por una etapa en que se le redactó de manera novelada. Tres biógrafos practicaron denodadamente este tipo de biografía: Emil Ludwig, André Maurois y Stephan Meig. Maurois fue quien impregnó de mayor cantidad de novela las biografías de Shelley y de Disraeli.

A partir de las obras de los tres biógrafos mencionados, se ha discutido hasta qué punto el biógrafo debe apegarse a los hechos reales y hasta qué punto puede permitir que la fantasía marque la biografía, lo que constituye uno de los problemas fundamentales de este género, el más cercano al trabajo del historiador y de la historiografía (Díaz Arrieta, 1998).

⁹ “el orden cronológico es constantemente atravesado por un orden temático didáctico” (May, 1982; 189).

Actualmente, el escritor moderno de biografías literarias recurre a todos los documentos disponibles, acercando así su trabajo al del historiador. Se generan así extensas biografías que aspiran a ser totales, a no dejar ningún detalle, ningún documento fuera del texto. Llegar a la biografía definitiva, fruto de la disciplina y el trabajo recopilador intenso¹⁰.

Georges May encuentra que biografía y autobiografía tienen en común la ambición desmesurada de querer contar una vida completa en un libro y de querer lograrlo únicamente con palabras: “Ambición ciertamente desmesurada y hasta escandalosa pero indispensable tanto al proyecto biográfico como al autobiográfico” (May: 1982, 191).

El mismo autor enlista tres grandes diferencias entre estos dos géneros:

1ª La autobiografía no finaliza con la muerte del personaje. El móvil fundamental del autobiógrafo es encontrar un sentido a su vida, descubrir la coherencia perdida, la significación y la unidad secretas.

2ª El biógrafo trabaja con materiales externos, realiza un trabajo semejante al del historiador. Puede y debe distanciarse de ellos. En cambio, “el autobiógrafo trabaja con materiales que son por definición subjetivos: sus propios recuerdos”. Aunque el autobiógrafo también puede utilizar documentos que lo apoyen, tales como diarios, cartas y fotografías, entre otros posibles, no le es posible distanciarse de ellos al igual que puede hacerlo un historiador.

3ª El orden en que los acontecimientos son percibidos por el escritor. El autobiógrafo escribe desde un presente y se remonta a su pasado. Escribe desde lo que sabe que será,

¹⁰ Un ejemplo de este tipo de biografía es la de Lewis Carroll, escrita por Morton N. Cohen, quien consultó exhaustivamente la correspondencia y los diarios del escritor inglés, entre otros testimonios.

le da importancia a los hechos desde su futuro. El biógrafo puede omitir lo que sabe del futuro del personaje, deslindar ese futuro para mantenerlo en tensión a los ojos del lector (May, 1982: 195).

Pitol incursiona en la biografía con textos de rasgos biográficos, fragmentarios, más que en un volumen exhaustivo. Ejemplos de ello son “Walter Benjamin va al teatro en Moscú”, incluido en *El mago de Viena* (2006), así como los apuntes biográficos acerca de Marina Tsvietáieva incluidos en *El viaje* (2001).

1.3.2 Diario

Laura Freixas considera que este es uno de los géneros literarios más modernos, fruto de las crisis de la conciencia europea surgidas de la Reforma protestante y de la Revolución francesa de 1789. El individuo se experimenta como solitario, sin poder asirse a las antiguas certidumbres religiosas, políticas, sociales y políticas. Tan hijo de estas crisis resulta que “el nuevo género dio sus frutos más tempranos y valiosos en autores de formación protestante o de lengua francesa” (Freixas, 2004: 16-17).

Demetrio Estebánez Calderón define el diario esta manera en su *Diccionario de términos literarios*:

Escrito autobiográfico en el que se mezcla el discurso narrativo y el descriptivo, y en el que el autor deja constancia de los acontecimientos, relativos a su persona y a su entorno, ocurridos en cada jornada, a lo largo de un determinado período de su vida. Este subgénero literario presenta dos modelos fundamentales: el diario íntimo y el diario de viajes. En ocasiones ambas modalidades coexisten en un mismo texto (1999: 286).

Tal vez el diario ostenta el formato menos fácil de modificar o innovar y también el más conocido y practicado tanto por escritores como por no literatos. Compuesto por apartados cerrados que llevan una fecha o un subtítulo que indica el día en que se escribió esa parte. Se estructura con ese rigor cronológico casi siempre. Aunque no necesariamente se escribe día con día, cada apartado hace referencia al tiempo que ha transcurrido desde la anotación anterior (May, 1982). Las innovaciones se tienen que hacer hacia el interior del texto, en la forma de redactar las experiencias vitales que van ocurriendo día con día.

Los diarios pueden ser reflexivos: el autor anota pensamientos, meditaciones, aforismos, experiencias profundas de un yo introspectivo. Pero también pueden utilizar narración o funcionar como exposiciones. Por lo regular se anotan hechos que le parecen los más importantes del día a la persona que escribe.

Una característica central del diario es que lo que se narra mediante la escritura es un pasado más cercano al momento de redactarlo que el utilizado en la mayoría de los otros géneros literarios. Se trata casi de un presente, de algo que acaba de ocurrir. La gran aspiración del diario es que los hechos importantes se escriban y queden fijos en el texto el mismo día que ocurrieron. “Autobiografías y memorias están volcadas sobre el pasado; los diarios, en cambio, suponen o fingen que aprisionan un presente, o al menos, su sentido” (Jitrik, 1998). Otra diferencia evidente con la autobiografía es que ésta requiere que haya pasado una buena parte de la vida de quien la cuenta, mientras que el diario incluye

sólo los hechos próximos y logra perfilarse como tal sólo mediante un proceso acumulativo (May, 1982: 172).

El diario requiere la anotación de minucias, disciplina para contar lo que ocurre todos los días y aceptación de que en el más mezquino de los días hay algo valioso que narrar:

En el diario, por fin, el sujeto se muestra como un espacio en el que acontecen hechos cuyo valor está dado por su participación en ellos, no importa si son grandiosos o mínimos históricamente hablando; relata registrando cómo repercute en él, en una proximidad que no implica por fuerza ser actor, todo lo que entra en una mirada cuya idoneidad para clasificar no tiene por qué ser justificada; de ahí que cualquiera pueda llevar un diario aunque, desde luego, los que importan más son los que llevan sujetos interesantes por otras razones: escritores famosos, hombres de guerra, santos, científicos geniales, piratas, aventureros que registran en un diario excitan más que esas contabilidades sentimentales o los apuntes turísticos que a lo sumo son como las fotografías que evocan un instante sólo cuando se las muestra (Jitrik, 1998).

En los años recientes, el diario de escritores ha perdido su carácter de “íntimo”. Se le consideraba como una escritura para sí mismo, algo que únicamente el autor leería. Observaría allí la evolución de su pensamiento y de sus experiencias. Una escritura privada. Esta característica se deja atrás porque el diario actual se piensa ya desde su elaboración como un acto que terminará siendo público. No es para la propia mirada únicamente, sino para la mirada de los lectores, tarde o temprano. Laura Freixas considera que André Gide fue uno de los principales artífices en esta transformación del género:

Con él, que lo publica —no enteramente, pero sí en su mayor parte— en vida, el diario íntimo se convierte en un género literario, en un texto concebido como libro, destinado —aunque no sea directamente, sino en última instancia— a los lectores” (Freixas, 2004: 20).

Gide publicó en vida varias partes de sus diarios. Esto implica una transformación en la intencionalidad básica de quien lo escribe, si es que alguna vez se pensó de manera un tanto ingenua que nadie más leería un diario. Pero si abandona una de sus características centrales. “Lógicamente, la publicación lo desnaturaliza: sólo un diario póstumo puede ser de veras íntimo¹¹” (Freixas, 2004: 21).

Para el escritor de diarios que escribe además otros géneros como los narrativos, el diario literario funciona como un gran cuaderno de apuntes. Una libreta de notas que alimenta libros pensados como acto público. Observaciones, notas, experiencias encuentran un lugar en la obra narrativa de sus autores originales. Por supuesto, sufren una transformación, pero en el diario se localiza su origen. Laura Freixas documenta este uso del diario por parte de André Gide: “constituye, como lo ha definido Daniel Moutete, la «matriz» de toda su obra literaria. Los trasvases son constantes anotaciones extraídas del *Diario* se vierten casi literalmente en textos” (2004: 19).

Alan Pauls describe varios problemas teóricos del género del diario: el anhelo de representar ante el lector la personalidad de alguien que ha desaparecido, el cuestionamiento ante este acto como imposibilidad y como riesgo de que el encantamiento falle y se convierta en mera alucinación:

¹¹ Los diarios actuales, con forma de blogs en línea, son todavía más públicos; los hechos relevantes de un día pueden ser leídos el mismo día en que el autor los escribió. Diarios de varios tipos, muchos triviales, pero abundan en este momento los blogs de escritores que siguen, con transformaciones todavía no estudiadas a fondo, la tradición del diario literario.

el diario es un libro que recién suele salir a la luz cuando la vida se ha extinguido para siempre y cuando su autor, el autor de sus días, ya no está allí para sostener con su propio cuerpo la primera persona que confesó, apremiado por la métrica del calendario, sus preciosas insignificancias y sus dramas triviales (Pauls, 1996: 2).

Queda evidente otra vez que los géneros memorialísticos se perciben como una apuesta que puede vencer a la muerte, que puede asegurar un lugar en la memoria humana para la persona que ha desaparecido, la ausente. Hacerla presente mediante palabras sin que esto se convierta en un acto fallido. Los problemas de realización de esa meta se originan en una aspiración que cada vez parece más imposible.

Pauls precisa que esta búsqueda del diario realizado por un escritor deriva en dos características básicas: que parecen definir la práctica: una disciplina maniática (*nulla dies sine linea*), la irresponsabilidad” (1996: 3).

En capítulos posteriores, describiré los diversos diarios que ha llevado Sergio Pitol y la manera como se han trasvasado en obras memorialísticas, incluso como parte de textos marcadamente autobiográficos, apoyando la verosimilitud y veracidad de lo que cuenta en este tipo de escritura. También mencionaré los datos que muestran a Sergio Pitol como un lector constante de textos pertenecientes a este género, así como la manera en que maneja la información de estos géneros en sus ensayos.

1.3.3 Autobiografía

Georges May indica la región geográfica propia de este género: “La autobiografía es un fenómeno específicamente occidental” (1982: 20). May y Pozuelo Yvancos coinciden

en que la autobiografía como tal comienza con Rousseau (finales del siglo XVIII y principios del XIX), aunque considerando los precedentes fundamentales y fundadores del género, tales como las *Confesiones* de San Agustín o los *Ensayos* de Montaigne, entre otros. A pesar de que Rousseau escribió su libro en forma paralela a otros autobiógrafos importantes que redactaban textos similares en Europa y en Estados Unidos (Benjamín Franklin), apartir de la publicación del texto confesional de Rousseau surgieron imitadores y exploradores de esta nueva forma literaria. Así, se asentó y se consolidó el nuevo género (May: 21).

Para May, antes de esta época no hubo autobiografía propiamente dicha y conviene no darle este nombre a escritos anteriores: “Es importante que evitemos investir introspectivamente con nuestro actual modo de pensar las épocas anteriores” (25), Para él, los antiguos escritores del tema: “no tuvieron la conciencia de cultivar un género establecido, como lo hicieron los hijos espirituales de Rousseau” (25-26). Una conciencia colectiva de este nuevo género surgió con la publicación de la obra de Rousseau; los seguidores de este autor siguen escribiendo autobiografías dentro de esta forma de escritura¹².

Dado que en torno a la autobiografía se discuten los principales temas de esta tesis, le dedicaré un mayor espacio. Además, la cantidad de material respecto a éste es mayor que el de los estudios de otros géneros.

¹² No obstante, cabe mencionar la importancia y trascendencia de la confesión como antecedente claro de la autobiografía. En toda autobiografía hay elementos de búsqueda similares a los de la confesión tal como la analiza María Zambrano: “Estos caracteres definen la Confesión: desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse obscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando que la recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse. Por eso la Confesión supone una esperanza, la de algo más allá de la vida individual, algo así como la creencia, en unos clara, en otros confusa, de que la verdad está más allá de la vida”. Estos caracteres también le dan su especificidad a la Confesión. Probablemente, estas búsquedas constituyen el proyecto secreto de toda autobiografía.

1.3.3.1 Definición de autobiografía

A la ingenua definición de diccionario: la historia de una vida contada por la persona que la ha vivido, varios teóricos contraponen su consideración de la autobiografía como un género elusivo, difícil de precisar en su especificidad. Si todos los géneros tienen sus dificultades en este punto y quienes los practican no dejan de romper los límites de los géneros, en el caso de la autobiografía resulta profunda la inestabilidad. Toda definición será sometida a crítica. En su libro *La autobiografía*, Georges May precisa esta primordial dificultad: “La formación de una doctrina crítica sobre la autobiografía aún está en nuestros días en sus orígenes y no hay que asombrarse, a pesar de la cantidad y la calidad de los trabajos recientes sobre el tema, de que críticos y teóricos aún no se han puesto de acuerdo sobre una definición viable de su objeto de estudio” (1982: 10).

May va más lejos: “La experiencia parece indicar, entonces, que aún no ha llegado el momento de formular una definición precisa, completa y universalmente aceptada de la autobiografía” (1982, 12). Para este autor, las razones por las cuales no existe una definición precisa son lo moderno del género y lo novedoso de sus elementos, ya que “comprende un conjunto de textos que aún no han podido ser unificados y homogeneizados por una larga tradición de lecturas y comentarios” (1982: 12). Invita a no participar en la discusión teórica y en las querellas de escuelas y a hablar de la autobiografía como si se tuviera zanjado este punto. La definición de autobiografía sería una actitud del lector, una aceptación de que es autobiografía “a la moderna” la obra en la cual aparece todo aquello que el lector moderno “espera instintivamente encontrar cuando ve en la portada de un

libro las palabras *Mi vida, Autobiografía o Memorias*” (1982: 13). Para May, la única posibilidad de establecer lo que es la autobiografía es marcar las diferencias que tiene con los otros géneros del yo y de la memoria: “a fuerza de saber un poco más precisamente lo que no es, confiamos llegar a saber un poco mejor lo que es”.

Para este problema que plantea como irresoluble, May termina cediendo al ofrecer una definición de diccionario elemental: “aceptemos simple y provisionalmente esta definición que esquiva la dificultad: la autobiografía es una biografía escrita por aquel o aquellos que son sus protagonistas” (1982: 13). Quedaría por aclarar si existe una autobiografía escrita por varias personas (“aquellos”).

Una muestra de que toda definición de autobiografía resulta polémica y materia de discusión es el trabajo pionero de Philippe Lejeune, tan citado y comentado como criticado e incluso ridiculizado. Sus primeras aportaciones las publicó en *El pacto autobiográfico*. En este libro define a la autobiografía como: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1994: 50).

Se trata de un esfuerzo realizado para tratar de terminar la ambigüedad tan propia de este género, además de delimitarla en relación con los demás géneros memorialísticos y con la novela autobiográfica narrada en primera persona. No obstante, recibió muchas críticas. Entre las principales el acotar el género únicamente a la prosa, ya que existen muchos textos autobiográficos en verso o dentro de la poesía. En esta primera definición, Lejeune le asignó a la narración en prosa el que fuera la única forma posible de contar una vida. Esta definición debió ampliarse: “el discurso autobiográfico, desde la óptica

de las formas lingüísticas, puede tener los mismos rasgos de lengua y de estilo que cualquier texto narrativo y (...) puede estar escrito en prosa o en verso (frente a la opinión de Lejeune en la formulación de la primera versión de la teoría del pacto autobiográfico, posteriormente rectificada)” (Romera Castillo: 5-6).

En la definición aparece también el hecho imprescindible de recurrir a la memoria de los hechos pasados, se trata de un género que se mueve hacia atrás en el tiempo, en muchas ocasiones ya lejano, en un viaje subjetivo por lo que se fue y que se trae hacia el presente en formas narrativas y que se comunica a los otros por medio de la escritura.

Quizá lo más innovador de la teoría esbozada en *El pacto autobiográfico* fue que consideró al receptor, con quien el autor establece un pacto de realizar la operación de lectura que restablecerá el pasado de ambos. Ese pacto establece que el autor del texto autobiográfico será tan honesto y apegado a los hechos como sea posible.

De todos modos, resultó tan polémica esta definición que Lejeune dio testimonio de la discusión y la corrigió: Contrato de identidad que es sellado por el nombre propio, con las siguientes pautas de identidad:

- a) Autor y persona: la autobiografía es el género literario que señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII (1994: 73).
- b) Persona y lenguaje: Las voces en el yo. Análisis del discurso de la subjetividad y la individualidad como mito de nuestra civilización.
- c) Nombre propio y cuerpo-propio: adquisición del nombre propio en la historia del individuo (75).

Esa nueva definición ha sido criticada por diversos teóricos, como por ejemplo Alfonso de Toro: “Lejeune pretende construir un modelo universal para el género autobiográfico en un momento en que los grandes paradigmas y metadiscursos han perdido su validez y legitimación o al menos han sido seriamente cuestionados” (2007: 215-216).

De hecho, en el momento de la escritura de esta tesis continúa la polémica y siguen elaborándose diversas teorías para subsanar esta confusa presencia de los géneros memorialísticos en la literatura de nuestro tiempo.

Aportaciones más recientes, como la de Pozuelo Yvancos conceptualizan a la autobiografía como género frontera, dado que en ella se produce “un verdadero encuentro conflictivo de muy diferentes territorios” (2006: 17), literarios y de escritura, por supuesto. Esta característica fronteriza está llena de conflictos, “como en toda frontera” y de indefiniciones, dado que “nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (2006: 17).

Al ser un género frontera, que permite la construcción de diversos tipos de discurso, siempre existe la posibilidad de innovarlo. Prácticamente cada autobiografía elabora su definición y abre nuevas posibilidades de lectura. Se tiene que leer pragmáticamente, de acuerdo con los usos sociales y con la evolución del género, tensión que el lector habrá de sortear. Pozuelo Yvancos especifica que en todo género hay horizontes normativos de naturaleza histórica y cultural.

Con base en estas indefiniciones, más que definiciones consolidadas, me importa recalcar lo obvio: la crisis e inestabilidad de la definición implica o refleja la discusión y el

debate en torno a las características centrales de la autobiografía. Cada nuevo enfoque la reconceptualiza y la redefine. Arriesgarse a dar una definición completa es entrar en la batalla por definir sus características centrales. Vivimos un tiempo de cuestionamientos, de fronteras genéricas que se debilitan. La estabilización de estos límites, la rigidez de los conceptos y su inamovilidad llegarán en algún momento, pero el presente es fecundo en su profunda incertidumbre. Las autobiografías continuarán escribiéndose y dando lugar a nuevas definiciones y enfoques. El círculo de influencia entre teóricos y escritores se ha vuelto íntimo. Los creadores seguirán demostrándoles a los críticos que se puede escribir lo que ellos dicen que resulta imposible. Después de todo, romper los límites de los géneros es una característica de la creatividad. El proceso seguirá con mucha mayor fuerza a medida que pase el tiempo. Su estabilidad tal vez también será fecunda, pero este presente en que se apodera incluso de las intenciones narrativas es rico y estimulante.

Además, vivimos un tiempo en que por más que los teóricos y críticos propugnen la necesidad de la pureza de los géneros (si es que alguna vez existió), gracias al impulso de los creadores éstos se fusionan, interactúan y dan a luz nuevas formas de escritura: “Todo es un excitante collage. La ortodoxia en la configuración genérica se ha derrumbado (...) e impera en la literatura, afortunadamente, un espacio inter-genérico, heterodoxo, de (con)fluencias dignas del mayor encomio” (Romera Castillo: 9).

1.3.3.2 Problemas teóricos de la autobiografía

En torno a los elementos centrales de la autobiografía, lo que la constituye y la especifica como tal se dan varias discusiones teóricas, las cuales están lejos de llegar a

conclusiones definitivas, puesto que son parte de la inestabilidad conceptual del género.

Entre los principales problemas que acosan al género se pueden enlistar:

1. La dificultad para establecer una definición, su inestabilidad y diversidad estilística (May, 1982; Lejeune, 1994; Muñoz, 2000; Pozuelo Yvancos, 2006).
2. La falta de especificidad del género. Determinar qué lo caracteriza diferenciándolo de otros géneros, por ejemplo: diferenciar la autobiografía de la novela autobiográfica en primera persona (Lejeune, 1994; May, 1982).
3. La narración de la vida pasada de quien dice yo como la *verdad* y, por ende, la construcción de un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor (Pozuelo Yvancos, 2006: 24).
4. La constante traslación de lo privado (la vida de una persona) a lo público (el texto de su vida). Se trata de dos esferas ajenas que sólo pueden rozarse mediante formas retóricas. Las razones de ese encuentro se han vuelto confusas (Muñoz Gutiérrez: 2000).
5. La falta de garantías de que el autobiógrafo cuenta la verdad y cómo verificar lo real de su narración, dado que al igual que en un texto histórico y científico el texto cuenta con un referente, una persona y hechos ocurridos en la realidad, no inventados (Pozuelo Yvancos, 2006; May, 1982).
6. La imprecisión de la memoria: los recuerdos como construcción mental cercana a la ficción, de lo cual se deduce la poca confiabilidad de ella. Las posibilidades de

- deformación, omisión y de mentira que tiene el autobiógrafo en relación con su propia vida (May, 1982).
7. La imposibilidad de que un conjunto de palabras muestre a una persona con todas sus características ante los ojos de un posible lector (Pozuelo Yvancos, 2006).
 8. La imposibilidad de la sinceridad, aunque el autobiógrafo se la proponga, porque en él se da una autocensura o una serie de limitaciones que le impiden contar lo ocurrido (May, 1982).
 9. La dificultad para diferenciar entre la verdad autobiográfica y la ficción, dado que los textos de los géneros memorialísticos y de ficción casi siempre utilizan los mismos recursos, giros lingüísticos y la misma retórica para convencer al lector de su autenticidad (Pozuelo Yvancos: 2006).
 10. La inexistencia de una línea tajante entre los procedimientos de narración propios de la Historia y los de la narración ficticia (Ricoeur, 2003).
 11. La imposibilidad de discriminar cuando el yo, sujeto del enunciado y de la enunciación, es una persona real y cuando es simplemente un personaje, es decir, es fingido e imita el acto de enunciación real (Pozuelo Yvancos, 2006).
 12. Un problema neurológico: La memoria semántica sostiene nuestro conocimiento del mundo y se almacena en tercera persona, como en las enciclopedias. Esto afectaría la enunciación del yo, puesto que es necesario traer el conocimiento de la tercera a la primera persona, para elaborar el relato de un yo, de una primera persona. ¿Cómo se realiza esa traslación?

Cabe mencionar que Sergio Pitol, de manera intuitiva y creativa antes que teórica, encuentra la mayoría de estos problemas en el género autobiográfico y en el interior de la propia escritura por él emprendida. Establece una serie de críticas a las limitaciones de la memoria, de la escritura de la memoria y del género de la autobiografía. En sus textos escribe en varias ocasiones acerca de la indefinición del género y de su falta de especificidad, también comenta la falta de garantías para verificar la verdad del discurso del autobiógrafo, las posibilidades de omisión y mentira que tiene el autobiógrafo al contar su propia vida, la no frontera entre ficción y realidad en lo que se cuenta, la dificultad para diferenciar entre el personaje de una novela y el autobiógrafo. Menciones a estos problemas en torno a la memoria y al discurso autobiográfico resultan constantes tanto en su obra narrativa como en la perteneciente al discurso autobiográfico. Sobre todo, comenta los problemas de definición del género autobiográfico así como su falta de especificidad, la autenticación de quien cuenta su verdad, la imprecisa verdad de los hechos contados, la desconfianza hacia la memoria, la difusa frontera entre ficción y realidad y la confusión entre autor, narrador y personaje; o sea, los enlistados con los números uno, dos, tres cinco, seis, nueve y once. Aunque también roza otros problemas de los enlistados.

Los principales problemas que Pitol encuentra en el discurso de la memoria pueden articularse de la siguiente manera: inestabilidad de la definición del género de la autobiografía, la ficción como un espacio para la representación del yo superior a la obtenida en el discurso autobiográfico, la inexactitud del género autobiográfico para la representación auténtica del yo, la ficcionalización de los recuerdos y la imprecisión

y falseamiento de la memoria. Analizaré los tres primeros en el capítulo cuatro y los dos finales, en el capítulo cinco de esta investigación.

Las diversas respuestas a estos problemas teóricos han generado una discusión constante entre los investigadores de varios países. Se trata de un debate rico e intenso, el cual revisa el fundamento de la narración y de las posibilidades de los géneros, por mencionar sólo unos cuantos de los temas. En el siguiente apartado, sintetizaré las principales ideas al respecto.

1.3.3.3 La discusión teórica en torno a la autobiografía

El estado actual de la discusión teórica en torno a los problemas autobiográficos, según Pozuelo Yvancos, enfrenta dos corrientes críticas, dos interpretaciones. La primera se liga fuertemente con el deconstruccionismo y abarca a

quienes piensan que toda narración de un *yo* es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad y en concomitancia con una interpretación del sujeto como esfera del discurso. Una línea que arranca de Nietzsche, que reúne a Derrida, Paul de Man, R. Barthes (...), plantea un intrínseco carácter ficcional al género autobiográfico (2006: 24).

En la segunda estarían Lejeune y otros autores. Aquí se ubican quienes aceptan que las formas memorialística utilizan procedimientos novelísticos pero

se resisten a considerar toda autobiografía una ficción. Buscarán definir los términos por los cuales la autobiografía se propone como discurso que afirma una especificidad de alguna naturaleza: histórica, pragmática o en el horizonte de las con-

venciones genéricas, toda vez que las autobiografías no son novelas ni la mayor parte de ellas entran siquiera en la categorización de obras literarias. (2006: 24).

El eje central del este debate parece ser el de dificultad de discernimiento entre los elementos y recursos de la ficción y los de la autobiografía, que debería ser más cercana a lo histórico que a lo literario: “¿Existe la posibilidad de discriminar cuando el yo, sujeto del enunciado y de la enunciación, es una persona real y cuándo es simplemente un *personaje*, es decir, es fingido e imita el acto de enunciación real” (Pozuelo Yvancos, 2006: 26).

La oposición ficción/no ficción como elemento esencial, asumido o no, de lo autobiográfico constituye el eje del debate. Los argumentos son variados y la mayoría se enfocan a los problemas teóricos enlistados en el apartado anterior. A pesar de lo polémico y de lo incompleto de sus trabajos, Lejeune ha realizado varias aportaciones para resolver esta oposición. Pozuelo Yvancos las sintetiza así:

no se trata de que los hechos contados se parezcan a lo real. El pacto de lectura autobiográfica obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido como reales. Otra cosa, lo veremos luego, es que lo sean, pero es inherente al pacto autobiográfico ser presentados como tales y apoyados por el testimonio del narrador-autor que lo testifica, y puede remitir a una verificación histórica (2006: 29).

Pozuelo Yvancos está de acuerdo con estas ideas, dado que considera que las corrientes deconstruccionistas amenazan el centro de la autobiografía, puesto que en muchos sentidos implican la disolución del género. Estas teorías consideran que lo autobiográfico no tiene referente, pues se trata de una construcción únicamente del lenguaje. El sujeto es creado por su propio discurso: “De ahí que el principal énfasis se ponga en el

modo en que el discurso autobiográfico refigura, retoriza, el proceso de la identidad que será entonces figurado o, como diría De Man, retórico” (2006: 31).

Con esta manera de conceptuar a la autobiografía, ésta se aleja cada vez más de su referente y de los hechos que se pudieran narrar. Del texto resultante no se puede concluir nada, no pareciera haber un producto, puesto que todo es inasible y producto de la retórica, del buen uso de las habilidades literarias. Lo histórico se ha perdido, el testimonio del texto autobiográfico no sólo no sirve en relación a hechos, ni siquiera puede dar fe del propio autobiógrafo. Se trata de darle especificidad al género de la autobiografía restringiendo sus posibilidades, en otros tiempos excesivas y casi imposibles. Pero comienzan a generarse otros problemas. Incluso entra en duda que la identidad exista antes de la escritura o que ésta pueda representarse en un texto. Como siempre, al restringir las pretensiones mágicas de la autobiografía, termina yéndose al extremo y lo que le queda es apenas ser el testimonio (también incompleto) de una búsqueda. Para la corriente deconstruccionista de la teoría autobiográfica, el yo ya no es el generador del texto, sino el resultado más o menos literario de la escritura: “de tener éste una virtualidad creativa más que referencial, de *poiesis* antes que de *mimesis*: no es ya un instrumento de reproducción sino de construcción de identidad del yo” (Pozuelo Yvancos: 2006: 33).

Al reducirse a esta relación entre texto y autobiógrafo, la teoría roza un estructuralismo un tanto trasnochado para el cual es necesario encontrar una salida. Tanto para Pozuelo Yvancos como para Ángel G. Loureiro, la forma de salir de la lectura inmanente y de la relación textual a ultranza es recuperar el punto de vista del otro, de la relación

que se establece entre el lector y el autor. Relación que considera lo ético y la comunicación con el otro:

Para poder salvar las dificultades presentadas por una concepción de la autobiografía considerada como una reproducción (o recreación) del yo y su pasado, propongo que se atienda a una ética de la autoescritura, considerada ésta última como un acto que responde y se dirige al otro (Loureiro, 2001: 135-136).

A partir de esta relativización de lo epistemológico, de la aceptación de la imposibilidad de reconstruir una vida por medio de la escritura, se podría comenzar a establecer una diversidad de puntos en torno a la autobiografía, en lugar de uno solo. La autobiografía es más que un acto cognoscitivo, y es más que una relación yo-texto-yo. El yo no se crea de manera individual, se crea en comunidad:

Las distintas formas de la presencia del tú en la autobiografía la están situando en el pacto de lectura, que es una dimensión retórico-argumentativa, también apelativa. El proceso, pues, en el que inscribir el espacio autobiográfico no es solamente el de la construcción de una identidad, en términos semánticos, es la construcción de una identidad como retórica de la imagen, como signo para y por los otros. Ése es el fundamento de autojustificación que soporta toda autobiografía. (Pozuelo Yvancos, 2006: 64).

Para Loureiro, avanzar en estos supuestos implica que la autobiografía deja de lado la imposible restauración del pasado y se consolida como acto dialógico, dirigido al otro. Pozuelo Yvancos reafirma esta idea de relaciones con los otros, con quienes reciben el texto, quienes, por lo regular, lo leen y lo actualizan como autobiografía. Para él, al estar inserta la autobiografía en un marco pragmático, su carácter retórico: “lejos de apoyar

una ficcionalización del yo, es el marco en el que se desarrolla el valor de verdad que se autoatribuye como discurso” (Pozuelo Yvancos, 2006: 65).

Las teorías deconstruccionistas del texto han encerrado al sujeto con su propia escritura, sin más referencia con la realidad, dentro de ese marco se desemboca con rapidez en la conclusión de que el yo se ficcionaliza. Sin embargo, en la relación con el lector, en la manera cómo éste recibe, actualiza y verifica el texto se localiza esa salida que también Ruíz-Vargas encuentra, todo el poder de lo literario, de la capacidad estética y persuasiva, está en función de comunicarse con el otro. En la manera cómo el otro lee al autor, éste encuentra su propia verdad, su propia autorrepresentación.

En el caso de Sergio Pitól, me inclino por aplicar la idea de la no ficcionalización del yo en lo autobiográfico, puesto que evita realizarlo mediante su enfoque crítico y su acercamiento comunicativo hacia el lector. Es posible encontrar en este escritor una primera etapa de encierro de la memoria consigo misma, en que las dudas acerca de la confiabilidad en la reminiscencia no encuentran salida hacia un lector o hacia una nueva forma de comunicarse con éste. La personalidad que manifiesta quien recuerda aparece como una ficcionalización incompleta y no del todo lograda. Se dan cuestionamientos en torno a la verdad de lo que se dice, de lo que se cuenta, asumiéndolo como un hecho de ficcionalización. Este tipo de ideas se encuentra sobre todo en su primer libro de cuentos y en su primer texto autobiográfico de 1967. En este sentido se acerca a los conceptos deconstruccionistas. El yo es una figura retórica confiable únicamente encerrado dentro del texto en que se enuncia, pero que no tiene referencialidad fuera de la escritura. Este

primer proyecto de representación de la memoria resulta limitado tanto en número de páginas, como en publicaciones y alcance hacia lectores y crítica.

