



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**SERGIO PITOL: AUTOBIOGRAFÍA, VIDA Y ESCRITURA**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**MAESTRA EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)**

**PRESENTA:**

**NOEMÍ TORRES MARTÍNEZ**

**TUTORA: MTRA. LUZ AURORA FERNÁNDEZ DE ALBA**  
**COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2016**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

Creemos que no existe sino el presente. Pero,  
¿hay presente vivo con pasado muerto? Mas cuando todo se conjunta  
y se resuelve, abrimos los ojos y vemos al tiempo acercarse desde  
el futuro, porque allí espera el siguiente amor, el siguiente libro,  
el siguiente amigo, que son quienes –si nos recuerdan y nos aman–  
nos darán al cabo, nuestro tiempo.

Sergio Pitol

**A mi familia**

## *Sergio Pitol: Autobiografía, vida y escritura*

### ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Sergio Pitol, escritor siempre autobiográfico	7
CAPÍTULO 1. AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO	14
CAPÍTULO 2. LAS AUTOBIOGRAFÍAS EXPLÍCITAS DE SERGIO PITOL	
2.1. Sergio Pitol, autor de autobiografías	26
2.2. La <i>Autobiografía</i> conocida como <i>precoz</i> (1966) y <i>Memoria 1933-1966</i> (2011)	27
2.2.1. Comparación entre <i>Autobiografía precoz</i> y <i>Memoria 1933-1966</i>	32
2.3. <i>Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)</i> , (2010)	37
2.4. Constantes temáticas en las autobiografías de Sergio Pitol	48
CAPÍTULO 3. RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LOS ENSAYOS-MEMORIAS	
3.1. <i>El arte de la fuga</i> (1996)	53
3.2. <i>El viaje</i> (2000)	65
3.2.1. Vuelta a la ficción: recuperación de lo carnavalesco	72
3.3. <i>El mago de Viena</i> (2006)	79
CONCLUSIONES	95
TÍTULOS ABREVIADOS DE LAS OBRAS DE SERGIO PITOL	102
FUENTES DE CONSULTA	102
REFERENCIAS EN MEDIO ELECTRÓNICO	104

## INTRODUCCIÓN

El área de estudio de esta investigación es el carácter autobiográfico en la obra de Sergio Pitol (México, 1933). El tema es el delineamiento intelectual de una personalidad, realizado por el mismo autor en seis de sus textos de índole ensayística. Se persigue la asociación vida-escritura resultado de una profunda reflexión tanto personal como estética, y la utilización de recursos y estructuras narrativas, que rebasan las clasificaciones genéricas y mezclan fragmentos de biografía y ficción. La intertextualidad y el diálogo permanente entre los volúmenes aquí estudiados otorgan cierto efecto de continuidad y de tránsito fluido entre ellos.

Sergio Pitol es hoy en día uno de los escritores de mayor importancia en las letras hispanoamericanas,<sup>1</sup> y a pesar de que su obra se inaugura en 1958 con un cuento,<sup>2</sup> no es sino a partir de 1996, que México y el mundo aceptan con expectativa y entusiasmo, el resto de su producción literaria. Un libro de ensayos-memorias es el que provoca este fenómeno: *El arte de la fuga* (1996). Luego vendrían *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*

---

<sup>1</sup> Desde el comienzo de su creación ha recibido galardones como el Premio de la revista Aventura y Misterio por el cuento “Amelia Otero” (1957), Premio Rodolfo Goes del INBA (México) por *El tañido de una flauta* 1973, Premio La Palabra y el Hombre (México) por *Asimetría* 1980, Premio Xavier Villaurrutia (México) por *Nocturno de Bujara* 1981, Premio Bellas Artes de Narrativa Colima para Obra publicada 1982, Premio Herralde de Novela (España) por *El desfile del amor* 1984, Gran Premio de la Asociación de Cultura Europea, de Polonia 1987, Premio Nacional de Ciencias, Letras y Artes en el campo de Lingüística y Literatura 1993, Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 1999, Premio Mazatlán de Literatura por *El arte de la fuga* 1997, Distinción *Honoris causa* (Universidad de Veracruz) 2003, Premio Cervantes de Literatura (España) 2005, Medalla Bellas Artes 2008 y últimamente, en México, el Premio Internacional Alfonso Reyes 2015. Consultado en [http://www.cervantes.es/bibliotecas/documentacion\\_espanol/biografias/sofia\\_serpio\\_pitol\\_premios.htm](http://www.cervantes.es/bibliotecas/documentacion_espanol/biografias/sofia_serpio_pitol_premios.htm) el 22 de septiembre de 2016.

<sup>2</sup> Cuando Sergio Pitol tenía veinticinco años de edad, Juan José Arreola incluye en los *Cuadernos del Unicornio*, su primer relato: “Victorio Ferri cuenta un cuento”. Véase Emanuel Carballo. “Prólogo” en *Sergio Pitol. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México, Empresas Editoriales, 1967, p. 5. A este volumen se le conoce más como *Autobiografía precoz*, por lo que a partir de este punto aparecerá abreviado como (AP).

(2010), así como la reedición de la *Autobiografía precoz* (1967) corregida y aumentada, aunque publicada bajo el título de *Memoria 1933-1966* (2011).

La mayor parte de los estudios crítico-teóricos en torno a la obra de Sergio Pitol han aludido principalmente a alguna de sus cinco novelas, en particular a las agrupadas bajo el rubro de *Trilogía del carnaval*.<sup>3</sup> Menor cantidad de trabajos se han referido a la cuentística.<sup>4</sup> En el caso de las novelas, las perspectivas estudiadas han sido, sobre todo, la propuesta estética del autor y el análisis formal, la metaficción, la parodia, así como el tema de la carnavalización. En el caso de los cuentos, el estudio ha versado alrededor de la teoría de los nombres, lo demoníaco, los *leitmotiv* obsesivos, el cosmopolitismo, el desarraigo y el tema del viaje.<sup>5</sup>

A lo largo de su vasta obra narrativa, Sergio Pitol ha venido configurando su autobiografía. No por ello se niega la existencia del procedimiento de ficcionalización en su obra, sin duda resultado de la experiencia lectora. Y es que forman parte de sus intenciones poéticas tanto la investigación sobre los mecanismos de la memoria, como las operaciones mentales y las evocaciones del pasado, procesos que lleva a cabo no solamente un escritor, sino en general, el ser humano. Esto representa en Pitol una constante en sus libros de relatos y novelas y el hilo conductor de sus textos de ensayos. De ahí la elección y el análisis para esta investigación de los seis textos arriba referidos sobre los cuales se consideran las siguientes características comunes: 1) exacerbación permanentemente de un estilo personal fuertemente anclado en la reflexión literaria e íntima; 2) la desmesura, el

---

<sup>3</sup> *El desfile del amor* (1985), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991).

<sup>4</sup> Treinta y tres cuentos reunidos en por lo menos once títulos, algunos reediciones o antologías de los anteriores.

<sup>5</sup> Mi trabajo de titulación de la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas abordó precisamente esta línea: *La construcción del viaje en cuatro relatos de Sergio Pitol: "Cuerpo presente", "Hacia Varsovia", "Vía Milán" y "Hacia occidente"*.

exceso de experiencias tan vitales, tan cotidianas que algunos de estos textos transmiten, mismas que recurren a la complicidad del lector y a una espontánea sonrisa con la cual son recibidos; 3) una impronta permanente de conciliar el acontecimiento de la vida con el ejercicio de la escritura obteniendo de toda experiencia sensorial una oportunidad de fabulación mediante el “material” del que se alimenta la narración –lo ocurrido en una calle, un parque, una cena, una conversación con gente ordinaria–, todo espacio donde la vida está presente y 4) una elaborada intención de circularidad que obliga a no considerar los textos como independientes sino potenciados según la posición que se les ha dado dentro del conjunto.

Los principales propósitos de esta tesis son mostrar cómo sucede, en la obra de este autor, la vinculación entre creación y vida, así como la proyección del perfil de su personalidad más intelectual que íntima. También constatar el modo en que a Sergio Pitol la realidad le proporciona el material de su obra y la literatura funge como el hilo que la une, ya que todo acontecimiento personal –viajar, leer o escribir– explica su narrativa. El viaje a modo de experiencia visible del desplazamiento y la lectura como un viaje interior a través de los tiempos.

Sergio Pitol es un singular autor de autobiografías pues, por un lado, como afirma en *El arte de la fuga*, “[cuenta] cosas reales y deshace y al mismo tiempo potencia su realidad” y, por otro lado, no vacila en exponer la obvia incomodidad que sufre ante el concepto de sinceridad; no por un afán de mentira, sino por plena conciencia de los mecanismos de la memoria –que fragmenta, selecciona y ordena– a veces misteriosos y, otras, convenientes.

La investigación está dividida en cuatro apartados y distingue dos tipos de registro autobiográfico: la autobiografía directa o explícita (consciente, voluntaria, manifiesta,

abordada en el Capítulo 2 mediante los volúmenes de la *Autobiografía* conocida como *precoz*, *Memoria 1933-1966* y *Una autobiografía soterrada [ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones]* y la autobiografía indirecta u oblicua, diseminada en volúmenes con imantación preponderantemente ensayística (multitud de descripciones o relatos alrededor de su biografía personal y existencial, abordados en el Capítulo 3 por medio de los volúmenes *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*).

En “Sergio Pitól, escritor siempre autobiográfico” se contextualiza someramente al escritor veracruzano dentro de la tradición literaria mexicana como miembro de la generación emergente de los años cincuenta. Respecto a los presupuestos de la literatura de la Revolución, esta generación rompe con el anquilosamiento de aquélla y propone la búsqueda de filiaciones universales. Ello determinó la variedad de personalidades, estilos y procedimientos tan diferentes en sus integrantes. El apartado expone brevemente una especie de autorretrato trazado por el propio Pitól a lo largo de algunas entrevistas seleccionadas por Rafael Antúnez –la primera de ellas, de 1969 y la última, de 2006– que permiten concluir que desde el flujo verbal que constituyeron las anécdotas de la abuela en su infancia en Potrero y nutrieron los relatos de los primeros tiempos de su literatura, y hasta la obra consolidada en los volúmenes de la escritura de la memoria, el autor ha volcado fuertes sedimentos de su experiencia personal hacia su obra, envueltos en esa entidad que a la vez revela y oscurece: la memoria.

En el “Capítulo 1. Autobiografía como género literario”, se exponen brevemente algunos presupuestos que constituyen básicamente dos posturas en torno al análisis autobiográfico, a saber: 1) las posturas que afirman el esencial carácter ficticio del género autobiográfico y 2) las posturas que, incluso aceptando que algunas formas autobiográficas



utilizan procedimientos comunes a la novela, sostienen que la autobiografía no es una ficción. Este trabajo se detiene, por un lado, en algunos principios enmarcados por el francés Philippe Lejeune, por ser una de las primeras autoridades en el estudio del género, aunque, por otro lado, considera los puntos de vista de importantes estudiosos como José Ma. Pozuelo Yvancos, Manuel Alberca, Fco. Ernesto Puertas Moya, Sylvia Molloy, Georges May, Jesús Camarero y otros, cuyos criterios pueden confluir en las siguientes ideas en torno a los textos con características autobiográficas, en los cuales: 1) se manifiesta la necesidad y la voluntad de hablar de sí mismo, 2) se delinea un determinado autorretrato, 3) se construye cierto registro autobiográfico –explícito o implícito– en el interior y al centro del discurso, 4) se utiliza al texto como vía para hablar tanto de la poética personal como de la experiencia de vida, y 5) el texto funciona también como una metáfora del yo por cuanto el yo se expresa a sí mismo mediante metáforas que lo crean y lo proyectan.

El “Capítulo 2. Las autobiografías explícitas de Sergio Pitol” recurre primordialmente al método de la comparación, por cuanto considera a la *Autobiografía* conocida como *precoz* y a su reedición bajo el título de *Memoria 1933-1966* autobiografías escritas a la manera convencional, en donde el orden cronológico y la secuencia temática imperan en el relato, mientras que *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* posee una estructura mucho más fragmentaria, alejada del matiz diacrónico, el peso informativo y el contexto meramente biográfico del autor. Se trata de un volumen en donde el autobiógrafo teje las fases de su vida promoviendo que sea el lector quien relacione los vasos comunicantes entre los ensayos para acercarse a los registros autobiográficos por medio de operaciones de sumas y aproximaciones.

En el “Capítulo 3. Rasgos autobiográficos en los ensayos-memorias”, en contraste con las autobiografías del capítulo anterior en las cuales el autor jugó mucho menos con las incursiones de lo imaginado y la meditación ensayística, estas tres obras obligan a una toma de posición alternada entre autobiografía e inventiva como oportunidad de mayor participación para el lector, pues la lectura que debe realizarse del constructo narrativo le lleva a aquél a admitir que, si bien las pistas autobiográficas han sido arrojadas al papel, también resulta mucho más valioso identificar tanto el modo en que se ha constituido a sí mismo personaje de su propia obra, como la búsqueda y reconstrucción de su identidad a través del quehacer lingüístico. Se trata de innumerables referencias, anotaciones y alusiones autobiográficas del autor nacidas de la experiencia personal, base para detonar la narrativa.

Una de las aportaciones de Sergio Pitol a la literatura contemporánea es la convicción de que el arte, la literatura y la vida no tienen por qué constreñirse a cánones y clasificaciones, que todo artista es libre de encontrar sus estímulos en las culturas más diversas. Se es cosmopolita, pero en beneficio de una formación intelectual y no como un rechazo a los orígenes personales y literarios. Las casi tres décadas de ausencia de nuestro país, llevaron a algunos críticos a catalogar al veracruzano como cosmopolita y de difícil ubicación dentro de la tradición latinoamericana. Su obra bien puede leerse a la luz de la propuesta universalista de Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Pedro Henríquez Ureña, tríada de pensadores que en palabras de Pitol “desasnaron” a más de una generación. La de él, la generación creadora de los años sesenta, les debe su pasión por el lenguaje y la apertura a todos los pensamientos.

## Sergio Pitol, escritor siempre autobiográfico

He tratado, desde mis primeros borradores en la época de leyes de crear un mundo personal. Mi método de trabajo no me permite casi la menor invención. Tengo que conocer a los personajes, haber hablado con ellos, para poder recrearlos. No puedo describir una casa en la que no haya estado, ni un objeto que no haya visto alguna vez. Todo se mezcla al escribir.  
Sergio Pitol

En el México de los años cincuenta se consumó la transición entre los gobiernos militares y los civiles mediante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdés (1946-1952), los cuales promovieron paulatinamente la diversificación económica y permitieron el paso del régimen agrario hacia uno de índole industrial y urbano.

En la vida cultural, a mediados del siglo XX ésta se desarrollaba en lo que hoy llamamos Centro histórico y alrededor de él. La nación desparramaba modernidad: editoriales, restaurantes, cines, conciertos, galerías y teatros. La avenida Juárez, el Caballito, los cafés y las librerías lo contenían todo. Era 1957. Sergio Pitol, joven estudiante de Leyes, proporciona una estampa:

Espero a Monsiváis en el Kikos de la avenida Juárez, frente al Caballito. Quedamos de vernos a las dos, comer juntos y darles un vistazo a las últimas planas del material que publicaré en los Cuadernos del Unicornio [...] En la planta baja del edificio inmediatamente contiguo al Kikos se encuentra la librería Zaplana, la más grande de México; no resistimos la tentación de echar un vistazo a las mesas y estanterías de aquel inmenso recinto. Cada uno sale con un imponente bulto bajo el brazo.<sup>6</sup>

Entre la publicación de obras literarias de gran influencia como las de Nandino, Paz, Arreola, Rulfo y Reyes; el nacimiento de importantes revistas promotoras de un afán

---

<sup>6</sup> Sergio Pitol. *El arte de la fuga*, México, Era, 2ª edic. 2011, pp. 33-34. A partir de este punto *El arte de la fuga* aparecerá abreviado y entre paréntesis en el cuerpo del texto como EAF y, después de una coma, el número de página.

cosmopolita como la *Revista Mexicana de Literatura*; y espacios culturales como El Colegio Nacional, donde se escucharon conferencias de Rivera, Vasconcelos, Reyes, Azuela y González Martínez, un joven Sergio Pitol se traslada de Veracruz a la ciudad de México para iniciar sus estudios de Leyes –en ese entonces se creía que la carrera de Derecho era la más cercana a la de Letras–, más tarde se enteraría de la existencia del edificio de Mascarones, entonces sede de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Luego, Pitol se inicia en los trabajos editoriales desempeñándose como corrector en Joaquín Mortiz, recién fundada por el transterrado y madrileño Joaquín Díez-Canedo Manteca. Antes o después de Mortiz, Pitol trabajó para ERA –también recién creada por transterrados y que, con el tiempo, sería la casa editorial de muchos de sus libros–.

Las tendencias literarias de esos años sostenían una controversia entre la literatura heredera de la Revolución mexicana de carácter eminentemente social, y las corrientes derivadas de la vanguardia inauguradas por el Estridentismo y los Contemporáneos, cada uno con su respectiva propuesta. *Al filo del agua*, publicada en 1947 por Agustín Yáñez, todavía cargó a costas algunos de los lineamientos temáticos de la narrativa de la Revolución, aunque formalmente rompió con ella. Una década después, en 1958 sale a la luz *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, novela de la ciudad. En ese mismo contexto y año, Sergio Pitol publica en los Cuadernos del Unicornio, creados y costeados por Juan José Arreola, su primer relato, “Victorio Ferri cuenta un cuento”, muy pronto integrado al volumen *Tiempo cercado* de 1959; y más tarde, en 1964, a su segundo libro, *Infierno de todos*. Con los años, sumará más de cinco libros de relatos y varias antologías de ellos, que reúnen alrededor de treinta y tres narraciones breves.

Aunque su literatura se ha desarrollado en varias fases, con una poética que ha sufrido modificaciones de época a época, entre el joven Pitol que se inaugura en la cuentística y el autor consolidado de *El arte de la fuga* existen muchos rasgos en común. A lo largo de la obra que va de un extremo al otro se repiten temas, recursos, emociones y ciudades –las de la infancia como Potrero, Córdoba y Xalapa y también las de su vida adulta y cosmopolita como Roma, Barcelona, Praga y muchas más–. La escritura de nuestro autor ha tenido siempre fuertes sedimentos autobiográficos, y si bien inició su aprendizaje como escritor en el relato, su creación se desplazó hacia la novela y el ensayo literario, no sin que éste lo hubiere acompañado desde siempre en sus lecturas personales y entreverado poco a poco en su producción, como puede verse en los relatos del volumen *Vals de Mefisto* (1984) y en su novela *El tañido de una flauta* (1972).

A pesar de que a temprana edad (28 años en 1961) Sergio Pitol sale de México rumbo a su periplo europeo, las narraciones que continuó escribiendo en el extranjero y enviaba a las editoriales mexicanas insisten en la recuperación de la infancia como una de sus temáticas más obsesivas: el niño huérfano, el niño aislado de las decisiones de los mayores, separado de ellos por un muro invisible que no alcanza a comprender ni a quebrantar. Al ser un niño que había perdido a sus padres a los cuatro años, constantemente enfermo y encerrado en su habitación de Potrero leyendo cuanto libro cayese en sus manos, Sergio Pitol se sintió ligado a aquellos niños desamparados sobre los cuales leía, por ejemplo, en la obra de Dickens. Ello hubo de colarse a sus cuentos: con el niño Victorio postrado en una cama, único punto de mira del ancho mundo que está afuera, y afanado en alcanzar la aprobación del temido padre, entretanto él está a punto de fallecer. O con el niño de “Vía Milán” cuyo comportamiento irresponsable de su madre lo embarga de

incertidumbre al no saber porqué aquella se autodestruye con el alcoholismo y al mismo tiempo se deshace de él entregándolo a los abuelos paternos.<sup>7</sup>

Otro asunto constante en la literatura inicial de Pitol es el mal avasallador de todo, como lo ejemplifican los relatos “Los Ferri” y “En familia”, en los cuales, los patriarcados pudientes se derrumban debido a las acciones de la plebe anárquica o a las prácticas modernas de los herederos que dilapidan riquezas, principios y trabajo de los ancianos de las familias. Estas temáticas “regionales” constriñen a Pitol a las anécdotas que oía contar a su abuela y a las amigas de ésta en torno a los sucesos del lugar en donde vivían y los años posrevolucionarios que tuvo que afrontar la colonia de italianos a la cual pertenecían. Mientras que la vida «real» de Sergio Pitol estaba traspasada por el filtro de sus lecturas y lo que escuchaba en su entorno familiar, su vida literaria, la de la creación, se expandía en recursos y actuaba a ratos como una catarsis en el afán de aclarar algunas cosas y liberarse de otras.

De la asimilación de la propia infancia tanto en los libros leídos como en los primeros relatos, Pitol transita a los cuentos cosmopolitas, aquellos alimentados de las vivencias y telones de fondo constituidos por muchos de los países en donde su vida fue desarrollándose.

Convertirse en viajero constante por trabajo o placer le permitió ser testigo de lo visto y lo leído en el cine y los libros, y mudar su experiencia personal en cantera de oportunidades para su creación: “Logré sanar mi absurda aversión entre mi ser mexicano y

---

<sup>7</sup> Otros niños protagonizan los relatos “Semejante a los dioses”, “La casa del abuelo”, “Pequeña crónica de 1943”, “Un hilo entre los hombres”, “La pantera”, “Una mano en la nuca” y “Cementerio de tordos”. Fue tan resistente la imantación de la infancia, que Pitol refiere una primera novela, contemporánea de sus cuentos y nunca publicada, la cual sucedía en Córdoba poco después de la muerte de Carranza –telón de fondo su tierra natal y la época revolucionaria– y en la cual aparecía un niño. Véase Miguel Ángel Quemain. “Origen y Renacimiento de la escritura” (1996), en *Conversaciones con Sergio Pitol*, México, Instituto Literario de Veracruz, 2015, p. 48.

mis orígenes italianos. Conciliar y saber que podía ser dueño de dos, tres, cuatro tradiciones culturales.”<sup>8</sup> En esas palabras se intuye la decisión de Pitol por hacer convivir en su obra la tradición propia con la universal, la cual lo llevó a enriquecer tramas e imaginar historias alejándose del trópico mexicano para instalarse en el mundo: Roma, Venecia, Viena, Barcelona, el Oriente y otras metrópolis. El primero de este tipo de relatos, “Cuerpo presente”, es la historia de Daniel Guarneros de viaje por Roma, mexicano de clase media venido a más por ser un “transa” y haberse conseguido un matrimonio de conveniencia con una mujer a la cual no ama pero que le proporciona “clase” y “relaciones” con gente de sociedad.