Su trabajo en torno a la memoria cambia y se asume como investigación a partir de *El desfile del amor* (1989). En los años 90, un autor de mucha mayor experiencia comienza un diálogo con los lectores y con la crítica, quienes siguen de cerca la escritura paulatina de la *Trilogía de la memoria*. Sergio Pitol reacciona ante estas lecturas con proyectos y re combinaciones de sus textos en que busca nuevas formas de representación de la memoria. Se acerca más a la necesidad de comunicarle al otro no sólo lo que ha sido su vida, sino, en el fondo y como objetivo central, cómo ha sido la creación de su obra, qué la rodea. Encuentra que la memoria, tan puesta en tela de juicio, ha alimentado su obra. Él ha comunicado siempre al lector a partir de ella. La creación es el fruto comunicativo de la memoria. Tiene como fin ser “para y por los otros”.

La postura del autor veracruzano en sus comentarios en torno a la autobiografía y la memoria sigue siendo de ficcionalización del yo, de poca confiabilidad hacia los mecanismos de la rememoración. Pero esas dudas se han abierto hacia los lectores, se comparten con ellos. Sobre esa base de desconfianza extendida, de puntos de vista críticos que evidencian los procedimientos de ficcionalización del yo dentro de un texto, camina hacia recuperar la confianza en lo que está diciendo para los otros, en que sus comentarios críticos resultan certeros y confiables. El yo se reconstruye como confiable en ese punto. En esa visión crítica de la escritura no es posible ya la ficcionalización. Ese yo queda representado y en diálogo constante con los otros. La crítica compartida es una pragmática. De otro modo, el autor no hubiera persistido en la escritura de textos memorialísticos

que le permiten comunicarse con un grupo de lectores en un diálogo cada vez más extenso, el cual abarca el total de su obra.

1.3.3.4 Importancia actual de la autobiografía

Los teóricos de la autobiografía manifiestan que el interés por este género aumenta. Pero esta atracción no es únicamente de la literatura, viene también de disciplinas científicas que encuentran en lo autobiográfico la realización concreta de discusiones propias de sus campos de estudio:

Lingüistas como Benveniste, filósofos del lenguaje como Cassirer, psicoanalistas como Lacan son allegados con la intención de mostrar hasta que punto la autobiografía se ve inmersa en el drama de la autodefinition, la relación lenguaje-identidad, la narración como falseamiento, etc., que son lugares claves de la epistemología contemporánea y que han visitado diferentes ciencias. La autobiografía se ha convertido, pues, en uno de los lugares donde se experimentan esas nociones básicas que han ocupado la contemporaneidad filosófica. No es un género, es mucho más (Pozuelo Yvancos, 2006: 33).

Muñoz Gutiérrez coincide en esta convergencia de diversos campos en el género: “se ha ido convirtiendo en un objeto de reflexión que viene a concentrar una interdisciplinariedad sin precedentes, aunque silenciada en gran medida por cuanto la corriente principal que define la ciencia no ha deparado en la autobiografía en absoluto” (2000: 2).

No hay que olvidar que el interés académico, de escritores y editores va en aumento. Los teóricos documentan el interés de otras ciencias por el género, pero también buscan explicarse el renovado interés del lector.

Noé Jitrik se refiere a puntos literarios para explicar la renovada importancia del género y el auge de publicaciones que se observa en su país, Argentina, “y en el resto de América Latina”. Se concentra en el agotamiento de las formas literarias y en la necesidad de buscar nuevas formas de escritura, una de las cuales es la cercanía con lo que se narra, contar el imaginario propio. Abunda en esta posible explicación para la importancia de la autobiografía, centrándose en la necesidad de renovación de los géneros literarios y en la idea de que es el momento de que la literatura deje atrás las certezas y seguridades que frenan su desarrollo: “Lo autobiográfico, por lo tanto, restituye en su nueva vigencia una propiedad de la literatura, la renueva sobre sus propios fundamentos y disuelve el fantasma de la confusión entre invención y experiencia” (1998).

En la visión de los teóricos deconstruccionistas, la autobiografía se disuelve, pero recupera fuerzas y posibilidades en las ideas de Pozuelo Yvancos y Jitrik. Un futuro promisorio, un hurgar en las posibilidades extremas de la narrativa de los tiempos venideros. El recorrido que va de la trilogía novelesca *Tríptico del carnaval* a la *Trilogía de la memoria* ejemplifica esa búsqueda de soluciones de los autores modernos para el desgaste del discurso narrativo y para la mecánica de lo novelesco. Pitol ha dejado de lado su trayectoria de narrador, para preferir reconstruir textos y publicarlos como textos con “sedimento autobiográfico¹³”. Le ha preocupado más este género que el novelístico. Allí ha encontrado un futuro promisorio.

¹³ Para una aplicación de estas ideas a Sergio Pitol, cabe decir que si bien es cierto que Sergio Pitol llegó a una edad y a un momento en que era importante la revisión de su pasado, también es verdadero que evidencia una comprensión y una asunción de la importancia del género autobiográfico. Es en ese futuro promisorio de la autobiografía donde coloca las intenciones de su obra más reciente, aunque también en el análisis de su experiencia vital y creativa.

Por otra parte, los puntos mencionados en este capítulo inicial se despliegan y atraviesan esta investigación; las definiciones servirán para conceptualizar de mejor manera las relaciones entre recuerdo y escritura en Sergio Pitol.

Las preocupaciones y las interrelaciones de la obra de Pitol con la memoria resultan innumerables. El autor establece un marco de crítica a la memoria, en el cual subraya las imprecisiones del acto de recordar, a partir del cual puede comprometerse a dar una visión lo más fiel posible de sí mismo. En su obra insiste varias veces en la descripción de los procesos de la rememoración y del recuerdo. Como no disponemos de otra capacidad mental para expresar nuestra personalidad, Sergio Pitol trascenderá esta desconfianza hacia la evocación escribiéndola de maneras distintas a las que usualmente se utilizan, innovando en cada nuevo libro sus propios enfoques de escritura.

Si se ha hablado de biografismo en relación con los lectores apasionados por la biografía, por conocer los detalles de la vida de otras personas, en el caso de Sergio Pitol hay suficientes marcas textuales en su obra como para hablar de un memorialismo, en el sentido de una pasión profunda por la lectura de textos relacionados con la memoria de escritores. Diversas citas en la *Trilogía de la memoria* muestran vestigios de esas lecturas explícitas o implícitas de biografías, autobiografías, memorias, diarios y correspondencia de los autores que le fascinan, a los que acosa no sólo desde sus obras, sino desde los escritos del yo. Con estas lecturas de los textos autobiográficos de los otros, Pitol establece una conceptualización de lo autobiográfico, alimenta la escritura de su autobiografía, y de allí toma fuerzas para reinventar el género. Resulta notorio que Pitol va ordenan-

do una serie de ideas en torno a la autobiografía, que algunas le serán odiosas y otras le parecerán más acorde con sus propias intenciones.

Pitol no sólo lee los géneros memorialísticos: los practica mediante la escritura de diversos diarios, el texto autobiográfico de 1967 y de “ensayos autobiográficos”. Estos intereses en lectura y escritura convergerán en un vasto impulso autobiográfico en la forma de armar y recomponer diversos textos para conformar los tres libros que integran la *Trilogía de la memoria*.

A partir de la conciencia crítica de la memoria, Pitol percibe varios problemas teóricos de la escritura autobiográfica, los cuales describe a lo largo de sus textos. Mediante la escritura los precisa y trata de trascenderlos creativamente. A estos impulsos, ires y venires por la memoria, y al juego de la escritura que enfrenta dificultades y las vuelve instrumentos de la creatividad, se dedican los capítulos siguientes de esta investigación.

2. La escritura de la memoria en la obra de Sergio Pitol

*En mi experiencia personal, la inspiración
es el fruto más delicado de la memoria.*

SERGIO PITOL

Múltiples y diversas resultan las menciones a la memoria en cuentos, novelas, ensayos y literatura autobiográfica de Sergio Pitol. El autor veracruzano describe los procesos mentales del recuerdo de varios personajes de su ficción, utiliza la memoria escrita de los autores que comenta en sus ensayos y cuenta la forma en que su propia mente recuerda, así como las maneras en que tal acción afecta su escritura. Resonancias verbales y conceptuales tales como recuerdo, reminiscencia, pasado, escritura de las evocaciones, Historia, diario, memorias, nostalgia, tiempo, autobiografía, biografía, conforman un campo semántico de la memoria alrededor del cual se mueven buena parte de las motivaciones y los temas de muchas de las publicaciones de este autor.

A Pitol no sólo le atrae el mecanismo de su propia memoria, sino la de los otros, la de los autores que le fascinan; no únicamente elabora la propia reflexión acerca de este tema, sino también busca las maneras de superar las dificultades de escritura de la memoria. Va de la descripción del proceso mental de la memoria en su narrativa a la lectura constante de literatura autobiográfica, diarios, epístolas, autobiografía, biografía y memorias; se apoya en obras memorialísticas como fuentes de información para elaborar los

ensayos de los autores a los cuales es adicto; y publica textos pertenecientes a los géneros relacionados con la memoria.

Con todo lo anterior el autor de la *Trilogía de la memoria* configura un discurso de la memoria: una crítica de los procedimientos, formas de escritura, operaciones, limitaciones y posibilidades de la remembranza. Para él, la memoria es una motivación, una inquietud, un generador de acciones, una forma de escritura que cruza de manera transversal los textos que ha publicado, sean de narrativa, ensayo o autobiográficos.

En este capítulo describiré cómo se presenta el tema de la memoria en las publicaciones de Sergio Pitol, las etapas de este tratamiento del tema, los enfoques con que lo hace, la forma en que aparece el tema en sus ensayos y en su narrativa, así como el hecho de que todos estos elementos en conjunción producen un discurso crítico de la memoria.

2.1 Tratamiento de la memoria en la obra de Pitol

En los primeros años como escritor, Pitol trata la memoria como un tema importante dentro de la narrativa, pero no el único. Sin embargo, en los recientes doce años, el tiempo y la rememoración se vuelven el núcleo central de su obra mediante la publicación de textos que se catalogan dentro de los géneros memorialísticos: “mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico” (Pitol, 2006: 95).

Tomando en consideración los textos publicados por Sergio Pitol de 1958 a 2008 (del primer cuento publicado al libro más recientemente impreso al término de esta tesis), este proceso en que va tomando cada vez mayor preponderancia la memoria se puede describir de la siguiente manera:

I. Etapa cuentística. Entre 1958 y 1971 se da una reflexión acerca de la memoria, sus procedimientos y dificultades en varios cuentos. Con mayor fuerza en los volúmenes publicados después de 1966. Ejemplos claros de esta presencia son los relatos “Una mano en la nuca”, “Cuerpo presente”, “La pantera” y “La noche”, entre otros.

Realiza esta reflexión de manera paralela con la planteada en el primer texto autobiográfico (*Sergio Pitol*¹⁴, 1967) y con la traducción que realiza del *Diario argentino* de Witold Grombowicz

Se trata de una fase dominada por los libros de cuentos. Los libros de ensayos y las novelas están ausentes en esta etapa.

II. Etapa de primeras novelas y primeros ensayos. Entre 1972 y 1983 la memoria aparece en varios ensayos mencionando la lectura como una intensa experiencia personal, a partir del comentario de textos correspondientes al género memorialístico. *Una adicción a la novela inglesa* (1999) muestra este proceso.

Aparecen sus primeras novelas, en las que el recuerdo continúa apareciendo como impulsor de varios personajes.

La mayoría de los libros de cuentos se configuran con textos de la etapa anterior, publicados en otros volúmenes y con otra configuración. En esta etapa no se advierte una preponderancia de cuentos, novelas o ensayos. Los tres géneros mantienen un equilibrio.

¹⁴ Este texto autobiográfico lo escribió Sergio Pitol entre los treinta y dos y los treinta y tres años, dentro de una serie de autobiografías sucintas y precoces. La tarea abrumó al joven escritor. Se advierten en él reticencia e incomodidad. Por ello se concretó a narrar algunos aspectos de su infancia, adolescencia y aprendizaje de escritor. Intervienen allí anécdotas, personajes y temas cuyo desarrollo continuará en los libros que corresponden a la *Trilogía de la memoria*. Casi todos los escritores mencionados en este texto merecerán ensayos de Pitol en años posteriores.

III. Etapa de carnaval. De 1984 a 1995 intervienen en su narrativa aspectos lúdicos. Estructura tres novelas conectadas en intenciones estéticas y propósitos. El ansia desacralizadora impera en esta etapa: “marcada por la parodia, la caricatura, el relajo, y por una repentina y jubilosa ferocidad”. (Pitol, 2006, 92). La forma de memoria más seria e institucional, la histórica, recibe un ataque frontal en la novela *El desfile del amor*. La total inoperancia y confusión de un historiador constituye el tema central. Se trata de una etapa dominada por las tres novelas que integran el *Tríptico del carnaval*. Pitol continúa trabajando ensayos en que rememora experiencias personales de lectura y viajes a los lugares recorridos por los escritores tema de sus textos en *La casa de la tribu*.

IV. Fase memorialística: *Trilogía de la memoria*. De 1996 a 2008, la memoria personal del escritor constituye el hecho primordial de sus publicaciones. Todo se vuelve explicable a partir de ella; mecanismo integrador y método de interpretación y análisis de la propia vida y de las relaciones de ésta con el arte, la escritura y con el resto de sus textos.

En esta etapa, las publicaciones de nuevos textos de Sergio Pitol entran por completo en los géneros memorialísticos. El escritor de ficciones sistematiza toda su obra alrededor de su memoria personal y declara el discurso autobiográfico como la llave de toda ella¹⁵. La obra de ficción y los ensayos se integran al género memorialístico, puesto que párrafos fantasiosos y textos anteriormente publicados en libros de ensa-

¹⁵ [El sedimento autobiográfico] siempre ha estado presente en mis novelas, primero furtiva, luego descaradamente ha llegado a permear hasta mis ensayos literarios. En fin, en cualquier tema sobre el que escribo logro introducir mi presencia, me entrometo en el asunto, relato anécdotas que a veces ni siquiera vienen al caso, transcribo trozos de viejas conversaciones (Pitol, 2006: 95).

yos se incorporan al discurso autobiográfico, sobre todo en las más recientes publicaciones de Pitol. De esta manera el autor se innova a sí mismo en cuanto a las estructuras y procedimientos de sus publicaciones.

Pertenecen a esta fase *El arte de la fuga* (1996), *Pasión por la trama* (1998), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005). La más reciente publicación hasta enero de 2009 de Sergio Pitol es la integración de tres de estas cuatro obras en un volumen: *Trilogía de la memoria*.

Los cuentos publicados en estos años pertenecen a otras etapas. Se trata de antologías o de volúmenes denominados como “Cuentos completos”, a pesar de que las decisiones editoriales del autor han ido omitiendo varios textos cuentísticos en las diferentes recopilaciones de éstos.

Como puede observarse, el tema la memoria es una cuña que se clava lenta en los primeros textos de Sergio Pitol, ya sea en la forma de un recurso narrativo o como una reflexión. Poco a poco adquiere preponderancia, va abriendo espacio y termina dominando el total de la obra. En la fase más reciente impera la innovación del propio discurso emprendida por el autor veracruzano mediante su fusión con otros géneros y con una mayor amplitud de alcances.

La reflexión acerca de la memoria se da en Sergio Pitol en dos procesos: uno público y otro privado. El público se hace evidente una y otra vez en los textos narrativos, incluso en los libros pertenecientes al ciclo memorialístico; el privado, el secreto, se realiza mediante lecturas de textos correspondientes a la memoria y por medio de la escritura de diarios personales y de sueños, crónicas y relatos de viaje no publicados de in-

mediato, sino guardados o utilizados posteriormente como material para generar otros textos. Estos procesos se acusan y se influyen mutuamente en el proceso de la reflexión y de la escritura acerca de la memoria, interactúan en el conjunto de su obra. Este capítulo se enfoca a describir el proceso evidente de esta reflexión.

2.2 Enfoques con que se trata la memoria en la obra de Pitol

Resulta tan abrumadora y constante la presencia de la memoria en las publicaciones de Sergio Pitol que puede trazarse una tipología de los enfoques principales con que presenta las operaciones del recuerdo:

- a) Reflexión alrededor de la memoria como tema central. La define y comenta; describe sus procesos, insuficiencias y limitaciones. Utiliza frases con las cuales personifica o adjetiva a la memoria.
- b) Operación del recuerdo. Describe el proceso mental mediante el cual un personaje, un autor admirado o él mismo recuerdan o tratan de recordar.
- c) La memoria como infierno personal. El hecho de recordar como un acto de confrontación con las partes ocultas de la personalidad. Lo que avergüenza. Lo que no se quisiera mostrar.
- d) Herida del tiempo. Sentimientos de nostalgia y añoranza. El recuerdo intenta superponerse a lo nuevo. Se compara lo que ya no está con lo que se encuentra ahora en su lugar. Pero el fantasma no puede competir con lo real. El tiempo hiere a los otros al avanzar provocando constantes mutaciones. Ansiedad ante el cambio del mundo y de sí mismo.

- e) La memoria como experiencia feliz. Germen y fuente de creatividad y de la ficción, futuro promisorio al rescatarla, reconciliación con lo que se ha sido y con el aviso de lo que será. También los recuerdos de lectura y escritura se evidencian como experiencias magníficas de transformación interior. Las amenazas que se encontraban en el proceso del recuerdo ceden a la comprensión y a la luminosidad. El autor se reconcilia con su pasado y lo vuelve futuro.
- f) Memoria de la escritura. Narración de cómo el escritor Sergio Pitol ha elaborado cuentos, novelas. Conformación de manera intuitiva y no sistemática de un *ars poetica*.
- g) Derivaciones de la memoria escrita. Publicación de textos breves que entran dentro de diversos géneros memorialísticos, tales como biografía, diario, recuentos de lecturas por medio de ensayos autobiográficos y autobiografía.
- h) La memoria escrita de los otros. El autor comenta biografías, diarios, correspondencia, autobiografías relacionadas con los escritores acerca de los cuáles escribe ensayos. Marca señales de los efectos de esta lectura en sus propios escritos memorialísticos.
- i) Integración de la memoria. Lecturas, recuerdos de infancia, experiencias, reinenciones de sí mismo se integran en uno solo: en el libro, el texto, la publicación, en la comunicación evidente de un escritor con sus lectores.
- j) El recuerdo autobiográfico desenterrado. Recuerdos anidados que no se han expresado, desconocidos para quien los vivió y que resultan importantes para asimilar una vivencia en especial, pues revelan algo oculto de la personalidad. Se describe el proceso por

medio del cual se llega a encontrar o hacer consciente ese recuerdo¹⁶. En este caso, recordar es un acto que da felicidad y que lleva a la creatividad.

El tratamiento de la memoria en la obra de Pitol conforma un continuo que va del rechazo absoluto a los resultados de la memoria y de la crítica a sus limitaciones hasta el encuentro feliz con nuevas formas de representarla, pasando por la reflexión crítica y el análisis. En los siguientes apartados, describiré las maneras en que trabaja la memoria Sergio Pitol en los ensayos y en la narrativa.

2.3 Lo memorialístico en los ensayos de Sergio Pitol

De dos maneras funciona la memoria en los ensayos de Sergio Pitol: por un lado, escribe las lecturas y opiniones como experiencia personal intensa mediante la narración de recuerdos del contexto de su propia vida ante la lectura de un autor. La narración deja de lado un tono académico o impersonal. Quien lee es un yo, quien narra anécdotas y contextos personales de la vivencia como lector. Da especial atención a la forma en que la lectura de determinadas obras lo transformaron internamente. Por otro lado, utiliza las obras memorialísticas relacionadas con el autor comentado como soporte documental en el análisis de obras y contextos históricos e individuales.

En cuanto al primer punto, Pitol habla de sus lecturas como una experiencia personal, las veces que leyó determinados libros, el contexto personal en que realizó la lectura, la manera en que se ha transformado su percepción del autor y de su obra. Las lectu-

¹⁶ *El viaje* cuenta el proceso creativo, la alquimia que combina diversos recuerdos para generar *Domar a la divina garza*. En esta novela tiene una gran preponderancia el acto de cagar. El recuerdo desenterrado de Pitol tiene que ver con su infancia, con el momento en que la sirvienta le enseña a usar la bacínica: “advertí que tal recuerdo no se hubiera revelado de no ser por ese shock sufrido horas atrás” (2000: 118).

ras de los autores, los sentimientos y pensamientos desatados por un texto son vivencias reales que al autor le importa resaltar. Experiencia personal que se convierte en un ensayo elaborado con base en recuerdos, en lo que le ha pasado al escritor del ensayo. La experiencia o punto de vista de otro autor se transfigura en una experiencia propia, se introyecta como creencia del lector. El autor-lector Sergio Pitol se apodera de los libros y da testimonio de esta apropiación mediante un ensayo en tono y con recursos autobiográficos: “Cuando traduje el diario argentino de Gombrowicz encontré un fragmento que me interesó mucho y que sentí casi como propio”. (2006: 48) Narra su experiencia de lectura en primera persona, junto con anécdotas acerca de sí mismo. Incluso más, en “Don Giovanni, ese drama giocoso”, integrado en *Pasión por la trama*, se habla a sí mismo utilizando el “tú”: “Pero, ¿qué le pasa a esa mujer?, exclamas. [...] Esa transformación no ocurre en el *Don Giovanni*, de Mozart, y a tu juicio la ópera sale ganando con eso”.

En el segundo punto, las derivaciones de la escritura de la memoria penetran en los ensayos de manera reiterada. Pitol menciona lecturas de géneros memorialísticos como fuentes complementarias para analizar el contexto de autor y obra. No se ciñe únicamente al texto, sino que recurre a información acerca de lo que dice el autor de sí mismo y de los escritos que el autor comenta o analiza. Todos ellos son elementos correspondientes a la literatura autobiográfica. Autobiografías, memorias, diarios, correspondencia y biografías le ayudan a precisar datos, a configurar explicaciones en cuanto a la obra del autor analizado. Además, esta lectura de obras periféricas constituye una muestra de la pasión por el escritor comentado en el ensayo, la cual resulta un elemento fundamental en un contexto de discurso autobiográfico.

Tanto la narración de la experiencia personal de lectura desde un yo como la cita de obras memorialísticas no son accesorios u ornamentales. Ambos resultan esenciales para el análisis que realiza Pitol de los autores. La mayoría de estos autores han influido en su propia obra, en su forma de entender la literatura y en su manera de vivir. De esas influencias da testimonio en los ensayos.

2.4 Formas de la memoria en la narrativa de Sergio Pitol

Un recurso básico de la narrativa consiste en que un personaje cuente hechos pasados o los rememore para sí mismo. El *flashback* funciona como el eje de un relato o de una novela. Se recurre a este procedimiento en un alto número de narraciones. Menos frecuente es que un personaje o narrador reflexione acerca del procedimiento y la validez de la rememoración.

En los primeros cuentos publicados de Sergio Pitol (“Victorio Ferri cuenta un cuento” y “Los Ferri”) un personaje enumera sus recuerdos y los va desgranando ante el lector. Aparte de la memoria como recurso narrativo, el tratamiento o la presencia de la memoria en la narrativa de Pitol también entra en una dimensión distinta. Algunos de los personajes no sólo evocan, sino que reflexionan acerca de la memoria y sus limitaciones o se confrontan con ésta, de lo cual no siempre saldrán bien librados. Personajes escritores tratarán de llevar a un texto vivencias tal como las experimentaron, por lo regular fracasando en el intento. En algunos relatos, el autor describe problemas técnicos de los recuerdos como materia prima de la escritura: la vivacidad de una experiencia se contrapone con la grisura del recuerdo, la cual permea incluso los intentos por llevarla a palabra

escrita. Esta aparición de la memoria no es sólo descriptiva, sino que está llena de tensiones entre el personaje y su realidad, entre la mente del protagonista y la verdad de los hechos vividos.

Si se parte de las fechas de conclusión de los cuentos, este tipo de reflexión se da sobre todo en los escritos entre 1963 y 1966, de manera paralela y tangencial a la escritura del texto autobiográfico titulado *Sergio Pitol* (1967), en el cual también quedan manifiestos varios párrafos con este tipo de análisis crítico en torno a la memoria.

Con una intención descriptiva mas no exhaustiva, enlistaré tres formas en que aparece la memoria en la narrativa de Sergio Pitol: como proceso mental que no puede recuperar la intensidad de lo vivido; como confrontación entre lo que el personaje es y lo que pudo o deseó ser, y como laberinto de versiones y puntos de vista en que no se puede verificar la verdad de un hecho.

I. Proceso mental que no puede recuperar la intensidad de lo vivido. Algunos personajes enfrentan recuerdos que palidecen ante la fuerza de los hechos. Otros les revelan esa intensidad por ellos olvidada, les muestran detalles importantes. Ellos mismos detectan que hay algo esencial en la vivencia que ya no está en los recuerdos. El recuerdo es gris ante la multiplicidad y colorido de una realidad que se les escapa. Un ejemplo de este enfrentamiento entre el proceso mental y la realidad, como dos versiones distintas del mismo hecho se encuentra en el cuento “Una mano en la nuca” (dentro del libro *Cuerpo presente*) texto en que Pitol plantea esta reflexión de manera contundente:

y los truncos conatos de conversación dejan de interesarle al advertir, con estupor, cuán enmohecidos están sus recuerdos, al descubrir que las conversaciones con

Andrzej y Ada sobre aquellos días han sido sólo repetición mecánica de frases y tics ante la vivacidad con que ella puede transmitir los suyos (intensos los recuerdos como la mano de quien decide morir afianzado al trozo de realidad, de pasajero amor que le ha sido concedido) (1990, 149-150).

El protagonista del cuento recibe cartas que le devuelven detalles, intensidad, colores, de lo que él mismo vivió en compañía de quien le escribe. En él se da una contraposición entre los recuerdos propios (enmohecidos) y los de los otros (vivaces). Reflexiona dentro del cuento acerca de la manera de recordarlos con precisión y apoyarse en ellos de manera más consistente, describiendo anhelos propios de la escritura en su lucha contra el tiempo y el olvido:

se interroga si no estará por allí el camino, en la posibilidad de detener ciertos instantes, crearles su minúscula eternidad (...) proceder a enclaustrarlos, como insectos caídos en las hojas voraces de una planta carnívora, después de seguir viviendo de ellos, en ellos, dentro de ellos. Volver a crearles un tiempo dentro de nuestro tiempo, un espacio donde encaje nuestro espacio. Despojar el tiempo de su ritmo brutal, prensarlo... (1990: 152-153).

No obstante, se da otro elemento: el de la desconfianza ante la veracidad de este proceso, el de creer en la certeza de lo que se está realizando, más allá de lo ilusorio, lejos del autoengaño:

...para luego sentirse otra vez asaltado por la duda de que tal operación equivalga sólo a vivir de prestado, que sea sólo una manera más de hacerle al pendejo (...) una mutilación de nuevas experiencias, un trueque de posibles intensas con-

cretas experiencias presentes y futuras por un seguro pero melancólico abstracto ensueño cuya plena realización se dio ya en el pasado (1990: 153).

Esta reflexión provoca problemas de escritura al protagonista de “Una mano en la nuca”, un autor que lucha para expresar su propia memoria, librándola de la grisura y de la ausencia de intensidad: “Todo eso se le traduce en no saber qué escribir, en el desprecio por la anécdota, la desconfianza en la expresión, ni siquiera las simples palabras que compondrán la carta de respuesta salen sin esfuerzo” (153).

Hay una resonancia de este tema en el discurso autobiográfico de Sergio Pitol. En *El viaje*, Pitol se pregunta por qué nunca describe en sus diarios a Praga, ciudad en que vivió varios años y se cuestiona si era posible escribir esta experiencia: “Con qué palabras podía describir aquel milagro permanente? ¿Qué tono hubiera sido necesario para traducir a una lengua comprensible los murmullos que sentía a mi alrededor y que me inclinaba a creer que muy pronto lograría traspasar una barrera mágica” (2000: 19).

El esfuerzo por recrear lo ocurrido atraviesa por dificultades e insuficiencias. Por más que quien recuerda mediante la escritura quiera ser “el eje frente al que giran, o el demiurgo que hace girar” a los personajes, la realidad se le escapa. Los personajes reales “lo único que logran de ese modo es dejar, también ellos de ser —si lo son, si lo fueron— personas para convertirse en máscaras, en sombras que han aceptado participar en el juego”. El hecho real se ha perdido y lo que queda son apenas máscaras, sombras, autoengaños.

II. Confrontación entre lo que el personaje es y lo que pudo o deseó ser. El personaje se enfrenta a su pasado, a emociones rememoradas y constata una traición a sí mismo, a los ideales, la vocación o el amor. El presente es lastimoso; las sensaciones del pasado delatan la degradación de la personalidad de quien recuerda. El paso del tiempo ha sido destructivo tanto para los objetos como para las personas, tal como lo vive el protagonista del cuento “Cuerpo presente”:

esa mañana, en la misma Santa María del Popolo de hacía treinta años se enfrentó al fresco del Pinturicchio que tanto le dijera en su viaje de bodas para saber que estaba manchado de humedad, que la coloración se había desgastado, como la alegría de aquel entonces, que estaba casado con una mujer banal y detestable (...) que Eloísa Martínez estaba para siempre perdida, que seguramente lo despreciaba con la misma intensidad con que él se despreciaba, que nada valía la pena (1990: 119).

Una de las funciones del recuerdo tantas veces evadido por el personaje es que muestra el grado de crisis o de decepción de éste ante sí mismo. Las promesas incumplidas para siempre también se evidencian en varios personajes más, casi todos ellos fuera de su espacio habitual, mexicanos en el extranjero.

Otro ejemplo es el cuento “La noche”, en el que Pitol describe lo que provoca en el protagonista la evocación de un pasado espiritualmente más afortunado que el presente:

y a la larga no podía contar nada, carecía de pasado, nada había hecho ni visto; no logró realizar las aspiraciones que en otro tiempo había alimentado. El joven, ¿te acuerdas?, inquieto, preocupado, ¿te acuerdas?, paró en esto; aunque no se quejaba, no podía ser de otra manera (1990: 140).

El pasado, el recuerdo, la memoria, son fuente constante de evocaciones frustrantes, de comparaciones que muestran la vacuidad del mundo y la desintegración de la personalidad. El cuento es el espacio en que se da una confrontación frustrante entre el pasado fantasmal y el presente en que se ha perdido el camino esencial. La memoria funciona como testimonio del recuerdo de lo que se esperaba llegar a ser.

III. Laberinto de versiones y puntos de vista en que no se puede verificar la verdad de un hecho. La memoria aparece como inexacta y engañosa en varios pasajes narrativos de Pitol. El ejemplo extremo es *El desfile del amor*, novela en que se narra el proceso de un historiador que recopila recuerdos de otras personas sobre un mismo hecho. Estas rememoraciones se convierten en un laberinto. No se puede saber nada acerca del suceso. No se puede encontrar lo que realmente ocurrió. La memoria resulta ineficaz para dilucidarlo. Entre más se habla de un hecho aumenta su complejidad enredándose al máximo. Distintos puntos de vista cierran las posibilidades de interpretación y de comprensión tan requeridas por el discurso histórico.

Un punto trascendente de esta novela es que la crítica a los procedimientos de la memoria deja de centrarse en la inexactitud personal, en la confrontación íntima o en un problema literario, para avanzar hacia mostrar la inexactitud de la memoria colectiva, que corroe la viabilidad de la memoria histórica plasmada en los libros. Como ha marcado Antonio Saborit: “Si como historiador lo único cierto que Del Solar ha aprendido ‘es que no hay punto que, en determinado momento, no sea propicio a las más jugosas revela-

ciones, *El desfile del amor* plantea una lección de otra índole: que la memoria es un manipulador inevitable” (1994: 174). El enredo se complica más porque cruza por lo político, por una trama de corrupción y engaño.

2.5 Publicaciones de Sergio Pitol dentro del discurso autobiográfico

En 1967 un joven Sergio Pitol se presenta ante el lector mexicano con una obra autobiográfica llamada *Sergio Pitol*. Se trata de un texto cuya reedición no autorizará durante cerca de cuarenta años. Se concentra sobre todo en la narrativa y en menor medida en el ensayo durante cerca de veintinueve años. Retomará el discurso autobiográfico de manera en 1996 con la publicación de *El arte de la fuga*. Continuará con otros tres libros marcadamente autobiográficos: *Pasión por la trama* (1998), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2006).