Desde este relato, Pitol traza con mayor precisión otras dos de sus preocupaciones humanas: por un lado, la confrontación con otras tradiciones, estilos y costumbres, y con ello una lucha interna que puede llegar a aniquilar a los miembros de la sociedad posmoderna, y por otro lado, la degradación paulatina de los poderosos en bufones del mundo. Ambos elementos que él observaba en los entornos en los cuales se movía y compilaba en sus diarios en forma de breves apuntes, que más tarde constituirían algún elemento de sus tramas o serían la sugerencia de los personajes que habitan su creación.<sup>9</sup>

En cuanto a la reflexión intimista y estética tan evidente en los escritos de la memoria –sobre todo en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*–, el lector puede encontrar sus orígenes en algunos cuentos y novelas de Pitol, los cuales presentan un personaje de

---

<sup>8</sup> Además de lo escrito por el mismo autor en sus libros de la memoria que más adelante serán analizados, existen muchas entrevistas otorgadas a lo largo de los años y en las latitudes más diversas, allá donde la obra y la persona del autor resultaron interesantes para la prensa literaria. Estas entrevistas funcionan a modo de un “retrato” del autor hecho a muchas manos, y sin duda también como “un autorretrato trazado frente al escrutinio de distintos entrevistadores.” Rafael Antúnez y Sergio González Rodríguez, *Ibíd.*, pp. 7 y 31.

<sup>9</sup> “Por eso digo que mi literatura, mi narrativa es una especie como de autobiografía oblicua, en el sentido de que voy escribiendo sobre lo que se me va presentando.” Véase Miguel Ángel Quemain. “Origen y Renacimiento de la escritura” (1996), *Ibíd.*, p. 48.

profesión escritor. Oportunidad del autor para acercar a los lectores a las entrañas de su trabajo sin menoscabar sus claves. En estos paréntesis a la trama principal, creador y personaje exhiben cómo observan, memorizan, inventan y borran su obra. La experiencia de los viajes, la apreciación de la música y todo tipo de arte y hasta los sueños, prontamente se revelan en la escritura del autor, quien vive en y para la experiencia estética.

Sergio Pitol ha reconocido las influencias en su literatura desde siempre. Tal como hiciera para la primera etapa, la de los relatos, los cuales reconoce como variaciones del cuento de Alfonso Reyes, “La cena”, y en donde se encuentra la fascinación por lo insólito y por las situaciones límite. El elemento fantástico –por ejemplo en el relato “La pantera”– aparece como un efecto de contundencia narrativa pero no como un estilo en sí mismo. La atmósfera lograda envuelve la trama y otorga una especie de ambiente abigarrado traducido en carga emocional para el lector –“Una mano en la nuca”, “Hacia Varsovia”–, también domina la unidad de efecto requerida en la concentración del cuento.<sup>10</sup>

Además de las influencias emanadas de los autores leídos, Pitol empleó desde su comienzo otros elementos que potenciaron sus posibilidades creadoras: los encuentros y las conversaciones con gente del oficio, gente común y amigos; las reflexiones que le provocaba ver la historia «hacerse» y «deshacerse», sopesar toda la experiencia vivida, porque él considera a “la memoria como una forma de hipnosis.” Cuando solamente tenía en su haber relatos y no existía ninguna de sus novelas, en la época en que le fue solicitada desde México una autobiografía, Pitol ya declaraba: “Vivir y escribir me significan la misma cosa” y luego “[...] y como en un cierto período vida y obra, creación y existir se

---

<sup>10</sup> Elementos analizados por Agustín Cadena en la literatura de la década de los sesenta en *Medio siglo y los sesenta*, en: <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>, consultado el 4 de octubre de 2014.



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.” (AP, 28 y 45)

La de Pitol fue una generación literaria de búsquedas, decidida a proponer una poética narrativa. Se constituyó en una empresa más de carácter individual que colectivo, y ello determinó la variedad de estilos, procedimientos y personalidades tan diferentes. En esas décadas, la de los cincuenta y sesenta, se observó cierta proliferación del género ensayo tanto en participaciones en revistas y suplementos culturales por medio de la crítica y la reseña; como en una promoción de la literatura del yo que comprendió memorias, entrevistas y autobiografías. Sobre cualquier discusión generacional, Sergio Pitol reconoce a las letras como la patria del lenguaje y de la creación artística. Y si bien es cierto que cada época hace escarnio de algunos temas reverenciados en el pasado, también lo es que no puede haber una escritura vigorosa y canónica sin el proceso de la tradición e influencia literarias:

Fue aquel un tiempo de innovaciones incesantes. La literatura, el cine, las artes plásticas, el montaje teatral cambiaban de lenguaje con una frecuencia inmoderada. Muchas de esas novedades me entusiasmaron como a casi todos mis compañeros de generación. Estábamos convencidos de que una renovación formal era indispensable para devolverle a la novela una salud que estaba precisando. Aplaudimos las innovaciones, aun las más radicales; pero en mi caso el interés por lo nuevo jamás logró mitigar mi pasión por la trama. Sin ella, la vida me ha parecido siempre disminuida. (EAF, 179)

## CAPÍTULO 1.

### AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO

Ofrecer una fórmula única y total de la autobiografía sería en realidad un desacierto. Por una parte, debido a que su delimitación ha partido del análisis y clasificación del extenso *corpus* o repertorio de producciones autobiográficas con dispersas y variadas formas. Por otra parte, la autobiografía, tal como la conceptualizamos hoy, no existió siempre del mismo modo y ni siquiera en todas partes. Este trabajo de investigación procurará integrar diversos elementos que configuren una teoría abierta del género autobiográfico, incluyente de la variedad de elementos más característicos presentes en algunas obras.

*La escritura del yo* ha existido desde hace mucho tiempo, pero no siempre bajo la misma forma ni con los mismos propósitos.<sup>11</sup> Intentar dar una definición al concepto de *autobiografía* ha obligado a considerar múltiples criterios como variables con el tiempo, estrategias narrativas, combinaciones genéricas y, sobre todo, percepciones del *yo*.

De aquí que para la autobiografía ha sido complicado consolidarse como género canónico, pues, por ejemplo, el francés Philippe Lejeune –una de las primeras autoridades reconocidas en este campo– realizó sus indagaciones sobre la autobiografía en una época poco propicia para la teoría de los géneros. Se opuso incluso a algunos críticos que postularon que la autobiografía no puede ser considerada un género en absoluto. En 1979, Paul de Man mantenía que “empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta

---

<sup>11</sup> Se menciona, por ejemplo, la introspección que históricamente ha detentado el cristianismo a partir de la confesión o de la práctica de otros géneros paralelos como el encomio y la apología de difícil separación de la autobiografía. Esta última también se aproxima a la epístola o al diario, importantes *escrituras del yo* que suelen invadir los textos autobiográficos por su enorme carga de intimidad.

fácilmente a definiciones genéricas”. Avrom Fleishman, en 1983, concluía que “la autobiografía no puede ser distinguida como género por sus rasgos formales, por su registro lingüístico o por sus efectos en los lectores, no tiene por lo tanto historia como género.”<sup>12</sup> Jonathan Loesberg demuestra “la circularidad y la indeterminación que resulta de la complicada relación de los textos autobiográficos con una realidad extratextual elusiva y en última instancia incognoscible.”<sup>13</sup>

Históricamente, se atribuye la primera aparición del término autobiografía (*autobiography*) al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; aunque Georges Gusdorf remonta el uso del término *autobiographie* a 1798, a Frédéric Schlegel.<sup>14</sup> La utilización del término ha sido, algunas veces, relacionada con la influencia del pensamiento de Rousseau y sus *Confesiones* en muchas naciones europeas.

En la década de los años cuarenta, en España, María Zambrano (1904-1991) reflexionó en torno a la unidad originaria y la distancia que ha ido separando los dos modos en que el hombre occidental ha perseguido el desvelamiento de la verdad: la expresión poética y la reflexión filosófica.<sup>15</sup> Ambas, ejercicios de reflexión que pretenden encontrar las razones por las cuales el hombre occidental y la cultura europea están sumidos en una crisis a la vez política e intelectual, fruto del intelectualismo racionalista que ha causado una grieta entre

---

<sup>12</sup> Paul John Eakin. “Introducción” en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Magazul-Endymion, 1994, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>14</sup> Virgilio Tortosa citado por Francisco Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, España, Universidad de La Rioja, 2004, p. 17.

<sup>15</sup> *Confesiones y Guías* es una edición realizada por Pedro Chacón donde reúne los textos originales de “La confesión, como género literario y como método” y “La «Guía», forma del pensamiento”. El primero de ellos, útil para esta tesis, fue publicado originalmente en dos artículos separados en *Luminar*, México, en el volumen 5 de 1941 y en el volumen 6 de 1943. Como libro fue editado en 1943 en los Cuadernos de Filosofía de *Luminar* con el título *La Confesión, género literario y método*.

la razón y la vida. Para Zambrano, la salida de esta crisis sólo puede alcanzarse por medio de una conversión y de la regeneración del hombre contemporáneo. En ese sentido, las confesiones y las guías<sup>16</sup> dan testimonio de otras formas de expresión fieles a la experiencia del sujeto y a la transmisión de un saber no universal.

María Zambrano señala que las confesiones y las guías son géneros literarios característicos de tiempos de «crisis» y en este sentido, se remonta a San Agustín quien escribiera durante el tránsito del mundo antiguo al mundo del cristiano «hombre nuevo».<sup>17</sup> La confesión como género propio y exclusivo de la cultura occidental, surgido en ella en circunstancias “en que parece estar en quiebra la cultura, en que el hombre se siente desamparado y solo. Son los momentos de crisis, en que el hombre, el hombre concreto, aparece descubierto en su fracaso”.<sup>18</sup> Y todavía antes de San Agustín, nada menos que el Job bíblico y sus lamentaciones, la queja como palabra a viva voz que llega a nosotros en tiempo real, como si lo oyéramos en una conversación frente a lo divino y a nuestra persona.

Para Zambrano no es necesario nombrar textualmente «confesión», como hicieran San Agustín o Rousseau, sino que la esencia de ésta abarca desde la duda cartesiana de la

---

<sup>16</sup> Resumiendo los rasgos de estas formas de transmisión del saber –las confesiones y las guías– tenemos su carácter individual (frente a lo universal), subjetivo, comunicativo y personal del saber de la experiencia. En ellas, “el sujeto nunca deja de estar presente, ni quien las escribe, ni su destinatario [pues] muestran la situación concreta de su autor, y su relación con el lector posible es ya real desde un principio. Una relación inversa y complementaria.” Pedro Chacón “Introducción. Otros caminos del pensar” en María Zambrano. *Confesiones y Guías*, Madrid, Eutelequia Editorial, 2011, p. 20.

<sup>17</sup> Para la filósofa española “Es San Agustín quien muestra la confesión en toda su plenitud y con una claridad que no ha vuelto a conseguirse. A su luz no solo podremos ver lo que ella dice sino estas otras confesiones truncadas de nuestro tiempo actual, pues que lo claro tiene la virtud de hacernos ver lo que no ha podido llegar a serlo”. Por otra parte, el mérito de San Agustín consiste en “abrir su corazón ante los hombres”, él mismo se ha preguntado por qué decía lo que decía, respondiéndose que, si bien realizaba su Confesión ante la presencia de Dios, era todo el género humano, o la parte de él que pudiera leer sus líneas, su destinatario final. Decir lo que fue y decir lo que actualmente es, mostrar el hombre nuevo recién nacido. Véase María Zambrano. *Confesiones y Guías*, *op. cit.*, pp. 53 y 63.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 53.

modernidad, la literatura romántica, algunas novelas de Proust o Dostoievski, hasta el surrealismo y la poesía maldita de Baudelaire y Rimbaud. Todos ellos comparten una necesidad profunda inmersa en el vacío y la agonía del hombre contemporáneo.

Bajo el nombre de *autobiografía*, en el siglo XX se intentó conformar una definición del género y al mismo tiempo constituir un *corpus* o repertorio de textos representativos. Lejeune hizo lo suyo y en 1971 le dio a Francia un estudio pionero de la autobiografía en ese país, y ejemplificó sobre la base del canon de cien autobiógrafos, *L'Autobiographie en France*. En ese año propone la más reconocida definición:

Relato retrospectivo en prosa que alguien escribe ocupándose de su propia existencia, en el que se centra en su vida individual, y en particular en la historia de su personalidad.<sup>19</sup>

De esta definición se pueden aislar los siguientes componentes: se trata de una narrativa en prosa, una historia individual. En ella, el autor, el narrador y el protagonista son idénticos, y la narración es de naturaleza retrospectiva. La definición también transparenta el interés de Lejeune hacia la psicología y el psicoanálisis.

El estudio iniciado por Lejeune en 1971 fue modificado y ajustado en ciertos aspectos, a veces probándose frente a embates de críticos adversarios, primero a *L'Autobiographie en France* y luego a *Le Pacte Autobiographique* publicado en 1973. Otros muchos textos de este crítico han continuado el deslinde de lo autobiográfico.<sup>20</sup> Como ideas centrales puede afirmarse que Lejeune:

a) Sostiene que sólo el autor puede establecer que su relato es una autobiografía y que la comunicación que entabla con su lector está mediada por el “pacto autobiográfico”,

---

<sup>19</sup> Philippe Lejeune. “El pacto autobiográfico” en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Magazul-Endymion, 1994, p. 14.

<sup>20</sup> *Soy otro: la autobiografía de la literatura a los medios de comunicación* (1980), *Yo también* (1986), *La práctica del diario personal* (1990), *Los Borradores de sí* (1998), entre otros.

que no compromete al primero a una exactitud histórica sino “al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla”.

b) Adjudica al papel del nombre propio “el tema profundo de la autobiografía”. Es decir, la identidad del nombre propio compartido por el autor, el narrador y el protagonista; identidad que es postulada textualmente y es captada por el lector. Este lector, cuando se sabe ante una prosa no ficticia, se adjudica de manera casi instantánea, la corroboración del texto con la supuesta realidad.<sup>21</sup>

c) Se centra en el contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector* en cuanto a la *publicación*, contrato sugerente de un modo de lectura del texto y generador, por tanto, de los efectos que lo definen como autobiográfico, basando así su poética de la autobiografía, en el lector. Este contrato o convenio forma parte de un contexto pragmático que convierte a la autobiografía en una clase de texto referencial susceptible de ser sometido a una prueba de verificación. Para Lejeune, el pacto de lectura autobiográfico obliga a que los hechos se presenten y testifiquen por quien dice haberlos vivido, como reales.

d) Remite a la *firma*, al contrato social establecido por un autor y sus lectores alrededor de un texto. Aquí, firma y nombre propio se reclaman, el autor es el punto de contacto entre ambos.

A diferencia de Lejeune, Georges May en 1979 afirmó que todavía no era el momento de formular una definición “precisa, completa y universalmente aceptada”<sup>22</sup> de la

---

<sup>21</sup> Pero no en todos los textos autobiográficos contemporáneos se ve cumplida esta regla impuesta por el crítico, ello estaría cerrando la posibilidad del uso de un pseudónimo por parte del autor. Algunos escritores se han aventurado a darle nombre ficticio al protagonista de su narración con la finalidad de conseguir un rango de distancia o disociación entre sí y aquél, como un procedimiento totalmente intencionado y distractor para un lector que debe estar sumamente atento a los recursos del escritor.

<sup>22</sup> Véase Georges May. *La autobiografía*, México, FCE, 1982, p. 12.

autobiografía. Lo que sí perfiló fueron dos características comunes a la mayoría de estos trabajos: a) la autobiografía es una obra de madurez o vejez, y b) sus autores son conocidos por muchos antes de la publicación de la historia de sus vidas. May apunta: “en la carrera de su autor, la autobiografía ocupa por definición un lugar aparte, no es sólo la obra de la madurez o la vejez sino que frecuentemente es concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento.”<sup>23</sup>

Por su lado, Sergio Franco<sup>24</sup> objeta a Lejeune: la naturaleza contractual de la definición de autobiografía confiere al lector cierto control sobre la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento de quien firma. Por otra parte, sería un error dar por hecho la presencia de la persona firmante del texto, por la sola aparición del nombre propio al calce de la obra; considerando que “uno miente más a sí mismo que a nadie más”<sup>25</sup>, y quien firma podría estar autoengañándose o disfrazándose con una defensa. Antes de eso, en 1956, Georges Gusdorf explicó uno de los fundamentos del discurso autobiográfico: su construcción desde una orientación individualista o desde un *a priori*; es decir, la conciencia de la unicidad y singularidad de sí mismo que posee el sujeto.

La acusada imposibilidad de los textos autobiográficos de narrar la historia *verdadera* de alguien radica en que ese alguien sólo se encuentra en el presente de la enunciación, el *otro*, el del pasado, ha dejado de existir. Por imposible que parezca, muchos textos de la escritura del yo toman formas convincentes, no obstante su autor se percibe, se construye, se cuenta y se *hace a sí mismo* en medio de un importante proceso de

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>24</sup> Sergio R. Franco. *In(ter)vencciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

<sup>25</sup> Lord Byron citado por Leon Edel. *Vidas ajenas. Principia Biographica*, Buenos Aires, FCE, 1990, p. 11.

subjetivización. La autoexpresión es, en este sentido, una *alteración*: se habla a través de la voz de *otro*, aun cuando ese *otro* es simulacro de uno mismo. María Zambrano lo había señalado en torno a la Confesión: ésta se verifica en el mismo tiempo real de la vida, aunque se vaya en busca de otro tiempo. Para lograrlo, se ejecuta un doble movimiento: la huida de sí y el buscar algo que sostenga y aclare. Porque el hombre se siente “trozo de sí mismo, fragmento” y en la Confesión espera ser escuchado, “espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura.”<sup>26</sup>

Este documento considera los trabajos inaugurales de Lejeune como pilares del análisis autobiográfico, y algunos avatares teóricos que hacen difícil constreñir el género hacia una sola tendencia porque, para comenzar, “el problema adviene cuando quien dice «yo» narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la «verdad» y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende ser leído como la verdadera imagen de sí mismo, testimonia el sujeto, su autor.”<sup>27</sup> Por eso, otros autores plantean la prosopopeya<sup>28</sup> como figura del género porque este último

es siempre una re-presentación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos, a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos, cuando se trata de vidas ajenas.<sup>29</sup>

El proceso de autoinvención generado desde la autobiografía supone, para De Man, un “doble movimiento”: al mismo tiempo que el autor compone su vida, la lee. Se llama

---

<sup>26</sup> María Zambrano. *Confesiones y Guías*, op. cit., p. 52.

<sup>27</sup> José María Pozuelo Yvancos. “La frontera autobiográfica” en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 185.

<sup>28</sup> “Escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual”. Sylvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996, p. 11. Para Nora Catelli “hay siempre en ella [en la prosopopeya] un juego entre dos tiempos, dos espacios, dos entidades, animadas o inanimadas, pertenecientes a dos clases distintas de seres”. Nora Catelli. *El espacio autobiográfico*, Lumen, 1991, p. 15.

<sup>29</sup> Sylvia Molloy. *Acto de presencia*, op. cit., pp. 15 y 16.



“duplicación del yo” porque se escribe en el “yo escrito” y, también, se trata de él mismo leyendo su vida, al tiempo que lo hace otro lector. No se plantea entonces la textualidad como un resultado del sujeto sino en sentido inverso: es el “yo” quien resulta construido por el texto. La autobiografía se convierte en el proceso de búsqueda de la propia identidad la cual es inasible. Paul John Eakin ha escrito: “si la premisa de la referencialidad autobiográfica, según la cual poder pasar del conocimiento del texto, al conocimiento del yo, resulta ser una ficción, paradójicamente el texto no pierde valor sino todo lo contrario: al crear el texto el autobiógrafo construye un yo que de otra manera no existiría.”<sup>30</sup>

Estas posturas, sin lugar a dudas, superan –y quizá imposibilitan– el principio de identidad del “yo” postulado por Lejeune como fundamento de verdad para el discurso autobiográfico. Ello enfatiza la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura narrativa. El proceso que selecciona, ordena e incluso, otorga cierto falseamiento a esa producción lingüística, porque después del proceso de ponerse en orden, el autor *dice* la verdad a *otros*. Muestra la imagen que quiere que prevalezca como la verdadera imagen. Nora Catelli ha definido “espacio autobiográfico”:

hendiduras y cráteres de lo escondido, que no se acoplan a la máscara, crean una cámara de aire que en su espesor abarca lo que acostumbramos a llamar impostura. Y esa cámara de aire, esa impostura, es el espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza.<sup>31</sup>

Aun aceptando que la autobiografía sea en última instancia una máscara, no debe ignorarse el pacto de lectura mediante el cual su autor propone su texto como discurso de verdad, para ser leído con tal valor. Para María Zambrano, quien analizara la naturaleza de la Confesión, no es la sinceridad lo que la justifica, sino el acto, la *acción* de ofrecerse a sí

---

<sup>30</sup> Véase Paul John Eakin. “Introducción” en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>31</sup> Nora Catelli. *El espacio autobiográfico*, *op. cit.*, p. 11.

mismo, ofrecerse a la vista, el «hambre de ser visto». Para la filósofa, la acción de ofrecerse a la mirada divina es lo que constituye propiamente la confesión en San Agustín.

Sucede pues que el análisis autobiográfico planteado hoy en día enfrenta dos corrientes críticas o interpretaciones:

a) Toda narración de un «yo» es una forma de ficcionalización. Considerado por Nietzsche, Derrida, Paul De Man y Roland Barthes y lo que se conoce en general como deconstrucción. Se plantea el esencial carácter ficticio del género autobiográfico, refuerzo de lo que mucho tiempo atrás Goethe, Proust o Valery afirmaron en cuanto a que toda literatura es una forma autobiográfica.

b) Incluso aceptando que algunas formas autobiográficas utilizan procedimientos comunes a la novela, la autobiografía no es una ficción. En este grupo se encuentran las ideas de Lejeune, Gusdorf, Starobinski y E. Bruss, considerando enormes conjuntos de textos autobiográficos propuestos como testimonios verídicos e históricos.<sup>32</sup> Este último argumento, la validez histórica, tiene claro ejemplo en las autobiografías del siglo XIX que, o bien podían ser concebidas como “un panteón de ejemplares figuras heroicas”<sup>33</sup>, o como una fusión sujeto/nación con tintes mesiánicos o llenos de cierto histrionismo nacionalista. Es decir, textos elaborados con un claro sentido estratégico.<sup>34</sup>

Dentro de este marco, la contienda más discutida en el tema de la autobiografía es su lugar fronterizo con la ficción, donde la lucha de ésta con la verdad plantea problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto y la narratividad como visión y construcción del

---

<sup>32</sup> En el texto arriba citado de María Zambrano, ella lleva a cabo una comparación entre la confesión y la novela, y admite que comparten ser relato, pero son diferentes en cuanto al sujeto que narra, el objetivo que persiguen y el tiempo en que se instalan.