En 2005, dentro de la publicación de las obras completas de Sergio Pitol que emprendió el Fondo de Cultura Económica, el autor veracruzano agrupó en el tomo cuatro, dedicado a las memorias, únicamente *El arte de la fuga* y *El viaje*, dejando fuera *Pasión por la trama*. *El mago de Viena* todavía no estaba concluido. Además, incluyó en este tomo su primer texto autobiográfico de 1967 (*Sergio Pitol*), publicación a la que se había declarado reticente en varias ocasiones.

El crítico Adolfo Castañón había prefigurado que los textos autobiográficos se integrarían, a semejanza del *Tríptico del carnaval*, en una agrupación de tres obras autobiográficas, parte de la cual sería *Pasión por la trama*. Sin embargo, la voluntad del escritor Sergio Pitol configuraría de otra forma este esperado conjunto de tres libros. La reescritura total

de *Pasión por la trama*, junto con el agregado de elementos nuevos, dio como resultado *El mago de Viena*. En una simetría especular con las novelas que integran el *Tríptico del carnaval*, el escritor veracruzano integró estos tres volúmenes en uno solo: *Trilogía de la memoria* (2008). Este apartado se enfoca a describir estas publicaciones.

2.5.1 *Sergio Pitol*: la primera publicación autobiográfica

Casi treinta años antes del gran éxito de ventas y de crítica que ha sido *El arte de la fuga* (1996), Pitol publicó una autobiografía en 1967 llamada sencillamente *Sergio Pitol*, un pequeño y delgado volumen azul de sesenta páginas, dividido en tres capítulos con número romanos que marcan distintas etapas de la vida del autor (infancia, juventud, viaje) con prólogo del crítico literario en boga en ese tiempo, Emmanuel Carballo. El contraste entre este primer intento y las cuatro obras mencionadas revela la evolución de las concepciones de autobiografía, la conciencia de los problemas que enfrenta el autobiógrafo, las dificultades para enfrentar la representación del propio yo y cómo la desconfianza ante los mecanismos de la memoria genera otra forma de invocarla y de evocarla. Además, resulta evidente que el escritor dispondrá de mejores herramientas y de concepciones más acabadas en 1996, para enfrentar los problemas característicos del discurso autobiográfico.

Esta primera autobiografía resulta importante no sólo como un antecedente, sino porque en ella se localiza el germen de las preocupaciones conceptuales, estilísticas y de procedimiento que Pitol resolverá muchos años después con este ciclo refrescante. Las

preocupaciones centrales en torno a la memoria se plasman en ese libro y continuarán con ecos y reverberaciones en la escritura de Sergio Pitol.

Una característica central de este primer libro autobiográfico es que no se originó en un impulso individual, en una necesidad interna del autor, sino que resulta parte de una estrategia de promoción editorial. En los años sesenta, a partir de una idea del crítico Emmanuel Carballo y del editor Rafael Giménez Siles, se convocó a varios escritores para que se presentaran a sí mismos ante los lectores. El editor convocó a escritores treintañeros como Vicente Leñero (1933), Juan García Ponce (1932-2006) y Salvador Elizondo (1932-2007), junto con otros más jóvenes tales como José Agustín (1944) y Gustavo Sáinz (1940), a escribir un texto breve dentro de una colección llamada “Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX Presentados por sí Mismos”, publicados todos por Empresas Editoriales, S. A. en ediciones de dos mil ejemplares.

En su *Diario público 1966-1968*, Emmanuel Carballo, uno de los principales promotores de esta idea, hizo un resumen de las publicaciones logradas:

El 4 de mayo de 1966 aparece el primer título de la serie Nuevos Escritores Mexicanos Presentados por sí Mismos, llamada por el público lector como las Autobiografías. Tocó a Gustavo Sainz abrir con sus confesiones esta colección. [...] En el año de 1966 se dieron a conocer seis títulos, aparte del de Sainz. Ellos fueron los de Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan García Ponce, José Agustín, Juan Vicente Melo y Carlos Monsiváis. En 1967 se publicaron únicamente tres libros, los de Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca y Sergio Pitol. El primer volumen que aparece en este 1968 es el de Raúl Navarrete. De cada título se editan 2 000 ejemplares, y hasta ahora sólo uno de ellos se ha agotado, el de Carlos Monsiváis. (2005: 350).

Con un estilo documental en que aspira a contar detalle por detalle lo que le ocurre en su vida cotidiana presente más que a narrar su pasado lejano, Vicente Leñero aclaró en el texto que publicó en la colección de Carballo y Giménez Siles los términos del contrato firmado con los editores:

El Autor acepta el encargo del Editor de redactar cuarenta cuartillas al uso, sobre antecedentes autobiográficos, que recojan hasta el presente la posición del Autor ante los problemas políticos, religiosos, sociales y económicos contemporáneos; su criterio sobre los temas fundamentales de la literatura y el arte, y cómo y por quiénes se considera influido y sus experiencias al enfrentarse con el medio literario nacional (2002: 34).

En el caso de la autobiografía de Pitol, algunos apartados parece haberlos redactado como respuestas a un cuestionario, a los puntos establecidos en el contrato.

La iniciativa funcionó como una estrategia de mercadotecnia. Nuevos escritores con uno o dos libros publicados, incipientes, en busca de lectores, se ubicaron en el gusto de éstos. El texto autobiográfico se maneja como un instrumento de promoción y de lucha por el poder literario, por conformar un nuevo canon de la literatura en México. La mayoría de los convocados sigue ocupando un papel importante en la cultura mexicana.

La convocatoria lleva los textos producidos a tres situaciones poco usuales en la elaboración de textos autobiográficos hasta ese momento: se trataba de una invitación restringida de una editorial, en contraposición a una idea espontánea, a una necesidad interna de una persona; los textos se encargan, se solicitan, no nacen de la intención del autor de explicar su vida; se publicó una serie de autobiografías y retratos como una foto de

grupo. No es una autobiografía aislada, sino una serie, un acto grupal. Disperso, pero con líneas paralelas que los concebían como parte de la nueva literatura de un país. Además, la colección presentaba elementos subversivos que desafiaban la idea general de autobiografía de ese momento histórico.

Se pueden enlistar varios elementos a contracorriente del modelo de autobiografía que la mayoría de los implicados en este proyecto tenía en mente, como lo que debía ser:

1) Se consideraba que la autobiografía únicamente la escribían personas con una trayectoria artística importante, que se enfocaban a esta tarea en su etapa de madurez o al final de su vida, como una reflexión sobre lo que habían logrado. La convocatoria de Giles y Carballo se contraponen a este supuesto, pues los convocados son escritores que no rebasan treinta y tres años. Les falta camino y muchos libros todavía para convertirse en glorias de las letras nacionales. En el prólogo-entrevista de Emmanuel Carballo y en el texto de la autobiografía se evidencia que Pitol está consciente de esta falta de reconocimiento.

El que una persona de menos de cuarenta años, apenas por encima de los treinta, elaborara un texto autobiográfico implicaba ya un rompimiento con el modelo de autobiografía imperante en ese momento. José Agustín ve en la idea de los editores un impulso refrescante: “Giménez Siles y Carballo se habían contagiado del aire juvenil y provocativo que implicaba la idea de las autobiografías, que a muchos después les resultó ofensiva e insoportable” (1999: 66).

2) Otra provocación y una renovación de la forma de contar la propia vida podría ser la extensión solicitada: cuarenta cuartillas: una invitación a la síntesis. Imposible el fárrago

de detalles que señalaría Pitol en su texto como defecto en otro tipo de autobiografías, correspondientes a un modelo con el cual está en desacuerdo.

El autor enfrentó la escritura de su primera autobiografía con reticencia, con desconfianza hacia él mismo y hacia la memoria. Planteó este malestar estableciendo una conceptualización del modelo de autobiografía que él se imagina como preponderante (lo que escribo) contra lo que para él debería ser (lo que debería escribir, según los cánones).

Sergio Pitol no retrabajaría su texto autobiográfico como José Agustín, quien lo ha publicado con variaciones y añadidos en varios momentos de su vida. Tampoco lo volvería a publicar, al igual que Salvador Elizondo, Vicente Leñero y Juan García Ponce. Por el contrario, *Sergio Pitol* permanecería en la oscuridad y un tanto inaccesible durante varios años hasta que su propio autor lo volvió a leer cuestionándolo severamente. Esta relectura funcionaría como un impulso para la reescritura y la innovación del género en el interior de la obra del autor. El rechazo ante este primer ensayo constituiría el germen de la fase memorialística de Sergio Pitol.

2.5.2 Características de la *Trilogía de la memoria*: la autobiografía oblicua.

Más de treinta años después de la publicación de su primer texto autobiográfico, Pitol recibe el ofrecimiento de volver a publicarlo. La relectura de *Sergio Pitol* le produce rechazo. A partir de allí, reemprende un nuevo libro autobiográfico con intencionalidades y estructuras distintas a las que eran costumbre en la literatura mexicana. La nueva etapa emerge en un contexto distinto. Falta la presión y las condiciones restrictivas de los edi-

tores presente en el primer texto. No es una foto de grupo ni generacional. Ahora es más libre. El rechazo a *Sergio Pitól* y la angustia ante la falsa figuración de sí mismo expuesta en ese texto generarán un largo periodo en que todo lo escrito entra dentro de lo autobiográfico.

En 1996, el autor publica *El arte de la fuga*. Una respuesta creativa a lo que juzgará como los desaciertos de su primer texto autobiográfico. La recepción de público y crítica resulta favorable y plena de aceptación a ese nuevo intento. Pitól se retroalimentará con esa aceptación y continuará escribiendo y publicando textos en el nuevo estilo y estructura, cada vez más depurado y eficaz. Sin presentarlos declaradamente como textos autobiográficos, al principio aparecen como publicaciones misceláneas en que cabe todo tipo de texto, aunque se le clasifica en su compartimento respectivo: memoria, escritura, lectura. Posteriormente, las diversas partes irán fusionándose y conformando un estilo cuyas innovaciones quedan más claras cuando se revisa el panorama completo de las obras memorialísticas de Sergio Pitól.

Varios de los elementos subversivos ya no se encuentran en estas nuevas publicaciones. En el momento de la publicación, el autor ocupa un lugar en el canon de la escritura. Es una figura reconocida en el panorama literario, a partir de la publicación de las obras que conforman el *Tríptico del carnaval*. Lo subversivo y lo innovador podrán colocarse en otros puntos. Originada en el afán de reescritura y de reconfiguración de su imagen, *Trilogía de la memoria* se innovará como género en varios sentidos.

La crítica ha destacado las cualidades de este ciclo de la memoria. Por lo regular, una crítica a una nueva publicación de Sergio Pitól se enmarca en la afirmación de “al

estilo o en la tónica de *El arte de la fuga*”. Con ello se manifiesta que hay un nuevo estilo de escritura en Pitol, que los lectores conocen, y que el autor persiste en esa fase con buenos resultados, un tipo de escritura semejante al de esa obra. En muchos momentos, pareciera que Pitol se va retroalimentando de la crítica, de las lecturas que se realizan de su obra, que establece un diálogo y responde con publicaciones que toman en cuenta los señalamientos de la crítica para dar un paso más allá de lo logrado en publicaciones anteriores.

En cuanto a las formas en que han ido apareciendo las publicaciones de la etapa reciente, el siguiente cuadro hace más explícitas las diferentes configuraciones que han experimentado. Dado que en un volumen se incluye el primer texto, lo anoto también en este listado:

Libro	Número de páginas marcadas en la edición	Año de primera publicación
<i>Sergio Pitol</i>	61	1967
<i>El arte de la fuga</i>	317	1996
<i>Pasión por la trama</i>	204	1998
<i>El viaje</i>	143	2000
<i>El mago de Viena</i>	271	2005
Total de páginas publicadas dentro de los géneros memorialísticos	996	
Total de páginas de la trilogía sumando los libros publicados de manera independiente	731	
Reestructuración de escritos memorialísticos en el Tomo IV de las Obras reunidas. Escritos autobiográficos, de Sergio Pitol, publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Incluye <i>Sergio Pitol</i> , <i>El arte de la fuga</i> y <i>El viaje</i> .	415	2004
Integración de escritos memorialísticos en <i>Trilogía de la Memoria</i> , publicado por Anagrama. Incluye <i>El arte de la fuga</i> , <i>El viaje</i> y <i>El mago de Viena</i> .	654	2008

En las obras que componen la *Trilogía de la memoria* y en *Pasión por la trama* reaparecen diversos textos y temas escritos incluso desde los 60. Un mismo texto se presenta en diversos contextos, incluso en distintas versiones. Pitol juega a la resignificación y a la reestructuración constante al colocar apartados semejantes en distintos contextos de sus publicaciones. También deben considerarse la serie de textos que, publicados originalmente en libros considerados como únicamente de ensayo, reaparecen en el nuevo contexto de los libros memorialísticos de la trilogía.

Con la publicación en un solo volumen de las tres obras memorialísticas de los 90 y principios del siglo XXI (*Trilogía de la memoria*), Sergio Pitol —por lo menos en apariencia— cierra un ciclo intenso y de resonancias tanto personales como literarias, al innovar su propio discurso en tres obras que marcan posibles nuevos caminos para la escritura.

3. Lectura y escritura de géneros memorialísticos en la *Trilogía de la memoria*

*Aquello que da unidad a mi existencia es la literatura;
todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado, está contenido en ella.
Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real.*

SERGIO PITOL (2006: 42)

El campo en que se articulan la memoria y la escritura de recuerdos autobiográficos ha derivado en una serie de tipos de escrituras llamadas géneros memorialísticos. Una característica de Sergio Pitol es su constante escritura de los géneros memorialísticos. En estas obras, dado que le importa dar espacio a la reflexión en torno a la memoria y al género de la autobiografía, establece características que, desde su punto de vista, debería tener ésta, además de los elementos indeseables que el autobiógrafo debería evitar. Resalta que Sergio Pitol, en lugar de una definición fija, conceptualiza por características la autobiografía, acercándose a la forma en que lo hacen los teóricos actuales, que declaran inestable su definición. Pitol establece una caracterización de un modelo tradicional, contra el cual enfila sus críticas centrales, intentando romper con las certezas de esa forma de escritura.

Pero Sergio Pitol no sólo ha escrito géneros memorialísticos, también practica la lectura constante de diarios, memorias, biografías, autobiografías y epístolas. Las frecuenta por el placer de conocer de mejor manera a sus autores favoritos. Se apoya en ellas para contextualizar comentarios en torno a ellos. Las marcas textuales de esta experiencia

aparecen sobre todo en las partes dedicadas a lecturas. En algunos otros puntos evidencia el impacto en su vida y en sus textos.

Una característica de su discurso autobiográfico es que forman parte de él ensayos escritos en primera persona, desde un yo que experimenta la lectura. Una relación más fuerte con la memoria y sus géneros escritos es que se mencionan lectura de géneros memorialísticos y en ocasiones se citan párrafos o frases de estas lecturas.

Escritura, lectura, comentario de lectura y de nuevo escritura podrían ser los pasos que ha seguido Pitol en su relación con los géneros memorialísticos. Los resultados escritos resultan evidentes, pero se ha dado poca atención a la lectura que ha realizado de ellos y a su práctica de otros géneros memorialísticos, aspectos que constituye una reflexión subterránea de la memoria: distinta a la explícita pero igual de importante.

En este capítulo, describiré las concepciones de lo memorialístico que se dan en la escritura y lectura de estos géneros practicada por Pitol.

3.1 Sergio Pitol, lector de géneros memorialísticos

El autor ha estructurado seis obras publicada de manera independiente en grandes conjuntos integrados por tres libros: *Tríptico del carnaval* y *Trilogía de la memoria*. Los libros que componen cada grupo de obras comparten tendencias, tono y búsquedas estéticas similares. En el caso del primer conjunto, Sergio Pitol ha contado la profunda influencia que tuvo *La cultura popular a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento* de Bajtín en la concepción paródica y burlona del tríptico, así como en el lenguaje desacralizador y en la estructura de las novelas que lo componen. En el caso del segundo conjunto, *Trilogía de*

la memoria, Pitol no menciona de manera explícita textos teóricos que lo hayan impulsado en la concepción de los libros que lo componen. No obstante, en varios de los ensayos de este grupo de libros aparecen mencionados los géneros memorialísticos: diarios, epístolas, biografías, memorias y autobiografías. Ya sea que les cite de manera directa o se mencione solamente una obra de este tipo, los géneros memorialísticos cumplen una función importante. El aspecto teórico de lo autobiográfico y lo memorialístico se da por medio de estas lecturas evidenciadas en menciones y citas. La concepción de lo autobiográfico que anima la trilogía viene también de esas lecturas, de la reflexión que realiza con respecto a la memoria, los recuerdos autobiográficos y la escritura memorialística. Allí está el germen de sus preocupaciones y su forma de manifestarlas, en el tipo de lecturas escogidas como soporte y contexto de los ensayos.

3.1.1 La lectura de diarios

En varios párrafos de la *Trilogía de la memoria*, Pitol evidencia la lectura de distintos diarios de autores que le interesan. Se sabe que ha leído otros diarios que no se mencionan aquí, como los de Virginia Wolf. A partir de los que sí menciona, resulta posible inferir que estos autores le influyen en la decisión de llevar él mismo un diario y en el uso que le dará como fuente de su trabajo narrativo.

3.1.1.1 Diarios de Thomas Mann

Con el formato de un diario, otra más de sus fusiones genéricas, Sergio Pitol elabora su ensayo “Dos semanas con Thomas Mann” (1996: 243-252) en que da cuenta de una intensa lectura de Thomas Mann a la luz de sus diarios y de escritos conexos o paralelos, como la autobiografía de Klaus Mann, hijo del Premio Nobel. El autor de *El arte de la fuga* presta especial atención a que los diarios le sirvieron a Thomas Mann como el punto de arranque, la base de su narrativa y el campo experimental de múltiples yos: “En una misma entrada del diario puede afirmar una idea y terminar sosteniendo la contraria. Todo eso al llegar a una 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” (Pitol, 1996: 250).

Estas características de discusión o diálogo consigo mismo y de germen de la narrativa constituyen utilidades que Pitol también aplica en la escritura de su propio diario: “Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía” (2006: 95).

En este ensayo, Pitol comenta que los diarios todavía no muestran la fuerza narrativa en que se convertirán en una novela. Funcionan mucho mejor cuando los procedimientos y el instinto del novelista los resignifica, los transforma en un texto más coherente que el de la primera escritura. Requieren una reescritura porque en la elaboración de un diario convergen varios yos: “quien él ha sido y (...) el que es mientras escribe su diario”. Dos diferentes seres que discuten dentro del texto y que luego continuarán ese debate en el interior de las novelas. El diario se convierte en el germen del relato y de la ficción. Requerirá de una transformación, de la inteligencia ordenadora y del instinto

(más irracional) de novelista, para dejar atrás el caos, la informidad y convertirse en un texto legible. Germen de la novela, sí, pero todavía sin forma, todavía caótico.

Pitol profundiza en un tema importante de los géneros memorialísticos. Finalmente, el Thomas Mann de la escritura diarística y el real, el que se ha paseado por el mundo, resultarán dos personas distintas. No obstante que el escritor Thomas Mann escriba un diario y reflexione acerca de sí mismo, le resultará imposible mostrar su verdadero rostro ante los lectores. La imagen que él tiene de sí mismo, la que aparece en los diarios no resultará la misma que la evidenciada por otros testimonios, incluso los no escritos. El Mann real no será idéntico al de la tinta y el papel:

Mann habla a menudo de su modestia, de su vida de reclusión, de su exclusión del mundo, cuando en verdad su vida constituye un diario trato con la gloria. La más mínima sensación de fracaso le resulta intolerable. (...) Su rostro, como el de todos los suyos, posee algo demencial, descompuesto; son rostros de vampiros, de endemoniados. La inseguridad lo marca (Pitol, 1996: 251).

Pitol no sólo leyó los diarios de Mann, sino que consultó varios textos memorialísticos escritos por los miembros de la familia. Con los datos obtenidos logra caracterizar al personaje desde varios puntos de vista. Lee las memorias de sus hijos y de su esposa, aunque esto le produce la sensación incómoda de introducirse excesivamente en la vida del personaje que le atrae: “Nos avergüenza estar hurgando en vidas ajenas y al mismo tiempo no queremos evitarlo” (Pitol, 1998: 246). Esta sensación incómoda y fascinada al mismo tiempo constituye uno de los ejes de la relación entre los géneros memorialísticos y la recepción que de ellos hacen los lectores.

3.1.1.2 El *Diario de Moscú* de Walter Benjamin

En *El mago de Viena* (2006), Pitol menciona haber leído el *Diario de Moscú* de Walter Benjamin, en el cual se narra su viaje en busca de Asia Lacis. Un episodio amoroso que “puede sólo concebirse como un tratado sobre la desolación” (2006: 48). A partir de esta lectura escribe un pequeño texto biográfico de Benjamin “Walter Benjamin va al teatro en Moscú” (48-51). Narra la desolación amorosa de Benjamin y su encuentro con experiencias importantes de la cultura rusa de los años veinte, tales como el teatro de Meyerhold. Se trata del testimonio de una “comedia de equivocaciones” en que a Benjamin le resulta casi imposible comunicarse con los personajes que aparecen en este texto.

En este apartado se evidencia la manera en que el diario de un escritor, se convierte en un documento importante para esbozar una escena importante de la vida del autor que ha escrito el texto memorialístico: “El diario recoge momentos de honda depresión debido a la frialdad de Asia, a sus exigencias, a su desprecio” (49).

Cabe resaltar que en este escrito Pitol no aparece de manera evidente. Deja paso en la mayoría del texto al testimonio directo tomado del diario de Walter Benjamin. Con gran eficacia, sintetiza lo que le ocurrió al escritor alemán: “Su inteligencia privilegiada se extravía en la permanente comedia de errores que vive en el Moscú de la desinformación, de las verdades a medias y las mentiras barnizadas por capas de dudosa virtud” (51). El apunte biográfico que elabora Pitol no contiene vivencias personales, ni hay un yo que cuente en primera persona su experiencia de lectura de Benjamin. Se trata de una excelente pieza narrativa en que lo autobiográfico de Pitol no se introduce en el texto biográfico que escribe acerca de Benjamin.

3.1.1.3 Traducción del *Diario argentino* de Witold Gombrowicz

Este texto memorialístico no es comentado en el cuerpo de los ensayos de Pitol. Pero Pitol sí menciona haberlo traducido, trabajo con el que recibió un impulso fuerte en su carrera de traductor: “me invitaba a colaborar con él en la traducción de su *Diario argentino*, que publicaría en Buenos Aires la Editorial Sudamericana. Fue el inicio de una mejoría considerable en mis condiciones de vida” (Pitol, 1996:15).

Este diario de Gombrowicz trabaja una concepción de escritura del diario radicalmente moderna, trabajando la innovación de un género memorialístico, tal como lo afirma Alan Pauls¹⁷:

inaugura una dimensión de modernidad que parece relegar a sus colegas a una suerte de prehistoria del género. A esa antesala arcaica, a su gravedad y su lentitud inevitables, Gombrowicz opone una velocidad única, suerte de manía de aceleración dotada de una fantástica capacidad para abrir atajos y suprimir distancias. Esa fuerza nueva, que resplandece contra el fondo denso del género, es la *risa*, y es la única fuerza capaz de apropiarse de esa experiencia de descolocamiento que recorre todo el *Diario* de Gombrowicz. (...) Si el *Diario argentino* es el gran tratado de la transversalidad literaria, el arma decisiva que lo toma todo por asalto es lo cómico (1996: 245).

Las ideas, los conceptos acerca del propio género del diario y del trabajo del escritor deben haber influido en lo que sería el trabajo posterior de Pitol tanto en su narrativa

¹⁷ El libro de Alan Pauls *Cómo se escribe el diario íntimo* se conforma como una antología de los diarios de Kafka, Musil, Mansfiel, Brecht, Woolf, Gombrowicz, Jünger, Cheever, Pavese y Barthes. De allí he tomado los fragmentos del *Diario argentino* de Gombrowicz, publicado originalmente en la editorial Sudamericana, en 1968, en Buenos Aires. La traducción de estos fragmentos, y de todo el libro, por supuesto es de Sergio Pitol. Añado también que la introducción y los comentarios a cada diario contienen ideas importantes en torno al diario publicado por escritores.

como, por supuesto en el caso de su concepción de la utilización de los géneros memorialísticos.

El proceso de traducción, según cuenta en *El arte de la fuga*, lo realizo casi al mismo tiempo que el de la escritura de su primer texto autobiográfico. Es posible que varias reflexiones acerca de la memoria contenidas en esa primera obra se inspiren en esa lectura. El *Diario argentino* contiene diversas menciones acerca de la escritura de lo memorialístico y de la autorrepresentación resultante. Además, recomienda al escritor que no se diga la verdad por completo: “Sí, la mistificación es recomendable para un escritor. Que enturbie un poco el agua a su alrededor para que no se sepa quién es” (1996: 6).

Más importante todavía: el escritor polaco reflexiona al interior del propio diario acerca del género, acerca de sus limitaciones de escritura, de actitud, de la forma en que ciertos sentimientos deben esconderse. Reflexiona críticamente acerca del género mientras lo escribe, mientras avanza sin sinceridad, mintiendo, falseando, y confesándolo para superar la mentira y poder representarse de mejor manera: “esta necesidad de menospreciarme para adaptarme a los que menosprecian o a quienes no tienen de mí la más remota idea. No quiero de ningún modo someterme a esa ‘modestia’, a la que considero enemiga mortal” (Pauls, 1996: 247).

He allí al escritor combatiendo con los demás, con los lectores, pensando en los efectos de la escritura sobre ellos: “Escribir no significa sino la lucha del artista contra los demás por resaltar su propia superioridad” (Gombrowicz, 1996: 247). Sin embargo, esta relación no sólo es egomaniaca, puesto que Gombrowicz da testimonio de que necesita al lector para que el círculo de la escritura se cierre. Quien lo lee lo crea también a él: “Sea

pues este diario más moderno y más consciente y quede impregnado de la idea de que mi talento sólo puede nacer en la relación a ustedes, es decir que sólo ustedes pueden incitarme al talento, es más: crearlo en mí” (Gombrowicz, 1996: 248).

Se trata de un diario cuya lectura y traducción influiría en la escritura de Pitol en relación con los géneros memorialísticos. Las reflexiones de la memoria, el esfuerzo por representar los hechos, la necesidad de defender lo excéntrico y lo moderno de la propia escritura, la relación dialógica con los lectores constituyen temas que resonarán en el discurso autobiográfico de Sergio Pitol.

3.1.2 La lectura de autobiografías

Pitol lee varias autobiografías que le sirven de sustento para la reflexión constante acerca del género y para redondear su vivencia de las lecturas que le apasionan. Rodea a los personajes literarios, acosa a los escritores que le fascinan por medio de sus escritos autobiográficos. Todavía más, se encuentra a sí mismo en estos textos, revisa las posibilidades del género, el ideal de un libro todavía no escrito o que él elabora mientras lee los ideales ya realizados de otros autores. Sus lecturas autobiográficas revelan su búsqueda de una forma distinta para este género. Un elemento indispensable para la escritura.

No todas las autobiografías cuya lectura e influencia describiré aparecen de manera explícita en la *Trilogía de la memoria*. El hecho de que tengan que inferirse complementa mi idea de que la reflexión de la memoria se da en dos aspectos: uno explícito y otro no declarado, subterráneo y secreto. Las dos maneras influyen en la concepción de lo autobiográfico de Sergio Pitol.

3.1.2.1 *Ulises Criollo*

Como acostumbra en sus ensayos, la experiencia de la lectura se llenará de anécdotas y escenas. El ensayo se origina en una lectura personal relacionada con escenas de su vida familiar. Aparece en *El arte de la fuga* (Pitol: 1998) con el nombre de “Nuestro Ulises” (268-286). En esta narración de lectura, teoriza acerca del género autobiográfico, da cuenta de las dificultades para distinguir entre novela en primera persona con tintes autobiográficos y la autobiografía en sí:

Ulises Criollo pertenece a un género diferente al de los otros tres libros que integran las llamadas *Memorias*. ¿Es realmente una autobiografía? (...) puede ser una novela cuyo protagonista se llama José Vasconcelos, como el personaje central de *En busca del tiempo perdido* se llama Marcel. Ambos autores novelan sus circunstancias, su atmósfera (1996: 277).

En este comentario, delimita los campos de la novela y de la autobiografía. Sin embargo, se inclina hacia los textos en que los dos campos comienzan a confundirse.

También comenta el poder de la escritura autobiográfica, la forma en que se convirtió en el discurso con mayor empuje y sobrevivencia del escritor José Vasconcelos, sustituyendo e imponiéndose al discurso filosófico de este autor: “Nunca imaginó, por ejemplo, que sus libros autobiográficos redujeran a cenizas, desde el instante de su aparición, al resto de su obra” (278). Situación que podría ocurrirle a Pitol: que su escritura memorialística trascienda más que la narrativa.

3.1.2.2 *El río, novelas de caballería*, de Luis Cardoza y Aragón

Aunque en la *Trilogía de la memoria* resulta poco explícita la relación de Pitol con el escritor guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, sí le menciona como a uno de los personajes a quienes visita con mayor frecuencia en sus regresos a México. A él le dedica Sergio Pitol la novela que cambiaría el rumbo de sus tendencias narrativas: *El desfile del amor*. No sólo a él sino también a la compañera del escritor Guatemalteco Lya Cardoza y Aragón, y a sus entrañables amigos Luz del Amo, Margo Glantz, Carlos Prieto y Carlos Monsiváis.

Lo interesante de esta relación para los fines de esta tesis, dado que no se menciona en ninguna parte *El río, novelas de caballería*, es que Luis Cardoza y Aragón trazó en tres libros un discurso autobiográfico o de la memoria cercano al que intenta Sergio Pitol en su obra memorialística: trazó una autobiografía secreta, plena de elementos inusuales. Así lo ha documentado Claire Pailler en su artículo “La autobiografía disfrazada de Luis Cardoza y Aragón”. Pailler comenta en su texto la forma en que Cardoza y Aragón mezcla formas genéricas, introduciendo un yo y una experiencia personal en el ensayo *Guatemala: las líneas de su mano* (1955):

La primera persona, sin embargo, vuelve a dominar la conclusión, y la economía del libro cobra entonces su pleno sentido: la autobiografía enmarcó y orientó el ensayo, refiriéndose primero a las sensaciones y sentimientos y, en la Conclusión exponiendo las razones de su trabajo y justificando pasionalmente sus tomas de partido” (2004: 291).

Esta mezcla de una visión y experiencias del yo con ensayo posee también reverberaciones en los textos de Pitol. Sobre todo en los ensayos que aparecen en *Trilogía de la*

memoria, se da una visión del autor a partir de las experiencias vitales, incluida la lectura como una de ellas, de un yo que se describe en forma autobiográfica.

Pailler comenta de paso el libro más pleno de fusiones de Luis Cardoza y Aragón: *El río, novelas de caballería* (1986). Lo considera “un OLNÍ (objeto literario no identificado (...) supuesta autobiografía de 898 páginas” (2004: 286). Discurso histórico, autobiografía, memorias, ensayo, todo junto, todo reunido en este libro extenso y fluido como un río. Uno de los intentos más fuertes por romper los géneros en la literatura hispanoamericana.

Con lo que he descrito, puedo afirmar que la búsqueda de Pitol y sus intenciones dentro del discurso autobiográfico se hermanan por completo con la de Cardoza y Aragón. Si bien Pitol no menciona en la *Trilogía de la memoria* las lecturas de estos textos, se puede apelar a su mención en una dedicatoria en que abundan los del círculo más íntimo. También me apoyo en lo que expone José Eduardo Serrato Córdova en su ensayo “Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*” (2007), al comentar que una escena de *El desfile del amor* se extrae de *El río, novelas de caballería*. Serrato Córdova lo considera una “intertextualidad que Sergio Pitol tendió entre las anécdotas que Luis Cardoza y Aragón narró sobre uno de los poetas decadentes y modernistas más estrambóticos que haya conocido el mundo hispanoamericano, el colombiano Porfirio Barba Jacob¹⁸” (227). En *El desfile del amor* se narra una escena en que las Werfel asisten disfrazadas de piratas a la fiesta de Delfina Uribe. Serrato comenta: “En ese pequeño detalle hay un homenaje a Luis Cardoza y Aragón que a su vez nos enlaza con otro guiño que nos remite a una anécdota

¹⁸ En *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Coord. Teresa García Díaz. Jalapa: Universidad Veracruzana, 2007

de Cardoza con el poeta Porfirio Barba Jacob, quien en la novela se ‘traviste’ en el poeta Gonzalo de la Caña, cuya vida y perversiones se nos relatan entre líneas” (228). Serrato Córdova deduce que Pitol transformó materiales de Cardoza, anécdotas reales ficcionalizadas en una novela. El autor de *El desfile del amor* no sólo lee, sino que transforma y se apropia de ese material.