<sup>33</sup> Sylvia Molloy. *Acto de presencia*, op. cit., p. 13.

<sup>34</sup> Por ejemplo, *Recuerdos de provincia* del argentino Domingo Faustino Sarmiento y *Ulises criollo* del mexicano José Vasconcelos.

mundo. Esta disolución del borde entre textos ficcionales y de verdad se acoge a otro contexto: el de la ruptura de los límites de los géneros. De esta manera, un texto autobiográfico estará muchas veces acompañado de idénticas formas discursivas a la de una novela, un ensayo, un diario, o una crónica de viajes. Añádase a ello el continuo juego de invasión de unas formas a otras debido a cierta ironía de los autores, como la presencia de la literatura que querrá siempre entablar un juego en el límite de la ficción/veracidad, situado en el testimonio de un «yo» que defiende la verdad sobre sí mismo, validando la crisis de la idea de sujeto del discurso existente en la modernidad y posmodernidad estéticas.

Acogerse a la inventiva durante la construcción biográfica y autobiográfica es inevitable,<sup>35</sup> sobre todo, porque toda vida es una mezcla trabada de memoria y olvido.

Sin duda, en numerosas ocasiones, el autor habrá escapado de su propia historia mediante el artificio de su literatura. Se autoinventa de acuerdo al tipo de presentación de sí que busca dar mediante el desarrollo de estrategias retóricas de persuasión:

El narrador, que generalmente es el protagonista y plausiblemente el autor textual, controla la voz narrativa, configura el universo diegético, organiza el tiempo y determina los regímenes de focalización. Mediante sus elecciones técnicas narrativas, el narrador guiará la comprensión del texto que quiere que el lector concrete (sic) a la vez que creará el tipo de empatía o distancia conveniente para sus fines (usualmente justificarse y obtener la complicidad del lector). Y si bien la biografía puede abrir un espacio textual donde confluyan autopresentación, autodescubrimiento y autoinvención, no menos cierto es que puede estar atravesada por el “poder de lo falso”, cuya potencia desbarata la distinción entre lo mismo y lo semejante, entre la copia y el modelo.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Incluso, en el caso de la biografía, género canónico, François Dosse admite el indudable hibridismo que esta forma de expresión textual comparte con la literatura: no es ni será posible para el biógrafo conocer y hacer saber todo sobre su personaje, ante los huecos temporales y la insuficiencia de documentos, la ficción y cierta cantidad de imaginación observadora y constructiva deben entrar en juego. Véase François Dosse. *El arte de la biografía*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

<sup>36</sup> Gilmore, Reis y Deleuze citados por Sergio R. Franco. *In(ter)vencciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, op. cit., p. 22.

Para Sylvia Molloy en *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, “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”<sup>37</sup>, y dicha evocación tuvo propósitos bien diferentes –por lo menos en Hispanoamérica– en los siglos XIX y XX. En el segundo, la aceptación sin vacilar del funcionamiento de la memoria ha sido relegada por una intensa reflexión y muchas veces la duda, en cuanto el autobiógrafo se asume como un ser no tan rígidamente histórico y admite la posibilidad de muchas y diversas formas de autofiguración.

Las reflexiones en sí mismas sobre los mecanismos y criterios selectivos de la memoria ocupan importantes espacios en este tipo de escritura. No será raro que el autobiógrafo recurra, por ejemplo, a la búsqueda de un “primer” recuerdo para iniciar su relato. Ese recuerdo se localizará muchas veces en la más tierna infancia. Repárese sin embargo, en un evidente sentido estratégico de ese reencuentro con el recuerdo emocional el cual sugerirá una pauta de interpretación para gran parte de la obra de su autor. Molloy cita a Georges Gusdorf:

El recuerdo aparece en forma granular, súbitamente condensado en torno de una imagen, inmersa ella misma en un ambiente afectivo. La certidumbre con que se impone esa imagen no es prueba suficiente de su veracidad. Nos enfrentamos a nuestros primeros recuerdos como nos enfrentamos a esos sueños que jamás estamos seguros de no haber inventado retrospectivamente. Además, sobreviene una especie de contaminación entre lo que nosotros mismos recordamos y lo que acaso nos han dicho testigos externos.<sup>38</sup>

Molloy agrega un tercer elemento contaminante: lo que nosotros mismos *deseamos hacer* con ese primer recuerdo.

---

<sup>37</sup> Sylvia Molloy. *Acto de presencia, op. cit.*, p. 19.

<sup>38</sup> Gusdorf citado por Sylvia Molloy. *Acto de presencia, op. cit.*, p. 261.

La escritura autobiográfica articula el “yo” del pasado recuperado por la memoria, y el “yo” que accede a su autoconciencia en el texto. Por eso, para Jean Starobinski debe concederse mayor importancia al modo en que el autor establece vínculos con su propia vida, que a la comprobación de los hechos referidos o verdad referencial. Es decir, “centrarse en la emoción (verdadera) que el autor experimenta conforme aparece ante sí su propio pasado evocado (que tal vez sea falso)”.<sup>39</sup> La autobiografía no dependería tanto de los *sucesos* en sí, como de la articulación de dichos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos gracias al recuerdo y su escritura.

El estudio de la autobiografía debe considerarse desde su dimensión pragmática –como texto producido pero también como texto recibido por un público–, que la coloca en cierta esfera de “producción de significado”. Al lector se le confiere bastante participación al convertirse en coproductor de significado y no en un receptor pasivo. Dicho lector se convierte en un *otro* frente al cual, el autor ejecuta un acto de comunicación, amén del acto de conciencia que “inventa” y “construye” un “yo” tal como se ha explicado arriba. Mediante la escritura, el texto se convierte en objeto para los demás. En la autobiografía, se pretende que el autor sea *objeto* para otros. En eso consiste la ilusoria pretensión del artista.

---

<sup>39</sup> Jean Starobinski citado por Sergio R. Franco. *In(ter)vencciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, op. cit., p. 21.

## CAPÍTULO 2.

### LAS AUTOBIOGRAFÍAS EXPLÍCITAS DE SERGIO PITOL

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 mantenidas no sólo con personajes deslumbrantes sino también con gente miserable, esa que pasa las noches en estaciones de ferrocarril para dormirar o conversar hasta la madrugada.  
Sergio Pitol

#### 2.1. Sergio Pitol, autor de autobiografías

La escritura de la memoria de Pitol inicia en sus años de juventud, en 1966, cuando el editor Rafael Giménez Siles convoca a un grupo de jóvenes creadores<sup>40</sup> a realizar una “especie de sinopsis” de sus vidas. Para Pitol –como para algunos otros de los convocados–, la tarea se vuelve compleja al intentar definir el corto tramo de la vida recorrida. Nuestro autor afirma:

A la vez que se excitaba mi vanidad sentía el regusto de la frustración, ¿no obedecía a una especie de triste grafomanía el hecho de escribir una autobiografía a los treinta años sin haber realizado nada memorable, sin ser el escritor que lograra trascender a la minoría de sus amigos?<sup>41</sup>

Sin embargo, los treinta años de edad no constituyeron un impedimento para que realizara su narración autobiográfica. Su relato cubre una *continuidad temporal suficiente* como para que aparezcan las huellas de su vida. La inserción del Pitol diarista contamina por momentos su autobiografía –sobre todo en *Una autobiografía soterrada*–<sup>42</sup> reforzando la

---

<sup>40</sup> A este grupo de convocados pertenecieron Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco; amigos y miembros de la misma generación literaria.

<sup>41</sup> Sergio Pitol. *Memoria 1933-1966*, México, Era, 2011, p. 19. La mayor parte de las citas referidas en este trabajo fueron tomadas de esta reedición de la *Autobiografía precoz*, debido a que cuenta con correcciones, agregados y eliminaciones tras la revisión del autor. La enumeración a detalle de los cambios es realizada en este mismo texto. Por otra parte, a partir de este punto, *Memoria 1933-1966* aparecerá abreviado y entre paréntesis en el cuerpo del texto como M y, después de una coma, el número de página.

<sup>42</sup> El autobiógrafo “es muy libre de limitar su relato a una página, o de extenderlo a varios volúmenes, es muy libre de «contaminar» el relato de su vida con el de los acontecimientos de que ha sido testigo, es libre también de fechar con exactitud los distintos momentos de su redacción, y de volver sobre sí mismo en el

intención memorialística. No deben pasarse por alto las intenciones bajo las cuales el autor selecciona los aspectos que resalta de sí mismo en la escritura de sus textos, como se verá más adelante.

Después de más de cinco décadas de variada obra, se puede decir que la autobiografía de Sergio Pitol se ha configurado desde tres tipos de registros:

a. Las autobiografías explícitas o directas –*Autobiografía precoz*, *Memoria 1933-1966*, y *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*–.

b. Un conjunto de volúmenes en los cuales las fronteras genéricas se disipan entre el ensayo, el diario, la crónica de viajes, la ficción y la autobiografía –*El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*–<sup>43</sup> y

c. Una autobiografía indirecta o implícita dispersa a lo largo de toda su obra, principalmente en sus cuentos; aunque también en sus novelas y, como él mismo admite, en todo lo que ha escrito.<sup>44</sup> Ello se ha detallado someramente al inicio de esta tesis.

## 2.2. La *Autobiografía* conocida como *precoz* (1966) y *Memoria 1933-1966* (2011)

En lo que toca a *Sergio Pitol (Autobiografía)*. *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* y su reedición titulada *Memoria 1933-1966*, se trata de dos

---

momento en que escribe: el diario íntimo contamina en este caso la autobiografía y el autobiógrafo se convertirá por momentos en un «diarista». Véase Jean Starobinski. “El estilo de la autobiografía” en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 65-66.

<sup>43</sup> Estos tres volúmenes fueron agrupados por la editorial Anagrama bajo el título *Trilogía de la memoria* en 2007.

<sup>44</sup> Su amigo, el escritor Enrique Vila-Matas, comparte una confesión del autor: “Aún ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos.” En *Memoria*, el escritor apunta: “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”. Véanse Enrique Vila-Matas. “Presentación: has hecho girar la locura” en Sergio Pitol. *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005, pp. 7 y 8; y Sergio Pitol. *Memoria 1933-1966*, op. cit., p. 20.

textos que bien pueden ser estudiados a la luz de la definición inaugural y más extendida del objeto autobiográfico, enunciada por el teórico francés Philippe Lejeune, en 1971:

Definiremos la autobiografía como un relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniéndose énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad.<sup>45</sup>

En la definición se resaltan la escritura en prosa, los aspectos temporales del relato –la retrospectiva– y su imantación hacia la psicología y el psicoanálisis, elementos existentes tanto en *Autobiografía precoz*, como en su reedición *Memoria 1933-1966*. La revisión ofrece reelaboraciones, eliminaciones y sobre todo adiciones, por parte del autor. Debe decirse que además del replanteamiento lingüístico-gramatical ejecutado por el escritor, se trata también de una reconstrucción de la identidad en el espacio autobiográfico, con toda seguridad reforzada por la distancia psicológica entre el presente de la relectura/reescritura y el pasado de 1966 dejado atrás.

En *El pacto autobiográfico*, Lejeune somete a la “ley del todo o nada” el nombre del autor, el cual reenvía a una identidad, una persona real, y que es, al mismo tiempo, el narrador y el personaje principal del texto.<sup>46</sup> Siguiendo el procedimiento de este teórico, tanto en la *Autobiografía precoz* como en *Memoria*, la *identidad de nombre* entre autor, narrador y personaje se establece de dos maneras: implícita y patente.<sup>47</sup> Se explica a continuación.

El escritor ejerce el *modo implícito* mediante dos formas: a) el empleo de **títulos** que no dejan lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona empleada nos remite al nombre del autor –*Autobiografía*, *Memoria*–; y b) una **sección inicial del texto**, cierto

---

<sup>45</sup> Philippe Lejeune. “El pacto autobiográfico” en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., p. 50.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 51.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 65.



“compromiso” con el lector en lo que se refiere a la naturaleza autobiográfica, en ella se intuye una intención de *sinceridad*. En la reedición<sup>48</sup> anota:

A mis treinta y tres años me doy cuenta de que todo lo que he escrito es en cierta forma autobiográfico. Estoy presente en todo lo que escribo, a pesar de a veces buscar una forma de desaparición. Acaso esta autobiografía sea una prueba irrefutable de lo que digo.

Mis cuatro abuelos llegaron de Italia, los Pitol, los Demeneghi, los Buganza, los Sampieri [...]. (M, 17)

Algunos teóricos –como Lejeune– consideran la *sinceridad* como una de las piedras angulares del discurso autobiográfico. El lector confía en la “actitud espontánea” y la convicción de quien escribe. La sinceridad es admitida como un recurso retórico que obliga a la coherencia, a las no contradicciones, dudas o vacilaciones por parte del autor. También involucra la disposición del autobiógrafo para admitir que en cualquier caso, pudo haberse equivocado, que al tiempo que escribe, es autocrítico con su obra y consigo mismo.

Para Anna Caballé,<sup>49</sup> por ejemplo, frente a un texto autobiográfico, el lector no puede distanciarse a voluntad como lo haría con uno de ficción. Lee porque se declara atrapado, algo así como comprometido con la confianza que el *otro* le está prodigando. Por ello percibe el apasionamiento del que cuenta, la presunción de lo que está contando. Para esta estudiosa, la importancia de la sinceridad rebasa a la de otros elementos. Esto se debe a su carácter ético impregnando la intencionalidad del texto. Un obvio inconveniente sufrido en este tema ante el concepto de *sinceridad* confronta lo dicho tanto por Lejeune como por Caballé. Hay quienes consideran que el autobiógrafo algunas veces manipula astutamente su propio texto para darle giros intencionados e incluso, para edificar un mito

---

<sup>48</sup> La edición de 1966 no iniciaba de esta manera, sino con una breve exposición de la naturaleza de los libros autobiográficos ingleses. Además de este cambio, en la reedición de 2011, se detectaron tres mecanismos de revisión por parte de Pitol: reelaboración de ideas, eliminación y adición de episodios.

<sup>49</sup> Ana Caballé citada por Fco. Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 71.

personal. Sin duda, la experiencia literaria le permite reconstruir apuntando a metas más ambiciosas. Dicho concepto mítico del *yo* condicionaría entonces la diáfana recuperación del pasado.<sup>50</sup> En la cita previa de Sergio Pitol puede observarse claramente una línea de lectura propuesta: quien lee está autorizado a buscar, en un primer nivel o estadio, elementos de la vida del escritor. Pero cuidado, se tratará más de perfiles intelectuales que de su vida personal.

El segundo medio de establecer la *identidad de nombre* entre autor, narrador y personaje para Lejeune es la *manera patente*. Ésta se realiza cuando el nombre del autor en la portada coincide con el que se da al narrador-personaje dentro de la narración, tal como sucede en las ediciones *Sergio Pitol (Autobiografía). Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos* y *Sergio Pitol: Memoria 1933-1966*. Ahí se encuentran ciertas conversaciones entre el autor y sus amigos, la colombiana Milena Esguerra, y el amigo de juventud, Luis Prieto, respectivamente:

-Véndalo todo, Pitol, ¡ja!, ni lo piense y haga un viaje largo. No deje que las cosas lo posean, despréndase de ellas (M, 75).

-[...] no te arrugues, Sergio, estás aún muy chamaco para esto.<sup>51</sup>

Lo anterior ejemplifica la adjudicación que Lejeune hace a la función del *nombre propio* como el tema profundo de la autobiografía, pues para él, en ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos *autor*.

---

<sup>50</sup> Sylvia Molloy recupera lo dicho por Georges Gusdorf: “La flexibilidad de la memoria puede obedecer a una suerte de mitología. Entonces la memoria funciona como un espacio cerrado donde el individuo puede ganar, sin mucho esfuerzo, las batallas que perdió en la realidad.” Véase nota a pie en Sylvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, op. cit., p. 253.

<sup>51</sup> Sergio Pitol. *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*, México, Almadía, 2010, p. 38. A partir de este punto *Una autobiografía soterrada* aparecerá abreviada y entre paréntesis en el cuerpo del texto como AS y, después de una coma, el número de página.

En *El arte de la fuga*, Pitol narra cómo, en repetidas ocasiones y muchos años después, se le solicitó reeditar la autobiografía precoz. En la relectura de ésta, llegó a detectar un “tono modosito, de falsa virtud”:

A finales de 1988, regresé definitivamente a México. [...] Al llegar, comencé a recibir propuestas editoriales; una fue reeditar aquella autobiografía precoz, añadiéndole una segunda parte que diera fe de lo ocurrido en los veinte años posteriores. 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 1965. (EAF, 17)

Ese *no reconocerse para nada* demuestra el efecto inherente a la proyección del tiempo. No sólo la escritura de 1966 confrontada con la relectura de aproximadamente 1988, sino también el espacio de la primera –Varsovia, el extranjero– en oposición del espacio de la relectura –el sosiego de la vida en México– y, finalmente, la existencia de dos entidades ya bien diferentes entre sí –el joven Pitol de 33 años y el adulto de más de 65–. Un proceso intrínseco de especularidad si se toma en cuenta la insoslayable transformación de la cosas.

No obstante, en 2011 sale a la luz la solicitada reedición, aunque reescrita en algunos aspectos y sobre todo, ampliada mediante algunos episodios biográficos que el autor consideró indispensables. El título también es modificado a *Memoria 1933-1966*, confiriendo probablemente a la palabra “memoria” las implicaciones de recuperación, trastrocamiento, fragmentación e incluso, olvido, del cual es presa esta capacidad humana. Es importante señalar en este punto, la técnica tantas veces empleada por Sergio Pitol en toda su obra: al revisar, añade, corta, corrige, detalla mejor. La mencionada ampliación del texto no debe considerarse solamente física; sino sobre todo, un *crecimiento* de tipo semántico: circunstancias que para el escritor del *presente de la lectura* tienen un significado que no puede dejar de lado al revisarse.

### **2.2.1. Comparación entre *Autobiografía precoz* y *Memoria 1933-1966***

A casi cincuenta años de la publicación de la *Autobiografía precoz* (1966), en *Memoria 1933-1966* (2011), su autor se lee, se amplía y se rectifica, como él mismo describe en el título de otra autobiografía, la *soterrada*. En la revisitación de lo escrito en los años sesenta, el autobiógrafo utiliza tres mecanismos:

1. Reelaboración o cambio segmentando capítulos, sustituyendo unas palabras por otras, modificando orden, extensión o redacción de las ideas.
2. Eliminación.
3. Adición para describir mejor, puntualizar o delimitar. Cinco episodios son nuevos y relativamente largos.

#### **1. a. Reelaboración: reordenamiento de la estructura del texto**

En *Memoria 1933-1966*, Sergio Pitol reordena en cinco, los tres capítulos existentes en *Autobiografía precoz*:

- “I” de *Autobiografía* es “I. Potrero” en *Memoria*: la infancia transcurrida en Potrero, Veracruz, criado por su abuela y su tío después de quedar huérfano.
- “II” de *Autobiografía* es segmentado en tres partes, “II. Córdoba”, “III. Ciudad de México” y “IV. Viajes”: la adolescencia del autor en Córdoba para cursar estudios secundarios y preparatorios; la juventud transcurrida en Ciudad de México a principios de 1950 para realizar estudios de licenciatura; y la iniciación de su vocación viajera, oscilante siempre entre la búsqueda y el descubrimiento: Nueva York, Nueva Orleáns, La Habana y Venezuela, inicio de una enorme lista de ciudades visitadas.

- “III” de *Autobiografía* se convierte en “V. Primeros trabajos” de *Memoria*: agrupa las experiencias en torno a su incipiente obra en 1966 y a las profesionales, sobre todo su trabajo en editoriales.

### **1. b. Cambio en fechas**

Los cambios más radicales entre *Autobiografía precoz* y *Memoria 1933-1966* son dos, y suceden con edades:

a. Mientras que en *Autobiografía* el autor apunta sus seis años cuando ocurrió la muerte de sus padres, el inicio de una nueva vida al lado de su abuela y su tío, así como su encuentro con la lectura; en *Memoria* registra cuatro años de edad.

b. A la muerte de los padres, su hermano Ángel y él son separados. Aquél es llevado a vivir con unos tíos a Puebla. El pequeño Sergio se queda en casa de la abuela Catalina y el tío Agustín. La variación consiste en que la *Autobiografía* señala casi un año después en que su hermano se integra a la vida familiar en el ingenio de Potrero, Veracruz; y *Memoria* menciona el transcurso de dos años.

### **2. Eliminación**

a. El proceso de reescritura también se acciona cuando el autor elimina de la versión de 1966 los doce primeros renglones sobre la tradición autobiográfica inglesa. Los sustituye por seis líneas que declaran la naturaleza autobiográfica de su obra. Esto es una ventaja que ofrece la revisión de un texto: concluir desde el presente algo que no se anticipaba en el pasado, hace cuarenta y cinco años. Vida y obra en relación especular:

A mis treinta y tres años me doy cuenta de que todo lo que he escrito es en cierta forma autobiográfico. Estoy presente en todo lo que escribo, a pesar de a veces buscar una forma de desaparición. Acaso esta autobiografía sea una prueba irrefutable de lo que digo. (M, 17)

b. Cinco renglones de la *Autobiografía* (AP, 27) son totalmente eliminados para sustituirlos en *Memoria* (M, 34) por la descripción detallada de la visita que cada verano hacían él, su abuela y su hermano a un balneario de Tehuacán.

c. Quita cuatro renglones de *Autobiografía* en los cuales refería su entusiasmo más directo “en la obra de los tres grandes. Estaba completamente convencido de que no había más ruta que la de ellos.” (AP, 36)<sup>52</sup>

### **3. Adición**

Los elementos que Sergio Pitol añade en *Memoria* son:

a. Un nuevo inicio: “A mis treinta y tres años me doy cuenta de que todo lo que he escrito es en cierta forma autobiográfico [...]”.

b. En “I. Potrero”, en el tramo para describir su relación con la abuela Catalina Buganza de Deméneghi, añade la descripción de la infancia de ésta y sus dos hermanas. También cuenta el traslado a Italia para cursar los estudios y la permanencia de una de ellas en ese país por haberse casado allá. La abuela Catalina vuelve a México. Se casa aquí, aunque muy pronto queda viuda (M, 25). Son los tiempos de la Revolución (el caudaloso repertorio de anécdotas contadas por la anciana así como las leyendas escuchadas de las amigas de ésta inundaron el ambiente de los primeros relatos del veracruzano).

---

<sup>52</sup> Estos tres grandes debieron ser Rivera, Orozco y Siqueiros, íconos del muralismo mexicano.

c. En “II. Córdoba”, añade una referencia a su constante mala salud. Padeció paludismo desde la adolescencia. También se adiciona la ya comentada visita anual a un balneario en Tehuacán, Puebla, durante todo un mes del verano (M, 34).

d. En “III. Ciudad de México”, *crece* la descripción de don Manuel Martínez de Pedroso, quien impartía el curso *Teoría General del Estado* en la Facultad de Jurisprudencia. Pitol dedica dos páginas completas a este catedrático de origen español, rememorando los primeros aprendizajes más significativos de su vida intelectual (M, 39-41).<sup>53</sup>

e. También en “III. Ciudad de México”, Pitol narra su encuentro con la escritura de Alfonso Reyes y la posterior influencia que el relato de éste, “La cena”, tuvo en la suya. A Reyes dedica casi tres páginas de *Memoria*:

Debo a nuestro gran escritor y a los varios años de tenaz lectura de su obra la pasión por el lenguaje; admiro su secreta y serena originalidad, su infinita capacidad combinatoria, su humor, su habilidad para insertar refranes y una radiante levedad reñida en apariencia con el lenguaje literario [...]. (M, 44-47)

Es importante comentar que este texto fue previamente remitido en *El arte de la fuga* (1996) en el apartado “¿Un Ars poetica?” (EAF, 175 y 176), ello da cuenta de la decisión de Sergio Pitol de revelar su personalidad, sus andamios creativos, sus intereses literarios, y lo amplia y beneficiosamente influido que ha sido por los grandes maestros de la cultura y las letras, así como de la lectura inmoderada que desde niño ha practicado. *Memoria* es un homenaje a los autores que fueron sus circunstancias. Ampliar, en el texto de 2011, la visión que tiene sobre Reyes, demuestra también la revisión hecha a la consolidación de la

---

<sup>53</sup> El escritor Carlos Fuentes, también estudiante de Derecho por aquellos años, escribió textos asombrosos sobre el brillante catedrático, uno de ellos, “Pedroso, ayer, hoy y mañana” publicado en *Revista de la Universidad*.

historia literaria en nuestro país y de la cual, sin saberlo con exactitud, presencié. Además habla de grandes acontecimientos históricos en México y en el mundo.

f. En el capítulo “IV. Viajes” de *Memoria*, nuestro escritor elabora una larga descripción de su primer viaje al Caribe y Sudamérica: La Habana y Venezuela antes de cumplir veinte años (M, 51-58). Este periplo fue retomado tanto del “Prólogo” al tomo III de sus *Obras reunidas* (2004), como de *El mago de Viena* (2005), en él se detallan las experiencias vividas en la isla caribeña, su presencia en una de las manifestaciones masivas debido a la muerte de un estudiante universitario y luego, su estadía de más de un mes en Caracas para relacionarse con importantes personajes de la vida literaria de aquel país<sup>54</sup> así como su único y fallido intento de convertirse en un poeta dadaísta, movimiento artístico vigente en aquella época.

g. En “V. Primeros trabajos”, en comparación con *Autobiografía*, se agrega la narración del nacimiento de “Victorio Ferri cuenta un cuento”, “Amelia Otero” y “Los Ferri” en Tepoztlán, Morelos, en 1958. Luego su publicación en la revista *Estaciones* del doctor Elías Nandino, y después en *Cuadernos del Unicornio* de Juan José Arreola (M, 66-69).

h. También, en “V. Primeros trabajos”, Sergio Pitol añade un considerable número de líneas para describir la relación que lo unió a Aurelio Garzón del Camino, traductor y gramático refugiado en nuestro país tras la guerra civil española, quien le dio una de las primeras oportunidades de empleo en 1956 como corrector de estilo en la editorial Novaro. El escritor honra, mediante el recuerdo y la escritura, a las personalidades que desde su juventud fueron ejemplo de la profunda reflexión intelectual que nunca abandona. No deje

---

<sup>54</sup> Gracias a una carta de presentación otorgada por Alfonso Reyes, Pitol se relaciona, por ejemplo, con Mariano Picón Salas, importante ensayista e intelectual de Venezuela.



de considerarse que este autor de autobiografías está construyéndose a sí mismo y a su propio mito personal mediante el bastimento de vida robustecido por su trato con gente del oficio.

i. En “V. Primeros trabajos”, se añade a detalle la experiencia en China y, sobre todo, el impacto causado en él por las noticias sobre las represalias a intelectuales y políticos durante la Revolución Cultural después del triunfo maoísta. En este apartado se nota también la ventaja que ofrece la revaloración de la *Autobiografía precoz* por parte del autor: muchos años después, puede dar cuenta de los resultados de ciertas luchas y de ciertas decisiones tomadas por él o por otros personajes de su literatura. En este caso, la descripción en *Memoria* de aquella inquietante estancia en Pekín programada para dos años, no obstante se vio fracturada tan solo al año de vivir ahí: después de referir el día en que pudo, por medio de un traductor, entrevistar a Lao She, importante intelectual de aquella ciudad, el escritor del presente de la reescritura *interpreta* los hechos del desarrollo y desenlace de la vida de aquél después del triunfo de la revolución maoísta: “volvió a su país porque creyó en la República. Pese a ello, sufrió terribles humillaciones a manos de los guardias rojos, lo que lo llevó a suicidarse en 1966” (M, 88 y 89).

### **2.3. Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones),**

**2010**

Un año antes de reeditarse la *Autobiografía precoz* había aparecido *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*, la cual constituye “otra” autobiografía literaria de Pitol, mucho más cercana a los volúmenes agrupados en la *Trilogía de la memoria* por ser más oblicua en los registros autobiográficos

de su autor: vida, lectura, escritura y viaje vertidos en un híbrido que va de la narración al diario y de ahí al ensayo y a lo imaginado. En *Una autobiografía soterrada*, Pitol se propuso hacer ignorar al lector todo dato de carácter privado, llevando la atención hacia su obra, y hacia los mecanismos por los cuales ésta se ha conformado. Es verdad que el propósito de una autobiografía es «dejarse ver», mostrar abiertamente, pero en la aplicación de Pitol, se trata de «dejar ver» su modo de hacer escritura, los andamiajes de su carpintería literaria.

La *soterrada* presenta una estructura temática que sería el primer elemento de singularidad de este escritor de autobiografías. Se sale del relato autobiográfico convencional<sup>55</sup> para *jugar* con los mosaicos de los cinco aspectos vitales de su trabajo literario —el cuento, la novela, los textos autobiográficos, el ensayo y la traducción— y de la forma como él, a lo largo de su devenir, los ha llevado a la realización personal. Dicha presentación temática otorga más bien la impresión de *suma*, donde cada pieza o mosaico ocupa un lugar estratégico dentro del conjunto —con un poco de riesgo podría intuirse en el orden de los mosaicos cierto orden diacrónico pues fue casi en ese orden como se desarrolló la creación del artista—.<sup>56</sup> Se trata de cinco episodios aparecidos previamente en los prólogos a su *Obra Reunida* editada por el FCE en México, e incluso antes, en *El*

---

<sup>55</sup> La biografía a lo anglosajón fue concebida en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, como una acumulación de datos y documentos acerca del personaje biografiado, “una especie de archivo en miniatura”; existió luego su evolución hacia la llamada biografía victoriana, equiparada a la hagiografía, pues se ocupó de edificar “estatuas” de los biografiados, conmemorarlos, pues reverenciaba la semblanza y hacía de los lectores correligionarios en torno al homenajeado. La autobiografía, por su parte, ha variado a lo largo de la historia, de modo que los autobiógrafos del siglo XIX, por ejemplo, tienden más a registrar que a evocar; el relato de su vida tiene un valor histórico y documental debido, muchas veces, a su activa participación política, en la cual el pasado se concibe al servicio del presente.

<sup>56</sup> Como se sabe, la iniciación literaria de Pitol en la década de los años cincuenta fue con cuentos, en 1973 edita su primera novela; y en lo que toca a los ensayos, éstos se publican a partir de la década de los años ochenta. La línea marcadamente autobiográfica se inaugura, como ya se anotó arriba, en 1996 con *El arte de la fuga*. En lo que respecta a la traducción, ésta fue una actividad que lo acompañó desde su temprana juventud y sus primeras experiencias profesionales, en los años sesenta.

*mago de Viena* y *El arte de la fuga*, además de una entrevista hecha por su gran amigo, Carlos Monsiváis, alrededor de 2005. Retomando lo dicho por Lejeune, en esta singular autobiografía, Pitol se acerca a la respuesta del “¿quién soy?”, a través de este relato que dice “cómo he llegado a serlo”<sup>57</sup> pues consideró como indispensable exponer los cinco aspectos tanto de su conformación como artista –el cuentista, novelista, ensayista, autobiógrafo y traductor– como de la consolidación de su vida interior.

Por otro lado, en esta autobiografía *soterrada*, Sergio Pitol entabla un diálogo con aquella primera –la *precoz*– y la amplía, rectifica y desacraliza tanto en la figura de sí mismo, como en la figura del autor de autobiografías, creando su propio concepto. En ella el lector no solamente es un espectador de la narración de los episodios biográficos, sino que se le otorga una importante función de composición al instaurar entre los apartados, relaciones intrincadas, mucho menos evidentes que el simple seguimiento narrativo y cronológico implícitamente concedidos a cierto carácter “natural” de una autobiografía. Aunque en el apartado “Salvo el instinto lo demás son minucias” el autor escribe: “El bagaje teórico ha sido a lo largo de mi vida lamentablemente parco”, se podría empatar su concepción de relación autor/lector con la perspectiva de la teoría de la recepción, por la cual se reconoce la participación del lector como una función activa, propositiva. Federico Patán ha escrito:

Pitol muestra por sus lectores el mejor de los respetos: el de considerarlos inteligentes y capaces de adentrarse en las dificultades que el narrador les imponga; adentrarse en ellas y disfrutarlas. Nada de literatura predigerida, entonces; nada de concesiones hechas al gusto pedestre.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Por ejemplo, en “El diario de La Pradera” de la *Autobiografía soterrada*, apartado con forma de diario, el autor narra la metamorfosis que sufrió su literatura, específicamente su formación como cuentista: explica su concepción del género, los mecanismos que él emplea, los temas, los recursos, los espacios literarios, y cómo todo ello se fue modificando con el paso del tiempo.

<sup>58</sup> Federico Patán. “Sergio Pitol en fuga” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, p. 278.

En este punto, la aspiración de Pitol como autor de autobiografías –específicamente en la *soterrada*– respecto a su lector, se empareja con la sostenida en relación con sus relatos, pues entre las estrategias empleadas se encuentran: a) el acercamiento furtivo a un misterio que permitirá al lector elegir lo que él crea más adecuado, b) el personaje se construye a sí mismo al ser filtrado por su propia conciencia, c) la visión oblicua de la realidad, en la cual cada capítulo aporta nuevos elementos a la trama, y a la vez contradice y desdibuja los precedentes, y d) la intensificación de la vida a través de la escritura que dice y calla a la vez, que revela y oculta. De estas cuatro estrategias se subrayan dos: la construcción que el autobiógrafo hace de sí mismo filtrado desde su propia conciencia y la visión oblicua de la realidad resultado de aquella filtración. El autor de esta autobiografía en el presente de la escritura es ya una clase distinta de *entidad* comparándola con la entidad/personaje que él mismo declara haber sido en el pasado, aunque es mediante el proceso de invocación que intenta reconstruirse a sí mismo mediante *el llenado* –diría Nora Catelli– de una máscara erigida desde el lenguaje, desde la escritura. La naturaleza oblicua de esa reconstrucción la otorga ser objeto de su propia comprensión, producto de su visión del mundo. Se trata de un *yo* que presenta a otro *yo*, pero siempre bajo el supuesto de que dicha presentación de ningún modo es arbitraria: el subconsciente –y el consciente también– ha seleccionado entre innumerables posibilidades como la que más pertinentemente configura la personalidad entera.

Así pues, mientras las autobiografías directas –*precoz* y *Memoria*– pueden ser analizadas puntualmente a la luz de la teoría autobiográfica de importantes estudiosos como

Philippe Lejeune, Ernesto Puertas Moya o Jesús Camarero,<sup>59</sup> con la *soterrada* ha de procederse de un modo diferente, ya que los puntos de apoyo brindados por el autor han sido formulados de manera laboriosamente sesgada, de modo que sea el lector quien descifre tales apoyos y elabore sus propios mecanismos en el modo de acercarse al autor de esta autobiografía. Asimismo concluya que el orden se encuentra en la totalidad y que resulta más interesante la reelaboración en la suma de los fragmentos, que la simetría y el camino lineal en una autobiografía tradicional. Será la aptitud de relacionar textos por parte del lector la que le brindará la visión última de conjunto.

En cuanto a la temporalidad del relato, si en *Autobiografía precoz* y *Memoria* la narrativa de los acontecimientos de su vida y la cronología tienen un lugar importante en el texto –nueve de cada diez autobiografías iniciarían con el relato del nacimiento, Pitol lo hizo con su genealogía, la de los abuelos italianos–, en *Una autobiografía soterrada*, el orden del relato es puesto en tela de juicio, trastocado, experimentado. Porque un hecho es innegable: el orden cronológico sufre los embates de la memoria, los recuerdos pueden estar mal fechados, haber confusión en las épocas,<sup>60</sup> olvidos, fragmentos de recuerdos recobrados mucho después. El autor admite:

Quando escribo algo referente a mi autobiografía [...], sospecho que el 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, errores, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. (AS, 45)

---

<sup>59</sup> En su texto, Camarero analiza, por lo menos, diecisiete rasgos pertinentes de la autobiografía, condensados a partir de la obra del escritor francés Michel Butor. El repertorio a analizar fue sistemático (en todas las obras) y sistematizado (con criterio de pertinencia), y el objetivo fue analizar e interpretar los datos autobiográficos expuestos. Véase Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 107-211.

<sup>60</sup> En una comparación detallada entre la *Autobiografía precoz* de 1966 y *Memoria* de 2011, se encontraron dos cambios específicos en cuanto a fechas y edades del autor, sobre todo en la etapa de la infancia y adolescencia. Es obvio, pasaron cuatro décadas desde aquella primera escritura y los recuerdos han debido enturbiarse.

Se trata del reconocimiento del autor en cuanto no es un *yo* el que existe sino dos *yo*, porque ese *otro* en el que se convierte por la función mediadora del lenguaje es el *otro* del pasado, el que no ha coexistido ni en el tiempo ni en el espacio con este *yo* del presente, el de la escritura, el de la edad madura. El autobiógrafo concede que existen dos *yo*, el del pasado el cual es el vacío que se colma precisamente de “detalles, imprecisiones, errores, desmesuras u omisiones” de un segundo, el *yo* que narra.

Uno de los recursos narrativos de Sergio Pitol utilizados en esta peculiar autobiografía reconoce la distancia temporal entre el objeto de la enunciación (el joven de 20 años) y el sujeto de la enunciación (cincuenta y pocos años después). El texto “Diario de la Pradera” es la extensión –práctica muy común de la escritura de Pitol– de otros textos previos. Se subraya aquí su incipiente aparición en la *Autobiografía precoz* (AP, 36 y 37) y su larga desenvolvura en *El mago de Viena*,<sup>61</sup> luego será un largo añadido en *Memoria 1933-1966* (M, 51-55). En la versión de “Diario de la Pradera” en la *soterrada*, Pitol ejerce dos operaciones narrativas: por un lado, leyéndose –en su diario personal, en *El mago de Viena*– ha de reconstruir a “aquel” personaje que él mismo fue, y segundo, distanciándose mediante la inserción de la tercera persona gramatical, jugar –como él mismo dice– “al acusado, al fiscal y al juez en una misma persona”:

Me pasma el joven que he sido. Me es casi imposible creer que aquel joven fuese este anciano que con esfuerzo recuerda un capítulo tan lejano de su vida. Me es más fácil establecer una distancia para contar sus hazañas en La Habana; utilizaré la tercera persona como si yo fuera otro.<sup>62</sup> (AS, 24)

---

<sup>61</sup> Véase Sergio Pitol. *El mago de Viena*, Bogotá, FCE, 2006, pp. 254-262. A partir de este punto *El mago de Viena* aparecerá abreviado y entre paréntesis en el cuerpo del texto como EMV y, después de una coma, el número de página. La maestra Luz Fernández de Alba considera a este apartado con el cual se cierra el volumen, el más autobiográfico, está fechado el 12 de mayo de 2004 en la Habana y con él, Pitol regresa a la forma empleada en su libro antecedente *El viaje*, en cuanto a la presentación cronológica de doce entradas de su diario personal. Véase Luz Fernández de Alba. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, *op. cit.*, p. 313.

<sup>62</sup> Se trata del mismo efecto de disociación que el autor percibe frente al espejo al intentar disimular con sus muecas las arrugas, un modo optimista de verificar el inevitable desgaste del tiempo, así como lo perturbador que resulta tan simple desdoblamiento, la máscara frente a la cual nos coloca un objeto reflejante.

Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, explica la estrategia pues para él, “este tipo de obras [las autobiográficas] transmiten la necesidad de tener, adquirir o construirse un personaje de sí mismo”.<sup>63</sup> En la *soterrada* encontramos a un escritor tejiendo todas las fases de su vida, no obstante considerando siempre los procedimientos bajo los cuales funciona la memoria: “Ahora, cincuenta y pocos años después, al pasear por las calles de esta ciudad voy encontrando algunas huellas de esa estadía, algunos jirones de memoria comienzan a activarse, pero otros se resisten a salir a flote” (EMV, 256).

Pero, ¿por qué el adjetivo de *soterrada* para su autobiografía, y todavía más, el subtítulo –a modo de inquietantes aclaraciones– *ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones*? ¿Qué quiere decir el autor? ¿Se trata de un ajuste de cuentas consigo mismo? ¿O es la continuación de la cauterización de heridas señalada en *El arte de la fuga*?<sup>64</sup> ¿Es que en su definición exacta, el autor ha “soterrado” su autobiografía escondiéndola y guardándola de modo que no aparezca de modo evidente como lo hiciera en la *Autobiografía precoz* y reeditara en *Memoria*?

La rectificación deviene cuando Pitol expone simplemente que a lo largo de cada etapa de su vida –la juventud, su vida diplomática, el sosiego en su natal Veracruz– la educación de su mirada ante todo, su curiosidad y el interés por la cultura que siempre ha sentido no son sino, al mismo tiempo, la causa y la consecuencia de una obra completa, redondeada por la manufactura de un estilo y el interés por la trama. En cuanto a la

---

<sup>63</sup> Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 35.

<sup>64</sup> “Puesto que este libro es en cierta manera una recopilación de desagavios y lamentaciones, un intento de apaciguar desasosiegos y cauterizar heridas.” (EAF, 105)

desacralización, en *Una Autobiografía soterrada* Sergio Pitol no se comporta como el autor de la escritura de su vida a la usanza anglosajona o victoriana arriba descritas, sino bajo una práctica totalmente contemporánea, en la cual, toman lugar preponderante tanto el deslinde de pistas que más bien se presentan como “imágenes ficcionalizadas de ese imaginario de nuestra época que concibe el fragmentado e inestable sujeto moderno como un hervidero de múltiples *yos*”,<sup>65</sup> como un *supuesto* y *valiente* deseo de conocerse a sí mismo, y de mostrarse a los demás tal y como uno es<sup>66</sup> –habría que cotejar con la cita inmediata anterior y el autor daría la respuesta: eso es casi imposible, el *otro* en el que se convierte una y otra vez con el paso del tiempo se lo impide–.

*Una autobiografía soterrada* no resulta ilesa de la persistente contienda frente al género de la ficción desatada ahí por su naturaleza fronteriza. En ella se identifican no solamente estructuras ensayísticas, sino también la contaminación genérica al insertar procedimientos totalmente ficcionales que *desdoblan* una experiencia personal. Esto sucede, por ejemplo, con la referencia que hace el autor a su encuentro con un compañero de la universidad y con su esposa Billie, una inglesa “alta con un rostro de palidez desconcertante, como pintado de blanco, al estilo de los *clowns*” (AS, 57), quien, durante la noche en que el escritor convive con la pareja, explota en un acto disparatado de exasperación, y al día siguiente, en una escena todavía más delirante dentro de un restaurante romano del cual el escritor sale consternado y tembloroso de cólera. La

---

<sup>65</sup> Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 20. En el texto someramente descrito en el Capítulo 1 de esta tesis, *Confesiones y Guías* de María Zambrano, la autora refuerza lo dicho por Ortega y Gasset en la meditación Primera de sus *Meditaciones del Quijote* en la cual él expone que siendo la vida humana el tema esencial de las creaciones artísticas, cada época conlleva una interpretación de ella: «cada época histórica prefiere un determinado género». En este sentido, para la filósofa española, la Confesión es un género literario característico de tiempos de «crisis». Véase Pedro Chacón “Introducción. Otros caminos del pensar” en María Zambrano. *Confesiones y Guías*, op. cit., p. 24.

<sup>66</sup> Véase Manuela Ledesma Pedraz (ed.). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, pp. 9 y 10.



anécdota toma frisos grotescos y de farsa. El lector cree intuir en la mujer, a Billie Upward, personaje de su novela *Juegos Florales* y también del cuento “El relato veneciano de Billie Upward”; lo que quiere decir es que –como el escritor ha repetido en varias ocasiones–, la imaginación siempre ha dependido de la experiencia personal:

A partir de los veintitrés años, la escritura se entreveró con la lectura. Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa. Soy consciente de que mi escritura no surge sólo de la imaginación, si hay algo de ella su dimensión es minúscula. En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales, pero también de los muchos libros que he transitado. (AS, 12)

La maestra Luz Fernández de Alba escribió: “Buscando la forma que daría a sus memorias, se dio cuenta de que cada vez que escribía un ensayo o una conferencia se le imponían mínimas tramas narrativas en el texto; o que aparecía él mismo como personaje para contar alguna historia más bien privada.”<sup>67</sup>

Durante muchos años, la traducción fue una de las actividades que dieron sustento económico a Sergio Pitol: tal como un texto es escrito en un idioma, interpretado y trasladado luego a otro, en “Salvo el instinto lo demás son minucias”, se reposiciona la figura del traductor como un modo de reinterpretar un texto, meterse en sus entretelas y artesanía y de ese modo enriquecer las estrategias de escritor. Traducir es más un modo de interiorización e incorporación, que una apertura.<sup>68</sup> El autobiógrafo otorga a la traducción un lugar al lado de la literatura pues el Pitol que lee por placer y el Pitol que hizo de la

---

<sup>67</sup> Luz Fernández de Alba. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena, op. cit.*, p. 305.