Cardoza y Aragón resulta un importante antecedente de lo que se puede lograr con la fusión de géneros dentro del discurso autobiográfico. Una lectura importante. Además, en *El río, novelas de caballería* también se encuentra una profunda reflexión en torno a la memoria, mediante frases reflexivas, de discurso ensayístico, introducidas en un discurso autobiográfico: “Evocar es ascender a sentir con pensamientos, a pensar con emociones. (...) ¿Cómo estar despierto en el tiempo de ayer?” (Cardoza y Aragón, 1986: 23). Es posible que Pitol también haya hecho suyas estas reflexiones acerca del proceso de los recuerdos, de la operación de la memoria y las haya continuado dentro de su propio discurso autobiográfico.

3.1.2.3 Autobiografía de Klaus Mann

Sergio Pitol lee este texto para cotejar lo que dice Thomas Mann en sus diarios con la versión de su hijo Klaus. “La trama tejida entre ambas vidas me cargó de tristeza” (1996: 250). Le dedica a esta obra no más de veinte renglones. Klaus Mann continúa su dependencia del patriarca, su padre: “El trato entre Klaus y su padre está señalado por la penumbra; lo marcan ráfagas de pasión y de lejanía. Se buscan y a la vez establecen sus distancias” (1996: 250).

En el comentario a Thomas Mann, queda evidente que Pitol lo utiliza únicamente para documentar algunos hechos de las relaciones establecidas en la familia Mann. No menciona alguna concepción o teorización que desprenda de este texto.

3.1.2.4 Un relato autobiográfico de Milosz, *El pensamiento cautivo*.

Dos lecturas distintas en dos tiempos lejanos. Al hablar de Andrzejewski, el escritor polaco, y de la traducción que realizó de *Las puertas del paraíso*, en *El arte de la fuga* (1996: 253-267), Pitol menciona *El pensamiento cautivo*, de Czeslaw Milosz, como un complemento del perfil de Andrzejewski. Se trata de dos lecturas en tiempos lejanos que le permiten reconsiderar puntos de vista, enfoques, darse cuenta de las verdaderas intenciones de Milosz, de lo que lo impulsa a escribir con furia, y cómo, pasado un tiempo, puede observar las heridas y los sentimientos de traición que se esconden detrás de esas palabras. La primera lectura es negativa: “Me resultaba inconcebible que el poeta exiliado hubiera podido incorporar a su libro una semblanza biográfica tan hiriente y ofensiva de un escritor a quien los mejores polacos señalaban como paradigma de la dignidad nacional” (1996: 261).

Años después se dará cuenta de otras intenciones en el texto: “lo encontré notable; los inmensos cambios producidos en Polonia; impensables en la época en que Milosz lo escribió pusieron muchas cosas en su lugar y aclararon otras” (1996: 261).

Hay aquí una similitud con la relectura que hará Pitol de su texto memorioso del 67. El tiempo provoca diversas lecturas, los acontecimientos históricos mueven también los textos, los revelan, los envejecen y los llevan a la caducidad, o los reactualizan y con-

solidan. En el caso de Milosz se reactiva la lectura, se validan con el contexto histórico; en su propio caso, la relectura resultará desfavorable. Aunque tal vez haya realizado ya una tercera lectura y la ha sacado de su autopurgatorio, puesto que ha aceptado incluirla en el volumen 4 de sus obras completas, editadas por el Fondo de Cultura Económica.

3.1.2.5 Otras menciones

Menos relevantes son otras obras que si bien aparecen en sus libros, con poco espacio, no provocan en Pitol ninguna reflexión acerca del género. Comenta *Las genealogías* de Margo Glantz en *El mago de Viena* (2006), en el apartado “Judíos en México” (58-60). Le dedica “Henry James en Venecia” a la autobiografía en tres tomos de este autor, dentro de *El mago de Viena* (127-137).

Resta mencionar *Ensayo de autobiografía*, de Pasternak. En *El viaje*, en el apartado “Retrato de Familia”, Pitol cita un fragmento de esta autobiografía, en el cual Pasternak habla de Tsvietáieva: (105-106).

3.1.3 La lectura de biografías

La lectura de este género no parece ser la que más reflexiones le provoca a Pitol ni del que más lecturas haya realizado. Únicamente en tres párrafos se mencionan biografías. Uno es el dedicado a “un libro fabuloso, *La vida del doctor Jhonson escrita por Boswell*”. Después se hace mención a la intromisión del yo del autor en este texto: “el biógrafo y el biografiado aparecen alternativamente como los notables personajes que fueron, pero

también anticipan rasgos propios del Señor Pickwick, o, más hogareñamente, de don Reginito Burrón, lo que hace aún más deleitosa su lectura (Pitol, 1996: 36).

Como parte de la abundante documentación consultada para “Retrato en familia”, Pitol leyó los libros que escribieron Anastasia Tsvietáieva, Simon Karlinski y Veronique Lossky acerca de la vida de Marina Tsvietáieva: “Los fui adquiriendo sin orden desde hace varios años y sin embargo había leído sólo a trozos, sin continuidad alguna” (Pitol, 2000: 58).

Un punto importante es que Pitol considera que estas biografías no esclarecen los enigmas en torno a la vida de Marina Tsvietáieva y que deberían hacerlo. Para Pitol, la biografía constituye un documento verídico que debería esclarecer las zonas oscuras de una vida, con el fin de complementar el análisis de la obra del autor.

3.1.4 Ensayos autobiográficos: Marina Tsvietáieva

Ante lo difícil de clasificar los textos de Marina Tsvietáieva, dada la combinación de géneros y de estilos manejados por la poeta, Pitol utiliza un nombre híbrido: “La movidísima vida de Marina en Moscú en este tiempo es muy conocida; ella la tiene registrada en magníficos ensayos autobiográficos” (Pitol, 2000: 65). Con este nombre intenta nombrar un tipo de escritura sumamente inestable. “Ensayos autobiográficos” resulta una denominación que abarcaría todos los géneros, todas las posibilidades de escritura, libre de ataduras, y que entraría de lleno en el discurso autobiográfico: “En su última década escribe, sobre todo ensayos, y juega con los géneros a placer. Un ensayo suyo es siempre

un relato y la cápsula de una novela y una crónica de época y un trozo de autobiografía” (2000: 98).

No por nada Marina Tsvietáieva resulta una de las figuras a las cuales Pitol le otorga mayor importancia en sus “ensayos autobiográficos”. Las escenas biográficas de ella ocupan una posición central en *El viaje*. Ese tipo de texto en que “todo se transforma en todo” constituye la aspiración de Sergio Pitol. Dedicó sus mayores esfuerzos a lograrlo. Será notable esta mezcla genérica en la caracterización del tipo de autobiografía que quiere escribir.

3.2 La escritura de géneros memorialísticos dentro de la *Trilogía de la memoria*

Como ya he mencionado, Pitol practica varios géneros memorialísticos y configura un discurso autobiográfico mayor a lo que ha publicado hasta ahora. Gran parte de la reflexión acerca de los géneros permanece secreta, guardada en algún cajón o reactualizándose con la escritura constante. En este apartado me referiré únicamente a los diarios, de los cuales sólo conocemos una brevísima parte, y a los breves fragmentos de biografía presentes en la *Trilogía de la memoria*.

3.2.1 Sergio Pitol, escritor de diarios

De manera permanente, Sergio Pitol ha llevado un diario en que anota con cierta minuciosidad sus vivencias. Estos diarios han sido la base o el punto de partida de cuentos o novelas: “Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi

cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas” (Pitol, 2006: 95).

Pitol ha publicado diversos fragmentos de estos diarios. Los ha hecho parte y soporte de algunas secciones de *Trilogía de la memoria*. El “Diario de Escudilliers” se integra a *El arte de la fuga* y el “Diario de la pradera” es la conclusión de *El mago de Viena*. También *El arte de la fuga* incluye un ensayo en forma de diario para hablar de los diarios de Thomas Mann y concluye con un escrito en forma de diario: “Viaje a Chiapas” (295-317).

Más importante en cuanto a estructura son las secciones con fecha, que simulan o son la bitácora de un viaje, el relato de un periplo, en *El viaje*, y que van teniendo continuidad narrativa novelística en su distribución a lo largo del libro. Diario reescrito que da la sensación de veracidad a lo que se narra. Al principio de este libro, comparte con el lector su frustración al darse cuenta de que en sus diarios no describe Praga, ciudad donde vivió más de ocho años: “no aparecía ninguna mención a tales paseos, ni al permanente deslumbramiento con que yo deseaba integrar mi persona a su entorno” (200: 19). En cambio, lo que sí encuentra en sus diarios son otros temas:

a) la mefítica atmósfera que respiraba en la chancillería, *b)* las visitas que frecuentemente recibía de México, España, Polonia y otros lugares, qué comentan los amigos, qué hacen, qué temas discutimos, *c)* mis males físicos, medicamentos, doctores, clínicas, convalecencias en *spas* fantásticos, *d)* mis lecturas; tal vez la mayor parte del espacio está dedicado a ellas (2000: 19-20).

Praga, los paisajes, los paseos plenos de deslumbramientos carecen de registros en los diarios de los años que vivió en esa ciudad; en cambio, abundan comentarios dedicados a sus lecturas, puesto que les dedica el mayor número de páginas. Incluso en sus diarios, Pitol le dedica un espacio privilegiado a la experiencia de la lectura. Lo demás queda en su memoria, pero no cuenta con el soporte documental del diario. Por eso es que la intención con que inicia *El viaje*, hablar de Praga, no se puede cumplir, y se concentra en la experiencia de su viaje en 1986 a Georgia, dentro de la Unión Soviética, de la cual ha guardado un registro completo, el cual será la base para este libro.

También resulta revelador el fragmento de su diario de sueños incluido en *El arte de la fuga*, en el apartado “Sueños, nada más” (p. 60 a 70). Allí comenta que lleva éste de manera paralela a su diario de vigilia. Refiere el proceso que lleva consigo la intención de contar sueños:

Lo más común es que el soñante repase a solas durante unos minutos sus visiones y trate de aclararlas por mera fórmula: en realidad no se propone interpretar un sueño (...), se conforma con someterse al proceso de ordenarlo para poder contárselo a la primera persona a la que atrape. Y ya al relatarlo a un tercero, al darle alguna coherencia, se produce, sin proponérselo, un ejercicio de ficcionalización, de distanciamiento, de ‘extrañamiento’, que en sí algo tendrá de terapéutico” (1996: 62).

Por extensión, se puede entender que Sergio Pitol habla de la dificultad de transplantar cualquier tipo de experiencia y de recuerdo a un escrito, y de cómo “sin proponérselo” la única manera de hacerlo coherente es necesario ficcionalizarlo, poner algo de distancia. Se refiere específicamente a los sueños, pero son las mismas dificultades para que una experiencia quede con toda su intensidad en un escrito del yo.

Importa resaltar que esta inclusión fragmentaria de sus diarios en el contexto de fusión genérica de la *Trilogía de la memoria* le da a Pitol varias ventajas, puesto que pareciera existir un documento soporte de la mayoría de sus recuerdos, constituyendo un dato de verosimilitud para el lector. Las otras partes que no tienen el formato de diarios podrían considerarse como reescrituras basadas en ese documento que las ampara en su veracidad. Además, elude lo fatigoso que podría ser la lectura (y también la reescritura) de los textos acumulados bajo la forma de diarios. Nos muestra fragmentos en un contexto que resignifica lo que dice el diario, proporcionando también diversidad estilística.

Dos utilidades encuentra Pitol en la escritura de los diarios:

1. Purificación: “Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas”
2. Germen de la futura escritura: “Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas” (2006: 95).

En los últimos tiempos, ha dejado un poco de lado su diario. Atribuye esto a que la escritura de su discurso autobiográfico ha sustituido el diálogo consigo mismo que sostenía en el diario: “Quizás el abandono al que aludo se debe a que ese diálogo indispensable se ha trasladado a mis últimos libros, casi todos con un fuerte sedimento autobiográfico” (2006: 95).

El diálogo con los diarios continúa porque ahora Pitol nos cuenta las características de su diario y se apoya en él para narrar el contexto en que emergió cada uno de sus libros. Una y otra vez va de lo privado de los diarios a lo público de las ediciones. Incluso

podría aventurarme a decir que las publicaciones autobiográficas de Pitol no han concluido, debido a que todavía puede publicar los diarios inéditos o una selección de ellos.

3.2.2 Sergio Pitol escritor de pequeños textos que corresponden al género de la biografía

Breve es la escritura biográfica de Sergio Pitol. En *El mago de Viena*, basándose en el diario de Walter Benjamín, traza un momento en la vida de este escritor en “Walter Benjamin va al teatro en Moscú”. Recurre a una escena, a un fragmento, más que a una biografía exhaustiva. En sentido estricto, no se puede considerar este texto como biografía, puesto que no concluye con la muerte del biografiado. No obstante, se nota el aliento propio de ese género.

Los otros textos están dentro de *El viaje*. Uno de ellos tiene mayores resonancias dentro de los géneros memorialísticos: “Retrato de Familia”. Este texto se apoya en una fuerte y extensa lectura de textos memorialísticos, ya comentados, así como en testimonios verbales. A partir de esta base, Pitol describe con pasión una intrincada desdicha familiar. Se desespera de no poder entrar e iluminar los misterios de las relaciones entre los miembros de la familia de la poeta, tal como lo haría un historiador o un biógrafo. Este apunte biográfico abarca más páginas que el dedicado a Benjamin y sí describe la muerte por suicidio de la poeta.

Los apuntes biográficos en *El viaje* resultan fragmentarios. En el apartado dedicado a Méyerhold (“La carta de Méyerhold”) cuenta el encarcelamiento y las torturas físicas a las cuales fue sometido el maestro y director de teatro. También menciona en breves

párrafos partes de la vida de Gógol. Sobresale el rasgo biográfico acerca de la muerte de Tolstoi, elaborado a partir de lo que le cuenta un testigo presencial, ni más ni menos que Víktor Sklovski, el gran teórico literario ruso: “Hubo un silencio majestuoso, sagrado, como si el mundo hubiera muerto, como si el globo terrestre se hubiera detenido en su camino, y luego, de repente, por todas partes apareció una multitud desolada que lloraba, enferma de dolor, huérfana porque su Padre la había abandonado” (2000: 44).

Con estos textos, Pitol evidencia un dominio y un interés por la escritura de los géneros memorialísticos. Al igual que en el resto de estos géneros, no le interesa la exhaustividad del escrito, sino que se inclina por el fragmento, por la parte que supone el todo. Apuesta a que una breve escena significa más que la vida completa, la cual —por otra parte— sabe que es imposible contener en un libro.

La escritura de géneros memorialísticos de Sergio Pitol se ha retroalimentado de la lectura de libros correspondientes a estos géneros. Al contrario que en su primer intento autobiográfico de 1967, el autor encuentra modelos a seguir en diversas formas de escritura memorialística, por parte de autores que lo fascinan y que lo han influido en más de un sentido. El acto de leer forma parte de la reflexión, del diálogo consigo mismo y con los posibles, secretos, cómplices lectores. Estas relaciones manifiestas y secretas de Sergio Pitol con los géneros cuyo ingrediente central es la memoria personal se enlazan con su propia escritura de ellos. Para Pitol, leer es también una forma de pensar y de reflexionar. Sus comentarios a las lecturas de género memorialísticos configuran la caracterización del discurso autobiográfico que intenta alcanzar o representar en sus obras memorialísticas.

4. Problemas del género memorialístico de la autobiografía intuidos por Sergio Pitol

Antonio Tabucchi comentó una vez que Carlo Emilio Gadda invitaba a desconfiar de los escritores que no desconfían de sus propios libros.

SERGIO PITOL (2006: 271)

A partir de la crítica a la memoria y a lo autobiográfico, Pitol percibe incongruencias en su propio discurso autobiográfico. Nunca menciona problemas teóricos, al estilo de los académicos, pero sí critica estructuras, estrategias, lenguajes y procedimientos insatisfactorios, dudosos o inadecuados. Los marca y los trabaja como elementos de tensión al interior de sus textos. El primer paso es mostrarlos, para luego, con la conciencia suya y la del lector acerca de las carencias de este tipo de discurso, buscar superarlos para generar un discurso autobiográfico consciente de sus limitaciones y alcances.

Christopher Domínguez Michael ha señalado la imprecisión de considerar a Pitol como un revisionista de los géneros, pues se encuentra más cercano a los escritores excéntricos, a quienes les dedica varios de sus ensayos (2006: 11-12). Por supuesto, Pitol no es un aplicado alumno que revisa manuales y definiciones para verificar los puntos en que está rompiendo con los géneros. Más que la teoría explícita pone en acción el texto. Al teórico le toca sistematizar lo que evidencian los libros memorialísticos de este autor.

Pitol llega a la crítica y a la resolución de problemas teóricos por el camino que para Paul K. Feyerabend resulta fundamental en la mente humana: el juego. “Por dondequiera que miramos vemos una feliz y lúcida actividad que conduce a soluciones accidentales de problemas que pasaron desapercibidos. No vemos a pensadores conscientes de graves problemas comprometidos en el intento de discutir intelectualmente y luego resolver con propiedad los problemas que han propuesto” (1993: 142). En Pitol se trata de intuiciones que lo impulsan a jugar con los límites de su discurso autobiográfico y con el tipo de comunicación que aspira a mantener con los lectores.

En este capítulo describiré los problemas teóricos que Pitol intuye —como parte de un proceso reflexivo— en el género de la autobiografía. Mencionaré también cómo se relacionan estos planteamientos con los detectados por los teóricos de la autobiografía. Concluiré con las soluciones creativas encontradas por Pitol a los problemas que percibe en el género de la autobiografía.

Los problemas por describir en este capítulo son los siguientes:

Inestabilidad del género de la autobiografía. A pesar de los estudios y el debate en torno al género, todavía no hay una definición consolidada de éste, ni se ha concretado cuál es su especificidad y sus características centrales. Se trata de un espacio de escritura en constante mutación y pleno de innovaciones. Pitol ha detectado este problema desde su primer texto e intenta una caracterización lejana de modelos convencionales, la cual pone en acción en sus publicaciones recientes.

La ficción como espacio para una representación del yo más eficaz que la obtenida en la autobiografía. Para Pitol, en la ficción aparece su verdadero yo, sus

conflictos personales, sus manías y obsesiones con una eficacia que al género de la autobiografía le resulta imposible. Dentro de esta concepción de ficción *vs.* autobiografía, el símbolo —mediante la ficción— se sobrepone al hecho histórico y nos describe con mayor fuerza la personalidad del autor.

Inexactitud del género de la autobiografía para una representación auténtica del yo. Consecuencia del problema anterior: el modelo convencional de la autobiografía escrita fomenta que elementos del yo aparezcan inexactos y falseados. La autobiografía resulta un espejo que lo deforma al extremo, que no lo representa, en donde no se reconoce.

4.1 Inestabilidad del género de la autobiografía

La reflexión crítica al interior de la escritura memorialística de Sergio Pitol evidencia la puesta en crisis del concepto de autobiografía y de sus características centrales, así como la búsqueda de un modelo moderno, menos anquilosado y convencional. En varios párrafos ironiza acerca de esa forma de escritura, los elementos puestos en juego, considerando que sus elementos son obsoletos, porque percibe los resultados como erróneos, falsos. En el primer libro memorialístico de Sergio Pitol se vislumbra una balbuciente búsqueda de un modelo. Se infiere que el género ya no responde a las nuevas formas de escritura.

Los años sesenta se caracterizan en literatura por la innovación constante, Pitol buscaba una escritura distinta a la de sus antecesores inmediatos; así que un modelo de autobiografía sobrecargado de supuestos debió constituir un reto ya desde 1967. Importa

resaltar que esta reflexión y esta crítica se da dinámicamente al interior de los textos, donde pone en acción los conceptos: la crítica deriva en búsquedas conceptuales y estilísticas. La caracterización implica una puesta en acción de las nuevas ideas en el campo de la escritura.

De su libro homónimo (1967), se desprende una enumeración de características indeseables. El autor plantea, sin definirla, un concepto de autobiografía que le aburre y que no quiere escribir, por estar condicionado a estos elementos:

- Comienza con un interminable árbol genealógico, encaminado a demostrar la importancia universal del autobiografiado y de su importantísima familia: “Los libros autobiográficos de los autores ingleses —los maestros del género— abundan en tediosas y egolátricas enumeraciones, crónicas y sagas familiares” (15).
- Considera que la vida sólo puede ser contada en extenso si se tienen parientes ilustres: “Como no cuento entre mis familiares ni próceres, ni varones ilustres, ni santos, ni excéntricos, he de resignarme a cortar por lo sano este capítulo” (15).
- La niñez es contada de manera exhaustiva, lo cual contribuye al tedio, además de falsear esa etapa: “nos escamoten el sentido esencial de la infancia, ofuscado y oprimido por un caudal inagotable de anécdotas triviales e insensatas”. (16)
- Se requiere una edad determinada, más allá de la madurez para emprender esta tarea.
- Para autobiografiarse hay que haber realizado algo memorable, ser una persona que puede dar una clara idea o testimonio de su tiempo o un escritor que logre trascender la minoría de sus amigos: “¿No obedecía a una triste grafomanía el

hecho de escribir una biografía a los treinta años sin haber logrado realizar nada memorable?” (16).

En este primer texto autobiográfico hay conciencia de que se están subvirtiendo varios de los preceptos del género. Esta conciencia se define una veces como negativa y otras como positiva, imperando el sentimiento de inseguridad. El subtexto es *no soy nada de eso, soy ineficaz para la tarea; no tengo los méritos suficientes*. A pesar de ello, Sergio Pitol genera su propia caracterización de lo que debería ser la autobiografía:

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” (Pitol, 1967: 16)

Mencionar “la auténtica biografía” implica que hay una falsa, que el concepto criticado es falso o una mentira. No se debería describir exhaustivamente la vida, sino sólo los datos fundamentales y darle peso a la relación entre el autobiógrafo y la creación artística. Se da aquí un contraste entre gran extensión (tediosa) por la descripción de detalles innecesarios y breve extensión (concentrada en lo verdaderamente importante). Otra oposición: datos fundamentales contra datos superfluos. Esto configura una incipiente crítica al género de la autobiografía. Lo emotivo constituye un punto de partida para la reflexión crítica. Una reflexión que comunica el autor al lector antes de comenzar la “auténtica” autobiografía. En las dos páginas iniciales (15-16), dentro de un juego de emociones con-

trapuestas, Pitol traza una serie de oposiciones que configuran un modelo poco deseable de autobiografía y otro más adecuado para el momento de la historia de la literatura y para definir con claridad ante el lector quién es él. Dichas oposiciones se presentan en la siguiente tabla:

Cómo es la autobiografía	Cómo debería ser
Egolátrica	Describir la personalidad real de quien la escribe, sin pretender inflarla con enfoques acerca de la tremenda importancia del autor y de su familia.
Da importancia al árbol genealógico ilustre, a los méritos, a los logros.	Comenzar directo con el asunto central de la autobiografía: cómo se convierte alguien en artista.
Cuenta exhaustivamente la niñez	Describir sólo los datos importantes de la vida, sin tanta atención a esta etapa. Evitar los detalles superfluos. Buscar lo esencial de la infancia.
Se requiere ser una persona madura o en la etapa final de la vida. No es un género que deban practicar los jóvenes	Puede escribirla un joven que inicia su proceso creativo y que cuenta cómo ha sido éste.
Extensa (farragosa)	Sintética. Comenzar en el momento en que el autobiógrafo se convierte en aspirante a artista.
Quien la escribe debe haber realizado algo memorable. Ocupar un lugar en el canon.	Quien la escribe no requiere un gran mérito social, sino la capacidad para elaborarla. La idea es describirse a sí mismo.
Concentrada en datos superfluos	Atención a la esencial relación arte-vida en el autobiógrafo.
Pretende ser sincera y no lo logra.	Asume la imposibilidad de una sinceridad absoluta, sin que esto implique la intención de mentir. Se acepta que se posee una visión parcial, subjetiva.
Excluye la ficción. Debe apegarse a lo real.	Elección de la ficción como espacio más eficaz para la representación del yo.
Género claramente definido en su práctica por autobiógrafos legitimados.	Percepción de la inestabilidad de la definición del género.
Intenta contar una vida de la manera lo más completa posible.	Detalla sólo fragmentos. La vida del autobiógrafo ha sido corta.
Acciones relevantes en el campo de las artes del autobiógrafo.	Incipiente carrera literaria.

La fuga de este modelo convencional no se dará en ese primer texto autobiográfico, sino en la ficción. En ese momento, Pitol considera que la narrativa constituye el mejor modo de representar su biografía, dado que no puede acercarse a un nuevo modelo de autobiografía satisfactorio.

Las preocupaciones formales mostradas en estas oposiciones continuarán generando ecos en su escritura narrativa y resultarán evidentes en los textos de la *Trilogía de la memoria*, publicados más de treinta años después, sólo que más evolucionadas y con mayor definición.

Para dar una idea de cuánto se acerca la reflexión de Pitol a las discusiones teóricas, cito a continuación el ensayo *'Meta-autobiografía' / 'autobiografía transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona*, en el cual Alfonso de Toro enumera las características centrales del modelo de autobiografía convencional:

Elementos constitutivos de la autobiografía tradicional:

- | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) Narrador en primera persona con nombre común que constituye una unidad con el autor y el personaje autobiografiado. 2) Narrador omnisciente: reclamo de objetividad. 3) Escritura referencial. 4) Pretensión de univocidad de los enunciados (no contradictorios). 5) Pretensión de la verdad y autenticidad (sinceridad). 6) Pretensión de una exacta reproducción de lo representado. 7) Pretensión de totalidad de lo representado. 8) Discurso legitimista. 9) Discurso mensajero con pretensión explicativa y de producción de un conocimiento unívoco. 10) Discurso teleológico. 11) Causalidad diegética. 12) Pensamiento y construcciones binarias. 13) Exclusión de la ficcionalización. 14) Sistema de conocimiento universalmente aceptado. 15) Discurso retrospectivo con una finalidad o funcionalidad en el presente. 16) Fuerte unidad (identificación) entre narrador y el objeto narrado. 17) Clara división entre realidad y ficción y exclusión de lo no factible de la narración. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- 18) Ímpetus de reconstrucción de una vida.
- 19) Género discursivo claramente definido

En los libros que integran la *Trilogía de la memoria*, Pitol amplía la caracterización de lo autobiográfico. Deja de concentrarse únicamente en la autobiografía para hablar de otros géneros memorialísticos. Además, no sólo mencionará su relación, sus propias ideas en torno a este tipo de escritura, sino que también comentará la que han establecido otros autores. Ellos serán su fundamento teórico. Sólo que, a diferencia de la teoría de Bajtín que sustenta el *Tríptico del carnaval*, aquí su fundamento de reflexión lo constituyen ideas acerca del género puestas en acción en textos memorialísticos. La teoría, las emociones que despiertan los géneros, la reflexión crítica y la escritura del texto se vuelven uno solo. Punto importante para una concepción de la literatura en que “todo está en todo”, una forma de escritura que abarque todos los estilos y géneros.

Desde que estaba en proceso de escritura *El arte de la fuga*, Pitol declaró en una entrevista que le hizo Javier Aranda Luna que escribía una autobiografía que no respetaba la definición convencional: “es una especie de autobiografía, aunque muy arbitraria ya que no sigo una cronología y dejo muchos periodos en blanco” (1996: 36). Más adelante comenta el carácter misceláneo del en ese momento futuro libro: “En apariencia se trata de un libro de ensayos sobre algunos escritores que me han interesado, pero eso se conecta con páginas de diarios, memorias, recuerdos de ciudades, personas, amigos. A final de cuentas es una autobiografía y no lo es” (1996: 36). Allí está otra vez marcando lo indefinido del género del libro que publicará. Por eso dentro de los libros de la trilogía comentará rasgos del nuevo tipo de libro que quiere escribir.

En *El arte de la fuga* (1996), casi treinta años después hay una continuidad con caracterización iniciada en *Sergio Pitol* (1967), el primer texto autobiográfico. Esta vez no para rechazar con violencia a los maestros ingleses del género, sino para atacar su propia escritura, el resultado conseguido en el libro del 67: “encontraba aberrante la máscara de escolar virtuoso en que me ocultaba, el elogio al medio tono, el mustio balbuceo del fariseo” (1996: 18). La demanda central que se impuso en la caracterización de la autobiografía, el describir eficazmente la relación (*salvaje*) vida—arte, no se ha cumplido. El Sergio Pitol de 1967 se ha escondido detrás de una máscara insoportable para el Sergio Pitol que lo mira y lo lee desde 1996.

El primer punto de la caracterización reiniciada indica que la autobiografía debería ser sincera, honesta, para representar la relación con el arte de manera real y completa. También se requiere haber establecido una distancia con los tiempos en que ocurrieron los hechos: “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”. Esa cercanía se vuelve un impedimento para la escritura, puesto que el pasado se puede percibir como “un informe conglomerado de elementos” (1996: 16-17). Hechos sin forma, sin asimilación. Se puede inferir que este tema de la necesaria lejanía con el tiempo en que ocurrieron los sucesos va ligado con el de la edad apropiada para la escritura de este tipo. Debería ser en la edad madura, puesto que en esa etapa los recuerdos ocultos comienzan a aflorar y los hechos comienzan a cobrar sentido y unidad:

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 estaban vedados. Puedo distinguir las etapas anteriores con suficiente claridad, la autonomía de las partes y su relación con 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 promisoría (1996: 18).

El futuro promisorio se cumplirá mediante la escritura de su pasado. En esta edad, cuando ha sido recorrida más de la mitad del camino, se siente listo para desarrollar un discurso autobiográfico con mayores capacidades que en su lejano pasado del 67.

Hay una frase de Pitol que ha sido citada en múltiples documentos teóricos y críticos: “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” (1996: 25). En realidad, aquí hay una definición de autobiografía, ligada por completo al yo (*uno es*), a la identidad. Deviene en casi programática de lo que le interesará presentar en su ciclo memorialístico. Omitirá el resto de las posibles experiencias humanas, no por censura o por pudor, sino porque el proyecto autobiográfico que le interesa es otro, su intención de trascendencia y autorrepresentación se vincula con la experiencia literaria y con la experiencia del arte (lecturas, pintura, música).

La caracterización de lo autobiográfico se complementa en otras partes de la trilogía. Sergio Pitol se documentó leyendo un alto número de libros correspondientes a los géneros memorialísticos para escribir “Retrato de familia”, publicado dentro de *El Viaje* (2000). En esa sección, describe un tipo de escritura fuera de los géneros, un híbrido, el “ensayo autobiográfico”, que practicaba Marina Tsvietáieva: “La movidísima vida de Marina en Moscú en este tiempo es muy conocida; ella la tiene registrada en magníficos ensayos autobiográficos” (Pitol, 2000: 65).

Maricruz Castro Ricalde ha mencionado que al comentar estos “ensayos autobiográficos” de Marina Tsvietáieva, Pitol caracteriza su propia escritura memorialística: “El ensayo de Marina Tsvietáieva, ‘un espíritu prisionero’, es caracterizado por Pitol de la misma manera cómo podríamos describir sus propios textos” (2008: 294). Lo que escribe Pitol acerca de Marina nos acerca a las intenciones del autor veracruzano: “En su última década escribe, sobre todo ensayos, y juega con los géneros a placer. Un ensayo suyo es siempre un relato y la cápsula de una novela y una crónica de época y un trozo de autobiografía” (Pitol, 2000: 98). No obstante, más que una autodescripción, lo que Pitol establece es un ideal de lo que debería ser lo autobiográfico: su característica miscelánea, la fusión de géneros, el juego de la combinación de estilos y la libertad creativa absoluta, sin las restricciones del modelo tradicional. Además, se trata de una escritura centrada en sus propios procesos, en donde todo cobra relevancia a partir de la capacidad de quien escribe, innovando la estructura del discurso:

todo ensayo (...) se convierte en una búsqueda del propio ser y de su entorno, lo que, claro, no es novedoso, pero sí lo es el tratamiento formal, la segura y audaz estrategia

narrativa. Ella inventa una construcción diferente del discurso. En su escritura de ese periodo, los treinta, siempre autobiográfica, todo se transforma en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la digresión sobre el oficio, sobre lo visto, vivido y soñado, y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que permite a la misma escritura convertirse en su propia estructura, en su razón de ser (2000: 60).

“Todo se transforma en todo” es una frase cercana a la que repite de manera obsesiva en varios lugares de la trilogía: “Todo está en todas las cosas”. Lo establecido en el comentario en torno a Tsvietáieva constituye una meta, un objetivo al cual llegar también por medio de la escritura autobiográfica:

consiste en la creación de una atmósfera, retratos incompletos, no le interesa hacer biografías, pocos datos, más bien tics, extravagancias, digresiones sobre la escritura, el entorno, fragmentos de conversaciones, un sentido del montaje tan efectivo como el de Eisenstein; nada parecía importante, pero todo es literatura” (Pitol, 2000: 60).

Otra característica importante se da en el ensayo acerca de *Ulises Criollo*, “Nuestro Ulises”, que incluye en *El arte de la fuga*. Allí establece que un texto puede ser falso si se lee como autobiografía y verdadero y apasionante si se lee como novela. Establece una oposición entre lo vivido y lo ficticio. Para él, dos personajes distintos comparten el nombre de José Vasconcelos. Los hechos y pensamientos de uno no se corresponden con los del que caminó realmente por la tierra: “No sólo las opiniones no coinciden sino que a menudo son radicalmente opuestas a las sostenidas por él en cartas, libros, discursos y entrevistas antes de 1929” (1996: 277). El autor delimita fronteras entre novela y memorias o autobiografía, puesto que el proceso de escritura es distinto:

De la misma manera que *El camino de Swann* es una obra de ficción ligada íntimamente a las circunstancias reales de Proust, sólo que en el libro aparecen estilizadas, deformadas, creadas con la libertad que caracteriza a la creación novelística, libertad que el historiador o el memorialista no pueden permitirse, en *Ulises criollo*, el autor mexicano recrea y modela según su voluntad una serie de acontecimientos por él vividos (1996: 277).

En la idea de Pitol (y de muchos teóricos), la estilización, la deformación, la recreación y la remodelación de los acontecimientos de la propia vida quedan fuera del concepto de autobiografía y pertenecen más al campo de la novela, pues a ésta la caracteriza la libertad en el desarrollo narrativo de los hechos. Pitol establece que la novela, lo narrativo, tiene más libertad en la escritura, pero que se aleja de lo verdadero al estilizar la reconstrucción de un hecho realmente vivido. Marca fuertes fronteras entre la novela en primera persona y la autobiografía. Sin embargo, su texto también implica que sería necesario e ideal recuperar la libertad creativa de la novela, que la prefiere a la ausencia de deformaciones y estilizaciones que trae consigo el exagerado apego a la verdad de los hechos. Y que lo que delimita los hechos reales y los reconstruidos por la ficcionalización son las propias evidencias textuales del autor, puesto que Pitol puede definir la novelización de la vida del autor a partir de otros documentos que escribió Vasconcelos.

Un tema nuevo aparece también en la *Trilogía de la memoria*, el de los sentimientos que experimenta el receptor de los géneros memorialísticos al leer los hechos de las vidas de otros: “Se tiene la sensación de estar escudriñando a los personajes a través de la cerradura. Vemos sólo parte de la acción, la otra queda en penumbra. Nos avergüenza estar hurgando en vidas ajenas y al mismo tiempo no queremos evitarlo” (1996: 246). Un poco

de morbo acompaña la lectura. Se trata de personajes reales, personas famosas, a quienes hemos leído y por quienes nos sentimos fascinados de conocer detalles extremos de sus formas de vivir.

Otra característica es la insuficiencia de información de los géneros para iluminar misterios de la vida de los autores. Sobre todo en el género de las biografías, a Pitol le parece que en algunas lo contado no es suficiente, no se alcanza a comprender lo vivido por el biografiado. Este género puede ser más exhaustivo, ahondar en detalles, dado que investiga en todo tipo de documentos y versiones. Sin embargo, no siempre logra mostrar las partes oscuras. Por ejemplo, en las biografías relacionadas con Marina Tsvietáieva; las de Simon Karlinski y la de Veronique Lossky. Pitol considera que en éstas no se ahonda realmente en la relación matrimonial, no se dilucidan las razones por las cuales decidieron seguir juntos: “no dan sino mínimas luces de la vida conyugal de los Efrón. Por una parte se les agradece, pero en este caso tan oscuro un poco de intimidad podría aclarar algunas cosas, sobre todo porque en la poesía de Tsvietáieva lo físico juega un papel importante” (100). En la caracterización de Pitol, la biografía tendría que iluminar esos misterios en la vida de los biografiados, esas partes que permanecen en la oscuridad, inexplicables y misteriosas. Lo considera indispensable para caracterizar la obra de un autor. En resumen, los textos memorialísticos se conceptualizan como importantes para una interpretación y comprensión de la obra de un escritor.

Otros conceptos importantes ligados a la autobiografía que aparecen en la *Trilogía de la memoria* resultan los de “oblicua” y “secreta”. Después de la experiencia desazonadora de la lectura de su primer autobiografía, Pitol elige lo no declarado, lo no explícito o

exageradamente directo. Todo texto podría ser autobiográfico, aunque el autor no lo maneje como tal, aunque no responda a los modelos convencionales del género, aunque se estructure como una narrativa constantemente interrumpida por discursos provenientes de otros géneros, como el del ensayo, pero que se sintonizan con lo conceptualizado como autobiográfico, incluso con el “ensayo autobiográfico” de Marina Tsvietáieva.

Esta forma de escritura se liga directamente a su narrativa, la cual también evade narrar demasiado en directo. Además, encontrará en otros autores esta posibilidad de la autobiografía: “*Cantar por cantar* [de Darío Jaramillo] se puede leer como la historia de una vida, un autobiografía clara y al mismo tiempo secreta” (2006: 110). Como estrategia, elige lo elusivo, la imagen borrosa, no lo panorámico, sino la foto microscópica que nos da una imagen parcial de la vida de una persona, porque intuye que es el acto más honesto.

En los párrafos citados, sólo unos cuantos de aquellos en los que toca el tema, se puede apreciar una concepción mucho más amplia de cómo debería ser lo autobiográfico, sin sólo apoyarse en la oposición con el modelo convencional como en el texto del 67. Además, mucho de lo que conceptualiza está puesto en acción. Luchará por desarrollarlo y cumplirlo dentro de sus escritos al máximo. Se acercará con mucho más herramientas y malicia literaria que las que poseía en su primer texto autobiográfico. Aparte de que dedicará más tiempo y la extensión de páginas resultará quince veces mayor. Diez años y más de seiscientas páginas se hicieron necesarios para estructurar conceptos de mayor fuerza literaria.

En un intento sistematizador, aunque no exhaustivo, de esta caracterización, puedo concluir que, para Pitol, lo autobiográfico debe considerar los siguientes puntos, algunos semejantes a los de la primera conceptualización:

- a) Escribirlo en un momento de la vida en que los acontecimientos cobran sentido y unidad, por lo regular en la edad madura.
- b) Dedicarlo principalmente a narrar la relación intensa del autor con la literatura.
- c) Abrirlo a la combinación genérica, al juego con diversos elementos discursivos y estilísticos.
- d) Debe iluminar zonas oscuras con la finalidad de explicar de manera completa la obra del autor.
- e) Evadir lo directo, preferir lo oblicuo, el entramado secreto. No darle todos los elementos al lector, que él los deduzca.
- f) La historia de vida que le importa contar es la de un escritor, consagrado a la literatura. No le importa la anécdota personal. Hay una intencionalidad de una autobiografía literaria e intelectual, a pesar de que los puntos de partida para lo reflexivo sean emocionales, viscerales incluso.

Con estos conceptos, avanza hacia una caracterización de lo autobiográfico, la cual intentará concretar mediante la puesta en acción creativa en el conjunto de la *Trilogía de la memoria*. A la caracterización final la constituyen elementos móviles, que generarán todavía múltiples textos, en contraposición con lo rígido de las características anteriores. Es una muestra de la inestabilidad del género. Sólo se le puede caracterizar hasta cierto pun-

to y escribir en torno a un nuevo modelo que sólo puede definirse plasmándolo y comunicándolo al lector. Esta es la evidencia del problema y la manera en que el autobiógrafo Pitol trabaja en torno a éste. No resuelve la inestabilidad, sino que la evidencia y la aprovecha para generar textos que innovan su propia forma de concebir la escritura y de publicar nuevos textos.

Los textos memorialísticos de Sergio Pitol resultan a primera vista difíciles de clasificar. A esta dificultad se agrega la inestabilidad del género, que impulsa a construir conceptos como “género frontera” (Pozuelo Yvancos) e “híbrido”. Sin embargo, estas dificultades de ubicación genérica se dan si se toman en cuenta conceptos tradicionales de este género, inclusive si se apega uno en forma demasiado estricta a las definiciones intentadas por Lejeune. Si se toman en cuenta características basadas en las publicaciones autobiográficas más recientes, será posible ubicar el trabajo de Pitol dentro de la construcción de una nueva forma de autobiografía.

Para una caracterización de la autobiografía actual, recorro una vez más a Alfonso de Toro (2007), quien le agrega adjetivos al sustantivo “autobiografía” para establecer la diferencia con el modelo tradicional:

Elementos constitutivos de la meta-autobiografía o autobiografía transversal:

- | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ol style="list-style-type: none"> 1) El narrador en primera persona con nombre común con el autor y el personaje autobiografiado no constituyen una unidad. El sujeto es descentrado en el sentido de Lacan, es una construcción nómada (el yo). 2) Labilidad del narrador y fragilidad del objeto narrado como tema central del texto. 3) Juego con diversas referencias: vida, literatura, arte, sexo, ciencia, política, etc. 4) Carácter rizomático de toda la construcción en todos los niveles. 5) Diversidad múltiple de enunciados y rupturas. |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- 6) No hay pretensión de la verdad, de lo auténtico de la sinceridad a priori prefigurada, sino opciones y posibilidades, intentos y ofertas como otro tema central del texto.
- 7) El bio está solamente legitimado por y en la auto-grafía, esto es, en el acto de la escritura.
- 8) No hay pretensión de una exacta reproducción de lo representado, sino una problematización de categorías tales como el 'yo', la 'verdad' y lo 'real'. Presentación muy vaga de momentos y fragmentos arbitrarios que oscilan entre una frágil memoria y la imaginación.
- 9) No hay pretensión de totalidad de lo representado sino gran fragmentación.
- 10) Carencia de causalidad diegética.
- 11) Discurso anti-teleológico.
- 12) Diseminación, paralogía.
- 13) Ficcionalización y desficcionalización.
- 14) No hay un sistema de conocimiento universalmente aceptado, sino siempre relativo.
- 15) Dominación del momento presente.
- 16) Multiplicidad de identidades, máscaras, fantasmas y referencias.
- 17) Tematización de la imposibilidad de distinguir entre realidad y ficción.
- 18) Todo es parte real del yo porque se encuentra en su mente y se concretiza en la escritura.
- 19) Deconstrucción.
- 20) Literariedad/metanarratividad/autorreferencialidad.
- 21) Disolución del género.

Hay que considerar que cada nuevo trabajo autobiográfico de los escritores de nuestro tiempo puede haberse escrito con la intención puesta en derrumbar la más reciente y avanzada definición. Una retroalimentación entre escritura y teoría se está dando con mucha fuerza. Pozuela Yvancos ha señalado que esta situación pone en riesgo el futuro de la autobiografía (2006), dado que los autores rompen los límites que sueña establecer la teoría una y otra vez. Hay que recordar que el género está en permanente posibilidad de disolución, de transformarse en ficción total y declarada, de confirmar su imposibilidad. No obstante, también es cierto que el género de la autobiografía no ha concluido sus posibilidades de realización y que, como han señalado Pozuelo Yvancos, Jitrik y

Romero Castilla, en su escritura se avizoran y vislumbran nuevos caminos para la literatura, para la comunicación del escritor con un posible lector. Pitol ha intuido estas características y las ha plasmado en su obra memorialística. De esta manera ha logrado innovaciones dentro de la manera de escribir su propia vida, más notoria en *El mago de Viena* (2006).

A pesar de todas las mezclas y fusiones, lo que prepondera en Sergio Pitol es la autobiografía. Un tipo de autobiografía que se alimenta de otros géneros, de lecturas, de “ensayos autobiográficos”, de crónicas y de elementos de ficción totalmente asumidos. El peso mayor es el de la autobiografía, un género muy particular que responde únicamente a las caracterizaciones que ha establecido el propio autor a lo largo de sus publicaciones memorialísticas. La inestabilidad del género no ha sido conjurada, pero sí ha sido aprovechada por él para refrescar sus propios conceptos del papel del escritor y de su relación con el lector.

4.2. La ficción como espacio para una representación del yo superior a la obtenida por el discurso autobiográfico

En el texto autobiográfico publicado en 1967, Sergio Pitol sostiene que en sus cuentos el lector sabrá más de él que en las páginas de su autobiografía: “y como en un cierto periodo vida y obra, creación y existir se han fundido me permito omitir y pasar por alto muchos puntos cuyas claves y aún explicaciones el lector encontrará en mis cuentos. Por ellos sabrá más de mí que a través de estas páginas” (45-46).

En varias partes de la *Trilogía de la memoria*, Pitol analiza los textos que publicó en los sesenta, al contar cómo fue que los escribió. Los resultados no le satisfacen:

Regresar a los primeros textos exige del escritor adulto, y lo digo por experiencia personal, una activación de todas sus defensas para no sucumbir a las malas emanaciones que el tiempo va guardando. Se corre el riesgo de que esa vuelta se transforme en un acto de penitencia o expiación o, lo que es mil veces peor, llegue a enternecerse ante inepticias que deberían avergonzarlo. Lo que apenas puede permitirse el autor, y eso como de paso, es documentar las circunstancias que hicieron posible el nacimiento de esos escritos iniciales y comprobar, con severidad pero sin escándalo, la pobre respiración que manifiesta su lenguaje, la ternura y el patetismo impuesto a ellas de antemano (2006: 38).

Resulta evidente que las exigencias hacia lo logrado por el discurso autobiográfico resultan mucho más fuertes que hacia lo obtenido en el discurso narrativo. Si bien no quiere caer en la complacencia hacia ninguno de esos textos, el rechazo hacia los resultados de lo autobiográfico es violento.

¿Qué puede deducirse de un cuento, hasta qué punto se puede considerar autobiográfico? Pitol cree con fuerza en esta idea, ligando creación, vivencia, autobiografía y ficción. En el texto autobiográfico del 67 narra una escena como de héroe romántico, bajo el influjo de la inspiración:

Una violenta crisis sentimental me llevó a escribir en una noche casi de demencia el *Victorio Ferri cuenta un cuento*, el relato de un engaño fatal: un niño delirantemente necesitado de afecto que comete toda maldad posible e incurre en un servilismo abyecto en su afán de conquistar el cariño de alguien para descubrir al final que de nada le ha valido. Que los seres más próximos contemplan su próxima desaparición con

agrado y placer. El cuento era sentimentalmente autobiográfico, lo sentía nacido de mis entrañas (43-44).

En ninguna parte de los textos autobiográficos de Sergio Pitol se cuenta o se puede relacionar una experiencia de este tipo, de lo cual se puede inferir que el rememorante simboliza vivencias mediante personajes cuyos sentimientos y vivencias se asemejen a los suyos. El yo o las formas en que éste elige manifestarse han quedado ocultas y expresa mejor sus emociones (*sentimentalmente autobiográfico*) por medio de un personaje, de la ficción. De esas experiencias no habla en el género que le exige una verdad o tradicionalmente una confesión, en que él yo con su propio nombre resulta ser el protagonista. La ficción es el campo en que tales vivencias pueden expresarse de manera eficaz; contar el suceso real pierde efectividad al contarlo con su propio nombre. Esta posición no implica una autocensura sino que en la autobiografía, con el nombre real, sin estilización o invención, la expresión de la vivencia resulta pálida y débil.

Para realizar un contrapeso con la narración de la escritura de “Victorio Ferri cuenta un cuento”, Pitol también cuenta en la autobiografía del 67 una anécdota chusca. Revela cómo incluso ante una experiencia real de desentrañamiento de la memoria, el psicoanálisis, le presenta al psicoanalista este cuento para reencaminar la terapia:

Después de unos tres meses de sesiones carísimas en que tenía la impresión de que el doctor mis problemas, que el tratamiento iba por un camino equivocado, para mejor aclararle la situación le leí mi “Victorio Ferri”, que a mi parecer le podría explicar más esencialmente el problema que todos mis soliloquios al respecto” (44).

Una vez más queda claro que para Pitol “los problemas”, los recuerdos, las relaciones establecidas, quedarían más explícitas por medio de un relato de ficción que con el relato en primera persona de las vivencias. Sin embargo, el éxito de Pitol para que se lea de ese modo su relato resulta limitado e incluso se convierte en un fracaso, como cuenta con un poco de autoescarnio: “cuando levanté la mirada, al final de la lectura, en espera de su opinión vi que el doctor dormía plácidamente”. El sentimiento de humillación irrumpe en él, pero lo que más le importa —dice— no es su ego no comprendido, sino la incomprensión hacia su literatura, el que se haya realizado un comentario tan elocuente como quedarse dormido: “Mi vanidad literaria fue más fuerte que todo; me olvidé de mi neurosis y demás problemas psíquicos y abandoné para siempre el consultorio del doctor. Mi irritación era tal que ni siquiera le pagué el último mes de las consultas” (45). Queda claro que lo más importante, de nuevo, es la relación con la literatura. El desaire hacia su cuento le provoca el abandono de la terapia.

Pitol se centra en las capacidades del texto autobiográfico, en sus limitaciones de origen, contraponiéndolas a las capacidades de representación y de autfiguración de sí mismo que le da el texto de ficción. Es posible que también se sienta más cómodo para expresarse y representarse ante el lector con las máscaras de la ficción que asumiéndolas como reales, en primera persona y con el nombre que aparece en su pasaporte. El yo ficticio que tiene su nombre y que elaboró en 1967 no lo convence.

Este punto de vista de que la ficción debe ser leída en clave de autobiografía no ha sido abandonado por Sergio Pitol hasta la fecha. Una vez concluida la *Trilogía de la memoria*, Pitol ha declarado ante los medios impresos que toda su obra es autobiográfica, que

lo ha comprendido por fin, como por ejemplo en una entrevista que aparece en la página web “La ventana”: “El autor aseguró que en la recopilación *Los mejores cuentos* puede verse la vertiente "elíptica" y de "autobiografía simbólica" que rezuma en su obra y del que él ha tardado años en darse cuenta. ‘Es como una historia de mi vida’, añadió” (2005). Ya no considera que se le conoce mejor a través de sus textos narrativos, pero éstos deben leerse como complemento de su autobiografía, como parte de ella. Pero ahora se siente más satisfecho de los logros alcanzados en la escritura autobiográfica. El crítico Adolfo Castañón considera que inclusive el yo del ciclo autobiográfico es más convincente que el de las narraciones: “el lector reconoce que la impersonalización ha cuajado y que resulta indudablemente más convincente la primera persona de *El arte de la fuga* que las terceras autobiográficas de algunos otros libros del mismo autor” (1997: 34).

En su fase más reciente, Pitol introduce elementos de ficción reconocibles (avisados y señalados) dentro del discurso autobiográfico. Crea personajes, inventa tramas alejadas de su realidad, dice a través de otros, de seres ficticios. Esta idea de sí mismo como mejor representado por un personaje de ficción encarna en que los seres inventados ya no quedan aparte, enmarcados en un contexto narrativo, ya sea de cuento o de novela, sino que ingresan con toda naturalidad en la fusión por fin alcanzada que es *El mago de Viena*. Cuando es necesario utilizará la primera persona, pero si requiere volver a usar máscaras de ficción lo hará también, como parte del mismo discurso, como por ejemplo en el texto que le da nombre a *El mago de Viena* y en “Hasta llegar a Hamlet”, mezclas de ficción con parodia y con ideas ensayísticas en torno a la lectura. La ficción forma parte de sus “ensayos autobiográficos”, del género frontera, sin que se noten costuras o sobre-

saltos. Integra los distintos tipos de discurso en uno solo. El personaje y el texto ficticio comparten, sin avisos que los aparten, con los ensayos y con los recuerdos autobiográficos el mismo espacio en un libro. Escritura, lectura, memoria y ficción son, y ese es el logro al final del ciclo, “la misma cosa”.

4. 3 Inexactitud del género para la representación auténtica del yo

El ciclo autobiográfico 1996-2008 se origina en la vergüenza ante un escrito publicado en 1967. Fiel a lo que ha expresado en varios cuentos, el pasado se le presenta al autor de la *Trilogía de la memoria* como una entidad amenazante. En *El arte de la fuga* Sergio Pitol describe sus reacciones al enfrentarse a su primer texto autobiográfico casi treinta años después de haberlo publicado:

Nunca la había releído. 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 1965¹⁹. 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. El quehacer del escritor aparecía como una actividad de tercera clase. (1996: 17).

El cuestionamiento y la crítica se dan en tres puntos:

- 1) Hacia la representación del “yo” de Sergio Pitol

¹⁹ Esta fecha la menciona Sergio Pitol como la de escritura, dos años antes de la publicación del libro *Sergio Pitol*. A pesar de lo dicho por el escritor veracruzano en este párrafo, la primera edición de la autobiografía de Pitol se cierra con el nombre “Sergio Pitol” y con la fecha “Varsovia, 12 junio de 1966”, aludiendo a la fecha de redacción. El pequeño y delgado libro azul llamado *Sergio Pitol* ostenta como fecha de publicación “julio de 1967”. Podríamos suponer que los ligeros errores en las fechas constituyen otra prueba de lo engañoso de la memoria.

- 2) Hacia el género autobiográfico
- 3) Hacia el lenguaje, procedimientos y tono utilizados.

Más allá de lo anecdótico, el problema expuesto en este párrafo y en buena parte del capítulo llamado de manera emblemática “Todo está en todas las cosas”²⁰, es que el primer texto autobiográfico publicado en 1967 no lo representa tal como él supone haber sido en 1965 y como esperaría verse desde el presente en que escribe el texto fechado en 1996. No se reconoce en ese personaje del escrito, en ese papel, en ese libro. Las palabras, sus propias palabras, se han mostrado como incapaces de encarnar lo esencial del autor, de sí mismo.

Aparte del reclamo hacia su incapacidad como escritor de ese momento, cuestiona, de manera oblicua, las capacidades del género de la autobiografía para mostrarlo tal cómo era en el momento de la escritura. El Pitol del 96 mira desde su presente al Pitol ubicado en el pasado 1967 y se niega a aceptarlo, ni siquiera como una etapa necesaria para poder disponer de una mirada escéptica. La memoria equivocada o distorsionada se convierte en fuente de ansiedad.

También el lenguaje utilizado queda en duda: “Me sentí asqueado (...) sobre todo, de mi lenguaje”. El autor del texto de 1967 ha manejado palabras, lenguaje y tono que el autor de 1996 encuentra ineficientes. El Sergio Pitol de 1996 considera que el de 1967 presenta un falso yo, una visión inexacta de sí mismo: “falsa virtud, irreconciliable con mi relación con la literatura, que ha sido visceral, excesiva y aun salvaje”. Otro tema central: la ineficaz descripción de su relación con la literatura.

²⁰ Se trata de una de las frases *leit motiv* que acompañará el discurso autobiográfico de Sergio Pitol. Es casi una frase mágica y esotérica que recibirá varios tratamientos a lo largo de sus textos.

La crítica se realiza por medio de las emociones, el asco y la angustia ante sí mismo, ante el resultado de la evocación de hechos lejanos. El yo que se lee a sí mismo décadas después se sabe no representado y abre preguntas dentro de otro texto, situado en un lejano presente; preguntas que se pueden inferir a partir de las emociones del texto: ¿Cómo representarse a sí mismo? ¿Qué lenguaje utilizar para expresar la relación salvaje del autor con la literatura? De las emociones, poco a poco avanzará hacia conceptualizaciones, recuperando la parte reflexiva que practicó en el primer texto autobiográfico. Surgen varios autores, varios individuos que corresponden al nombre Sergio Pitol, los cuales dialogan y combaten entre ellos mismos, desde diferentes textos que llevan como firma “Sergio Pitol”. Rasgo quizá único en este escritor.

La insatisfacción gira alrededor de lo insuficiente, lo inadecuado de la representación del yo. La herramienta del lenguaje, del género, del texto, la estructura, el tono utilizado le han llevado a un falseamiento, a una muestra torpe de sí mismo. Este cuestionamiento no lo efectuará hacia los textos narrativos publicados en esos años, puesto que no los desechará por completo en varias de sus antologías posteriores. Siempre rescatará algo de su narrativa de esos tiempos y hablará positivamente de uno de los cuentos de sus primeras publicaciones: “Victorio Ferri cuenta un cuento”. La ficción devora al discurso autobiográfico en esta fase de Pitol. Logra más en este campo. Incluso llega a afirmar que los cuentos lo representan mejor que la autobiografía del 67.

La autobiografía del 67 le provoca un resquemor, una ansiedad, un malestar. Ese yo no se corresponde con la imagen de ese tiempo ni con la que tiene de sí mismo desde el

ahora: “Lo que encontraba aberrante era la máscara de escolar virtuoso en que me ocultaba, el elogio al medio tono, el mustio balbuceo del fariseo” (18).

El género le ha permitido inventar un yo que desde el punto de vista de 1996 no corresponde con la realidad. Las confusiones pueden llegar a ser múltiples porque mediante la lectura se convoca al yo del 67 y éste puede volverse el único real si no existen textos que balanceen esa imagen.

Ante esta conciencia, Pitol busca una evolución en su forma de representación de sí mismo, de autorrepresentación, de concebirse y contarse a sí mismo. Este cuestionamiento toca otros puntos menos obvios en su discurso, pero sí intuidos y confesados en su obra narrativa: la dificultad de que un discurso escrito tenga la capacidad de representar al pasado.

El proceso de representar un hecho del pasado atraviesa por varias fases. De lo ocurrido al lenguaje escrito puede haber innumerables alteraciones y omisiones. Para Paul Ricoeur, la historia debe preguntarse “sobre su propia capacidad para representar el pasado, el problema de los límites de la representación” (2003: 252). Pitol interroga de manera similar a la autobiografía, en su aspiración de representación real del pasado. La representación de un hecho histórico, dentro de un marco científico y objetivo, está en cuestionamiento dentro de la filosofía de la Historia. También se cuestiona esta capacidad de la autobiografía. La ineficaz o falsa representación del pasado, en el caso de la autobiografía de Pitol, se relaciona con la falsa representación de su propio yo. El texto de 1967 evidencia que la escritura que intenta apegarse a los hechos reales fracasa en ese propósito, que requiere un empuje mayor para lograr una mejor representación de sí

mismo. Paul Ricoeur declara agotadas para estos propósitos de representación las formas naturalistas y realistas de narrar:

el límite inherente al acontecimiento llamado «límite» prolonga sus efectos en el corazón de la representación cuyos límites pone de manifiesto, a saber, la imposible adecuación de las formas disponibles de figuración a la exigencia de verdad que emerge desde la historia. ¿Debe concluirse que estas formas están agotadas, sobre todo las heredadas de la tradición naturalista y realista de la novela del siglo pasado? Sin duda (2003: 346).

Adecuando estos conceptos a la autobiografía, espero que de manera no demasiado arbitraria, el cuestionamiento de la falsa autorrepresentación del yo que elabora Sergio Pitól se convierte en una crítica a las formas agotadas de la autobiografía que debió utilizar en su texto del 67 y que cuando edita *El arte de la fuga* todavía permanecen latentes en el medio literario. La exigencia de verdad que se puede desprender del género autobiográfico requeriría otros modelos textuales que fueron descubiertos posteriormente. Incluso la lucha de la generación de Pitól por abandonar o cambiar la tradición naturalista y realista de la narrativa, choca con las exigencias de un género concebido como todavía deudor de la tradición literaria del siglo XIX.

La insatisfacción de Pitól ante la imagen que de sí mismo muestra en su primera autobiografía resulta fundamental, dado que esa autorrepresentación eficaz es el mensaje que el autobiógrafo aspira comunicar al lector. En *Acto de presencia*, Silvia Molly explica la importancia de esta imagen en un proyecto autobiográfico:

La evocación del pasado está condicionada por la autofiguración del sujeto en el presente: la imagen que el autobiógrafo tiene de sí, la que desea proyectar o la que el público exige (...) la imagen de sí existe como impulso que gobierna el proyecto autobiográfico. Además de fabricación individual, esa imagen es artefacto social tan revelador de una psique como de una cultura (1996: 19).

En el primer apartado de *El arte de la fuga* se da la confrontación entre presente y pasado, se abre un punto de crisis, puesto que Pitol se declara insatisfecho con la recuperación de su pasado. A partir de allí abre un nuevo proyecto de representación de sí mismo, una imagen radicalmente distinta por presentar ante un hipotético grupo de lectores. La nueva imagen será el impulso que gobernará su proyecto autobiográfico. Pitol dedicará sus esfuerzos creativos a ajustar su nueva autofiguración con el discurso de su propia vida.

Esta inconformidad la manifiesta desde dentro del texto, lo refuta con otro texto. Movimiento de lecturas y relecturas: un yo futuro lee al yo del pasado, al yo que intenta representarse mediante palabras, con cierta ingenuidad y desgano, y no se reconoce. Y esa relectura se realiza desde el interior de otro texto, de otro discurso más depurado. Se establecen elementos que denuncian los problemas, que establecen una crítica directa e incluso violenta manifestada en las palabras utilizadas para realizarla. En ese momento del trabajo discursivo, queda expresada una parte de lo que habrá que cambiar para lograr una imagen de sí mismo mucho más balanceada. La ansiedad, el malestar, serán formas de que el proceso avance y se consolide en otros textos, para comenzar, el inaugural “Todo está en todas las cosas”.

De origen, el género no parece servir mucho para acercarse a la verdad. Georges May expone la dificultad de decir en una autobiografía “la verdad ante todo”, imposible entre otras razones por las necesidades comunicativas propias del discurso:

la propia naturaleza de la autobiografía plantea el enfrentamiento con un dilema insoluble: o se impone un orden cualquiera al tropel caprichoso de los recuerdos y se falta a la veracidad, o se renuncia a buscar un orden que no existe en la experiencia vivida, y se falta a la inteligibilidad. Pero como el autobiógrafo escribe para comunicarse con un lector, se comprende que sea la primera de estas opciones la que se elija con más frecuencia. Si de ahí resulta esa infidelidad a la verdad (...) quizá el autobiógrafo se resigne a ella pensando que otros factores convergentes e inherentes parecen llevar a la conclusión de que esa infidelidad a la que no se puede menos que juzgar inaceptable, es de hecho una condición propia de la autobiografía (1982: 89).

El género se presenta como verdadero, pero las exigencias de escritura del pasado, el ansia de llevarlo a una legibilidad y a una posible comunicación con el lector, lo llevan una y otra vez a mentir, a ser inexacto e infiel. El escritor veracruzano localiza en esta infidelidad el que al final su yo representado no pueda ser auténtico, que no haya una imagen correcta de él mismo en el texto del 67.

Pitol toma conciencia de que el modelo que ha seguido lo ha constreñido y que su personalidad ha sido borrada por él, para que en lugar de su yo quede una máscara, una caricatura.

En el momento en que escribe su primera autobiografía, los hechos contados se encuentran demasiado cercanos: “La historia anterior me quedaba muy cerca, a tiro de piedra y ninguna de sus líneas estaba clausurada” (1996: 17). En la crítica moderna de la historia, se consideran las dificultades para analizar, exponer o representar un hecho de-

masiado cercano en el tiempo al historiador. La posibilidad de analizar o comprenderlos parece estar demasiado lejana si el tiempo que se intenta representar se encuentra cercano, como lo comenta Paul Ricoeur:

Las dificultades a que debe enfrentarse el historiador del pasado reciente dan vida de nuevo a las interrogaciones anteriores sobre el trabajo de la memoria y, más aún, al trabajo del duelo. Todo sucede como si una historia demasiado próxima impidiera a la memoria-recuerdo librarse de la memoria-retención, y al pasado sencillamente separarse del presente (2003: 446).

Más difícil todavía si se es la persona que vivió inmersa en los hechos ocurridos, que los vivió y está lleno de subjetividad con respecto a ellos, como es el caso de quien escribe una autobiografía. En este sentido, el trabajo del rememorante vuelve a parecerse al del historiador, con dificultades similares, aunque las intenciones —por supuesto— sean distintas. Sobre todo si hablamos de la autobiografía del 67 de Pitol, en que muchos de los hechos ocurridos han pasado en los últimos diez años de la vida del escritor. Quizá le costará menos trabajo separarse de ese pasado desde el presente de treinta años después.