<sup>68</sup> “El puente entre el escritor-traductor y la obra a traducir se tiende a partir de una decisión extremadamente personal: a quién traducir. [...] Cuando un traductor decide trasladar un libro, le está diciendo a su autor: «me hubiera gustado escribir el libro que escribiste; ni modo, no lo hice. Pero no importa, pues al traducirlo lo estoy haciendo: lo estoy re-escribiendo en otra lengua, lo estoy haciendo de mi lengua, de mi autoría.» Agustín del Moral Tejeda. “Sergio Pitol, zoon literario” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena, op. cit.*, p. 34.

traducción parte de un proyecto cultural,<sup>69</sup> se combinaron para fortalecer al Pitol narrador. En este sentido, el escritor/traductor que es Sergio Pitol “traduce” su vida en texto, pues como autor/personaje reescribe *el texto* sobre sí mismo, se traslada de un *idioma/registro/tiempo pasado* a un *idioma/registro/tiempo presente*:

En mis narraciones soy más bien un personaje enmascarado, que se mueve en los corredores, un observador de las tramas para despejar las oscuridades de la obra, o encapotarlas más: dejémoslo así (AS, 46).

Al reescribirse, al reinterpretarse, Sergio Pitol reconoce que su proyecto autobiográfico lo ha acompañado desde hace varias décadas: su obra lo ha definido a lo largo del tiempo influyendo en su vida real y dejándose influir por ella, recomponiéndose ante una nueva situación o una decisión abortada. Como ya se anotó, declara la fuente de la cual abrevan sus historias: “No puedo casi imaginar si no veo algo, oír una conversación, ver una cara con determinada expresión que después, a veces muchos años después, brota de la memoria” (AS, 33).

Porque el proyecto autobiográfico de un artista no son únicamente los hechos “reales” comprobables en su obra, sino también los sentimientos y emociones provocados como sensaciones vitales que vinieron a conformar al artista y al ser humano que es hoy en día:

Después de leer con cuidado todo lo que he escrito en la vida me quedé atónito, lleno de aturdimiento. ¿Cómo entonces, puedo creer esa invisibilidad a la que me he referido? ¿Por qué lo dicho? En todo lo que he escrito: cuentos, novelas, crónicas, hasta en ensayos, me presento por todas

---

<sup>69</sup> Como se sabe, Sergio Pitol ha propuesto a importantes editoriales, traducciones de obras específicas en idiomas poco difundidos mundialmente, como un esfuerzo de poner en las manos de los lectores hispanohablantes grandes obras de la literatura mundial.

partes, durante más de cincuenta años de escritura estoy presente. No hay nada allí que no esté extraído de los archivos de mi vida (AS, 46).<sup>70</sup>

En *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*, Sergio Pitol reúne los cinco mosaicos vitales de su escritura y los expone ante el lector. Un montaje de piezas por el cual ejerce la autofiguración de sí mismo, al tiempo que revisa su propia obra y detecta los momentos en que ésta ha sufrido sus metamorfosis y, si bien con quizá falsa modestia asegure “aunque nadie lo crea me turba y hastía hablar tanto de mí y lo que hago”, se convierte en el guía del lector por el discurrir de las etapas de su obra, misma que adquiere una clara unidad.

La búsqueda se ha compartido: por un lado, un autor que “se las ha visto consigo mismo” a lo largo del movimiento interior por medio del cual permite fluir su memoria, y la indagación de una poética cuya meta es su consolidación como autor; y por otro lado, un lector que descifra los apoyos dispuestos por aquél y configura sus propios mecanismos para acercarse a la obra. Porque la esencia del texto autobiográfico obliga al lector a verificarlo, lo obliga también a leer dentro de sí mismo, dentro de su propia conciencia. La confesión que se presenta en los textos de la *escritura del yo* nos lleva a ejecutar la misma acción que ha llevado a cabo su autor: ponernos como él bajo el reflector.

Por otra parte, para lograr la comprensión del título, hemos tenido que llegar al final del volumen y haber transitado por cada uno de los apartados del Sergio Pitol escritor de cuentos, novelas, ensayos, memorias, y traductor. El autor que se amplía, rectifica y

---

<sup>70</sup> El escritor contemporáneo de Pitol, Juan García Ponce, ha transmitido una idea similar en el Prólogo a sus *Obras reunidas I*: “Ahora soy viejo y dicto estas líneas. Puedo decir, copiando a Jorge Luis Borges, que en el curso de una vida dedicada menos a vivir que a escribir, se encierra todo lo que forma mi biografía.” Véase Juan García Ponce. “Prólogo” en *Obras reunidas I*, México, FCE, 2003, p. 11.

desacraliza a cada paso, volviendo sobre *otros* textos y *otros* tiempos para construirse un *yo ideal* con la materia imprecisa de la memoria y bajo los lineamientos de la selección de los momentos o anécdotas que ha decidido incluir.

Mientras que *Memoria* se presenta al lector como una autobiografía clásica o tradicional en la cual el método inherente a la sucesión de hechos es más o menos obvio, *Una autobiografía soterrada* es, a la manera de la escritura de Montaigne, más lógica y sintética, pues prepondera el orden temático sobre la cronología remitida a un nivel secundario o casi inexistente. También, mientras que el uso del relato tradicional en *Memoria* otorga al lector la impresión de lo vivido, en la *soterrada*, con una estructura escritural diferente, muestra hacia el lector una gran consideración, convocándolo a la inteligencia y a la capacidad de adentrarse en las dificultades que las temáticas y la disposición del texto le imponen, provocando en él, tanto una impresión de artificio, como una indispensable participación.

#### **2.4. Constantes temáticas en las autobiografías de Sergio Pitol**

Concluida la lectura de los tres volúmenes autobiográficos de Sergio Pitol (*Autobiografía precoz*, *Memoria 1933-1966* y *Una autobiografía soterrada*), pueden señalarse algunas constantes temáticas:

1. Para Sergio Pitol, la auténtica biografía comenzaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político, etcétera (AP, 16).

2. Ser escritor significó para Sergio Pitol en 1966, tener “una vida diferente, distinta, donde la realidad se recomponía con datos añadidos, perteneciente a otro mundo, aquel que en compensación por los patines, los juegos en común, las conversaciones de palomillas,

tenía que inventar” (M, 23). En 2011, al valorar en *Memoria* su aprendizaje al lado de Aurelio Garzón del Camino, resalta que escribir “no significaba copiar mecánicamente a los maestros, ni utilizar términos obsoletos como lo habían hecho algunos neocolonialistas mexicanos. El objetivo fundamental de la escritura era descubrir o intuir el “genio de la lengua”, la posibilidad de modularla a discreción, de convertir en nueva una palabra mil veces repetida con sólo acomodarla en la posición adecuada de una frase” (M, 71 y 72). Las conversaciones con “gente del oficio” es una de las actividades más placenteras y de aprendizaje en el discurrir de su vida.

3. La infancia, el gran tema del psicoanálisis. Como ya se dijo arriba, el autor descubre las constantes temáticas de sus primeras producciones en los sucesos de su niñez, más tarde, en los libros de ensayos-memorias, sobre todo en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*. Como muchos otros escritores, Pitol arraiga en la genealogía –los relatos escuchados en casa de la abuela– y la geografía –el solar, Huatusco, el mítico San Rafael– sus ficciones fundacionales. Con el tiempo –y sus experiencias vitales en el extranjero– su narrativa virará hacia lo cosmopolita.

4. Aunque no se manifieste de modo tajante la ideología liberal del escritor, tanto en *Autobiografía precoz* como en *Memoria*, la idea de “los de adentro” y “los de afuera” –los italianos emigrantes y sus parientes como clase social a la que el niño Sergio Pitol se sabía perteneciente, separados de los peones y sus familias por medio de un muro en el ingenio de Potrero– es un presupuesto que cuestiona, se siente afortunado de ser niño y poder “moverse” entre ambos mundos, ya que a pesar de que admira a estos inmigrantes laboriosos y esforzados, no siente hacia ellos un profundo sentido de pertenencia (M, 28).<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> “Tales categorías me resultaron siempre incomprensibles; existían, pero debían ser violadas.”

Muchos años más tarde su espíritu democrático lo hará participar en marchas, mítines e incluso en una que otra huelga de hambre, al lado de sus compañeros universitarios y amigos en la ciudad de México de los años sesenta. Ese “saltarse” las reglas para romper el orden establecido, la supuesta simetría del mundo, no es sino el germen de la búsqueda estilística que lo lleva, varias décadas después, a dinamitar los muros entre géneros, edificar paso a paso una poética resistente al encajonamiento de la clasificación.

5. La sensibilidad del artista manifiesta su dolor por el rechazo y por la separación de la grey –muchos autobiógrafos describen este sentimiento en el inicio de sus textos, como un modo de forjarse un mito personal y justificar su vocación a las letras–. En la *Autobiografía precoz* de Pitol, el episodio es registrado en cuanto que el niño Sergio sufre la injusta acusación de un chiquillo vecino de haber dado una mordida a otro compañero de juego. Dicha experiencia le propicia separarse del grupo y encontrarse luego a solas con los libros y la imaginación. En la relectura de su *Autobiografía*, Pitol no solamente se verá a sí mismo como un personaje al que le ha sucedido *esa* vida, sino sobre todo, como un personaje que lee.<sup>72</sup>

6. La reflexión sobre el paso del tiempo se presenta desde *Autobiografía precoz* y aparece a lo largo de todos los textos del autor: “En nuestros países, donde los fenómenos sociales no están aún estratificados, cada generación tiene la impresión, y es una impresión cierta, de ser la única en haber disfrutado –o sufrido– un mundo con características irrepetibles” (AP, 22). Esta perspectiva desde la cual todo muta obligará al cambio

---

<sup>72</sup> Otro de los pilares de la vocación de escritor del autobiógrafo: su recuerdo/imagen con un libro bajo el brazo poniendo de relieve el acto mismo de leer. “El encuentro del yo con el libro es crucial: a menudo se dramatiza la lectura, se la evoca en cierta escena de la infancia que de pronto da significado a la vida entera. [...] Espejo para el autobiógrafo, el libro refleja, consuela, aumenta, deforma; finalmente, muestra la imagen de quien lo convoca.” Véase Sylvia Molloy. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, op. cit., pp. 28 y 51.

constante, incluso en uno mismo ya que para el escritor existe una necesidad de autoinventarse y de no aprovecharse nunca del impulso adquirido, máxima enunciada por Gide.

7. El tono festivo descubierto por el joven Sergio Pitol desde sus primeros años en la ciudad de México, muchos años más tarde potenciado en sus obras. Sobre todo en las novelas del carnaval. Por lo pronto, en la *precoz*, apenas se vislumbra el donaire festivo al hablar o escribir que aparece de vez en cuando entre él y sus amigos Luis Prieto, Carlos Monsiváis y Aurelio Garzón del Camino. Definitivamente, el modo optimista de ver la vida y sus alrededores, lo ha caracterizado desde siempre: “La vida era una constante y genial vacilada, donde todo se agitaba: locura, muerte, risa, religión, ideologías.” (AP, 33 y 34)

8. En *Autobiografía precoz*, Pitol declara no sólo la cercanía de vida y obra, sino también la carga de insinceridad que acompaña a todo creador de ficciones:

y como en un cierto período 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, que a pesar de mis esfuerzos en contrario, como todas las de su género, están viciadas de una esencial insinceridad. (AP, 45 y 46)

9. Desde los textos autobiográficos Pitol reflexiona no solamente en torno a sus procedimientos creativos:

Todo flota allí, como dentro de un caldero, y yo sólo elijo –crear es seleccionar– de una manera instintiva los elementos que voy requiriendo, un par de zapatos, el color de cierta cabellera, mientras las frases salen sueltas, libres, se entremezclan, hasta que advierto que la construcción está ya realizada y poco después pongo el punto, la fecha y el nombre del lugar en que el relato fue escrito. (AP, 59)

sino también manifiesta un curioso afán por conocer la arquitectura de textos de otros autores –la lectura ávida y la traducción le ayudarán a ello– y el modo de escribir, sin importar géneros, orígenes o épocas.

10. El viaje como oportunidad de aprendizaje, de enriquecimiento. Alejarse del lugar de origen, componente decisivo de la experiencia individual. *Cliché* que equipara la vida al recorrido efectuado en un viaje, viajes que desde la *Autobiografía precoz* y *Memoria* son de larga duración y alcance, América en primera instancia y después serán Asia y Europa.



## CAPÍTULO 3.

### RASGOS AUTOBIOGRÁFICOS EN LOS ENSAYOS-MEMORIAS

#### 3.1. *El arte de la fuga* (1996)

Todo era verdad, todo era cierto y, por desdicha, irrepetible.  
Sergio Pitol

*El arte de la fuga* (1996) de Sergio Pitol constituye el primer volumen de la llamada *Trilogía de la memoria*, conjunto aglutinador de este texto con *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2006). En la *Trilogía*, Pitol entrelaza en estructuras ensayísticas sus ideas en torno a los mecanismos de la memoria, juegos mentales y, sobre todo, las evocaciones del pasado no privativas de un escritor, sino de todo ser humano. Porque en estos textos, el sujeto nunca deja de estar presente, ni quien los escribe ni su destinatario. Aquéllos muestran la situación concreta de su autor, pero también su relación con un posible lector. Relación que es, desde un principio, real. Real porque el texto obliga al lector a leer dentro de sí mismo, quizá sea ésta una de las claves de tan rotundo éxito en cuanto a la recepción de los textos autobiográficos del escritor veracruzano.

Para muchos estudiosos, la *Trilogía de la memoria* es la confesión autobiografía literaria de Pitol: vida, lectura, escritura y viaje entre tenues fronteras genéricas con variadas dosis de ficción/realidad: narración, diario, ensayo teórico literario, confesión.

El volumen IV de las *Obras reunidas* de Sergio Pitol por el Fondo de Cultura Económica en nuestro país,<sup>73</sup> denomina a los textos ahí agrupados “Escritos autobiográficos”. Sugiere abiertamente una línea de lectura: el discurso de vida en la obra

---

<sup>73</sup> Se trata de cinco volúmenes publicados de 2003 a 2008 en México, como conmemoración de los 70 años de vida del autor. *Obra reunida volúmenes I, II, III IV y V*, comprende sus dos novelas iniciales, las novelas del carnaval, los cuentos y relatos, los escritos autobiográficos y los ensayos.

de este autor. *Anagrama*, por su parte, ha hecho reediciones bajo el rubro de *Trilogía de la memoria*, enfilando al lector hacia una apreciación un tanto dirigida de la obra. Lo anterior coincide con una de las cláusulas contractuales condensadas por Phillippe Lejeune<sup>74</sup> para la conformación del pacto autobiográfico, “el contrato de lectura”. Es decir, el modo de leer un texto que algunas veces el mismo autor declara en entrevistas, o es promovido por la casa editora como un manual o instrucciones de uso mediante la publicidad en torno al artista. Se trata de elementos que no dependen solamente del estricto contenido del libro, sino que difunden informaciones paralelas a la lectura del público. Son los *paratextos* del libro, auxiliares del lector en la construcción y reconstrucción del sentido de aquél.

“El más importante de los móviles que se atribuye al impulso autobiográfico es el del narcisismo”<sup>75</sup>, si bien Georges May reconoce una variedad de motivos del escritor para escribir sobre sí mismo: la vanidad, amor propio, egocentrismo o narcisismo parece ser la de mayor acuerdo. Y si no se trata de vanidad, algunos teóricos arguyen que ciertos autobiógrafos “se aferran a una sola cara de su personalidad, la más fatua y simple, para evitar los perfiles más comprometedores y refugiarse en difuminados dibujos mediante olvidos complacientes”.<sup>76</sup> Con Pitol –al parecer– no funciona de ese modo, para él, la escritura de sus reflexiones personales y artísticas es más bien un “ajuste de cuentas” consigo mismo, una necesidad que tiene su vida literaria de expresarse y que le arrebatara el pudor para gritar y hablar de sí mismo. Palabra a viva voz, especie de conversación que entabla en tiempo real con su lector. Así lo expresa en *El arte de la fuga*: “Puesto que este

---

<sup>74</sup> Phillippe Lejeune. “El pacto autobiográfico” en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, op. cit., p. 153.

<sup>75</sup> Fco. Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 58.

<sup>76</sup> Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 20.

libro es en cierta manera una recopilación de desagravios y lamentaciones, un intento de apaciguar desasosiegos y cauterizar heridas [...].” (EAF, 105)

En este volumen, Sergio Pitol pone en claro la ineludible relación entre memoria, escritura y tiempo. Todo hombre carga, desde su nacimiento, dos verdades insoslayables: la herida del tiempo ahondada con la conciencia de la propia fugacidad y deterioro; y la irrevocable muerte que a todos alcanza. Por otra parte, de la misma naturaleza inasible que la noción de tiempo o de muerte, se encuentra la de los sueños, material ficcionable por excelencia para Sergio Pitol. Pero, ¿cómo echa a andar el escritor el proceso de extrañamiento por medio del cual logrará distanciarse de sus visiones y convertirlas en arte?

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, no intenta buscar su sentido, 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. (EAF, 62)

Ahora bien, el viaje, uno de sus mecanismos de evasión, le permitió crear bajo los ambientes más disímiles e incluso en circunstancias de carencia económica:

El hilo que une a esos años, lo supe siempre, fue la literatura. Toda experiencia personal, al fin y al cabo, confluía en ella. Durante muchos años la experiencia de viajar, leer y escribir se fundió en una sola. Los trenes, los barcos y el avión me permitieron descubrir mundos maravillosos o siniestros, todos sorprendentes. El viaje era la experiencia del mundo visible, la lectura, en cambio, me permitía realizar un viaje interior, cuyo itinerario no se reducía al espacio sino que me dejaba circular libremente a través de los tiempos. (EAF, 169)

El cordobés frecuente dos actividades: la traducción como un modo de “entrar de lleno en una obra, conocer su osamenta, sus sostenes, sus zonas de silencio” (EAF, 177); y la lectura de diarios y memorias. Muchos escritores –y no solamente los considerados autobiógrafos– utilizan sus propias experiencias para detonar tramas en los textos. Sea relato o novela,

resulta más fácil al lector comprender porqué un narrador ha dicho tal o cual cosa, si conoce un poco más sobre su vida. La historia personal se filtra en motivos o detalles hacia aquélla. Habría que proponer como tesis que, a veces, la realidad del creador puede leerse en sus obras a pesar de él mismo.<sup>77</sup> Ello no significa que sin la experiencia en carne propia la obra quede inteligible o incompleta, tampoco se trata del cotejo reduccionista de la obra con la vida del autor. Al referirse en *El arte de la fuga* al concepto de *Ars Poetica* y a la creación de la novela, Pitol declara:

Uno aprende y desaprende a cada paso. El novelista deberá entender que la única realidad que le corresponde es su novela, y que su responsabilidad fundamental se finca en ella. Todo lo vivido, los conflictos personales, las preocupaciones sociales, los buenos y los malos amores, las lecturas, y, desde luego, los sueños, habrán de confluír en ella, puesto que la novela es una esponja que deseará absorberlo todo. (EAF, 177)

Respecto a la constante temática de la fugacidad, el cambio y el inexorable paso del tiempo, en el apartado “La herida del tiempo”, Pitol reflexiona no sin cierto dolor y nostalgia del pasado, como él mismo enumera en una de sus composiciones más citadas por la crítica:

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. (EAF, 25)

Su paso por Roma en repetidas ocasiones y lo acontecido respecto a una de sus librerías predilectas favorecen este mirarse a sí mismo como lo que fue y nunca ha de volver a ser. La marcha del mundo hace evidente un deterioro obvio de uno mismo, cierto insulto a lo que uno fue:

A partir de cierta edad toda modificación que uno descubre en el entorno adquiere un carácter de agravio, una dolorosa mutilación personal. Como si con el cambio realizado alguien nos hiciera un guiño macabro, [...] y se convirtiera en un inesperado *memento mori*, un anuncio de nuestra futura e inevitable muerte. (EAF, 52)

---

<sup>77</sup> “No me vengas con el cuento de que una cosa son las novelas y otra la vida. Todas las novelas son autobiográficas, amigo mío, incluso las malas.” Javier Cercas. *La velocidad de la luz*, citado por Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 59.

La narración autobiográfica denota no solamente la búsqueda y el encuentro en el tiempo sino también, contra el tiempo. Efecto surgido de la escritura y la reflexión sobre uno mismo, el *yo* interior; identidad recuperada reescribiéndola después de abstraerse en los recuerdos:

Esta conciencia de la mortalidad hará que el proyecto autobiográfico valore la importancia de cada elección como un acto único e irreversible, que marcará los sucesos futuros [...] Aun cuando no se mencione, por pudor o a consecuencia de un extendido tabú, todo autobiógrafo cuando relata su propia vida sabe que ésta va encaminada hacia ese acto final, abierto, imprevisible, que es la muerte.<sup>78</sup>

Como se ha dicho ya, en sus varios regresos a la capital italiana, Pitol ha recibido la noticia de la muerte de antiguos amigos y familiares, desaparición de negocios, teatros, e incluso de costumbres frecuentadas. Todo ello le provoca verse desde el presente como un *otro* en el pretérito. El uso de la tercera persona en cierta parte del texto contribuye al distanciamiento temporal:

Al pasar frente a la librería la encontré cerrada; es más, inexistente. Habían desaparecido las vitrinas a ambos lados de la puerta que mostraban día y noche las últimas novedades editoriales. El rótulo con el nombre de la librería había desaparecido. Sentí la herida del tiempo, su malignidad, con una intensidad terrible. Aquella desaparición era un modo de castigar la inmensa felicidad del joven que un día apareció por allí, hurgó un poco en las estanterías y salió a la calle con *Orlando furioso*, *Il compagno* y *Tra donne sole* bajo el brazo. (EAF, 53)

La conciencia concreta del pasado semeja una llaga en el pecho que se agranda al sucederse episodios similares en otra ciudad o sitio. La atmósfera pretérita se encuentra ahora degradada, de tal modo intolerable que, para el escritor, “revisar el pasado significa, entre otras tristezas, contemplar un mundo que es, y al mismo tiempo ha dejado de ser, el mismo.” (EAF, 55)

---

<sup>78</sup> Fco. Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 69.