Otro punto en relación con la dificultad de representar al yo auténtico es que para lograrlo uno debería conocerse a sí mismo, conciencia bastante difícil de alcanzar. Se cree que se es de una cierta manera, pero el yo total no alcanza una representación eficaz ni siquiera para uno mismo, y como un secreto para los demás. Así lo considera Pitol en el capítulo “Todo está en todas las cosas” de *El arte de la fuga*: ¿Qué es uno y qué es el universo? Son preguntas que lo dejan a uno atónito, y a las que se está acostumbrado a res-

ponder con bromas para no hacer el ridículo” (24). La pregunta cuenta con respuestas poco claras, acercarse a ella trae consigo muchos riesgos, puesto que se complica responderla: “Vuelva usted a preguntar qué somos, a dónde vamos y una bofetada lo librerá de las pocas muelas que le quedan” (26). Por este problema atraviesa la falta de reconocimiento en un yo pasado y las dificultades de la autorrepresentación.

En otras partes de la obra de Pitol se maneja esta imposibilidad de conocer a otra persona y de lo equivocado que puede estar quien cree conocer y utilizar ese conocimiento de otra persona: una duda esencial en su obra, el yo es un misterio, para sí mismo y para los demás. En *El tañido de una flauta* lo expresa así el personaje Carlos Ibarra, declamando dramáticamente a Shakespeare:

¿Has advertido en qué cosa indigna pretendes convertirme?
 ¡Quieres tañerme!
 Pretendes conocer todos mis registros.
 Deseas penetrar hasta el corazón de mis secretos,
 pretendes sondearme, para que emita desde la nota más
 grave a la más aguda del diapasón.
 ¿Piensas acaso que soy más fácil de tañer que una flauta?
 Tómame por el instrumento que más te plazca,
 pero por mucho que trates, te lo advierto,
 no conseguirás obtener de mí sonido alguno (1994: 38).

Un ser humano no se puede tañer, es decir conocer, como una flauta, descubrir los sonidos que se ocultan en el individuo. Las motivaciones quedan oscuras para los demás, muchas veces también para quien realiza las acciones. Aquí se plantea otra pregunta que exige generar la respuesta creativa: ¿Cómo representar a un yo elusivo, que de antemano

es imposible conocer? El que ha escrito la autobiografía del 67 no quiere asumir un engomamiento, una falsedad dicha como si se estuviera firmando un acta notarial con el compromiso de decir toda la verdad y nada más que la verdad. Prefiere manifestar que esta es una visión parcial de lo incognoscible: él mismo.

Las visiones optimistas de la escritura de la autobiografía dicen que una de las ganancias de escribirla es precisamente adquirir ese resbaladizo autoconocimiento de uno mismo, que se alcanza en la comprensión de la propia historia, la motivación de las acciones. Pitol toma conciencia de que no ha alcanzado en su primera autobiografía el autoconocimiento. Pero además sabe que no es sólo en torno a sí mismo la inexactitud del conocimiento, también desconocemos el mundo. Atisbamos fragmentos, percepciones. Está convencido de ello y así lo manifiesta apropiándose de las palabras de Gombrowicz:

Quando traduje el diario argentino de Gombrowicz encontré un fragmento que me interesó mucho y que sentí casi como propio: “Todo lo que sabemos del mundo es incompleto, es inexacto. Cada día se nos presentan mayores datos que anulan un conocimiento previo, lo mutilan o lo ensanchan. Al ser incompleto ese conocimiento es como si no supiéramos nada” (2006: 48).

La nueva autorrepresentación se basa en la crítica hacia lo logrado y en las conceptualizaciones ganadas a fuerza de lecturas y de la práctica del diario. En el nuevo modelo ya no importa la reconstrucción de un pasado volátil e imposible. Lo que le interesa al autor es definir una autorrepresentación eficaz, que guíe su proyecto hacia el yo que le importa comunicar a los demás. La intención que muestra a ese yo no está tanto en los hechos, los viajes, las calles, los amores, sino en las lecturas y en la escritura. El acontecimiento autobiográfico funcionará y será importante dentro de un texto memorialístico únicamente si alimenta al texto narrativo. Aunque sean recuerdos dolorosos, tendrán sen-

tido en su memoria si permiten el desbloqueo, el cambio de visión de la vida que permite un cambio estilístico y temático. Los viajes, las ciudades en que se ha vivido tendrán ese peso también. Lo que se incluya funcionará como explicación de otros textos y de los que en ese presente está escribiendo. Desde distintos ángulos y con distintas lecturas, manifestando una y otra vez que el enfoque de su escritura ha cambiado. Que ha abandonado la idea de que el lector encuentre al autor “real” en el texto, de carne y hueso. Lo que queda, el hombre alimentado de palabras, construido a base de narraciones, marcado por los libros como experiencias de viaje interior, es el que le satisface y el que le importa comunicarnos. A partir de esa conciencia, puede vislumbrar un nuevo proyecto, una etapa crítica hacia la memoria, un recuerdo no complaciente, pero dentro del que le falta mucho todavía por explorar. Comienza a percibir el futuro como “una zona infinita, desconocida y promisoría” (1996: 18).

Esa zona infinita, desconocida y promisoría en que se representa a sí mismo de manera satisfactoria se cumple con el trabajo complejo y pleno de matices que concluye —en apariencia— en 2008. Mezcla de autores, citas, retratos, lejanías, inexactitudes en los detalles y fuertes precisiones en el panorama completo de sí mismo, recuerdos y críticas despiadadas al que fue y al que es, *Trilogía de la memoria* es el espejo que él construye. El círculo no se ha cerrado. Queda abierto a nuevas lecturas, incluso del propio Pitol.

5. Problemas de la escritura de la memoria manifestados por Sergio Pitol

*Revisar el pasado significa, entre otras tristezas, contemplar un mundo que es,
y al mismo tiempo ha dejado de ser, el mismo.*

SERGIO PITOL (1996: 55)

La memoria escrita motiva sospechas, suspicacias y dudas. No sólo en el campo de la literatura, también en la filosofía, la psicología y la Historia se debate acerca de la confiabilidad de esta capacidad del ser humano. Se duda si el recuerdo trae el pasado hacia nosotros o si lo que rememoramos es un producto de la invención. Si lo que el autobiógrafo evoca resulta un producto de la imaginación, la memoria deviene en falsa. O mínimo es una construcción de la mente, más que una imagen completa de la realidad, inaprensible por definición.

Otra faceta de la falta de confianza en el recuerdo es que éste resulta incompleto, posee un carácter fragmentario e impreciso. Para muchos, resulta prácticamente imposible rememorar la imagen completa de un suceso pasado. El contraste entre lo que se recuerda y lo “real” casi siempre muestra las carencias de la operación de traer hacia nosotros lo que percibimos en el pasado.

Estos problemas resultan esenciales para el análisis de la autobiografía puesto que implica discernir, si es que resulta posible, entre ficción y realidad, entre invención e Historia. Una de las características de la autobiografía tradicional consiste en que aspira a expresar un hecho real, alejándose de la ficción, como un elemento prohibido. Esta exclusión también se da en el campo de la filosofía de la historia, dado que una parte de ella prácticamente eliminó el acontecimiento, la ficción y la trama de sus recursos historiográficos. El filósofo Paul Ricoeur comenta que una de las dificultades para discernir entre lo que imaginamos y lo que recordamos es que las dos operaciones se centran en imágenes (*eikon*). El proceso de recuperación y el de invención se asemejan demasiado, por lo que termina siendo difícil dilucidar entre uno y otro (Ricoeur: 2003).

Los teóricos se han centrado en que la memoria es una reconstrucción de la vivencia, nunca la vivencia en sí. Allí comienza, en el proceso autobiográfico, la dificultad de confiar en esa escritura de lo que ocurrió en el pasado, puesto que muchas veces se le exige que reconstruya la vivencia por completo.

También se trata de un problema que toca medios, procedimientos y estructura para representarse ante un posible lector. Los sucesos reales ocurren en simultaneidad, con rapidez que nos desborda. ¿Cómo transcribirlos? La escritura es lineal, lo cual obstaculiza la representación de lo múltiple de nuestras percepciones. El discurso nunca alcanza a representar a la realidad, puesto que se trata de un ordenamiento de hechos, con miras a una interpretación y a una explicación de lo ocurrido.

Por supuesto, estos problemas de la memoria se encuentran descritos, comentados, vividos y sufridos en el trayecto de buena parte de la obra de Sergio Pitol. Hay tam-

bién un enfrentamiento con estos conflictos, librado al interior de sus textos. La crítica que hace Pitol a estas situaciones es un primer paso para buscar las formas en que la memoria alcance una forma más adecuada de representación en la escritura. Los siguientes problemas y la manera cómo los ha enfrentado Sergio Pitol al interior de sus textos constituyen el tema de este capítulo:

Ficcionalización de los recuerdos autobiográficos

Ante la imprecisión de la memoria no parece quedar más solución que recurrir a la invención para llenar los huecos que dejan los recuerdos autobiográficos. La memoria aparece como compuesta de un poco de ficción y algo de recuerdos reales. En la crítica de Pitol hay reiteradas menciones a que cuando se da un hueco en el recuento de los hechos, lo que queda es inventar, ficcionalizar. Sin embargo, en el trayecto de su obra se establece una relación intensa entre la ficción y los recuerdos, poco a poco se acercan la una a los otros y el autor los asume como entidades relacionadas en un nivel profundo. Concluye asumiéndolos como parte de su vida, como parte de su creación y de su discurso autobiográfico.

Imprecisión y falseamiento de la memoria

Para Sergio Pitol, la memoria no alcanza a presentar la realidad. Resulta una pálida imagen de lo que ocurrió en su momento, falla en la pretensión de restaurar la vivacidad de los sucesos ocurridos, incluso en un pasado reciente. Resulta incapaz de representar ante nosotros el pasado y sus hechos fundamentales. De esta crítica pasa a buscar nuevas

formas de representación de la memoria mediante la escritura. Sus últimos trabajos memorialísticos pueden considerarse innovadores en este punto.

5.1 Ficcionalización de los recuerdos autobiográficos

La escritura autobiográfica permanece siempre bajo sospecha de quebrar una y otra vez la verdad con mentiras, tergiversaciones, fingimientos de voz y de tono, por usar más la imaginación que la evocación de lo realmente ocurrido. Si esto resultara correcto, representaría más a un resultado de la invención que a la operación mental de la remem-branza. En principio, imaginación y memoria comparten características, tal como lo señala Paul Ricoeur: “poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por lo otro, la posición de una realidad anterior” (2003: 67). A partir de allí se podrían dar varias mezclas. No necesariamente la imaginación y la memoria se conservan puras e independientes una de la otra. Mantienen una relación dialéctica. Se combinan en los discursos en donde no se tiene el prejuicio contra la ficción, pero también penetran, aunque sea de manea tangencial, en los que quieren mantenerse a salvo de ella, como el histórico y el autobiográfico.

Para un buen número de escritores autobiógrafos, caer en la ficción no sólo es inevitable sino incluso recomendable. El que recuerda oculta, simula, reinventa, selecciona para llegar a un fin, a un objetivo literario. Permanece en el campo de la literatura, en el campo de lo ficticio, satisfecho de no resolver el problema, de ni siquiera mencionarlo. Incluso en muchos manuales de escritura autobiográfica se indica que no se detenga la

redacción de la propia vida ante los huecos que se presenten, que si es necesario se invente:

El tiempo, la experiencia y la comprensión pueden alterar los «hechos» que usted siente. Pero, por ahora, sus creencias sobre su vida se han convertido para usted en la verdad de su vida. No importa que su familia, sus amigos o el resto del mundo sostengan que sus recuerdos no responden exactamente a la realidad, ni que estén en lo cierto al decir tal cosa. Al menos para usted, sus recuerdos son la verdad. (Price, 200: 29).

La conciencia de la presencia de la ficción en el discurso autobiográfico se menciona en varias partes de la obra de Sergio Pitol. En algunos de sus recuerdos, una fuerte imaginación interviene en la vida concreta. El autor prefiere lo irreal, inventa, se crea personalidades y vivencias. Incluso se autocalifica como inventor de historias en torno a sí mismo: “Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo. A veces, más tarde, con unas copas volvían a surgir, lo que me encolerizaba y me deprimía a un grado desproporcionado” (2000: 141).

Esa capacidad de invención resurgirá en varias ocasiones dentro de sus textos, incluso los más personales. No obstante, le inquietará siempre este poder de inventarse la vida, de transformarla en lo que prefieran la voluntad y el capricho prefieran, así como en lo que logren las capacidades imaginativas y de escritura. Para él, que esta invención de sí mismo sea posible constituye una falta de certeza del género autobiográfico. Sin embar-

go, este concepto irá evolucionando a medida que se apasione más y más por la escritura memorialística.

Para Sergio Pitol, quien cuenta su vida puede elegir entre sus recuerdos, a la vez que se halla impedido de recordar todo: “la infancia, o lo que quise y pude recordar de ella” (1996: 17). Seleccionar implica escoger unos recuerdos y omitir otros, generarles causalidades que nunca existieron, agregarles detalles. En una palabra: ficcionalizarlos. Esta idea de la elección de la infancia que se contará también se halla en el discurso autobiográfico del 67: “Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Se puede entretejer con ellos [los acontecimientos] un rosario y otro y otro más, y aunque los resultados sean opuestos serán siempre coherentes” (1996: 23). El rememorante puede escribir varias veces los mismos recuerdos y aunque resulten contrastantes o contradictorios, la capacidad del lenguaje, la estructura de la lengua escrita y la habilidad de quien los escribe los torna coherentes.

Al contar en *El viaje* cómo de niño inventó que era ruso y que se llamaba Iván, Pitol muestra cómo ha ficcionalizado su yo desde la infancia. Desde esa etapa se ha considerado a sí mismo como susceptible de convertirse en una invención literaria, derivada y alimentada por las lecturas realizadas, puesto que es un libro lo que le sustenta esa primera invención acerca de sí mismo. Pensando más allá: también es posible que la anécdota de ficcionalización del yo infantil sea una invención del yo adulto.

El Pitol que cuenta esa anécdota desde un presente sucedido en el año 2000 escoge lo ruso como un presagio de su futuro amor por la literatura rusa; o, más preciso: ese tiempo en que Pitol ama a la literatura rusa, que es futuro para el niño que se inventa

como ruso, condiciona que el autor de *El viaje* elija la anécdota, que en otro contexto sería irrelevante. El futuro condiciona al pasado, dice Lejeune en *El pacto autobiográfico*. Lo que sabemos en el presente hace que veamos de manera distinta una anécdota del pasado, le da una relectura, un replanteamiento, nuevos significados. Si ese futuro (nuestro presente) no se ha consolidado en la dirección de la anécdota, ésta pierde sentido, es una vaguedad, un recuerdo inconexo.

Esta característica fantasiosa del lenguaje y de las construcciones imaginativas del texto es deseable para un escritor de narrativa, teatro y poesía, pero para un historiador resulta desesperante no poder “purificar” su escritura de estas intromisiones. La autobiografía se cruza en algunos puntos con la historia, en cuanto a que posee un referente en el mundo real. Por lo tanto, resulta problemático que este tipo de discurso se considere únicamente como una ficcionalización de la realidad o viceversa.

Se puede considerar demasiado simplista suponer que no hay otra opción. Al igual que ha tenido que hacer la historiografía (como lo analiza Ricoeur), en la autobiografía se ha debido asumir el papel fundamental de la ficción en el discurso, por supuesto, sin considerarla de antemano como mentira. La conciencia de las limitaciones del recuerdo y de la presencia de la ficción le proporcionaría nuevos enfoques y nuevas formas de lectura, menos ingenuas, menos en la óptica del contrato previamente establecido que menciona Lejeune.

La exigencia de verdad del modelo autobiográfico convencional tal vez sólo podría satisfacerse con actas, fotos, testimonios de otros, constataciones legales, juramentos de decir la verdad y nada más que la verdad, grabaciones audiovisuales de cada acto. Pero

incluso así, como lo ha marcado Pitol en *El desfile del amor*, la documentación exhaustiva tampoco garantizaría que pudiéramos atisbar la verdad, que nos pudiéramos orientar hacia “la verdad” en un laberinto de múltiples versiones y puntos de vista. En cambio, las conceptualizaciones más recientes de autobiografía utilizan el poder de la ficción, pero también el poder de la memoria en su fase comunicativa hacia los otros; se permiten utilizar tanto a uno como otro, renovando los usos de la ficción, trascendiéndola y dándole nuevas funciones:

la autobiografía se acerca a la literatura, bordea la ficción y en cierto modo la supera porque la desconventionaliza, la ficción en la autobiografía es muy diferente a la que rige la novela, al menos en el modelo más tradicional: refiere modelando y no sólo reproduciendo, vela sin oscurecer, destaca sin enceguecer, corroe la ficción sin desvirtuar las ilusiones que engendra la ficción y, sobre todo, pone en evidencia la operación enunciativa del narrador en la medida en que lo hace actuar desde la mínima distancia imaginable con el referente. Si narrar consiste en administrar un punto de vista acerca de lo narrable y, para hacerlo, es preciso poseer una información respecto de la cual la posición de enunciación es determinante, la autobiografía, en la que el “yo” narrador se confunde con el “yo” narrado, sería el lugar por excelencia de la narración (Jitrik: 1998).

El discurso autobiográfico de Sergio Pitol va en esa dirección. A través de este género innova, refresca y refuncionaliza su obra completa. Trabaja en nuevas formas de narración, a partir de evidenciar los límites y de criticar los procedimientos, para incorporar nuevas estrategias de estructura y narración. Asume la ficción como parte de su obra memorialística, de su vida y de su pasado. A la posible ficcionalización de los recuerdos,

Pitol opone dos procedimientos que le permiten asumir y evidenciar la presencia en su discurso autobiográfico de la ficción:

- a) Muestra que la memoria es el origen de toda ficción, que ésta no es posible sin la memoria. Es punto de partida del discurso narrativo y autobiográfico:

A veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido. Y si quien la libera resulta ser un escritor, éste quedará colmado de felicidad, sentirá estar a punto de concebir un nuevo relato, quizás el mejor de todos los suyos, porque los detalles que acaba de recordar de su infancia podrían ser lo que faltaba para delinear esa trama perfecta tanto tiempo esperada y que incomprensiblemente lo esquiva siempre que está a punto de capturarla. Vuelve a sentir que esa vez ganará, ha oído la voz imperiosa de las musas, el mensaje, el pregón, eso que cristaliza en la “inspiración” (Pitol, 2006: 60).

Pensar sólo que inventamos cuando recordamos implica olvidar que cuando inventamos también recordamos y que este juego dialéctico es el centro de la escritura. No sólo no existe narrativa sin el auxilio de la memoria, tampoco existe la parte de ensayo ni mucho menos la redacción de los “sedimentos autobiográficos”. Pitol comenta esta relación entre creación y reminiscencia: “En mi experiencia personal, la inspiración es el fruto más delicado de la memoria” (2006: 61). En este punto se acerca a las concepciones míticas de los griegos, puesto que Mnemosine, diosa de la memoria, es la madre de las nueve musas, tal como cuenta Hesíodo:

Las alumbró en Pieria, amancebada con el padre Crónida, Mnemósine, señora de las colinas de Eleuter, como olvido de males y remedio de preocupaciones. Nueve noches se unió con ella el prudente Zeus subiendo a su lecho sagrado, lejos de los In-

mortales. Y cuando ya era el momento y dieron la vuelta las estaciones, con el paso de los meses, y se cumplieron muchos días, nueve jóvenes de iguales pensamientos interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquélla, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo (1990).

En esta concepción mítica, la memoria es el primer paso para la creación, de ella vienen las artes y la historia, los poderes humanos de invención y recreación. Alianza fecunda, el poeta se sujeta a la fuerza de la memoria, ya que “Su canto es expresión del dictado divino, del dictado de la memoria más que el fruto de un arte o de una técnica; es el efecto de una fuerza divina que conmociona primero al poeta y luego al recitador, como si de una cadena mágica se tratase” (Vinatea Serrano, 2005: 32). La ficción se origina en la propia memoria.

Para Pitol no se trata de simplemente de tomar la vida y reinventarla novelizándola, proceso demasiado sencillo. Se trata de ubicar los puntos en que es necesario implantar apoyos a lo que se cuenta, como si el uso de escenas de la propia vida revitalizará partes del texto. La unión memoria-ficción implica una observación cuidadosa:

El narrador hurga más y más en su vida a medida que su novela avanza. No se trata de un ejercicio meramente autobiográfico; novelar a secas la propia vida resulta, en la mayoría de los casos, una vulgaridad, una carencia de la imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato (1996: 130).

La relación entre memoria y ficción también se evidencia en que Pitol dedica buena parte de su obra memorialística a contarnos lo que hay detrás de sus procesos de ficción,

los recuerdos, lecturas y experiencias corporales que originan un relato escrito. El recuerdo autobiográfico también evoca cómo escribió un libro, qué motivó al autor y, más importante para el tema de la memoria, qué recuerdos originaron el nuevo texto. Todo *El viaje* gira en torno a una narración paralela a otro texto, la de las vivencias ancladas en la memoria y presentes que dan origen a la novela *Domar a la divina garza*. Se localizan allí experiencias en torno a la literatura rusa, la vivencia corporal extrema y lo excrementicio. En el principio de la inspiración se encuentra un recuerdo de infancia: “advertí que tal recuerdo no se hubiera revelado de no ser por ese shock sufrido horas atrás” Luego evoca otros elementos que se combinan y que también se localizan en la rememoración: “y los rostros se sobreponían, y supe entonces que estoy a punto de escribir una novela que recogerá todo esto en cuanto llegue a Praga” (2000: 118). La memoria también consiste en la rememoración de todos esos acontecimientos. Pitol sobrepone recuerdos a sus recuerdos, que se complementan y arman una nueva representación de su memoria, de los momentos que le importa comunicar.

b) Utiliza elementos explícitos de ficción dentro del discurso en que, según los puristas de otros modelos autobiográficos, sólo debería existir la memoria. La ficción es parte de la memoria, puesto que quien recuerda es un narrador, individuo con percepciones subjetivas que también es un narrador de relatos ficticios que se caracteriza por transgredir ambos modos de la narración. En la culminación (por el momento) de su trilogía memorialística, *El mago de Viena*, evidencia la ficción sin recurrir a marcas textuales que avisen al lector en qué momento se encuentra leyendo ficción y en que parte está ante la memoria al cien por ciento o ante un ensayo sin sombra de ficción. Inclusive, el

ensayo se apoya para desarrollarse en personajes de ficción. En “Hasta llegar a Hamlet” inventa un personaje lector de Shakespeare. Se trata de un ensayo en tercera persona, con un personaje ficticio sosteniendo diversos puntos de vista y perplejidades del propio autor, todo girando en torno a las formas posibles de leer un texto literario.

“El mago de Viena” es un texto todavía más delirante, en el que inventa un *best seller* pleno de situaciones truculentas, una crítica literaria con nombre que parece sacado de *Domar a la divina garza* (Maruja La noche Harris), pero también de *La familia Burrón*, el famoso cómic de Gabriel Vargas. En este apartado del libro con el mismo nombre expone varios comentarios en torno a la lectura, a la forma en que debería leerse a profundidad, en contraste con la forma superficial a que invitan los grandes éxitos de ventas. En estos textos se pierde el ingrediente de otros ensayos en que el autor era quien opinaba acerca de la lectura y la escritura, en un marco “real”, con personajes escritores que poseen un referente. Ahora, la opinión se sustenta en personajes imaginarios y en un libro ficticio. El círculo se ha cerrado, la ficción se integra al discurso de la memoria, con todos sus poderes renovados.

De este modo cambia el centro del cuestionamiento. Se da la conciencia de la ficcionalización ligada a la memoria, pero se le resta importancia una vez que ha marcado el poder de la memoria como origen de la ficción y una vez que ha dispuesto claros y explícitos fragmentos de ficción dentro del discurso autobiográfico, como un elemento más de un rostro que lucha por figurarse completo ante los lectores.

Otra relación de la memoria con la ficción es que ésta constituye un almacén de posibles tramas que se dejaron de lado en otro momento o que no han podido cuajar del

todo. El autor discierne entre los recuerdos de su experiencia vital y los recuerdos que se van sedimentando y tomando fuerza de la imaginación:

A veces, esa primera incitación aflora y turba por un instante o durante varios días al eventual autor, para luego inexplicablemente replegarse e uno de los pozos más negros de la memoria, en espera del momento oportuno para volver a aparecer con potencia acumulada. Nadie puede prevenir el tiempo que tardará en madurar el estímulo inicial, puede ser un asunto de días o de décadas (1996: 113-114).

Una última interacción entre memoria y ficción es la correspondiente a las lecturas que recuerda el autor y de las cuales obtiene también imágenes y procedimientos para su escritura. ¿Una lectura no se convierte en una experiencia corporal intensa que guía el futuro de muchas vivencias? Pitol apuesta a que sí ocurre de esa manera. Su memoria semillero de nuevas ficciones también se alimenta de libros, no está compuesta únicamente de anécdotas “reales”:

En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales, pero también de los muchos libros que he transitado. Soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de la lectura, de la más prestigiosa a la más deleznable (2006: 245).

Más que huir de la ficción, en un anhelo de pureza imposible, o mencionar de paso que no es posible evitarla, lo que Pitol elige es evidenciar los diferentes momentos y

maneras en que la ficción se alimenta de la memoria y el apoyo que le da la ficción a la representación de los recuerdos. La memoria se liga a la ficción también en su poder narrativo, la forma que tiene el ser humano de traerla ante su propio presente. Parafraseando al psicólogo Ruiz-Vargas: una memoria que no utilizara la ficción ni la narración en la escritura de los recuerdos autobiográficos sería tal vez un conjunto de fórmulas semejantes a las de la lógica filosófica, un grupo de complejos algoritmos, una enumeración de objetos u emociones. Si fuera así, perdería la capacidad de comunicación intensa y emotiva de que disponemos ahora.

Una vez más, la conciencia crítica de la memoria y de sus riesgos en la obra autobiográfica de Pitol lo impulsa a construir sin omitir la ficción, incluso a fortalecerla. Esta asunción de la ficción dentro del discurso autobiográfico logra que la trascienda y también la lleve hacia nuevos significados y hacia formas distintas de narrar.

5.2 Imprecisión y falseamiento de la memoria

La conciencia del falseamiento de la evocación se da en varios textos de Sergio Pitol. El recuerdo no coincide en un cotejo sencillo con la realidad vista años después. ¿Cómo creer en lo que ella revela o acumula? Por ejemplo, todo es borroso en el subcapítulo “Sí, yo he tenido mi visión”, publicado dentro de *El arte de la fuga*. La percepción se ha efectuado sin una visión sana, sin los lentes que permiten enfocar al mundo: “Camínaba 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”

(1996: 12). Ese claroscuro es lo Pitol elegirá transmitirnos, representarnos, en lugar de una imagen clara y definida de los hechos ocurridos. Lo definido, claro y verificable se mantiene inaccesible. La idea de la falta de claridad, de la confusión de los recuerdos aparece también en su primera autobiografía:

y entre pensar y recordar y asombrarme ante ciertos recuerdos, resultó que iba a parar indefectiblemente en la infancia, que algunas constantes que aparecían en mis cuentos o se repetían en mi vida se encontraban allí de manera embrionaria; que la acción del tiempo y del mundo se había encargado sólo de decantarlas y pulirlas; a veces, de deformarlas (1967: 17).

Los recuerdos no pueden considerarse como fieles reflejos de lo ocurrido en años anteriores. La acción del tiempo y del mundo los transforma. Esta inestabilidad de la memoria la marca Georges May como una situación constante en las autobiografías y encuentra una posible causa en las constantes rememoraciones:

No es sólo que el paso del tiempo evaporó el recuerdo: sucede también que el autobiógrafo lo evocó con tanta frecuencia durante ese lapso que ahora le es imposible saber si la evocación hecha en el momento de escribir esas líneas (...) se basó en la imagen mnemónica original o, por el contrario, en el recuerdo que guardó de una evocación ulterior a ella. Pudiendo deformar el recuerdo en cada etapa, resulta entonces que la autobiografía descansa inevitablemente sobre una base flotante y vulnerable, capaz de múltiples distorsiones e ilusiones (1982: 94-95).

Como parte de su reflexión crítica, Sergio Pitol detecta estos falseamientos en su propia obra memorialística:

Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de viajes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o por azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he conocido y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible magma de la infancia, me queda la sospecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el entorno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siempre intrascendentes. Soy entonces consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro (2006: 220-221).

Esta inexactitud e imprecisión de la memoria también constituye un tema importante en *El desfile del amor*, en la escena en que Miguel del Solar entra luego de muchos años al edificio en que vivió un tiempo de su niñez:

Se preguntó si la memoria no le estaría tendiendo una celada. Su estancia en aquel lugar aparece, se pierde y vuelve a surgir en sus recuerdos como enmarcada por un escenario palaciego. Y en ese momento, al examinar con cuidado el interior, los espacios, a pesar de su amplitud, le parecen bastante más reducidos de cómo los ha retenido en sus recuerdos (1989: 10).

El cotejo de los recuerdos de infancia con los sucesos reales no coincide en ningún momento: “A esa edad, se recuerda todo, había dicho; pero sucedía que en su caso no era verdad” (*op. cit.*: 17). Parecen mundos ajenos, experiencias distintas, acontecimientos cuyas partes correspondieran a distintos rompecabezas: “Y, por supuesto, recordaba muchas cosas... ¡Pero de qué absurda, desmadejada e incoherente manera! Posiblemente los hechos que tenía en mente no fuesen los aludidos en el legajo” (15). No hay que olvidar, además, que “el viejo historiador” de la novela es un *alter ego* del propio Pitol.

En las frases citadas, se manifiesta una diferencia y una barrera infranqueable entre tiempo histórico, tiempo del legajo o documento y recuerdos, y el tiempo de la experiencia. Cada uno de ellos parece hablar de sucesos distintos en lugar referirse al mismo, al punto de generar confusión y caos ante lo realmente ocurrido. Resulta imposible en esta novela saber o conocer un hecho histórico, lo que realmente ocurrió, tal como la describe Juan Villoro: “urdida con cuentos que se detestan entre sí, narrados contra adversarios que disponen de otras interpretaciones, las mil y una vertientes de una verdad que se puede intuir, pero nunca descifrar” (1998: 14).

Esta imposibilidad de dilucidar la verdad se toca también en el segundo de los libros autobiográficos de Pitol, *El viaje*, mediante una larga cita de Nabokov, efectuando una apropiación radical de las palabras de otro autor: “y después de los primeros y efusivos abrazos empecé a recordar menudencias de mi niñez, tan deformadas o tan lejanas de mi memoria que dudé de su pasada realidad” (200: 131-132). Se trata de una cita dejada caer como al azar en medio de un libro que apela a los recuerdos inexactos, a la memoria que se recupera en un marco de duda. (El proceso de apropiación es tan radical que uno duda si atribuirle esas palabras a Nabokov, puesto que es un segmento aparte en el contexto del libro, dándole un apartado en la lista de obras consultadas o dejarlo así).

Como lo analiza Pitol en *El desfile del amor*, las barreras para llegar a esa verdad que debería estar clara en la memoria resultan ser también sociales, no sólo del individuo como enigma. Entre más testimonios acumula el viejo historiador, más se le escapa el hecho, más voces disímiles se enfrentan y más imposible parece la escritura del hecho histórico. Incluso más inútil. Un hecho ocurrido a un lado de él, de manera paralela, que

cambió su vida, le es imposible rescatarlo tanto como experiencia individual que como vivencia de una sociedad. Al igual que los hechos de la memoria, lo social permanece en el enigma, como algo difícil de alcanzar.

Se trata de una confusión de imágenes. Como recuerdo, invención, imagen e incluso ficción llegan con la misma vestidura en la mente, se presentan o evocan del mismo modo (Ricoeur: 2003), resulta difícil encontrar la diferencia cuando se establece una crítica que busca los verdaderos recuerdos y que quiere distinguir entre las imágenes cuáles corresponden a hechos reales, auténticamente vividos²¹. Todavía resulta más difícil pedirle a la memoria precisión puesto que además en su representación escrita se utilizan las herramientas del lenguaje para lograr que una experiencia renazca en el texto, para comunicársela a un lector.

Queda claro que para Pitol la memoria es insuficiente, tergiversa, confunde imágenes de distinta proveniencia. Una herramienta incompleta a la que se debe vigilar constantemente. Para Paul Ricoeur también está claro que estas características de la memoria resultan insoslayables, pero que es la única herramienta con la que contamos:

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir–imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. Y sin embargo...

Y, sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello (2003: 22-23).

²¹ Esta confusión entre imágenes provenientes de distintos procesos mentales la ejemplifica Sergio Pitol en el cuento “El regreso”, incluido en el libro de cuentos *Cuerpo presente*: “Ve correr un jabalí. En ese momento tiene la impresión de recordar su sueño, pero no está seguro; quizás no es el sueño sino simple y puramente el recuerdo de un hecho real que de alguna manera se relaciona con ese sueño que tanto lo ha perturbado” (191).

Georges May dice algo semejante en relación con la inevitabilidad desencantada de la utilización de la memoria:

Pero que la memoria sea un mal instrumento no significa que debemos o podemos rechazarla. De ahí que la mayor parte de los autobiógrafos se avengan a ella sin ilusión, en tanto que lo que cuenta no es el acontecimiento histórico que narran sino el recuerdo (probablemente deformado e incompleto) que guardan en su memoria (1982: 89-90).

Para May, este tema de la imprecisión es un lugar común del estudio y práctica de la autobiografía. Puede que tenga razón, dado que es uno de los temas que primero saltan a la vista. Para los fines de esta tesis, lo importante sería averiguar qué hace el autobiógrafo con esa mención, tan frecuente que May la considera un tópico. Si se trata sólo de un comentario, o si a partir de la referencia se generan estrategias discursivas para enfrentar estas limitaciones de la capacidad de la memoria y su representación en un texto. Las obras memorialísticas de Sergio Pitol evidencian que le importa resaltar las limitaciones de la memoria para buscar una mejor representación de ésta en otro medio limitado: el de la escritura. Y que para ello enfoca varias estrategias discursivas, estructurales y literarias. Para Pitol, el camino no es negar la memoria o determinar que es imposible confiar en ella, porque si así fuera ya no seguiría trabajando el tema de la autobiografía. La salida posible es encontrar otras maneras de representarla, en lo cual coincide Paul Ricoeur ante el agotamiento de las formas realistas y naturalistas de la narración:

Pero esta comprobación no debe impedir sino, al contrario, estimular la exploración de modos de expresión alternativos vinculados eventualmente a soportes distintos

del libro dado para leer: escenificación teatral, film, arte plástico. No se prohíbe intentar siempre llenar la distancia entre la capacidad representativa del discurso y el requerimiento del acontecimiento, guardándose de alimentar, merced a los estilos que H. White llama *modernist*, una ilusión paralela a la que denuncia respecto a la tradición realista” (2003: 346).

De la misma manera y aplicando estas reflexiones al trabajo de Pitol: Las formas de figuración disponibles no se adecuan a la exigencia de verdad que exigiría el modelo de autobiografía anterior. Tendría que buscarse una forma de figuración alejada de los modelos naturalistas, de los actos ilusionistas y de la ingenuidad de creer que la memoria puede representarse con la simple evocación del pasado.

En *Adicción a la novela inglesa*, en el ensayo dedicado a Virginia Woolf, el cual no rescatará en la *Trilogía de la memoria*, Sergio Pitol se refiere al momento en que Woolf “Tuvo que crear nuevos métodos y técnicas. Los antiguos procedimientos resultaban inadecuados para transmitir el flujo de la conciencia moderna”. (1999: 125) Aplicándole a Pitol, una vez más, lo que él dice de otro autor: Pitol tuvo que crear nuevas estructuras, técnicas y métodos para la autobiografía. Los procedimientos antiguos resultaban inadecuados para transmitir lo que ahora sabemos críticamente de la memoria.

Pitol busca otras formas de figuración de la memoria por medio de la escritura. No busca realizarlo por medio de la escenificación teatral o por medio de un film, lo efectúa con los propios medios de la literatura, reestructurando la representación de la memoria, para acercar esta operación de la mente lo más cerca posible al proceso que él observa en sí mismo. Lo representa con los medios específicos de la literatura (la escritura secuencial, las figuras retóricas, la puesta en palabras de hechos y personas reales), que no pue-

den trasladarse a otro medio de comunicación o lenguaje artístico, tal como lo pide Calvino en sus *Seis propuestas para el nuevo milenio*. La inquietud comenzó en la escritura y concluye dentro de ella.

La crítica de Pitol se realiza dentro del texto autobiográfico y no en un texto teórico. Trascenderá el lugar común de la debilidad de la memoria señalado por May mediante el recurso de la voluntad de explicación de los hechos, incluso construirá una nueva forma de representación de la memoria a partir de la conciencia de su insuficiencia.

Pasar a un escrito el recuerdo del pasado resulta un acto complejo en Sergio Pitol, porque no sólo lucha contra un pasado —como los demás autobiógrafos—, para representarlo con los insuficientes mecanismos del lenguaje, sino que además confronta un documento que quiere corregir, remediar, el de la primera autobiografía de 1967. Un documento que asume el papel de su memoria, su discurso autobiográfico, la narración de su propia vida. Además, el documento se ha publicado. Quizá ha desaparecido la mayoría de los mil ejemplares originales, pero al fin y al cabo pesan como algo ya hecho, público. Y esta corrección se realizará desde el interior de otro texto, escrito en un presente capaz de mirar crítica y ácidamente el pasado; lo hace desde un texto publicado en 1996: *El arte de la fuga*. Pitol se lee a sí mismo en diferentes etapas de su vida, y cada lectura le genera nuevas ideas acerca de lo que ha escrito, ya sea para condenarla o para buscar una nueva forma y otro tipo de estructura, incorporando lo aprendido en lecturas y escritura, procedimientos más modernos, paródicos y satíricos, como los de Gombrowicz.

El Sergio Pitol del 96 relee al del 67 para criticarlo duramente y producir *El arte de la fuga*; luego el autor de *Pasión por la trama* (1998) complementa la visión de ese autor a

dos años de distancia con textos parecidos a los del libro anterior. Sin embargo, esta cercanía de estilos y de formatos no le parece adecuada. *Pasión por la trama* sería expulsado de la integración final (2008) de la *Trilogía de la memoria*, mediante correcciones y reconfiguraciones, colocando su contenido en otras ediciones²² (sobre todo en *El mago de Viena*):

²² Una descripción sintética de cómo varios de los textos de *Pasión por la trama* emigraron a *El mago de Viena* y de la recombinaación de otros escritos se enlista a continuación.

Nombre del texto	Páginas en que aparece en <i>Pasión por la trama</i> (1998)	<i>La casa de la tribu</i> (1989)	<i>El arte de la fuga</i> (1996)	<i>El mago de Viena</i> (2006)
El sueño de lo real	18-26			37-48
Walter Benjamin va al teatro en Moscú	36-38			48-51
Gogol	53-65	25-43		
Chejov, nuestro contemporáneo	66-75		217-225	
Andrzej Kusniewicz ante el derrumbe habsbúrguico	96-108	167-180		
Un puñado de citas para llegar a Tabucchi	115-122	155-166		
<i>Sostiene Pereira</i>	123-128		287-291	
Carlos Monsiváis, catequista	149-156			115-123
<i>Los papeles de Aspern</i>	164-172			127-137 (“Henry James en Venecia”).
Ivin Compton-Burnett: <i>criados y doncellas</i>	173-181	88-100		
El infierno circular de Flann O’Brien	182-195			152-168
<i>El corazón de las tinieblas</i>	196-204			138-152

Seis de los catorce textos (los sombreados) encontraron lugar en *El mago de Viena*. Dos incluidos en *Pasión por la trama* ya habían aparecido en *El arte de la fuga*.

De la misma manera, puede observarse que varios de los textos de *El arte de la fuga* provenían de *La casa de la tribu*. Un ejercicio similar de textos comunicantes y compartidos podría realizarse con cada uno de los libros de Sergio Pitol.

Se entrevisté aquí el procedimiento constante de reedición, reciclamiento y reconfiguración que realiza Pitol con sus textos. Además, por lo regular modifica el contexto en que el lector los decodifica y realiza cambios en el título o en la manera de presentar el título de cada texto.

resignificándolo. Se trata de un procedimiento común en él, que practica en todos sus libros: “Pitol también sacude hábitos de la crítica, esa lectura profesional, porque su manera de manipular y reacomodar textos de un volumen a otro prácticamente subvierte la noción tradicional del libro como un cuerpo cerrado y definitivo” (Vital, 1995: 22).

Esta negación a fijar un libro como ente cerrado e inamovible puede leerse como símbolo de la propia imposibilidad de fijar el yo del escritor Sergio Pitol en una sola forma. También implica el constante movimiento físico, por varios países; una actitud que sólo puede representarse en lo móvil y abierto de sus textos. Esta característica de que su escritura refleje lo cambiante ocurre también con sus cuentos, tal como él mismo lo comenta: “Durante esos veintiocho años europeos mis relatos registraron un vaivén incesante. Son, de alguna manera, los cuadernos de bitácora de mis mudanzas terrenales, mis mutaciones y asentamientos interiores” (2006: 41-42).

Todavía más enredado y complejo: el autor Pitol leerá sus libros de “sedimento autobiográfico”, calará las críticas obtenidas por ellos y dialogará en torno a este tema con lectores ideales y comunes. En las entrevistas ante los medios contestará preguntas referentes al tema de sus propios libros. Estos actos implican una nueva revisión, una relectura y una reconstitución constante de sus textos, no abandona ninguna publicación ni considera concluido un texto una vez que ya lo publicó en el contexto de algún libro. Pitol lee sus propios libros y los edita, modifica, corrige, mejora, de acuerdo con su nueva concepción, retroalimentada también por las lecturas de los otros. Con este procedimien-

to, Sergio Pitol muestra una necesidad de comunicarse y retroalimentarse profundamente con el lector, con el otro.

Hablo de distintos autores siguiendo la idea de May de que hay un autor que mira al pasado y trata de reconstruir el pasado. En el caso de Pitol, este proceso se da varias veces, no menos de cinco. Por lo menos en una ocasión, él sí establece diferencias de identidad con el Sergio Pitol autor de un texto pasado:

Evocar esa época no me hace pensar que ‘vivía yo otra vida’ como por lo general se dice, sino más bien que la persona a quien me refiero no era del todo yo mismo; se trataba, en todo caso, de un joven mexicano que compartía conmigo el mismo nombre y algunos hábitos y manías (1996: 15).

El mirar hacia atrás para analizarse se efectúa a partir de un texto, de una evidencia escrita y de su reconfiguración. En el trayecto para culminar la *Trilogía de la memoria*, Pitol modificó la forma de presentar sus escritos autobiográficos. Dejó de lado el formato de *El arte de la fuga* y *Pasión por la trama*, para llegar a una fusión de estilos y de textos más audaz en *El viaje*. En el primero utiliza todavía una estructura compartimentada en los temas básicos: memoria, lecturas, escritura. En el segundo es todavía más clásico, puesto que el libro se estructura en cuatro partes marcadas con números romanos. *El viaje* mezcla los tres puntos sin aviso en la edición de a qué parte le corresponde lo que estamos leyendo: si pertenece a la memoria, a la escritura o a las lecturas. Las partes todavía conservan títulos, fechas, lugares donde fueron elaborados, separaciones editoriales entre los textos de diferentes estilos o momentos. Las historias que se cuentan no son completas de un tirón, sino que hay interferencias de otros textos a lo largo del libro. El discurso

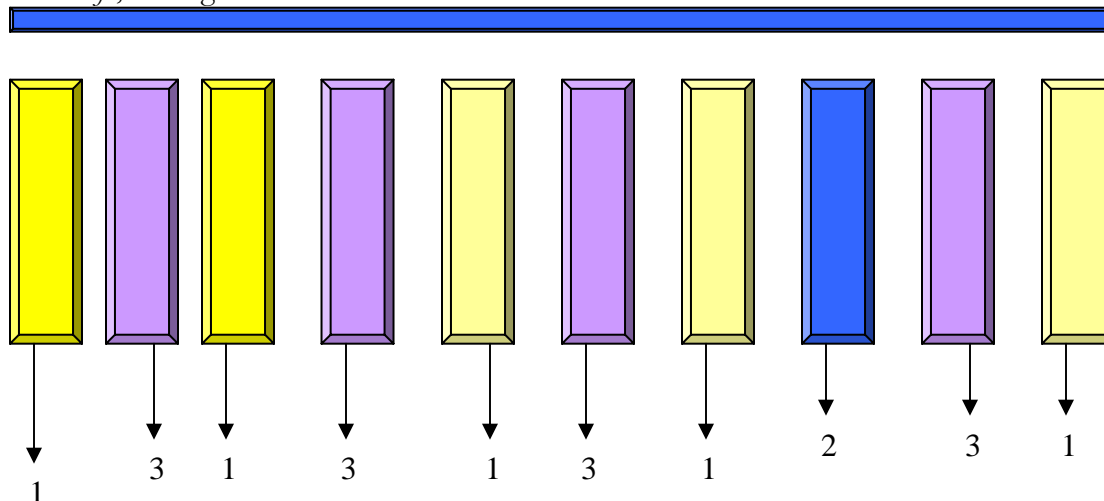
ensayístico se vuelve mucho más autobiográfico incluso cuando cobra distancia; el diario en fusión con la crónica de viaje alcanza su perfección narrativa al contar una historia de confusiones de personalidad y de culto vital a los placeres de la vida y de lo excrementicio. Las citas de otros libros se retoman como si fueran del autor.

Cada parte del libro se resignifica en un contexto de fusión, puesto que los textos toman diferentes formas y estilos. Si los textos se conectan es gracias a que el tema es uno solo: las lecturas, vivencias, recuerdos de infancia desenterrados, confusiones, fastidios, percepciones corporales y parajes recorridos que se fusionan en un instante prodigioso para desembocar en la creación literaria, en la certeza de que se escribirá una novela; el vislumbre del producto literario que se asoma gracias a la interacción de todos esos elementos.

Esta constante innovación de la estructura de su discurso autobiográfico podría quedar más clara con los esquemas siguientes. En *El arte de la fuga*, cada tema queda en un bloque aparte (la parte llamada “Final” entra en “Memoria”):



En *El viaje*, estos grandes temas se alternan:



Los números significan:

Memoria: 1

Escritura: 2

Lecturas: 3

En este libro se nota que memoria y lecturas aparecen alternativamente. El proceso de contar cómo se realiza la escritura de una novela, en este caso de *Domar a la divina garza*, aparece sólo una vez en la secuencia lineal. Sin embargo, la barra transversal colocada arriba implica que todo el libro está dedicado a narrar el contexto, los elementos que se fusionan en la memoria para producir un libro. La memoria aparece como fuente de iluminación y de confirmación de la creatividad.

En *El mago de Viena*, los diversos temas se fusionan y aparece un elemento que se había mantenido fuera, por lo menos en apariencia, la ficción. Este libro consiste de un solo bloque, un solo apartado. No indica divisiones, ni fechas y lugares de terminación de cada segmento, ni siquiera contiene un índice en que aparezcan los nombres de los diferentes textos. Apenas marca con versalitas los nombres de las partes, pero entre cada una de éstas no coloca un espacio, una separación tipográfica o editorial notoria, sólo lo suficiente para que el texto no se vuelva caótico. La lectura permite una visión completa, en que se comienza a leer por cualquier parte y se encuentran unidades con significado completo en sí mismas. A la vez, en una lectura continua se salta de un episodio a un ensayo y de allí a la ficción. Dado que el libro no contiene un índice, a continuación describo sus distintos textos y los elementos discursivos presentes en ellos, para mostrar cómo se fusionan estas distintas formas de escritura. Los números son los mismos:

1: memoria

2: escritura

3: lecturas

Agrego dos números más para indicar tipos de escritura que no estaban considerados de manera tan evidente en los otros libros: 4: ficción y 5: arte poética.

Tipos de discurso	Título en versalitas	Página inicial	Página final	Tipo de texto
3, 1.	El mono mimético	9	13	Ensayo sobre la escritura y sobre las aportaciones de varios autores, en mezcla con la memoria de su propio proceso de aprendizaje de la literatura.
4, 3,1.	El mago de Viena	13	24	Ficción mezclada con ensayo sobre la lectura y con recuerdos sobre las lecturas de su generación.
3, 1.	La auténtica lectura, la relectura	24	27	Ensayo sobre la lectura con elementos de memoria.
4, 3, 1.	Hasta llegar a Hamlet	27	35	Ficción con elementos de ensayo sobre la lectura y trasfondo autobiográfico en la evolución del lector ficticio cuyas distintas lecturas se cuentan aquí.
3, 4, 5.	Quisiera arriesgarme	35	37	Ensayo acerca de un tipo de literatura ideal que se pretende lograr. Se incluyen elementos de ficción al contar la trama y personajes de esa deseada forma de escribir. Elementos de un arte poética ideal.
1, 2, 5.	Sñar la realidad	37	48	Memoria personal como contexto del recuerdo del momento en que escribió sus primeros cuentos.
1,3,5.	No saber nada	48	48	Memoria. Recuerdo de una traducción y cita del texto traducido. Elementos de ensayo. Asimilación de otro autor a su propio discurso.
3.	Walter Benjamín va al teatro en Moscú	48	51	Ensayo con tintes de escritura de biografía.
1, 3.	En la Viena de Bern-	52	57	Recuerdos con elementos de ensayo.

	hard			Mezcla de tiempos y lugares con habilidad narrativa.
3.	Judíos en México	58	60	Lectura de un texto autobiográfico: <i>Las genealogías</i> , de Margo Glantz.
1, 3.	Formas de Gao Xingjian	60	74	Reflexión ensayística acerca de la memoria, memoria, recuerdos de estancia en China, lectura de Gao Xingjian, ensayo acerca de este autor con breves apuntes biográficos.
1, 5.	En actitud contemplativa	74	75	Declaración en torno a sí mismo, con menciones a gustos de pintura, música, ópera.
1, 2, 3.	Anulación de Pompeya	75	81	Memoria. Ensayo en que se describen los mecanismos del recuerdo. Recuerdos que se convierten en escenas y paisajes de una novela. Memoria ligada a creación.
1, 2, 3, 5.	El tríptico	82	97	Memoria. Ensayo en torno a sí mismo. Recuerdo analítico de sus diferentes etapas como escritor.
1, 3.	Suite colombiana para Darío Jaramillo	97	102	Memoria de sus años de estudiante mezclada con un ensayo acerca de la importancia de la poesía para los colombianos.
1, 3.	Encuentros con Darío Jaramillo	102	108	Memoria de su relación con el escritor colombiano Darío Jaramillo. Ensayo acerca de este escritor.
1, 3.	Poemas y novelas	108	113	Lectura con elementos de memoria en torno a Darío Jaramillo.
1, 3.	Coda	113	114	Lectura y recuerdo en torno a la relación de Jaramillo con la Poesía. Consolidación del retrato de este escritor.
1, 3, 5.	Breve tratado de erotismo	114	115	Memoria. Recuerdo de una cita. Transcripción de la cita. Asimilación de palabras de otro autor a su propio discurso.
1, 3.	Monsiváis catequista	115	123	Ensayo con elementos de memoria.
1, 2, 3, 5.	También los raros	123	127	Lectura con elementos de arte poética, al definir su gusto literario por los excéntricos.
2	Henry James en Venecia	127	137	Ensayo más convencional en torno a novelas y discurso autobiográfico de Henry James.

5	El lenguaje lo es todo	138	138	Arte poética. Elementos presentes en su escritura. Lo que debe ser el escritor.
3	Conrad, Marlow, Kurtz	138	152	Ensayo sin elementos de memoria, en un contexto memorialístico.
1, 3.	La porción deletérea	152	152	Memoria. Recuerdo de una cita relacionada con el ensayo anterior, búsqueda de la cita, transcripción de la cita. Memoria y apropiación de palabras de otros.
3	Dos pájaros a nado	152	161	Ensayo con rasgos de apunte biográfico acerca de O'Brien.
3	El código de Selby	161	168	Ensayo continuación del anterior, sobre O'Brien. Apuntes biográficos en torno a este autor.
3	Y desde luego Waugh	168	191	Ensayo más formal. Sin componentes autobiográficos.
1	¿Y en Barcelona?	192	192	Memoria. Fragmento del "Diario de Esculliers" utilizado ya en <i>El arte de la fuga</i> .
1, 3.	Vila—Matas	192	196	Ensayo con elementos de memoria.
1, 4.	De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió	196	220	Memoria de una experiencia tan delirante que se acerca a la ficción.
1, 2.	El salto alquímico	220	240	Escritura. A partir de un recuerdo cuenta su proceso creativo. El cómo se originaron algunos textos de ficción. Relación ficción-memoria.
5.	No saben ya quiénes son	240	240	Breve comentario en contra de la mente totalitaria. Arte poética.
1, 2, 3, 5.	Diario de la pradera	241	271	Memoria. Diario incrustado. Subtítulos con fechas; introducción de reflexiones sobre el género de los cuentos; recuerdos de un viaje mucho más lejanos que los del presente en que se escribió el texto. Vuelta a escenas y preocupaciones expuestas en otros textos. Concluye con una cita de Tabucchi que cita a Carlo Emilio Gadda. Apropiación de las palabras de otro autor citado por otro.

En varios de los textos, el libro fusiona lo que originalmente eran memoria, escritura y lecturas. Un texto puede contener los tres elementos en uno solo y además incluir ficción declarada o una declaración de principios en torno a la creación. En otros, ha cambiado el contexto original en que habían sido publicados, lo cual les da la posibilidad de una nueva lectura.

Como he dicho antes, en *El mago de Viena* cualquier marca textual que oriente acerca de qué se está leyendo ha desaparecido. La representación del yo, de la vida y de la memoria se pretende en simultaneidad, en mezcla y fusión, sin letreros que guíen. Acercándose al proceso real de la rememoración hacia dentro de cada apartado. Se dan cambios súbitos de tiempo, persona verbal, lugar de la acción, entre otros. La compartimentación o división del *Arte de la fuga* ya no existe, se ha llegado a la fusión completa. Eso aspira a comunicarle al lector, trascendiendo y superando el problema de la falsedad e imprecisión de la memoria. Lo que tenemos ahora es una visión casi panóptica, dentro de las limitadas posibilidades de un texto publicado. Esta es la forma más eficaz que Sergio Pitol ha encontrado de representación de sí mismo y de la memoria: no un ordenado grupo de apartados y de compartimentos, sino una visión integral en que la lectura, la escritura y la vida son lo mismo, se confunden y se mezclan. La memoria, el recuerdo autobiográfico también sería evocado de esa manera en la mente, sin divisiones ni catálogos previos, yendo y viniendo por los mismos textos, por las mismas escenas una y otra vez.

Tampoco existe una cronología. En el modelo final de la *Trilogía de la memoria* hay un ir y venir de los recuerdos, se repiten anécdotas, se establecen nuevas conexiones an-

tes invisibles, se vuelven a incluir textos en otro contexto, por lo tanto: aumentan los significados, más que agotarse o considerar cada libro como una repetición de los anteriores. *El mago de Viena* es la culminación de este proceso de representación de la memoria.

Finalmente, en *El mago...* a Pitol ya no le importa la reconstrucción exacta de su pasado con la ayuda de una memoria fragmentaria, imprecisa y parcial. Le interesa mostrar cómo se mira y cómo se representa él mismo desde el presente de cada texto. El origen de ese momento. Pero no cómo una alucinación, como un viaje en que los muertos hablan y los ausentes profetizan, sino mostrando cómo los ve desde el presente. Manifestando cómo es su presente en la escritura de 2006 y cómo se representa la memoria, asumiendo que cambiarán en otro momento, en otro texto. *El mago de Viena* pretende la representación total de la memoria, tal como lo vivió en la experiencia contada en el apartado “Vindicación de la hipnosis”, en *El arte de la fuga*:

En la aparición de esas visiones no hay orden cronológico ni de ninguna otra especie; al menos yo no encuentro los hilos que puedan comunicarlas. Sobre todo porque pasan ante mí con rapidez vertiginosa. Aparezco con familiares, con amigos, en medio de la multitud. La cronología parece haber enloquecido. Una imagen puede ser de apenas hace unos días, la siguiente de cincuenta años atrás, para luego dar un salto de veinte años adelante, repetir escenas de tres días seguidos. Me acerco y me alejo en el tiempo sin el menor sentido. Me veo niño, adolescente, viejo, alumno de primaria, estudiante en la Facultad de Derecho, diplomático, maestro, laborioso, haragán, feliz, preocupado, colérico, enfermo, jinete infantil en un alazán color crema, en el camarote de un barco alemán, en la cubierta del *Leonardo Da Vinci*, en el teatro, en la calle, borrachísimo, en medio de la nieve, bajo el sol de la India, enyesado en un hospital de la cabeza a los pies, leyendo un libro cuyo título no puedo descifrar porque lo cu-

bren mis dedos, en Venecia, en Potrero, en Estambul, en Cadaqués, en Córdoba, en Palermo, en Moscú, en Marienbad, en Bogotá y en Belice” (1996: 91).

El autobiógrafo Pitol se acerca a una experiencia panóptica. Puede ver distintas zonas del pasado casi en forma simultánea, desde distintos presentes. Se acerca más al proceso mental de la memoria y a su concepto de que vida, literatura, escritura son lo mismo, ninguna prepondera por encima de la otra. La memoria deja de aparecer como una mentira y un territorio de incertidumbre. Al igual que para Ruiz-Vargas, la idea central es que la memoria acierta en lo más general y sólo en los detalles se cometen imprecisiones: lo erróneo era la forma de escribirla. Más todavía: Sergio Pitol encuentra en la memoria una forma de presentarse y representarse ante los lectores y esa manera elegida constituye también su identidad.

Pitol se acerca así a la idea de Ricoeur de nuevas representaciones del suceso, del recuerdo autobiográfico, mediante la especificidad literaria que propone Calvino. Su percepción de la memoria evoluciona e innova su manera de considerarla: es una reconciliación feliz. Deja atrás la memoria infernal y con tendencia a la falsedad total. Sustituye esta idea por un concepto dinámico en que verdad y mentira se han vuelto relativos. La memoria crítica ha vencido los desafíos que se vuelven irresolubles cuando se adopta una actitud complaciente ante lo que se evoca. Pitol se acerca así a la reconciliación eufórica con la memoria que había anunciado en *El arte de la fuga*.

Conclusiones

El falseamiento de la memoria que percibió Sergio Pitol en su primer texto autobiográfico de 1967 provocó un efecto positivo: le generó un rechazo tan fuerte más de treinta años después, que se convirtió en el motor de una nueva búsqueda de representación de sí mismo y de su memoria. Durante más de diez años ha mantenido una reflexión crítica originada en el encuentro con falsedades dentro de un texto que le parecía una exhortación a la verdad absoluta. Esa reflexión y sus resultados se han dado por medio de la escritura y han concluido con el autor asumiendo cada una de las facetas posiblemente engañosas de la memoria y del género, recontextualizándolas en un nuevo concepto del discurso autobiográfico.

Pitol ha hecho evidente en su discurso memorialístico que manejar como simples oposiciones irreductibles fingir y ser sincero, mentira y verdad, ficción y autobiografía, Historia e invención lleva a caminos sin salida, que no muestran las múltiples posibilidades de combinación y de relación entre estos aparentes absolutos. La ficción y la autobiografía, la Historia y la invención ostentan una relación dialéctica, en que comparten procedimientos y estrategias, por decir lo menos. Es característico de la literatura que una serie de hechos no reales puede llevar a entender mejor la realidad.

Las teorías modernas han puesto en crisis el concepto de verdad absoluta. Crisis que toca también a la historia y a la autobiografía. ¿Qué verdad es posible decir? ¿Cuál es

el yo verdadero que habla desde la autobiografía? En los capítulos cuatro y cinco he descrito las maneras cómo Pitol analiza estos elementos y la forma en que consigue dar una respuesta y trascender la idea de la verdad única y absoluta, de la representación única e inmóvil de su propio yo.

Resulta notorio que en el discurso autobiográfico de Sergio Pitol, a partir de la hibridez y lo fronterizo del género de la autobiografía (analizados en el capítulo uno), el autobiógrafo ha cambiado su concepción del mismo. Ha dejado de buscar la reconstrucción fiel y casi fantasmagórica del pasado, puesto que ha asumido ésta como imposible. La crítica de la memoria proporciona esa conciencia. No hay una mirada ingenua acerca de la memoria por parte del autobiógrafo ni siquiera en torno a sí mismo o en cuanto a los procedimientos que utiliza ésta. Ahora lo que importa es el presente del texto, dejar un testimonio, una evidencia acerca de cómo se observa el pasado y a uno mismo desde el presente en que se redacta o se escribe un texto autobiográfico. Esta memoria inexacta, imprecisa, parcial resulta el reflejo fiel de la manera en que percibimos el mundo, desde lo nebuloso y lo incompleto. Estos recuerdos autobiográficos, con todos sus problemas, constituyen lo que somos. Nos dan identidad. La memoria crítica logra trascender la posibilidad de disolución del texto, para construir un texto en torno a la conciencia de que lo que leemos constituye una representación, la cual queremos comunicar a posibles lectores, salida viable descrita por Pozuelo Yvancos y por Loureiro en el capítulo uno de esta investigación. Desde ese reconocimiento de las posibilidades auténticas del género, el autobiógrafo puede ocuparse de generar otras estructuras, de dejar atrás detalles irrele-

vantes y una cronología de los hechos vitales que resultan prescindibles. Se puede profundizar en los mecanismos narrativos y de la ficción, incluso resignificarlos.

Sergio Pitol asume su yo como cambiante, sujeto al flujo de los acontecimientos reales, tanto los internos como los externos. Visiones, conceptos, lecturas, forma de entender a la propia memoria y a la propia vida, todo se modifica en continuidad, pero dando saltos cualitativos. En el caso de Pitol, esta conciencia se manifiesta con por lo menos cuatro formas diferentes de presentar sus libros autobiográficos, tal como quedó descrito en el capítulo dos. Distintas estructuras para distintas formas de entender el mundo.

La serie de limitaciones que enfrentó Sergio Pitol como autobiógrafo le dieron la oportunidad de generar una serie de textos novedosos para él mismo en principio, innovaciones que entran con facilidad en las búsquedas recientes de los autobiógrafos. Las soluciones a los problemas teóricos de la autobiografía más que doctas son creativas, más que teóricas son palabras puestas en acción dentro de una serie de textos conectados y dinámicos. Su trabajo como escritor le proporcionó la conciencia crítica de la memoria, pero también le impulsó a ahondar en los ejes centrales de la narrativa, los del yo y la identidad, la forma en que se combinan con los materiales personales y vivenciados que finalmente se convierten en una publicación.

La autobiografía constituyó para Pitol la oportunidad creativa para renovarse a sí mismo, refrescando su visión y su forma de escribir, así como para encontrarse no tanto consigo mismo sino con la visión que deseaba comunicar al lector de sí mismo, de la literatura y de su literatura.

Con Pitol y con otros autobiógrafos, la autobiografía es ya otra. Los hijos de Rousseau han efectuado giros radicales a la concepción de su padre literario. Una parte importante de la crítica y teoría literaria en torno a la autobiografía ha girado en torno a su falsedad y la imposibilidad de su proyecto. Incluso aceptando esa idea extrema y un tanto irónica, los productos del género siguen siendo trascendentes y la autobiografía mantiene su interés para críticos y creadores, creadores críticos y críticos creadores: “La autobiografía es imposible: por eso todos la intentan; por eso nadie deja de practicarla; por eso no se puede escribir un texto que no sea autobiográfico” (Braunstein, 2008: 245). Dentro de este cúmulo de contradicciones al interior de un género, dentro de su inestabilidad, Pitol ha aprovechado esa falta de fijeza formal, innovando y asumiéndose como autobiógrafo en toda su obra narrativa, ensayística y memorialística de manera radical.

Una característica de la obra de Pitol es que dentro de ella, al interior del texto narrativo memorialístico o ficticio, practica tanto la crítica como la autocrítica. Estos elementos funcionan como un diálogo consigo mismo y con el lector. Configura un discurso crítico que constantemente pone al borde de su propia caída a la escritura. Cuestiona los elementos centrales, la propia esencia, del papel del escritor. A partir de ella construye y va innovando. La crítica y la autocrítica funcionan como elementos de incomodidad en el interior de los textos. El malestar del autor genera innovaciones, miradas distintas, escrituras con distancia, que no entran en un espejismo fácil, sino que indican las fallas, las carencias, como estructuras y modos en descomposición. A partir de ellos se generan la conciencia y las modificaciones internas. Como ha marcado Russell M. Cluff, en su análisis de la novela *Juegos florales*, gracias a los recursos que maneja Pitol en su obra:

“lo incontable contado está”. La memoria imposible de escribirse ha conseguido escribirse a partir de su propia no posibilidad. Ha logrado contar lo más importante para él, que Cluff encuentra también en el trabajo novelístico mencionado: “en este mundo de seres humanos cada vez más conscientes de sí mismos y de los mecanismos que componen su existencia, el proceso de la creación artística es tan digno de novelarse como cualquier otro posible referente” (1994: 187).