Sergio Pitol autobiógrafo tiende de este modo un puente, no solamente con ese otro *yo* que fue en el pasado, sino también con el *yo* real e implícito que es todo lector de su obra, quien por este medio se hace y se siente partícipe de las cavilaciones y experiencias de aquél. El artista puede así, recuperar la identidad que peligró perderse a cada paso.

La literatura autobiográfica es una literatura reflexiva por la cual el autor no solamente medita sobre sí mismo, sino también sobre las técnicas de autoexpresión utilizadas. Lo que queda sin comprender a plenitud es el ordenamiento e importancia que la memoria da a los recuerdos, la retención –a veces– de hechos insignificantes o arbitrarios convertidos luego en motivos obsesivos de retrospectión. La remembranza estructura ese *yo* del pasado sin seguir reglas o lógicas externas. De este modo, el estudio de los frutos de la memoria en cuanto a la literatura del *yo* se lleva a cabo no por el método científico sino por aproximaciones gracias a las cuales, se intenta indagar cómo se distribuye y recupera la información, por qué se producen los olvidos y, sobre todo, tanto las imprevistas apariciones como la asociación de los recuerdos. Todo ello, se sabe, conforma al individuo y se incorpora en su personalidad. Tenemos, por un lado, el proceso seguido por la memoria, y por el otro, la decisión del autor decantando lo que desea redactar, en una operación de reconstrucción de sí mismo.

Y como *El arte de la fuga* es una suerte de exploración íntima en torno a los mecanismos descritos arriba, el autor cuenta que cuando tuvo que enfrentarse, a los treinta y tres años y con una breve carrera en las letras, a la escritura solicitada de su autobiografía, la evocación de sus recuerdos no encontraba la forma, era apenas un aglutinado de informaciones situadas en el pasado afectado por la distancia en el tiempo y la geografía y

que no le permitían retrotraerse con exactitud. Frente a la impronta de escribir su vida, el autobiógrafo se sentía prisionero de un círculo sin fin:

Era la idea que tenía de mi vida: la infancia, o lo que quise y pude recordar de ella, el periodo universitario, algunos viajes, todo se presentaba en mi memoria como una entidad única, bastante confusa. La distancia de las cosas de México, la perspectiva que eso me permitía, la rareza del nuevo escenario, contribuían a convertir el pasado en un informe conglomerado de elementos. (EAF, 17)

En torno al género autobiográfico existen dos posturas: a) Quienes piensan que toda narración de un «yo» es una forma de ficcionalización, inherente al estatuto retórico de la identidad; y b) Quienes como Gusdorf, Starobinski o Lejeune, incluso admitiendo que ciertas formas autobiográficas utilizan estrategias comunes a la novela, se resisten a considerar toda autobiografía como ficción.<sup>79</sup> Así que los primeros están convencidos de que cualquier relato, por el sólo hecho de serlo, es necesariamente ficticio, promotor de la idea según la cual recordar es igual a inventar y contar la vida propia, es escribir una novela. Sin embargo, Manuel Alberca no considera que el autobiógrafo mienta a propósito, en la medida de que a veces no es consciente, porque

El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. Si la memoria, de forma fortuita olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar. El autobiógrafo cree conocerse y normalmente está convencido de que recuerda su pasado con fidelidad, aunque a veces se engañe a sí mismo y pueda sufrir de ilusión retrospectiva.<sup>80</sup>

Frente a un texto autobiográfico no debe pasarse por alto, una cierta alteración en la apreciación por parte de su autor, pues como advierte Puertas Moya: “No conviene creer que la extrema fidelidad de la memoria responda a un acto puramente racional, sino que

---

<sup>79</sup> José María Pozuelo Yvancos. “La frontera autobiográfica” en *Poética de la ficción*, op. cit., pp. 185 y 186.

<sup>80</sup> Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 47.

más bien éste puede provenir de esa capacidad inventiva y ficcional que activa lo autobiográfico.”<sup>81</sup> Pitol también lo considera:

La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae visiones que, a diferencia de las de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontando a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos. (EAF, 57)

El discurso autobiográfico tiene que ver con la observación de sí mismo efectuada por el escritor mediante un examen de conciencia. Dicha observación conlleva el análisis y la fragmentación de los acontecimientos de su vida –quizá anotados en un diario–, así como la recomposición, con un nuevo sentido, interpretados una y otra vez para explicárselos a sí mismo. La extranjería de Pitol en el mundo, constantemente enfrentado a *lo otro*, detonó en él innumerables ocasiones para la recuperación de los recuerdos vía la memoria:

No es de extrañar que durante ese largo periodo de ausencia la memoria reviviera a menudo escenarios insólitos, por olvidados y entrañables. Una carta de México podía de momento recuperar imágenes que suponía perdidas: un *hic et nunc* empolvado, descolorido, a veces inverosímil lograba surgir de entre los muertos, radiante y cargado de todos los prestigios posibles. Aun el encuentro con alguien que había viajado por México podía desvanecerme el entorno inmediato y retrotraerme a los infiernos o edenes del pasado. Cada instante recobrado del olvido se convertía de golpe en una concentración del universo. (EAF, 56)

De la observación, análisis y fragmentación de los recuerdos despegas el proceso de interpretación: “En el texto autobiográfico se ponen en tensión los tiempos del presente escritural y el pasado vivencial, hasta el punto de que en la mirada hacia el pasado el presente lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas.”<sup>82</sup>

Importantísimo puntualizar lo señalado por el especialista: “No se trata de un mero narrar

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 31.

<sup>82</sup> Fco. Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 25.



memorístico, sino de una constante interpretación de los hechos narrados, que adquieren significado gracias a la combinación que éstos han adoptado en el texto literario.”<sup>83</sup>

La lectura del discurso autobiográfico es también la lectura de la transformación constante del individuo. El autobiógrafo es consciente de que como hombre no existe sin el tiempo, tiempo que lo constituye y rectifica constantemente. La modificación y flujo del ser humano en vías a un crecimiento son perpetuos, así que el proyecto autobiográfico es:

Ese espacio que responde a una planificación y a una finalidad que se pretende conseguir. [...] Concebida como un deseo, la autobiografía no se resigna a recoger y testimoniar los acontecimientos y sucesos del pasado, sino también las aspiraciones y deseos que han orientado la actuación del individuo, de modo que la escritura autobiográfica puede convertirse en una profunda razón de ser.<sup>84</sup>

Y si no es una transformación del individuo de la A a la Z, sí es, por lo menos, la conciencia de los múltiples *yos* distintos y enfrentados, habitantes de todo ser humano,<sup>85</sup> pues “en la literatura, el escritor no tiene por qué soportar el fastidioso aburrimiento de una sola vida y una única personalidad. Ostenta el privilegio de poder clonar tantos dobles y de disfrutar de tantas vidas como le plazca, sin arrostrar las molestias o perturbaciones que en la realidad una imposición de cambio identitario conlleva.”<sup>86</sup> En el caso que nos ocupa en este inciso –*El arte de la fuga*– nos encontramos frente a una serie de situaciones cada una definiendo a detalle un aspecto de la personalidad de su autor: el lector, el escritor, el traductor, el viajero, el diplomático, el amigo, el familiar, el huérfano.

A la interpretación de los hechos por parte del autobiógrafo sigue la escritura, aunque el tránsito de la memoria hacia su fijación en el papel sea un misterio para el artista:

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 29.

<sup>84</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>85</sup> “Otros me seguirán, otros vendrán que me dejarán atrás en ese mismo camino; y me arriesgo a barruntar que acabará por descubrirse que el hombre es una simple comunidad organizada de personalidades independientes, contradictorias y variadas” Robert L. Stevenson. *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, citado por Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., p. 19.

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 30.

“Como ocurre siempre en la escritura, ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel sigue constituyendo para mí un misterio.” (EAF, 127) Pues no se trata de la rústica realidad reflejada en los textos, sino más bien de un procedimiento por el cual cierta referencialidad en la vida del autor se convierte en semilla de una obra literaria y estética. No es solamente costumbre del autor de *El arte de la fuga* emplear como cantera de tramas la experiencia personal apuntada en sus diarios de vida, de sueños y de viajes, León Tolstoi también lo practicaba, el veracruzano señala:

León Tolstoi anotó en sus diarios que sólo podía escribir sobre lo que había conocido y vivido personalmente. Su obra admirable se nutre de las experiencias que almacenó su vida; es una especie de biografía paralela. [...] Como Tolstoi, puedo sólo escribir lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E igual que Beckmann, estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno. (EAF, 125)

Más adelante dice:

No concibo a un novelista que no utilice elementos de su experiencia personal, una visión, un recuerdo proveniente de la infancia o del pasado inmediato, un tono de voz capturado en alguna reunión, un gesto furtivo vislumbrado al azar, para luego incorporarlos a uno o varios personajes. 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 imaginación. Se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato. (EAF, 130)

Lo que las dos citas previas apuntan no es sino el conjunto de la realidad que llegará a la escritura mediante un proceso de selección y organización ejecutados por el escritor dentro del espacio lingüístico. La conclusión es que más que hablar con el lenguaje, se es hablado por él. Esto es, que el escritor ha generado los recursos para contarse a sí mismo su propia existencia, aunque modificándola al mismo tiempo que la cuenta.

Escribirse a sí mismo, convertirse en personaje de su propia obra, tener en las manos la posibilidad de verse como un ente aparte, desdoblado, ajeno a sí mismo. Es Justo Navarro citado por Pitol en *El arte de la fuga*:

Escribes la vida, y la vida parece una vida ya vivida. Y cuanto más te acercas a las cosas para escribirlas mejor, para traducirlas mejor a tu propia lengua, para entenderlas mejor, cuanto más te acercas a las cosas, parece que te alejas más de las cosas, más se te escapan las cosas. Entonces te agarras a lo que tienes más cerca: hablas de ti mismo conforme te acercas a ti mismo. Ser escritor es convertirse en un extraño, en un extranjero: tienes que empezar a traducirte a ti mismo. Escribir es un caso de *impersonation*, de suplantación de personalidad: escribir es hacerse pasar por otro. (EAF, 128)

Sergio Pitol, escritor, articula mundo, texto y *yo* mediante la mirada hacia atrás, la reconstrucción *a posteriori* del universo al que el texto quiere referirse. Consiste también en cierta madurez y distancia temporal para entender –incluso de modo diferente– los hechos. Ello confronta a los lectores con el disfraz o la máscara, la función que les está reservada es una función no pasiva, sino un factor significante y activo en el proceso semiótico de la interpretación del texto. A esa función del lector algunos le han atribuido el papel de “juez supremo” y elemento del pacto autobiográfico en seguimiento a Lejeune quien ya le había otorgado una función preponderante: él es quien atribuye veracidad o no a lo leído. El lector interpreta, comprende, acepta y se confiesa o recrea en su propia alma. Ha realizado la misma acción del creador: ponerse como él, a la luz. Para Puertas Moya, toda narración autobiográfica, como mensaje comunicativo para alguien, podría quedar truncada e incompleta pues “necesita del lector, que se convierte así en el complemento preciso para que el texto se realice y llegue a su culminación semiótica.”<sup>87</sup> En *El arte de la fuga* tenemos a un Pitol festivo que interpela a su lector:

---

<sup>87</sup> Fco. Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 39.

[...] Hugo salta a otros escritores a quienes ha conocido, a unos personalmente, a otros por la obra, pues una de sus mayores pasiones, tal vez la más excéntrica, es, ya el lector lo habrá adivinado, la literatura rumana. (EAF, 21)

Vuelva usted a preguntar qué somos, a dónde vamos y una bofetada lo libraré de las pocas muelas que le quedan. (EAF, 26)

Si a usted le surge una duda sobre un texto bíblico no tiene más que llamarlo [a Monsiváis]. (EAF, 50)

El lector de autobiografías, confesiones y narraciones de la memoria aspira a encontrar una “realidad”, además de cierta, sincera. Ése fue uno de los éxitos de *El arte de la fuga* de Sergio Pitól: la vital sinceridad emanada de sus páginas. Porque en él, Sergio Pitól deja de fugarse de sí mismo y no hace de su persona una apología ni una justificación, sólo intenta mostrar la luz y la sombra constituyentes de todo ser humano cuando se observa íntimamente:

El sentido de mi vida había consistido en protegerme, en huir, en acorazarme [...] desperté con una sensación desconocida, como si el diálogo conmigo mismo fuera diferente. Muchas cosas se me habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga. (EAF, 95)

Los libros de memorias de Pitól, como diría él mismo refiriéndose a los decálogos<sup>88</sup>, “no son la causa sino el resultado de una obra donde el autor había perfilado su mundo y definido ya su especificidad literaria” (EAF, 176). Por otra parte, como sucede con los viajes, cada revisitación de la memoria significa rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desacralizaciones. Cuando ha regresado de su periplo personal, de décadas de una odisea, Sergio Pitól ha encontrado una Ciudad de México irreconocible, inhabitable, huraña. Se ha quedado en ella tan sólo cinco años (de 1988 a 1993) y luego se

---

<sup>88</sup> Esa enumeración de instrucciones para uso de jóvenes aspirantes a escritores.

ha establecido definitivamente en Xalapa, Veracruz. Viajar y escribir han delineado una vida entera, él mismo lo dice, no sin cierta incertidumbre ni asombro:

¡Viajar y escribir! Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal. (EAF, 173)

### 3.2. *El viaje*

Aún y siempre considero la realidad como madre de la imaginación.  
Sergio Pitol

*El viaje* (2000), segundo volumen de la llamada *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol, consiste en una serie de experiencias que muestran de manera vivaz, el asombro del viajero incansable, ese otro eje capital en torno al cual gira la narrativa del escritor y que, junto con la lectura y la escritura, nutre su literatura.

El viaje constituye la línea narrativa que da unidad y título al volumen aquí estudiado y entrelaza los hechos narrados –en apariencia autobiográficos– con disquisiciones sobre arte ejercidas por un sujeto que es, al mismo tiempo, autor, narrador y protagonista del relato. *El viaje* reafirma la técnica empleada en *El arte de la fuga*, fundamentada en la remoción de las fronteras entre los géneros para impedir el encasillamiento del texto dentro de uno u otro de modo contundente. En *El viaje*, el lector encuentra, al mismo tiempo, una ficción, los fragmentos de un diario, una serie de ensayos literarios, y una crónica de viajes. En la pesquisa de la historia personal, tómese en cuenta entre los atributos estructurales de la *escritura del yo*, la función que cumple la memoria en una narrativa que,

al tener a la vida pasada como referente, se define por su carácter retrospectivo (complementado con la característica introspectiva que ocasionalmente presentan los textos autobiográficos, que también podríamos calificar como autoprospectivos, por haber fijado su mirada y análisis en el sí mismo).<sup>89</sup>

*El viaje* se escribe desde la reflexión, el cuestionamiento a sí mismo y la revisitación a algunos de los diarios y cuadernos de apuntes, compañeros del autor a lo largo de su vida.

Sin embargo, hay que estar alerta a lo advertido por el crítico Ernesto Puertas Moya:

La capacidad de recordar un suceso a largo plazo no sólo lleva consigo esta adecuación a un proceso neuronal que selecciona, descarta y organiza los acontecimientos de un modo comprensible, sino que va a suponer una relativa alteración a la que en todo caso habrá de estar atento y tenerla en consideración en los análisis de textos autobiográficos.<sup>90</sup>

Gran parte de la vida de Sergio Pitol ha transcurrido en su actividad como diplomático en el servicio exterior mexicano.<sup>91</sup> En Praga, capital de la República Checa, residió seis años como Embajador de México, aprendió el idioma, pero sobre todo, se relacionó con la cultura del lugar. En realidad, no sabemos casi nada de la vida personal de Pitol en Praga, lo que no impide que ésta sea la puerta de entrada a *El viaje*, el pretexto perfecto para discurrir sobre cultura, arte y literatura. Se trata de la recreación hecha por el autor sobre los apuntes relativos a un breve viaje de dos semanas por la apasionante Ex Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas cuando comenzó el desquebrajamiento de su rigidez aprisionante. La forma del texto posee la continuidad narrativa de un diario donde, obviamente, el escritor es el personaje protagónico –sus sueños y observaciones, la

---

<sup>89</sup> Fco. Ernesto, Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>91</sup> Con motivo de la entrega del Premio Cervantes a Sergio Pitol en 2005, la Universidad de Alcalá editó *El viaje de una vida. Sergio Pitol. Premio Cervantes 2005*, y que consiste en textos y fotos seleccionados personalmente por el homenajeado, para mostrar de manera gráfica su residencia en el mundo. País tras país y año tras año, el lector ubica con claridad los lugares por los que ha transitado la vida del escritor y sus actividades literarias, culturales y políticas.

comparación de su pasado en aquel 1986 con el presente del momento de la escritura y todavía más, con el del acto de la lectura–; y en el cual, la cronología exhibe no sólo las actividades y reflexiones del día a día, sino también, casi un siglo de la historia y la cultura de la ExURSS. En este punto, el autor, en la forma, atiende a periodizaciones objetivas y explícitas –el periodo comprende del 19 de mayo al 3 de junio– para conservar el carácter progresivo que se atribuye a cualquier relato

en el que se refleje el dinamismo de la vida (*bios*), su movimiento en el mismo sentido que marcan las flechas del tiempo, y de este modo es como se detecta un primer afán de verosimilitud (y, por ende, de veracidad) al intentar re-producir, re-construir o incluso re-vivir los acontecimientos narrados desde el presente de la acción de la escritura.<sup>92</sup>

La búsqueda de la renovación constante en estrategias y temáticas impulsa a Sergio Pitol, como en el caso del volumen anterior –*El arte de la fuga*–, a separarse de la mayoría de los temas abordados en relatos y novelas anteriores, para proseguir con la concatenación de textos de variada naturaleza sobre fronteras genéricas practicadas desde el texto de 1996. En lo que toca al enfoque autobiográfico, “no hay que olvidar que la referencia siempre se produce sobre un hecho biográfico, vivencial, y que por tanto el objeto referido ha de ser la vida, del mismo modo que el sujeto autorreferido es el *yo* que la ha experimentado.”<sup>93</sup>

Con la excusa de la revisión de los diarios de los seis años en Praga y al no encontrar en ellos ninguna referencia exacta y amplia sobre esta ciudad, el escritor emprende un viaje retrospectivo por medio de la memoria –conservada a su manera en dichos diarios– que serpentea entre recuerdos y reflexiones en torno a Moscú y Georgia, los cuales también fueron sus circunstancias personales y literarias. Esos hechos estructuran el

---

<sup>92</sup> Fco. Ernesto, Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 47.

texto, le dan forma y organizan de algún modo lo que el autor pretende hacer llegar a quien lee. Para Puertas Moya, “El carácter cronológico y lineal de la vida confiere forma al texto, que surge como resultado de un análisis retrospectivo en el que la memoria con-forma (sic) desde la continuidad del yo los acontecimientos pasados con un afán de veracidad, reconstruyéndose y reviviendo para dar testimonio de sí mismo.”<sup>94</sup>

Como en el anterior, el hilo conductor de este libro de Sergio Pitol es la literatura, la propia y la ajena: la crónica de la gestación de su novela posterior *Domar a la divina garza*, y la remembranza de los avatares de algunos escritores rusos perseguidos por el estalinismo, o muertos en plena miseria e indiferencia de su nación. Por Pitol llegamos a saber sobre Ana Ajmátova, Mijaíl Bulgákov, Andréi Platónov, Osip Mándelstam, Andréi Bely, Marina Tsvietáieva, Issak Bábel, Boris Pasternak, Borís Pílniak y otros. Federico Patán ha hecho notar cómo nuestro autor no solamente personalizó ciudades habitándolas, sino también, descubrió escritores “arriesgando el visitarlos cuando le eran desconocidos” y luego, con lo experimentado, “sabe convencernos de que, si no lo hemos atendido, sería inteligente leerlos. De tal manera, que de su entusiasmo por ellos brota un contagio que nos solicita ir a visitarlos de no haberlo hecho ya.”<sup>95</sup>

Por una parte, el autorretrato intelectual de Pitol trazado en sus libros de ensayos como *La casa de la tribu*, *Soñar la realidad*, *Pasión por la trama* y *Adicción a los ingleses*, y de la misma *Trilogía de la memoria*, incita en el lector el encuentro con los autores que desconoce sin importar la latitud de donde provengan: México, Rusia, China, Inglaterra, España, Italia, etcétera.

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 19.

<sup>95</sup> Federico Patán. “Sergio Pitol en fuga” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, op. cit., p. 275.



Por otra parte, de manera casi natural, el lector se cultiva con la charla del autor sostenida en una casa o un café bullicioso, con algunos de los pensadores más importantes de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Para Sergio Franco, el texto autobiográfico es un relato y todo relato se orienta a un intercambio humano, a producir algún tipo de efecto y obtener algún beneficio, pues la autobiografía “se escribe de cara al otro, no solo porque quien la escribe se desdobra y hace otro de sí mismo, sino porque toda autobiografía es una intervención. Quien publica su autobiografía aspira a algún grado de participación y efecto en la esfera social.”<sup>96</sup>

Por su parte, para Puertas Moya, el proyecto autobiográfico no se resigna “a recoger y testimoniar los acontecimientos y sucesos del pasado, sino también las aspiraciones y deseos que han orientado la actuación del individuo”,<sup>97</sup> esto permite suponer que nuestro autor ha concebido desde hace años un proyecto autobiográfico reelaborado a cada paso, modificado, rehecho en algunos puntos, descartado o renovado en otros. Desea destacarse la emoción y esperanza en el futuro transmitidas por muchos de los textos de Sergio Pitól, pues se considera que él ha constatado en carne propia que la vida narrada engarza acontecimientos y proyectos personales y que, todos ellos anudados, dan significado a la existencia –o fragmento de ella– que está narrando.

Conocer a los preferidos de Sergio Pitól es conocerlo a él, llegando a esos “raros”, “excéntricos”, se llega a él. En la reflexión sobre sus autores tutelares, se asiste al reflejo especular del autor y de sus propias definiciones, sus gustos, sus metáforas obsesivas. Tal

---

<sup>96</sup> Sergio R. Franco. *In(ter)vencciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, op. cit., p. 19.