En el caso de su literatura memorialística, Pitol parte de emociones de rechazo, de constataciones de lo ineficaz de los procedimientos convencionales para contar de sí mismo lo que le interesa comunicar a los otros. Esas emociones constituyen una crítica, la cual constituye el impulso hacia la innovación. El rechazo y el asco hacia textos anteriores —descritos en el capítulo dos—, la conciencia lectora de no reconocer en sus textos la representación eficaz de su propio yo, las lecturas de géneros memorialísticos, las reflexiones de sus personajes ante la memoria, el pasado, el recuerdo demoleedor, constituyen facetas de un solo proceso: el malestar ante los resultados de la memoria, ante lo que representa. Ese malestar deviene en crítica que transforma las concepciones previas de memoria y géneros memorialísticos. A partir de allí aprovecha su capacidad para editar sus propios textos y lleva su escritura a la innovación. Este proceso de rechazo emocional, lectura crítica tanto de sí mismo como de otros autores, reescritura y reformulación de vivencias y de textos, para llegar a la innovación, se repite varias veces en el trayecto de la escritura memorialística de Pitol. Constituye un método creativo que lo lleva a innovar las estructuras y tonos utilizados. Cada nuevo texto del ciclo memorialístico posee innovaciones con respecto al anterior. No mantiene el mismo tono ni la misma es-

estructura. Pitol modifica las formas de representación de su discurso autobiográfico cada que vuelve a emprender un texto que entra en este tipo de escritura.

Para Adolfo Castañón, buena parte del lugar que pueda ocupar el escritor en el canon literario va relacionado con la elaboración de un discurso autobiográfico, en que se luce por ese lugar, asumiendo un yo más protagónico que el de épocas anteriores:

Con el advenimiento de la sociedad uniformada, el escritor se ve proyectado con todo y su papel a la periferia y, si aspira a figurar en alguno de los trenes de la historia, ha de hacer el esfuerzo de perseguirla o cortejarla, de ser su portero y portavoz o bien deberá encargarse él mismo de tender las vías férreas que lo llevarán hacia el futuro. Ser entonces el dramaturgo y el público, el actor y el autor, el espectador y el espectáculo, el acontecimiento y el teatro de los acontecimientos, el señor y el criado que vive lo que su amo ¿él mismo? no sabría padecer (1997: 31).

La fuerte desazón de Pitol en relación con su discurso autobiográfico original se relaciona con la intención de figurar en el canon literario, de ocupar un lugar en ese futuro. A este esfuerzo se enfoca en los años de las publicaciones autobiográficas. Se da cuenta de que su anterior texto autobiográfico ya no correspondía a su nueva legitimidad. En el momento de elaborar ese primer texto de 1967 ocupa el lugar de aspirante, de nuevo escritor que se presenta a sí mismo ante los posibles lectores. Después de escribir las tres novelas del *Tríptico del carnaval* era otro su lugar en el posible canon, en las jerarquías de la literatura. Había pasado de ser un escritor de culto, poco leído en México, a tener cada vez mayor presencia. *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza* le impulsaron hacia ese nuevo escalafón.

A partir del proceso de escritura memorialística descrito en el capítulo dos, ha sido posible analizar la angustia de Pitol ante la autorrepresentación de su yo. Una imagen ineficaz de sí mismo, pero también de su nuevo lugar en la literatura mexicana. La reconfiguración de sí mismo para ajustarlo al reconocimiento a su obra literaria fue otro elemento para emprender primero la reescritura y para luego apasionarse con la escritura autobiográfica.

Este enfoque hacia una representación de sí mismo que correspondiera con su nueva jerarquía, curiosamente, lo consolidó todavía más como autor con un lugar en el canon. El ciclo memorialístico resultó una nueva imagen, pero también un nuevo elemento que contribuiría a su reconocimiento mediante premios y ediciones. Esta situación también lo impulsó a seguir escribiéndose y reconfigurándose ante el lector. Se trata de una escritura del yo cuyos sentidos y resultados no únicamente son literarios, sino también sociales y repercuten en el balance de poderes del medio literario.

Pitol no usa el discurso autobiográfico para confesarse ni para hablar de sus excesos o para describir sus desastres amorosos. Aunque parezca contradictorio, representa su yo de una manera oblicua, secreta, mostrando las articulaciones de éste a la literatura, a esa gran pasión, oficio y forma de vida que es la literatura para Sergio Pitol. La intención es mostrar por sobre todas las cosas esta relación más que cualquier otra. Cualquier tipo de emoción, incluso el rechazo y la amistad, se supedita en la obra memorialística a la literatura, a las resonancias que provocan en la literatura.

Tampoco se trata de un ajuste de cuentas con enemigos literarios, ni de la verdadera versión de conflictos, desavenencias o guerras literarias o políticas. Es otra su verda-

dera historia. La *Trilogía de la memoria* ahonda en los procesos mismos de la ficción, en el largo camino que lleva a los aprendizajes, lo percibido, lo experimentado mental y corporalmente a convertirse en ficción. Otro tipo de detalles estorba. Quitaría el foco central de lo que le importa: mostrar el gran panóptico de la creación, enseñar la forma en que la memoria agrupa los elementos y los presenta a un autor para que éste los lleve a escritura. Sin embargo, tampoco implica una explicación de la obra, sino abrirla a muchas más interpretaciones por parte de los posibles lectores.

Ese comentario desde adentro del texto, que evidencia las débiles fronteras entre memoria y ficción, entre escritura y vida, entre libros y experiencias, le da nuevos usos al discurso autobiográfico. Más allá de los dramas personales, puesto que este discurso se ha desdramatizado, el autobiógrafo Pitol se centra en los temas de la literatura que le importa discutir con sus lectores. Como he analizado en el capítulo cinco, los formatos editoriales que escoge no son ornamentales, se ligan con este nuevo uso de la autobiografía como discurso esencialmente literario y que implica todos los aspectos que giran en torno a la creación literaria.

El discurso literario como metafiction, como metacritica, como más allá del yo, pero sin dejarlo de lado, como una nueva forma de explorar las posibilidades de la narración, del yo que cuenta con el yo que escribe y con el yo personaje, todas estas posibilidades de revisión y de utilización del discurso autobiográfico se encuentran presentes en la trilogía memorialística de Sergio Pitol. La autobiografía deja de quedar supeditada a la obra del autor, se vuelve obra por sí misma, que puede ser leída de manera autónoma,

como un texto que invita a considerarlo como ejemplo de nuevas formas de la trama y de la narrativa.

En *El arte de la fuga*, Sergio Pitol vislumbró que la memoria le deparaba un futuro promisorio. Los tres tomos, las más de seiscientas páginas y los reconocimientos recibidos indican que ha cumplido ese futuro y que ha logrado renovarse a sí mismo mediante usos distintos y novedosos del discurso autobiográfico.

Un punto peligroso en la obra de Pitol es la tentación de explicarnos su obra a partir de su vida, de indicarnos con la narración de su vida cómo debemos entender y analizar los textos. De manipular la lectura, la dirección de la interpretación de su obra. Proporciona datos para entrar en un juego por donde él quiere llevar su texto, por donde él quiere ayudarnos a comprender las motivaciones de su obra. Estas son tentaciones que enfrenta el autor, de las cuales no siempre sale bien librado. Lo ayuda a librar esa actitud un poco la estructura abierta y plural de sus libros. Corresponde al lector la conciencia crítica de este aspecto, liberarse un poco de estas intenciones, y abrirse a lecturas distintas, puesto que un grupo democrático de lectores genera lecturas mucho más diversas y múltiples que las que pueda soñar un autor.

Dadas las constantes marcas textuales de reflexión acerca de la memoria en cuentos, narrativa y discurso autobiográfico de Sergio Pitol, en esta tesis he descrito las profundas relaciones de la memoria crítica con este autor, para luego centrarme en las formas de la memoria personal plasmada en escritura. En el capítulo tres he comentado también las múltiples relaciones de la obra de Pitol, tanto de manera evidente como secreta, con los géneros memorialísticos, de los cuales es lector apasionado, practicante e

investigador. La suma de lo que ha leído en estos géneros evidencia sus fuentes para la práctica del diario y de la autobiografía, para las reflexiones acerca del tiempo y la memoria, así como para la utilización de citas de estos textos dentro de sus ensayos. Estas lecturas han constituido un sedimento teórico fundamental para comprender la forma en que van evolucionando las ideas de la memoria dentro de sus libros y de las estrategias con que logra plasmarla en un discurso escrito.

Puedo decir que la lectura y la escritura constantes, entendidas como vivencias, le llevan también a problematizar su forma de escritura de lo autobiográfico. Confronta formas caducas de la autobiografía con intenciones e ideas nuevas basadas en la autocrítica. El rechazo violento a lo que había escrito antes constituye el motor de los cambios e innovaciones, de la reflexión constante en torno a la memoria. A partir de allí va encontrando nuevas estructuras, nuevos reacomodos de sus propios textos, para culminar en una representación más eficaz y más acorde con cómo se ve a sí mismo. Tal como he descrito en el capítulo cinco, también indaga en las formas como representamos la memoria y encuentra una que da una visión menos compartimentada, más integral y completa de la operación mental de la remembranza.

Por supuesto, quedan muchos temas pendientes. Uno sería la poca atención que por lo regular se le da a este tipo de discurso, incluso en relación con el mismo Sergio Pitol; sólo he localizado una tesis en relación con su discurso autobiográfico (González Equihua²³) y sólo abarca *El arte de la fuga*.

²³ González Equihua, Rodolfo. *El discurso autobiográfico de Sergio Pitol en El arte de la fuga*. Tesis de licenciatura, UNAM, 1999, Facultad de Filosofía y Letras.

Espero que esta tesis —a pesar de sus limitaciones— contribuya un poco a considerar el tema en sus nuevos enfoques. Uno de los caminos novedosos de la crítica cultural es el estudio de la obra del autor por medio del yo, de los hechos vividos por los autores. Las estrategias del yo son un tema que va cobrando cada vez más importancia para estos estudios.

Resulta importante también dar cabida los estudios autobiográficos a las discusiones recientes de la historia, en cuanto a la falibilidad o fortaleza de la memoria, las dificultades de presentar hechos históricos en un discurso escrito y los mecanismos que nos llevan a hacer prevalecer un recuerdo por encima de otro, por mencionar sólo algunos. El pensamiento de Paul Ricoeur nos puede orientar en estos nuevos enfoques.

Dentro de este tema están faltando ediciones accesibles de los estudios principales en torno al tema de la autobiografía. También se requiere la catalogación de las obras autobiográficas publicadas en el siglo pasado y en los principios de éste, por lo menos desde los años cincuenta hasta la fecha. Resultarán muchas más de las que se pueda suponer. Haría falta discutir estos temas dentro de los ámbitos académicos, para considerar y rebatir los nuevos enfoques, para generar más teoría crítica aplicada a los autobiógrafos cercanos. Me permitiré un rasgo autobiográfico en futuro probable: Quizá yo mismo retome el tema como tesis de maestría.

Resulta obvio mencionar que el tema del discurso autobiográfico de Sergio Pitol no está agotado. En un tema tan vasto, esta tesis se ha quedado corta. Faltaría analizar las funciones del discurso autobiográfico de Sergio Pitol, la forma en que se ha reconstituido en las jerarquías de la literatura. La manera en que lo ha recibido el lector, cómo se

identifica con el narrador y actualiza los textos memorialísticos de Pitol, si lo lee como autobiografía a despecho de todo lo que discute la crítica y la teoría literaria, quedan también como temas posibles.

Considerar como cerrado el ciclo memorialístico de Pitol es improbable. Es muy probable que lo siga modificando hacia dónde menos se le espere. El proceso de representación de este escritor todavía no ha terminado. Si el autor observa que la frase dicha por él de que debemos leer toda su obra como autobiografía no resulta del todo convincente para los lectores, sus esfuerzos se encaminarán a proporcionarnos la posibilidad de esa lectura reestructurando todavía más los textos publicados de cuento y novela e inclusive preparando algunos nuevos. Junto con estas nuevas reestructuraciones, espero, vendrán nuevos estudios y análisis. Es posible también que otros escritores le den forma propia a estos descubrimientos de Pitol y que sigan esa línea de escritura.

El tema no termina aquí. Se extiende, se aclara a veces y luego se oscurece, se vuelve problemático. Pero a partir de lo logrado por Pitol se puede encontrar una solución: el juego, la creatividad, la recombinación, para encontrar soluciones que abran el juego para muchos otros. El género, a partir de muchos análisis críticos y de la escritura de obras también, parece siempre a punto de disolverse en el campo de la ficción, sin embargo una y otra vez logra trascenderla. Por supuesto, queda todavía mucho por decir tanto en el campo de la teoría como en el de la creación.

Apéndice

La experiencia feliz del recuerdo doloroso

Es otra mi verdadera historia

OCTAVIO PAZ

Dos de los recuerdos que Sergio Pitol narra en la *Trilogía de la memoria* pueden considerarse un tratado de la memoria dolorosa. Dolorosa y desconocida: el malestar que le causaban algunas vivencias enraizaba en un recuerdo que no podía evocar. Paradójico que esto le ocurriera a alguien obsesionado por la memoria en su vida y en su escritura. Pero esta indagación en torno a las partes oscuras de la memoria encaja en su búsqueda de sí mismo como un camino hacia la escritura. La recuperación de esos recuerdos le provocaría libertad y algo cercano a la felicidad.

Las posturas corporales que asume para la recuperación del recuerdo se asemejan: sentado ante el hipnotista o sentado en medio de un grupo de alegres y primarios seres que cagan felices y contentos mientras conversan de esto y de lo otro en un idioma que Pitol desconoce. El olor del excremento y la hipnosis constituyeron los dos impulsos para que Pitol lograra descubrir lo que siempre le había apasionado: su propia memoria y

que, paradójicamente, siempre permanecía oculta, amenazante. Ambos recuerdos revelados pertenecen al duelo. En las dos imágenes convoca a una muerta, al origen del dolor que le causarán todas las personas ausentes: su propia madre ahogada en un río cuando él contaba aproximadamente con cinco años. Por supuesto, sabía de la muerte de sus padres. La manera en que habían muerto. Pero no era un recuerdo de él. Era la memoria de los otros, lo que sus tíos y otros personajes de su infancia le habían contado.

Juan Villoro ha estado cercano a Sergio Pitol durante muchos años. En el principio, su relación fue de maestro-alumno. Con el tiempo se han ido acercando más y se han alimentado de los comentarios del uno y del otro. Villoro desempeñó un papel tangencial en el encuentro de Pitol con sus recuerdos enterrados, ya que su cuñado, Federico Pérez, fue el psicólogo al que visitó Pitol. Sergio cuenta en *El arte de la fuga* que Villoro le recomendó a este psicoanalista, haciéndole el recuento de las curaciones casi milagrosas que había logrado realizar en otros escritores acosados por el bloqueo creativo. Federico Pérez se caracteriza por utilizar la hipnosis como terapia.

En ese momento, a diferencia de otras ocasiones, Pitol no presentaba parálisis creativa. Su obra tenía cierta lenta regularidad y se le leía a veces de una manera un tanto subterránea, pero eso no le provocaba ninguna desazón. Lo que deseaba era dejar de fumar. Había intentado muchas terapias y métodos sin lograrlo. En una ocasión una mujer en Praga había hecho pases magnéticos sobre él y había logrado dejar de fumar por muchos años. Cuenta que era como si nunca en la vida hubiera necesitado encender un tabaco. Años después, en un descuido de su conciencia, alguien le ofreció un cigarrillo y él lo tomó casi sin darse cuenta. Como buen adicto que no se ha recuperado, con eso bastó

para que retomara el tabaquismo sin tregua durante mucho tiempo. Buscaba una forma semejante a la de la mujer que hacía pases mágicos: rápido y eficaz.

Ahora lo podemos imaginar, frente al psicoanalista, en espera de las palabras mágicas, del procedimiento que lo librara de sus males. Es dócil frente a los médicos. Le gustan los centros curativos. Ha estado en innumerables hospitales, de muchos tipos. Le gusta depositar su vida en manos de médicos y enfermeras. Incluso se ha curado en lugares tan míticos como Marienbad, como si se tratara de un personaje de la caída del Imperio Austrohúngaro.

Tan dócil es ante las palabras de los médicos que unas cuantas palabras del psicoanalista bastan para que Sergio Pitol entre en trance. A la manera del cuento de Borges, Sergio Pitol ve su *aleph*. Y, como el escritor argentino, también sabe que es imposible describirlo, pasarlo a palabras, así que se conformará con dar un testimonio incompleto de la visión. Su propia memoria aparece ante él, imagen tras imagen, sin orden ni concierto. Sin cronología, a la manera de imágenes que fluyen con tanta rapidez que parecen simultáneas. Sin que lo diga en su narración de esta consulta, Pitol parece más bien mirar todos sus rostros, todas sus edades, todos sus momentos, todos sus amigos y enemigos, desde un solo punto de vista, el del presente. Todas las etapas se superponen. Esa imagen caótica, esos ires y venires de la memoria, lo sabe entonces aunque no lo diga, resultan irrepresentables. Imposible contar esa experiencia en que lo que vivimos en un instante determinado de nuestras vidas se alimentó de experiencias pasadas y será visto de maneras distintas desde el futuro, que en otro determinado momento también será pre-

sente. Esos ires y venires casi propios de una mente delirante constituyen el proceso del recuerdo, también de eso se da cuenta, aunque siempre lo había sospechado.

El Sergio Pitol maduro es interrumpido en su monólogo interno por la voz del Pitol niño y luego otra vez por la del maduro, para luego escuchar a un maestro de la Facultad de Derecho e irse a un libro leído al azar del cual no puede ver el título y pasar a mirar al Sergio de otra etapa. Imágenes que vienen y se van o que están todas al mismo tiempo; las otras desaparecen cuando se le presta atención a una, pero siguen reclamando atención. Caos pleno de conciencia, si es que eso es posible. Por supuesto, contarlos tal como sucede es una intención que Pitol abandona antes siquiera de comenzar.

Después del aleph, viene la conciencia. La atención de Sergio Pitol se concentra en un punto. Recuerda los rostros, las escenas, los vestuarios, la carrera por entre los arbustos y árboles, las manos que lo llevan. Por supuesto, el recuerdo es un centro del dolor. Es una excursión a nadar en la poza de un río. Su madre se ha ahogado. Intentan revivirla. El cuerpo de la madre tirado en el suelo, los esfuerzos, el silencio de algunos, las voces de otros, regresan en una escena vívida plena de detalles. Los llantos, los gritos de dolor. Alguien lo retira del lugar. Pitol sabe entonces que allí está el centro de su rabia, de su incompletud, de tantas y tantas facetas inexplicables de su personalidad. La madre ha muerto, pero ese recuerdo no era el suyo, ahora lo es, lo ha desenterrado. Un traspaso de los tiempos: el Pitol maduro llora como el niño que fue. Ese llanto traspasa los tiempos. El duelo, el espanto, la muerte aparecen en este recuerdo de infancia. Al recordarlo, al experimentarlo de nuevo, desde un presente maduro, Sergio se libera. Camina por las calles con un vago sentimiento de liberación. Después contará ese estado de conciencia

nueva. Se da cuenta de que ha hecho hasta lo imposible por no volver a sentir ese dolor brutal. Muchas de sus actividades le han servido para defenderse, para evitar volver a esa zona de su memoria. El recuerdo le pertenece y le da una nueva forma de entenderse. La fantasmal madre está ligada al dolor y a la muerte. Es la gran ausencia que le faltaba convocar en su escritura, ahora lo ha logrado por medio de la hipnosis y de la escritura de los recuerdos. Como dato curioso: hasta la fecha, Sergio Pitol no ha dejado de fumar; por supuesto, tampoco ha dejado de escribir.

El otro recuerdo carece de ese dramatismo. Quizá sólo lo tenga si se relaciona con la presencia/ausencia de la madre. En *El viaje*, Pitol cuenta cómo en un banquete en Georgia pregunta por los baños y un georgiano amabilísimo lo lleva a éstos. La experiencia resulta chocante para Pitol. Encuentra a un grupo de hombres con los pantalones bajados, defecando sin mayor pudor o vergüenza, quitándole al acto de cagar su parte secreta. Para los georgianos que ve en los baños, se trata de un acto que se realiza en público, delante de los otros, mientras conversan entre sí. En cambio para la cultura de la que viene Pitol, la nuestra, se trata de un acto que debería realizarse de manera íntima, sin testigos, ante uno mismo.

El olor de la mierda colectiva descompone a Pitol. Es casi la magdalena proustiana caída en un pozo de caca en lugar de en una taza de té caliente. De allí no emergerá Combray y todo *En busca del tiempo perdido*, pero sí una escena. Otra vez la madre muerta. Otra vez la madre fantasmal regresando de las partes escondidas y secretas de la mente. Es un relato más sencillo. El olor de la mierda lleva a Pitol a su infancia. Se experimenta sentado en el bacín, aprendiendo a ir al baño, y la mano de una joven sirvienta le da pe-

queños golpes en el estómago. Mientras lo hace, la joven le canta una canción. En otro lado, esperando, se encuentra la madre muerta, revivida por el poder de la evocación. Gracias a esta evocación recuperada, venciendo la amnesia infantil, Pitol encuentra un rostro distinto de su madre. Es joven, es hermosa, está viva. No acumula únicamente el recuerdo de la madre que morirá más o menos dos años después. El cuerpo sin vida. El dolor brutal. El recuerdo que le ha traído la experiencia del olor excremental es el de su madre viva, el de su madre esperándolo para cargarlo y felicitarlo porque ha avanzado en su desarrollo. Recuerdo doloroso pero pleno de sensaciones de felicidad y protección. Le provoca felicidad porque se enlaza con el poder de su creación. La canción que él recuerda le servirá para describir un ritual salvaje en medio de la selva que inventará en una novela: *Domar a la divina garza*. La última pieza del rompecabezas que le ofrecen la mezcla de memoria e invención está armada. Tararea feliz la canción de su infancia porque sabe que la novela viene ya, a partir de la imagen de una madre no siempre ausente, no siempre fantasmal.

Sergio Pitol evitaba la muerte, el excremento, el olor de la descomposición y el dolor crónico, pero ahora que los ha revivido, que los ha evocado después de múltiples evasiones, se ha sentido —al menos por un instante— pleno de poderes creativos y liberado. Y contará esto en una novela o en varias, pero lo hará de manera codificada. La verdadera historia tal vez ni siquiera haya podido contarla por medio de la escritura de sus recuerdos autobiográficos. Pertenece al misterio que guarda cada uno de nosotros en su ser.

Bibliohemerografía

Balza, José. Stefano, Victoria de, *et al.* *Sergio Pitol. Los territorios del viajero*. México: Era, 2000.

Braunstein, Néstor A. *Memoria y espanto o el recuerdo de infancia*. México: Siglo XXI, 2008.

Carballo, Emmanuel. *Diario público 1966-1968*. México: Conaculta, 2005.

Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. Col. Tierra firme. México: FCE, 1986.

Castañón, Adolfo. “El arte de la fuga, de Sergio Pitol”. Revista *Vuelta* 245, Abr. 1997: 31-35.

Castro Ricalde, Maricruz. “La *Trilogía de la memoria*: hacia una ampliación del canon”. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. García Díaz, Teresa (coord.). Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.

Cluff, Russell M. “Sergio Pitol: proceso y mensaje en Juegos florales”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto*. Comp. Eduardo Serrato. México: Era / UNAM, 1994, 180-188.

Díaz Arrieta, Hernán. Estudio preliminar. *Arte de la biografía*. México: Conaculta-Océano, 1998, IX-XXXVI

- Domínguez Michael, Christopher. Prólogo: "La vuelta al mundo en ochenta literaturas". *Sergio Pitol en casa, Monografía especial de La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. Ed. Rodolfo Mendoza Rosendo. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2006, 9-16.
- Eakin, Paul John. "Introducción". En *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- Estebánez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Colección "Referencia". Filología y Lingüística. Alianza Editorial: Madrid, 1999.
- Foer, Joshua. "No lo olvide". Revista *National Geographic* en español 5, Vol. 21, Nov. 2007: Reportajes, 2-25.
- Feyerabend, Paul K. *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Trad. Francisco Hernán. Planeta: México, 1993.
- Freixas, Laura. Prólogo. *Diario*, por André Gide. Trad. Laura Freixas. s. l.: Folio, 2004, 9-22.
- García Díaz, Teresa (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007.
- Gombrowicz, Witold. *Diario argentino* (fragmentos). *Cómo se escribe el diario íntimo*. Ed. Alan Pauls. Trad. Sergio Pitol. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, 245-264.
- González Equihua, Rodolfo. *El discurso autobiográfico de Sergio Pitol en El arte de la fuga*. Tesis de licenciatura, UNAM, 1999, Facultad de Filosofía y Letras.
- González Rodríguez, Sergio. "La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas". *Tiempo cerrado, tiempo abierto*. Comp. Eduardo Serrato. México: Era / UNAM, 1994, 156-158.

Hesíodo. *Teogonía*, 1-103. Proyecto Clío. Universidad de Zaragoza. 10 de enero de 2009.
Tomado de Hesíodo, *Teogonía*. Madrid: Gredos, 1990.
http://clio.rediris.es/clionet/fichas/ant_musas_hesiodo.htm

Jitrik, Noé. *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México: FCE, 1987.

_____. “Autobiografías, memorias, diarios”. Portal dedicado a la literatura argentina contemporánea. www.literatura.org Publicado originalmente en *El ejemplo de la familia, Ensayos y trabajos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Eudeba, 1998. Disponible en html. Consultado el 10 de febrero de 2009.
<http://www.literatura.org/Jitrik/njT2.html>

Krauze, Enrique. “Narrar la vida”. Revista *Letras libres*, En. 2008: 14-19. Consulta 10 de febrero de 2009. Disponible en pdf en www.letraslibres.com

Lejeune, Phillippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Leñero, Vicente. *Autorretrato a los 33 y seis cuentos*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2002.

Loureiro, Ángel G. “Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible” Edición digital a partir de *Anales de Literatura Española*, núm. 14 (2001), Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp.134-150. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89148401091469695665679/p000000.htm#I_8

May, Georges. *La autobiografía*. Trad. Danubio Torres Fierro. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Mendoza Rosendo, Rodolfo (editor). “Sergio Pitol en casa”. Edición especial de la revista *La palabra y el hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. (Contiene los textos

- publicados por Pitol en la revista). Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2006.
- Miroux, Jean—Philippe. *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Colección Claves. Trad. Heber Cardoso. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Muñoz Gutiérrez, Carlos. “La muerte es un apuro lingüístico: reflexiones sobre la autobiografía”. *A parte reí* Revista de Filosofía Número 11, Nov. 2000. Revista digital. Servidor del Instituto Superior de Formación y Recursos en Red para el Profesorado (España). Consultado el 28 de noviembre de 2009. Dirección electrónica: <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>
- Norman, D. A. *El procesamiento de la información en el hombre. Memoria y atención*. Trad. Luis N. Justo. México: Paidós, 1988.
- Pailler, Claire. “La autobiografía disfrazada de Luis Cardoza y Aragón”. *Espejismos autobiográficos*. Coord. Maryse Reanaud. Poitiers, Francia: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos Université de Poitiers, 2004, 285-294
- Pauls, Alan. *Cómo se escribe el diario íntimo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.
- Pitol, Sergio. *Sergio Pitol*. Prol. Emmanuel Carballo. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales, 1967.
- _____. *El desfile del amor*. México: Era, 1989.
- _____. *Cuerpo presente*. México: Era, 1990.
- _____. *Juegos florales*. México: Era, 1990.
- _____. *El tañido de una flauta*. México: Era, 1994.
- _____. *El arte de la fuga*. México: Era, 1996.

- _____. *Pasión por la trama*. México: Era, 1998.
- _____. *Todos los cuentos*. México: Alfaguara, 1998.
- _____. *Una adición a la novela inglesa*. Biblioteca del ISSSTE. Colección ¿Ya Leíste? México: ISSSTE, 1999.
- _____. *El viaje*. México: Era, 2000.
- _____. *El mago de Viena*. Bogotá: FCE / Pre-Textos, 2006
- _____. Entrevista. “Una gestualidad más rica que lo real”. Entrevista con Rafael Aranda Luna. Revista *Vuelta* 238, sept. 1996: 33-37.
- _____. Nota periodística de la agencia EFE. “Pitol: al releer mis obras he visto que eran mi autobiografía”. Sin autor. Fecha: 29 de septiembre de 2005. Servidor: El Castellano.org La página del idioma español. Consulta: 10 de diciembre de 2008. Dirección: <http://www.elcastellano.org/noticia.php?id=281>
- Plutarco, et al. *Arte de la biografía*. Antología de varios biógrafos. México: Conaculta-Océano, 1998.
- Pozuelo Yvancos, José María. *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- Price, Allison. *Escribir desde la experiencia. Pautas para rescribir el guión de su vida*. Trad. Carme Castells Auleda. Barcelona: Paidós, 2000.
- Reanaud, Maryse (coord.). *Espejismos autobiográficos*. Poitiers, Francia: Centre de Recherches Latino-Américaines/Archivos Université de Poitiers, 2004
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2003.
- Romera Castillo, José. “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España”. 51. Sin fecha de publicación en la página de internet. Servidor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Página del Centro de

Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Archivo en pdf. Consultado el 30 de noviembre de 2008.

Dirección electrónica: http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/escritura_autobio.html.

Ruiz-Vargas, José María (2004) “Claves de la memoria autobiográfica”. Servidor: Bibliología.info. Archivo en pdf. Publicado originalmente en Fernández Prieto, Celia y Hermosilla Álvarez, M^a Ángeles (eds.) *Autobiografía en España: un balance*. Actas del congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001. Madrid: Visor Libros. pp. 187 y 189. Consultado el 10 de enero de 2009. Dirección electrónica: <http://bibliologia.info/archivos/ruizvargasClaves.pdf>

Saborit, Antonio. “La comedia de la ignorancia jamás ignorada”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto*. Comp. Eduardo Serrato. México: Era / UNAM, 1994, 172-179.

Salas-Elorza, Jesús. “Semana Santa en Tepoztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol (1990)”. Revista digital *Espéculo* 32, Mar.-Jun. 2006, año XI. Servidor de la Universidad Complutense de Madrid. Archivo en html. Consulta: 12 de enero de 2009. Dirección: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>

Serrato Córdoba, José Eduardo (comp.) *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Pres. Alberto Vital. México: UNAM-Era, 1994.

_____. “Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*”. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena. Sobre Sergio Pitol*. Coord. Teresa García Díaz. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007, 225-234.

Solms, Mark y Oliver Turnbull. *El cerebro y el mundo interior. Una introducción a la neurociencia de la experiencia subjetiva*. Pról. Oliver Sacks. Trad. Dora Jaramillo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Stefano, Victoria de. “Pitol, un proyecto de vida”. José Balza, Victoria de Stefano, et al. *Los territorios del viajero*. México: Era, 2000, 33-40.

Toro, Alfonso de. “Meta autobiografía / Autobiografía transversal postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona. A. Robbe Grillet, S. Doubrovsky, A. Djébar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo”. *Revista digital Estudios públicos* 107, Invierno de 2007. Artículo en formato pdf. Servidor de Centro de Estudios Públicos, de Chile. http://www.cepchile.cl/dms/lang_1/doc_3983.html (10 de febrero de 2009).

Vallejo-Nágera, J. A. *Guía práctica de psicología*. Madrid: Temas de hoy, 2005.

Villoro, Juan. Prólogo: “Sergio Pitó: El asedio del fuego”. *Todos los cuentos*, por Sergio Pitó. México: Alfaguara, 1998.

Vinatea Serrano, Eduardo. *Memoria, imaginación y sabiduría en Ignacio Gómez Liaño*. Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2005, Facultad de Filosofía. <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fsl/ucm-t28423.pdf> (11 de enero de 2009)

Vital, Alberto. “Presentación”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto*. Comp. Eduardo Serrato. México: Era/UNAM, 1994, 172-179.

Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Biblioteca de ensayo Siruela. Madrid: Siruela, 2004.