<sup>97</sup> Fco. Ernesto, Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 66.

es el caso de la rusa Marina Tsvietáieva de quien el veracruzano admira la transformación de todo en feliz escritura: “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.”<sup>98</sup>

Otra vertiente de estas “claves” ofrecidas por Pitol sobre la construcción de su literatura lo encarnan sin lugar a dudas, las extracciones que él mismo hace de las obras leídas y que han calado hondo en su pensamiento. Algunas de esas obras –útiles para estructurar este trabajo– son diarios, biografías, autobiografías y apuntes de otros autores, los muchos que se han integrado en la lista de sus consentidos. He aquí un fragmento muy breve –apenas una página de extensión dentro del volumen–, pero que ya desde el título entrona su importancia, “Hazañas de la memoria”, y dice así: “Encontré muy gris a Mademoiselle, pero tan llena de energía como siempre, y después de los primeros y efusivos abrazos empezó a recordar menudencias de mi niñez, tan deformadas o tan lejanas a mi memoria que dudé de su pasada realidad.” (EV, 129) En este apartado, no media nada entre el fragmento transcrito de la obra de Nabokov, y el lector. No hay interpretación ni intento de glosa: entiéndase lo que Pitol ha querido insinuar. Tanto el título como las breves líneas sugerentes funcionan como estrategias que obligan la implicación del lector en la significación del texto: el vínculo de la memoria con los mecanismos misteriosos bajo los cuales aquélla elige, ordena, reagrupa e incluso altera los recuerdos. Lo que decide conservar y lo que ha de perderse para siempre.

---

<sup>98</sup> Sergio Pitol. *El viaje*, México, Era, 2000, p. 60. A partir de este punto *El viaje* aparecerá abreviado y entre paréntesis en el cuerpo del texto como EV y, después de una coma, el número de página.

Fuentes directas en el discernimiento de la vida de una persona, los diarios –cuando son transcritos por el mismo autor fragmentándolos según los intereses del momento– deben ser apreciados desde una adecuada reserva ante quien suele ficcionalizar incluso con la propia vida. La maestra Luz Fernández de Alba lo ha advertido: “Aparentemente, pero sólo aparentemente, en *El viaje*, Sergio Pitól relata su periplo de dos semanas por la Unión Soviética en 1986. Pero al terminar el libro, uno tiene la impresión de que el autor ha dislocado de tal manera la realidad que nos enteramos de su viaje a Georgia sólo de manera oblicua y que, en el resto del libro, ha logrado difuminar la frontera entre el sueño y la vigilia.”<sup>99</sup> Es importante, entonces, aclarar que el diario es la forma elegida para estructurar el volumen y por la cual el lector entrará en contacto tanto con la vida interior del escritor como con los hechos externos a él en lo que se refiere a los hechos «reales» acontecidos en el lugar visitado.

Al tiempo que el autor admite que sus cuadernos personales funcionan para “revivir la experiencia inicial, la huella primigenia, la reacción del instinto, el primer día de la creación” (EV, 13), demuestra también cómo funcionan como una plataforma para emprender una mirada más amplia sobre el mundo y su naturaleza social. Sucede entonces el “doble movimiento” sugerido por De Mann, mediante el cual “un autor escribe su vida a la par que lee su vida escrita, lo que supone una duplicación del “yo” que escribe en el “yo escrito”, y, además, una duplicación del rol del lector.”<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Luz Fernández de Alba. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitól” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, op. cit., p. 301.

<sup>100</sup> De Mann citado por Sergio R. Franco. *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, op. cit., p. 17.

### 3.2.1. Vuelta a la ficción: recuperación de lo carnavalesco

Considerando la vertiente crítica que sostiene que también la narración de un «yo» es una forma de ficcionalización, se afirma aquí que en *El viaje* existen, por lo menos, cuatro apartados con un tono de farsa y parodia practicado por Sergio Pitol en algunas piezas de su obra anterior, sobre todo en su *Tríptico del carnaval*.<sup>101</sup> Ello hace considerar que en este volumen, el autor es seducido por la idea de recuperar la ficción. Se trata de situaciones risibles nacidas en sus sueños y con clara referencia al esquema bajtiniano para el Carnaval: coronamiento, destronamiento y paliza final, así como las ideas sobre el banquete y las funciones del bajo vientre que Pitol declara haber leído en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, obra del escritor ruso Mijail Bajtín.

En este sentido, es indiscutible la naturaleza ficticia de ciertos apartados de *El viaje* y el proceso de autoinvención por medio del cual el autor es uno más de los personajes de su pluma al convertirse en protagonista de aventuras igual o más inverosímiles –por exageradas– que las sucedidas a algunos de los personajes de sus novelas como Dante C. de la Estrella, Pedro Balmorán o Jacqueline Cascorro. La inserción de la comicidad no tiene otra intención que la desacralización de este «autor de autobiografías» por sí mismo, y del empleo de la risa como instrumento de liberación. Resulta obvio que en estos apartados, todo rasgo de «solemnidad autobiográfica» se ha omitido. La farsa y la risa vuelven a entronarse como fundamentos de la literatura de nuestro autor.

---

<sup>101</sup> Compuesto por *El desfile del amor* (1985), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991).

En breve enumeración de los hechos narrados tenemos:

1. El encuentro con una mujer –la señora A., funcionaria de la televisión– que en obsesiva conversación con los vecinos de asiento de cualquier aeronave, narra a los desdichados testigos, historias demenciales de burdo y tedioso erotismo acaecido con “machos broncos e impacientes” de quienes “logra sacudirse” con seria dificultad.

2. El reencuentro –dentro de un sueño– con un excompañero universitario a quien Pitol le ha cambiado el nombre por el de Mauricio Serrano el cual, por inexplicable razón, se mantiene “andando” por medio de la ingesta de limones, aunque en realidad, está muerto.

3. El sueño largamente descrito de lo acontecido al lado de la escritora Catalina D'Erzell,<sup>102</sup> dramaturga mexicana y a quien Pitol ni siquiera conoció en vida, pero sí con quien, bajo el telón de fondo de un circo y frente a cientos de espectadores entre adultos y niños, el autor ejecutó la pieza de danza, *Falling in Love Again*, canción insignia de Marlene Dietrich.

En el texto, el mismo Pitol declara haber sido protagonista de un episodio carnavalesco, haberse entronado como rey bufo y haber obtenido risiblemente, su correspondiente paliza final: “Una vez revisado el sueño, encontré que su sentido era del todo opuesto a aquellas juveniles moralinas oníricas, una forma que me permitía la posibilidad de reírme de mí mismo, de entrar con pie derecho al corazón del carnaval, vivir el destino del rey feo y recibir la merecida paliza con la que termina esa ficción monárquica. El carnaval en pleno.” (EV, 87)

---

<sup>102</sup> Su nombre verdadero fue Catalina Dulché Escalante y nació en 1897 en Silao Guanajuato. Murió en 1950 –cuando Pitol contaba 17 años– en la Ciudad de México. Además de dramaturga fue periodista, novelista, poeta, autora de libretos operísticos, actriz, guionista y adaptadora de cine. Fue, por cierto, muy hermosa.

Es en este sentido que se ha afirmado arriba la decisión del autobiógrafo de desacralizar la imagen de sí mismo, que algún lector “ingenuo” hubiere venido edificando. La risa libera tanto al autor como a quien lo lee y los arroja hacia ese sitio fronterizo entre lo que se cuenta bajo la etiqueta de «real» y la inventiva.

4. Otra anécdota bañada de la voluntad carnavalesca es la muy desagradable experiencia del escritor en el mingitorio público a la salida de un elegante restaurante, después de un homenaje recibido por parte de algunas personalidades georgianas.

Para comprender mejor el episodio narrado bajo la fecha 30 de mayo en *El viaje*, hay que referirse al apartado de *El arte de la fuga*, “Reivindicación de la hipnosis”, por el cual, el lector se ve involucrado en el infinito dolor de Sergio Pitol cuya vida había sido “una perpetua fuga” a múltiples pérdidas, las más trágicas, la de ambos padres y la de su hermanita menor. Posterior a la sesión de hipnosis –que no tenía otro objetivo sino encontrar la cura a su tabaquismo–, el autor refiere cómo sucedió en él una liberación total, un renacimiento.<sup>103</sup> De modo que el episodio compendiado en *El arte de la fuga* en 1996 encuentra paralelo en el volumen de *El viaje*, bajo la fecha de su diario “30 de mayo”. El hecho narrado en las páginas 116-121 es: un día anterior al referido, el autor fue invitado a la Casa de los escritores de Georgia para un banquete –calificado como hiperpantagruélico, “solemne a momentos, divertido siempre”– extendido a cinco horas de duración. En un punto del desarrollo de la comida, el autor siente deseos de refrescarse la cara y acudir al

---

<sup>103</sup> Aunque María Zambrano analiza el género de la Confesión, sus conclusiones alcanzan –por compartir la esencia de la experiencia personal– a describir el discurso autobiográfico: “Todos los que han hecho el relato de su vida en tono de confesión parten de un momento en que vivían de espaldas a la realidad, en que vivían olvidados. Porque esta enemistad es sentida como un olvido, como si al desprendernos de algo, olvidándolo, nos lanzásemos sobre lo que nos rodea. San Agustín, al ir a buscar la unidad, siente que ya la tiene de antes, que la recuerda. Para la vida, conocer es siempre recordar y toda ignorancia aparece en forma de olvido.” Véase María Zambrano. *Confesiones y Guías*, op. cit., p. 54.

servicio para caballeros. Recibe la indicación por parte de una empleada de que los servicios del restaurante están clausurados ese día y debe bajar al lado del río, a “la gran toilette”. Uno de los comensales del evento se ofrece a acompañarlo y luego regresarlo a la convivencia. Juntos, emprenden el camino cuesta abajo de una calle-escalera que iba a dar al río, y antes de éste, entran por una pequeña puerta, a un mingitorio.

Para el lector poco enterado de los usos y costumbres de ciertas culturas, lo experimentado por Pitol le es transmitido de forma, aunque traumática, muy realista pues el sitio está rebosante de caballeros seguramente espectadores de un partido de futbol en la ciudad, con escala en tal sitio. Los olores excrementicios, pero sobre todo, la naturalidad –que él no comparte– con que eran realizadas dichas funciones, descomponen del estómago al testigo, le causan horror. De tal impacto es la experiencia, que el autor vuelve como puede al restaurante y de ahí, con ayuda de su guía, a su hotel.

Al día siguiente, al intentar recomponer las imágenes de tan fétido espectáculo, para dejar atrás la experiencia, comienza un paseo por la avenida más importante de la ciudad. El escritor veracruzano no sabe cómo, pero ante su asombro, su boca comienza a emitir en voz alta una especie de letanía seguramente enseñada por una joven sirvienta en casa de unos tíos, cuando su madre aún vivía y él tendría alrededor de tres años. Podría ser éste uno de los recuerdos más antiguos rescatados por su memoria. Así, el escritor va por las calles georgianas recitando: “Sal mojón /de tu rincón /hazme el milagro / niño cagón”. Obsérvese cómo la retrospectiva supone una interpretación a sucesos inconexos que tuvieron como protagonista al autor de la narrativa, y que atienden tanto al elemento temporal como a la ordenación cronológica, ambos, ligados íntimamente a la mirada hacia dentro. A diferencia

de los sentimientos de impacto y confusión en torno a la remembranza de la muerte de su madre en *El arte de la fuga*, esta retrospectiva está impregnada de dicha, de una inmensa felicidad, ¿la diferencia?: en este segundo recuerdo, su madre aún vivía, aún lo esperaría para abrazarlo por la hazaña de defecar en la baciniquita, lo sentaría en el regazo y lo besaría. Es el momento en el cual se detona el sentimiento, la emoción auténtica, compañera de la evocación:

“No puedo soportar tanta realidad. /El tiempo pasado y el tiempo futuro, /lo que pudo haber sido y lo que ha sido / tienden a un solo fin, presente siempre.” Una felicidad me abrazó en el parque que rodeaba al teatro Rushtaveli y salí del hechizo y advertí que tal recuerdo no se hubiera revelado de no ser por ese shock sufrido horas atrás. (EV, 118)<sup>104</sup>

Una vez más, adquiere claridad una de las estrategias narrativas de Sergio Pitól: los acercamientos y las fugas. No se ha llegado a esta concreción literaria por el método científico sino por el de las aproximaciones. Un hecho ha concatenado en otro y, en este sentido, en el presente del escritor se traslapan los recuerdos. Uno sobre otro para completar la evocación, para cerrarla en una circularidad perfecta. El presente ha dotado de sentido al pasado organizándolo y reinterpretándolo a partir del significado emocional de lo vivido.

Aunque la naturaleza obvia del diario como texto íntimo implica sinceridad, es preciso que el punto de vista adoptado para encarar la narración demuestre una disposición autocrítica a aceptar que, lo que el lector cree verdadero, puede ser erróneo, simulado o simplemente exagerado. Si bien, el lector de autobiografías “busca este efecto de sinceridad, esa actitud espontánea con la que se presenta quien quiere convencer de su causa y a través de la exposición de su punto de vista vivencial conseguir que los

---

<sup>104</sup> Pitól está citando a T.S. Eliot en *Cuatro Cuartetos*. Existe una edición traducida por José Emilio Pacheco para el Fondo de Cultura Económica, México, 1989.



destinatarios acepten el género de la narración por la convicción con que se realiza”,<sup>105</sup> debe estudiarse esto como un posible recurso retórico que con llaneza obliga coherencia, y por lo tanto, no incurrir en contradicciones, en dudas, ni vacilaciones.

En *El viaje*, Sergio Pitol es consciente de las trampas ejercidas por la memoria humana: ha elegido seleccionar, a veces aumentar, otras disminuir, en muchos casos exagerar, para conseguir el efecto, para alcanzar una forma. No se trata del vaciado aplastante de la realidad experimentada –si es que ésta se puede recordar cabalmente–, sino sobre todo, de la consciente transformación que dicha realidad ha sufrido: “Ahora que escribo, creo que exagero, que todo entonces fue muy rápido, muy cotidiano, más loco y gogoliano, muchísimo más divertido, y no tan pretencioso, efectista, falso desde el principio como lo he escrito ahora.” (EV, 54)

También en el volumen aquí estudiado pueden rastrearse dos de las obsesiones temáticas de nuestro autor,: el transcurso del tiempo y la mutabilidad de las cosas. Al visitar una sala del Museo Pushkin de Moscú, Sergio Pitol se ha encontrado cara a cara con el original de aquel *Peces rojos* de Matisse que lo acompañase secretamente pegado en el interior del maletín escolar de su adolescencia. Al observarlo, confiesa: “Más que una experiencia estética fue un trance místico, una revaloración instantánea del mundo, de la continuidad del mundo.” (EV, 80)

En *El viaje*, los apuntes y diarios productos del paso de Sergio Pitol durante dos semanas por aviones, autobuses, cafés y cuartos de hotel no descubrieron la enigmática Praga al lector, ésta continúa siendo patrimonio emocional del autor, pero sí, un viaje

---

<sup>105</sup> Fco. Ernesto, Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 71.

descrito a través de sus ojos asombrados, sensaciones oscilantes entre la irritación y la emoción purísima. Un viaje que para él resultó inesperado, y, para nosotros, sus lectores, una epifanía.

Por la extensión de la obra de Pitol, se puede considerar que la narrativa emprendida en esta *Trilogía de la memoria* no tiene solamente la forma de una búsqueda del propio ser y de su entorno, sino también la de una meditación suscitada por el hecho de considerar la obra personal casi terminada. El escritor Vila-Matas nos lo ha contado, a él le confió su maestro: “Aún ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos”. Los apartados “Peces rojos” y “Hazañas de la memoria” ilustran que para todo hombre existen sólo dos verdades ineludibles: la herida del tiempo y la irrevocable muerte. En *El mago de Viena*, el texto final de la *Trilogía*, lo describirá de manera clarísima:

*Alea jacta est*<sup>106</sup>: así pasan las cosas. Uno no advierte el proceso que lo conduce a la vejez. Y un día, de repente, descubre con estupor que el salto ya está dado. Mido el futuro por décadas y el resultado es escalofriante: si bien me va, me quedan aún dos. Vuelvo la mirada hacia atrás y percibo el cuerpo de mi obra. Para bien o para mal, está integrada. Reconozco su unidad y sus transformaciones. Me desasosiega saber que no ha llegado al final. Temo que en el futuro pueda, sin darme cuenta, volverme complaciente con ella, cegarme al grado de disimular con “efectos” sus blanduras, sus torpezas, del mismo modo que lo hago ante el espejo del baño cuando trato de disimular con mis muecas las arrugas. (EMV, 97)

Segunda parte de la autobiografía literaria de Sergio Pitol, *El viaje* permite al lector acompañar al escritor en un periplo sí real y físico, pero también interior, de tal modo transversal que involucra todas las artes, pues en breves páginas ha argumentado sobre pintura, escultura, música, arquitectura, danza y por supuesto, la literatura como su suprema vocación artística. La personalidad integradora de Pitol absorbe todo para sí y al mismo tiempo lo condensa magistralmente para sus lectores por medio de la escritura. Escritura

---

<sup>106</sup> O “La suerte está echada”.

que se niega a ser encasillada en un género específico rompiendo las barreras de las clasificaciones discursivas. Una de las venas de Pitol, la del viajero que llega a un sitio y piensa mientras tanto en otros sitios que desearía explorar. Sergio Pitol, viajero del mundo radicado ya en su Patria, y que, sin embargo, tiene su corazón siempre en otro lado.

### **3.3. *El mago de Viena***

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

*El mago de Viena* (2005), volumen que cierra la *Trilogía de la memoria*, está ubicado en el cuarto aire<sup>107</sup> de la narrativa de Sergio Pitol, por él, el lector *más o menos* conoce, a través de múltiples intermitencias, trazos de la historia personal de su autor, pero, sobre todo, las claves del desarrollo de su creación. Igual que en sus antecedentes, *El arte de la fuga* (1996) y *El viaje* (2000), este libro articula los procedimientos literarios del creador con sus constantes temáticas. Se trata del repaso intelectual sobre lo que ha sido su vida, el tiempo que se ha marchado y la vejez que llega. También es un autorretrato compuesto de parcialidades laboriosamente entreveradas para constituir una unidad sobre todo intelectual, pero que no por ello abandona la ficción de su producción anterior para dejarse “contaminar” por breves relatos presentándonos al tipo de personajes preferidos por el escritor: los raros.

---

<sup>107</sup> El mismo autor, en el apartado “El tríptico”, de este mismo volumen, denomina “aire” a la etapa o periodo de su escritura; así, la primer etapa la constituyen los cuentos, sobre todo los que se refieren a Córdoba y la infancia del escritor; la segunda, los cuentos cosmopolitas y las dos primeras novelas; la tercera, las novelas del *Tríptico del carnaval* y, la cuarta, los escritos autobiográficos.

A pesar de que una corriente del análisis autobiográfico exigiría una identidad total entre autor, narrador y personaje, en algunas ocasiones Pitol se refiere a sí mismo como una tercera persona, el joven que fue o el lector que nunca ha dejado de ser. En algunas otras, incluye a un escritor o crítico literario articulador de los argumentos dentro de las fabulaciones. Esto ocasiona que no se disipe la duda entre vida, ficción y literatura, que desesperadamente se ansía cuando se supone una lectura autobiográfica.

La maestra Luz Fernández de Alba lo ha puntualizado: desde el título del volumen, “el autor está usando dos de sus recursos favoritos: la parodia y el humor”. Lo que también confirma el recurso de Sergio Pitol por el cual no busca aclarar, sino distorsionar lo mirado: como el de *El arte de la fuga*, *El mago de Viena* es un título polisémico –el juego del gato y el ratón recurrente entre el escritor y su lector–. En la segunda entrada del libro, se descubre que el mago de Viena es “un enigmático personaje” de turbios negocios internacionales, comandante de una ralea de otros tanto excéntricos figurines. Vive en la calle de Viena, delegación Coyoacán de la ciudad de México. Aunque *El mago de Viena* –en esta ficción dentro de la ficción que es la totalidad del volumen que estamos leyendo–, pertenece a la *literatura light*, de ésta a la que los lectores acuden para entretenerse y matar el tiempo, y quizá por ello ha sido traducido a más de una docena de idiomas. El título y desarrollo de esta minificción no solamente nos devuelven al procedimiento tan gustado de Pitol respecto a la creación literaria, la *puesta en abismo*, sino que por último, *El mago de Viena* podría constituir un homenaje a Sigmund Freud, quien pasó gran parte de su vida en un

departamento de la ciudad de Viena desarrollando su investigación en torno al psicoanálisis y el inconsciente.<sup>108</sup>

Pero, ¿por qué Sergio Pitol ha elegido iniciar el volumen aquí estudiado con la entrada denominada “El mono mimético” y no directamente con el homónimo y causa del título, la entrada “El mago de Viena”? Esta investigación considera que el escritor preponderó la insinuación de sus registros creativos, permitiendo al lector pasearse por los andamios de su creación. Porque la idea central de este fragmento es la imitación artística como posibilidad de aprendizaje, un tema algo controversial en el ambiente literario: tratar de “copiar” o de “imitar” modelos de escritores admirados. El autor compara tácitamente esta técnica con las aptitudes imitativas de los monos.

Para demostrar su argumento, Pitol ejemplifica las prácticas de dos importantes escritores: Robert Louis Stevenson y Alfonso Reyes; éste último, sin duda, modelo y guía en la propia escritura. Baste recordar el cuento “La cena”, declarado abiertamente por nuestro escritor como el modelo de sus primeros relatos,<sup>109</sup> como “Victorio Ferri cuenta un cuento” publicado en los *Cuadernos del Unicornio* en 1958.

Así, la entrada inaugural del volumen *El mago de Viena* pone sobre la mesa un posible ejercicio o primera recomendación para futuros artistas o, para quienes desean serlo. También comienza a definir los temas y las circunstancias característicos del método y la inventiva de su autor: el bagaje teórico, las obras y los autores frecuentados, la faena de traducir detalladamente; el descubrimiento de los secretos del estilo y de la “carpintería” de

---

<sup>108</sup> Véase Luz Fernández de Alba. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena, op. cit.*, p. 306.

<sup>109</sup> Véase Sergio Pitol. *La patria del lenguaje*, Buenos Aires, Corregidor, 2013, p. 78.

un novelista, y la relación con gente del oficio: ¿No es éste un planteamiento autobiográfico desde la auto observación y el autoanálisis, aunque no de los episodios de la vida «real» de Pitol, sino de su vida intelectual? Como lo dice Jesús Camarero en *Autobiografía. Escritura y existencia*:

El problema fenomenológico de la autobiografía, según Gusdorf, es que la experiencia es la materia prima de la creación. El hombre se convierte en un observador de su especie; gracias a la capacidad de autoanálisis y de introspección, el hombre se convierte en sujeto de la observación y, al mismo tiempo, objeto observado y analizado: es la aventura maravillosa del territorio del yo y sus escrituras.<sup>110</sup>

Contundente inicio para el tercer volumen de la *escritura de la memoria*: más que un espejo de su autor –Pitol lo ha señalado– es una radiografía (EMV, 42). Él descubrió en Alfonso Reyes, Chéjov, Borges, O'Connor, Henry James, Faulkner y muchos otros, registros para comenzar y continuar el camino de la escritura imaginaria. Como segunda sugerencia, en “El mono mimético”, el autor propone al futuro escritor, ejercitarse en el arte de escribir bajo algunas sencillas recomendaciones declaradas por Robert Louis Stevenson en su *Carta a un joven que desea ser artista*:

El futuro escritor debía transformarse en un simio con alta capacidad de imitación, leer a sus autores preferidos con atención más cercana a la tenacidad que al deleite, más afín a la actividad del detective que al placer del esteta; conocer por qué medios lograr ciertos resultados, detectar la eficacia de algunos procedimientos formales, estudiar el manejo del tiempo narrativo, del tono, la graduación en los detalles para luego aplicar esos recursos a su propia escritura [...] donde la única libertad permitida sería el empleo de un lenguaje propio. (EMV, 9)

El ejercicio del parecido resulta en “una enseñanza indispensable *siempre y cuando* ese escritor aún en rama supiera saltar del tren en el momento preciso, desligarse de los lazos que lo ataban al estilo elegido como punto de partida e intuir el momento preciso de *hacer*

---

<sup>110</sup> Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, op. cit., p. 49.

suyo todo lo que requiere la escritura” (EMV, 10),<sup>111</sup> práctica llevada a cabo por él mismo mediante la realización de un lenguaje y un estilo propios que le otorgaron un lugar en el canon de la narrativa mexicana contemporánea.

En la forma, *El mago de Viena* está conformado por treinta y dos entradas separadas apenas por un doble espacio en la escritura; cada párrafo comienza con una frase en versalita y se termina en punto y seguido, luego viene el desarrollo del asunto, como en un diccionario. El hilo conductor de las entradas es la creación literaria. Estamos, pues, ante la expresión más aterrizada no de una autobiografía material, sino intelectual:

así que vayámonos con cuidado y dejémonos de creer que, si leemos *El arte de la fuga*, *El viaje* o *El mago de Viena* vamos a conocer la autobiografía de Sergio Pitol [...] Yo no encuentro nada de extraordinario en el hecho de que un escritor, cuyo oficio consiste en crear personajes a partir de su imaginación y de sus experiencias vividas, leídas o escuchadas, se re-cree a sí mismo cuando escribe su propia biografía.<sup>112</sup>

*El mago de Viena*, mediante las entradas a modo de glosario –sin índice ni orden cronológico o temático–, se aleja de la periodización explícita y estructurante de un diario encabezado por fechas, como sucedió con su antecedente, *El viaje*, y regresa a la reflexión ensayística expuesta en *El arte de la fuga*, aunque sin el auxilio prestado por los subtítulos de aquel volumen. En *El mago de Viena*, el afán de verosimilitud –y veracidad– no son imperativos, el lector se aproximará al discurso autobiográfico no como a una entidad compacta, sino como a una suma de fragmentos. Es necesario señalar que algunos de los textos contenidos en *El mago de Viena* se encontraban ya en otros volúmenes como *La casa de la tribu* (1989) y *El arte de la fuga* (1996). Lo que se infiere de esta práctica de

---

<sup>111</sup> Las cursivas son mías.

<sup>112</sup> Luz Fernández de Alba. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, op. cit., p. 299.

Pitol es la resignificación que dichos textos cobran en el nuevo acomodo, el posicionamiento desde un nuevo punto de mira. Entonces es tarea del lector hallar las nuevas claves de lectura que soterradamente relacionan a unas entradas con otras. Juan Villoro se refiere a los cuentos, sin embargo, el reacomodo de las piezas ensayísticas propone que éstas “aspiran a ser completadas por la mudable interpretación de los lectores y por los demás textos del libro”.<sup>113</sup>

En el análisis realizado a *El viaje* en el inciso anterior de esta tesis, se señaló cómo Ernesto Puertas Moya enfatiza, en torno al enfoque autobiográfico de una obra literaria, que el objeto referido tendría que ser un acontecimiento de la vida, del mismo modo que el sujeto autorreferido sería el *yo* que lo experimentó.<sup>114</sup> Esto constituye uno de los procedimientos literarios de Sergio Pitol, aunque no se trata de una innovación suya, puesto que muchos grandes escritores han recurrido a ello. Él mismo lo refiere sobre uno de sus autores consentidos: “Advertí esto con mayor claridad durante un periodo de tenaz lectura de Witold Gombrowicz. Para él la literatura y la filosofía debían emanar de la realidad, pues sólo así tendrían, a su vez, la posibilidad de inferir en ella.” (EMV, 42). En este sentido, entonces, se parte del hecho de que –como ya se dijo arriba– la experiencia es la materia prima del discurso autobiográfico, y dicha vivencia proviene de la realidad, sin embargo, se debe ser cuidadoso y no suponer que el texto autobiográfico es «pura» realidad. Jesús Camarero dice: “La autobiografía trata de reconstruir esa experiencia de

---

<sup>113</sup> Juan Villoro. “Prólogo” en Sergio Pitol. *Todos los cuentos*, Alfaguara, México, 1998, p. 12.

<sup>114</sup> Véase Ernesto Puertas Moya. *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, op. cit., p. 47.



manera impecable, pero para contarla el hombre añade siempre algo. He aquí la puerta abierta para la interpretación estética y el valor artístico de la autobiografía.”<sup>115</sup>

En “Sergio Pitol, escritor siempre autobiográfico”, apartado de esta tesis, se señaló que un lector más o menos enterado de la totalidad de su obra admitirá que toda ella está plagada de implosiones «reales»: el autor ha decidido contarnos el origen de algunos de sus relatos y los motivos, principios y personajes de algunas de sus novelas. Para ampliar mediante un ejemplo, se recuerda el apartado “Soñar la realidad” de *El mago de Viena*, donde se alude a la visita que en 1963 hizo el escritor a su amigo Juan Manuel Torres: viajó de Varsovia a la escuela de cine en Lódz. A la vuelta, una fuerte gripa lo aqueja y ya en su hotel, bajo el influjo del delirio-sueño-enfermedad, confunde a una empleada del lugar con su abuela Catalina Buganza. Al recibir de la anciana las llaves de su habitación, nuestro escritor se atreve a brindarle algunos consejos contra el tabaquismo, frecuentado claramente por la mujer. Las palabras en polaco, pronunciadas por la empleada, interrumpen su alucinación. Pitol sube a su cuarto y, además de intentar librarse del fuerte resfriado, se inspira para escribir un cuento en torno a la confusión descrita.

El procedimiento es de tono realista: tratar de “reproducir” los hechos aunque sin descuidar la contundencia narrativa mediante una atmósfera de enorme carga emocional para el lector. El misterio también caracteriza a uno de sus cuentos más preciados: “Hacia Varsovia”.<sup>116</sup> Como sucede con este cuento, muchos textos de Pitol tienen como escenarios los lugares por donde él ha transitado a lo largo de su vida, sobre todo, en sus itinerantes

---

<sup>115</sup> Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, op. cit., p. 49.

<sup>116</sup> El mismo deseo de reelaboración de los hechos es utilizado al intentar referir con cabalidad el episodio “De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió”: “Seguiré las entradas del diario y las complementaré con la memoria hasta donde pueda lograrlo.” (EMV, 199)

veintiocho años de funciones diplomáticas. En la entrada “El tríptico” lo describe de la siguiente manera:

Mis libros de cuentos y mis dos primeras novelas son un espejo cierto de mis movimientos, una crónica del corazón, un registro de mis lecturas y el catálogo de mis curiosidades de entonces. Son los cuadernos de bitácora de una época muy agitada. Si leo unas cuantas páginas de alguno de esos libros sé de inmediato no sólo dónde y cuándo las escribí, sino también cuáles eran las pasiones del momento, mis lecturas, mis proyectos, mis posibilidades y tribulaciones. (EMV, 91)

La función diplomática puso a nuestro autor en contacto con personajes de carne y hueso transformados por él –deformándolos, tomando detalles de uno y mezclándolos con los de otros, muchos otros– en protagonistas de sus novelas, sobre todo las del *Tríptico del carnaval*, llenas de hombres y mujeres delirantes, excéntricos y raros. En eso consistió *el salto alquímico*: de los sujetos inspiradores de la vida real, a los sujetos ficticios que pueblan sus obras.<sup>117</sup>

Años más tarde, según sus propias palabras, cuando abandona la itinerancia de sus residencias en el mundo, Sergio Pitol pierde una fuente de datos inagotable, entonces, sucede el giro, la transformación de un modo de literatura en otro. Nos dice que en apacible soledad, se puso en contacto consigo mismo y comenzó “a hurgar en mis propios sentimientos, a buscar algún sentido a mis actos, a arrepentirme o gozar de mis errores, a establecer la historia de mi trato con el mundo, lo que significa tocar la realidad, o fragmentos de ella, en una especie de semivigilia cercana a la perturbada incoherencia que tienen algunos sueños.” (EMV, 96 y 97). Teresa García Díaz trae a cuento lo que Enrique Vila-Matas, a su vez, ha descubierto sobre la búsqueda de resignificación en los actos

---

<sup>117</sup> “No era fruto de la pura imaginación sino de la realidad, una realidad degradada, estilizada, lo que de cualquier modo podría ser una forma secundaria de la imaginación. Ninguna frase del personaje real había llegado a mi cuento, ni la descripción física ni los ademanes eran semejantes; lo que lo hacía coincidir con mi protagonista era un tufo de arrogancia y vileza.” (EMV, 224)

abonados en el pasado: “el pasado siempre resurge con una vuelta de tuerca, pues todos deseamos rescatar a través de la memoria cada fragmento de vida que súbitamente vuelve a nosotros, por más indigno, por más doloroso que sea.”<sup>118</sup> García Díaz hace notar que a veces, gracias a la palabra, algún autor reviste esos hechos del pasado de tonalidades más gratas o, incluso, inventa lo que no fue. Jesús Camarero lo describe del siguiente modo:

La narración (el texto) da una significación al acontecimiento (la historia, la vida). La objetividad es imposible: una autobiografía nunca podría ser un atestado de la existencia, la verdad del hombre se impone a la verdad de los acontecimientos, ya que el problema es el hombre. La significación de la autobiografía va más allá de la verdad y de la falsedad, cuenta una vida, pero también es una obra de arte. Lo que es real es su valor artístico. Y la función artística es más importante aquí que la función histórica u objetiva.<sup>119</sup>

En la conciencia de su relación con el mundo, Sergio Pitol se concentra en sí mismo, recuerda, y decide volcarlo a un *otro*, su posible lector. Se desprende de sí con la intención de permanecer de otro modo en esta vida, Camarero cita a Georges Gusdorf:

La transferencia de lo vivido a lo escrito no es el simple calco de un dato inmediato de la conciencia, percibida con transparencia, en la inocente desnudez de su ser, una repetición en la que el sentido permanecía intacto. Fuera de su reserva, ordenada en forma de discurso, la intimidad pasa de un modo de ser a otro; la publicidad rompe el silencio, sitúa en el dominio público lo que sólo pertenecía a una sola persona.<sup>120</sup>

Este “dominio público” se refiere a la pieza literaria que llega al lector, la transferencia realizada por el autor hacia la obra escrita gracias al ejercicio de la memoria. La reflexión en torno a los mecanismos de ésta no siempre es elaborada desde un sitio seguro, sino que se satura de cuestionamientos para quien intuye ríos subterráneos entre ella y la pasión

---

<sup>118</sup> Teresa García Díaz. “La refutación de los sentidos” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, *op. cit.*, p. 138.

<sup>119</sup> Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>120</sup> Georges Gusdorf citado por Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, *op. cit.*, p. 55.

creadora.<sup>121</sup> Sergio Pitol es un verdadero alquimista con las posibilidades otorgadas por la memoria-imaginación-instinto:

Un atributo de la memoria es su inagotable capacidad para deparar sorpresas. Otro, su imprevisibilidad. [...] Aquellas primeras conmociones y sorpresas habían sido producidas por un agente exterior; las otras, las de la edad madura, se generan, en cambio, en el seno mismo del mortal que las experimenta, en los pliegues recónditos de su ser. A momentos siento que no enriquecen a nadie, que su función es la opuesta, no sumar sino restar. Si a algo pueden compararse es a una herida privada, a un derrumbe ontológico, a la orfandad. Pero desde allí es de donde surge la creación. (EMV, 75)

Además de sorpresiva e imprevisible, la memoria puede resultar necia, francamente insistente. El individuo no puede escapar a los imperiosos caprichos de la que trata de hacer emerger un motivo para la narrativa, una razón para crear. Pitol escribe:

De pronto, al azar, desprendida de la nada, o lo que uno concibe como “nada”, la memoria logra rescatar una imagen inesperada, solitaria, desconectada del presente, pero también del entorno que le debía ser natural: su tiempo, su lugar, su minúscula historia, a la cual por abulia, por desinterés, por el desgaste de la vejez sólo le es posible cintilar alegremente unos cuantos segundos para volver después al caos primigenio de donde había surgido. A veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido. (EMV, 60 y 61)

Federico Patán así lo ha notado: “Todo se experimenta, casi todo se convierte en memoria, algo se rescata de esa memoria o surge de ella por voluntad propia e insiste en volverse literatura. Cuando la inquietud del llamado desasosiega al escritor, éste inicia la estructuración del texto, pero librándolo de ser mera experiencia directa y dotándolo de hondura”.<sup>122</sup> Por su parte, Manuel Alberca deja muy claro que la vida es siempre previa a la forma literaria, es la obra la que se alimenta de la vida, aunque “el trabajo literario la

---

<sup>121</sup> “En lo concerniente a la dimensión estética, la narración autobiográfica es conciencia, esa conciencia dirige la narración, y el autobiógrafo tiene la impresión que esa conciencia ha dirigido también su vida: como cree que dice la verdad, cree también que los acontecimientos contados son verdaderos. Pero la autobiografía comporta siempre el problema de la coherencia lógica y de la racionalización, ya que la vida y su biografía son por supuesto diferentes y la autobiografía sustituye lo que estaba ya hecho por lo que está haciendo”. Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, op. cit., p. 54.

<sup>122</sup> Federico Patán. “Sergio Pitol en fuga” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, op. cit., p. 271.

imposte, metaforice o transforme”. La vida no depende de la obra incluso si los escritores autobiográficos ven “la vida y lo real *sub especie literaria*, bajo un prisma y unas coordenadas artísticas”, por muy intrincadas que sean las relaciones vida-obra, en estos escritores “subyace la tentativa a explicarse a sí mismos la propia vida bajo la forma de una novela.”<sup>123</sup> Recuérdese el razonamiento del autor en cuanto que se daba cuenta de que todo lo que ha escrito es en cierta forma autobiográfico.

Si bien el texto del *yo* constituye el sitio donde el autor se transforma en protagonista de sus propios relatos, escribir sobre sí mismo ha sido para Pitol, “una celebración de la vida”. Aunque los volúmenes de la *Trilogía de la memoria* contienen textos de diversa naturaleza y han nacido tras una cuidadosa meditación, son casi siempre gozosos. En ellos se intuye una autobiografía elíptica, cordial y de cierta manera extravagante, calificada de ese modo por su propio autor.

En *El mago de Viena* Sergio Pitol identifica otro de los procesos estructuradores de su obra: “Soltar amarras, enfrentarme sin temor al amplio mundo y quemar mis naves fueron operaciones que en sucesivas ocasiones modificaron mi vida y, por ende, mi labor literaria. En esos años de errancia se conformó el cuerpo de mi obra” (EMV, 43). El método de Pitol para acercarse y alejarse aleatoriamente de los usos de su país funcionó como lo hizo casi todo en su vida. El método de las aproximaciones y las fugas que esencialmente le proporcionó la libertad de ir integrando a su mirada artística, influencias de las más increíbles latitudes. Su “visión” habría sido otra de no haber experimentado la

---

<sup>123</sup> Manuel Alberca. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, op. cit., pp. 63 y 64.

coexistencia con otras lenguas, costumbres, imaginarios y mitologías diferentes, como él mismo afirma en este tercer volumen autobiográfico.

El viaje, esa actividad tan natural en él y tan continua, funge como el canal por el que se deslizaron siempre las experiencias. La noción de la propia vejez y el paso del tiempo casi nunca es tamizada por la amargura, sino por el optimismo, por un espíritu de curiosidad e incluso, de búsqueda e indagación. Con el particular sentido del humor de nuestro autor, la imagen del hombre mirándose al espejo a la hora de afeitarse, las arrugas que le increpan la senilidad y ese resistirse a reconocer que “uno se ha hecho viejo”, convierten al lector en cómplice del hombre que ha visto suceder los años, pero que al mismo tiempo –no hay que olvidarlo– no se reconoce en ese que un día fue. Por eso, para Jesús Camarero, la escritura autobiográfica:

surge de la necesidad de reconstruir o construir una existencia humana, la del mismo autor convertido en narrador de su propia aventura. De algún modo, el autobiógrafo es un escritor reflexivo sobre su trayectoria existencial y también un crítico de la vida transcurrida. [...] Como no se puede cambiar el tiempo perdido, adviene la necesidad de construir un tiempo narrativo capaz de transformar (impulso ético) o de construir de nuevo (impulso semiótico) esa vida, aunque sea *a posteriori*.<sup>124</sup>

Para llamar a diálogo al lector, Pitol escribe con naturalidad –“Recuerde usted la experiencia del espejo [...]”–, porque tanto él como su lector, han experimentado el desasosiego causado por la advertencia de las arrugas en el rostro o sobre las imágenes de la vida como “un manojito de fotografías ajadas, amarillentas, abandonadas en el interior de un mueble al que nadie se acerca”, la rapidez con la que sucedían las actividades del día a día ha desaparecido, y el autor confiesa: “Veo mi pasado como un conjunto de fragmentos de sueños no del todo entendidos.” (EMV, 82)

---

<sup>124</sup> Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia, op. cit.*, p. 15.

Cuando Pitol consideró que la etapa más larga de su vida, la del servicio exterior mexicano llegaba a su fin, volvió a su patria para instalarse definitivamente en ella, primero, en la gran ciudad capital y luego, en la tranquila Xalapa. Entonces se encontró «a solas» consigo mismo como nunca antes y se dio cuenta de que su literatura se iba transformando y que

Abolido el entorno mundano que durante varias décadas circundó mi vida, desaparecidos de mi visión los escenarios y los personajes que por años me sugirieron el elenco que puebla mis novelas, me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador. ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga. (EMV, 47)

El escritor no menoscaba en las claves para leerlo: tanto los volúmenes de la *Trilogía de la memoria* como *Memoria 1933-1966* y *Una autobiografía soterrada*, exhiben al autor mudado en personaje, oculto tras las bambalinas de la yuxtaposición discursiva de todos los géneros conjugados. Si es válido el término podríamos hablar de un autor *fugado*, trasfigurado en variaciones, vuelto bruma de sí mismo y sin embargo, cabalmente presente gracias a los recursos característicos de su singular ars combinatoria, a su oficio de escritor y a la consecuencia lógica de una sabia vejez.

Por un lado, la «Forma» a la que se refiere Pitol en la cita inmediata anterior mezcla, caprichosamente, unas veces biografía, y otras, ficción y reflexión ensayística. Por otro lado, la «Fuga» da cuenta no solamente del hecho ya comentado de su acorazamiento que constituyó el tema de la muerte de sus padres a lo largo de toda su vida y la posterior liberación mediante un ejercicio de hipnosis, sino, sobre todo, de la dosificación paulatina y extremadamente personal en cuanto a la utilización de sus recursos narrativos. Sergio Pitol no ha volcado sus contenidos en estructuras formales ya establecidas –los géneros

literarios–, sino que ha propuesto para la literatura contemporánea un modo particular de entreverar géneros y formas. Ese «modo particular» en Pitol se relaciona con la expansión, el desarrollo y la manifestación de lo que «necesita» expresar de forma singular y que no podría hacerlo bajo la estructura de una novela, un cuento, una pieza teatral o un poema. La manera única y plena de decir lo que en este “aire” de su creación artística le inspira consiste en estas profundas reflexiones tanto personales como estéticas bajo una forma primordialmente ensayística.

La «Forma», *suma* de muchos elementos, viene a resolver la diversidad de necesidades vitales y estéticas del escritor tanto como la composición musical que repite un tema y su contrapunto con ingenio y desde diversos «tonos». Los tonos, en Pitol, consistirían en la variedad de géneros que se encuentran en las obras aquí analizadas. Y como se ha escrito arriba, cada época conlleva tanto una interpretación de la vida humana y sus avatares, como la utilización de estructuras estéticas sobre las cuales el artista de cada momento decide volcar su contenido.

Es decir, *fugarse* en doble acepción del término: huir del acontecer cotidiano, «estar a solas» mediante la creación que libera gracias a la memoria, y recrear variaciones, trasgredir las formas canónicas dilatándolas, enriqueciéndolas como hacen las fugas barrocas con las frases musicales que las originan.

Sergio Pitol configura muchos modos de escribir, para muchos modos de fugarse. Las fronteras genéricas frecuentadas no son sino una manera de negarse a la clasificación, a



las ataduras de un canon que durante toda su vida, se opuso a seguir.<sup>125</sup> El apego a la realidad, bandera de su literatura durante décadas, ha decantado en trazos de la vida, pero sobre todo, en registros para precisar circunstancias de la inventiva del autor. Ya desde 1976, en una entrevista otorgada cuando el escritor vivía en París, afirmó:

Casi todos mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. En mi apego a la realidad no me gana ni el más obsesivo realista. No puedo casi imaginar si no veo algo, oigo una conversación, veo una cara con determinada expresión que después, a veces muchos años después, brota de la memoria. Todo empieza a esbozarse vagamente; de pronto en medio de esa vaguedad comienzo a estructurar una historia que se anuda con algunas preocupaciones inmediatas. (EMV, 263)

Lo que significa que Pitol ha considerado siempre a la realidad como la madre de la imaginación y –como reza el epígrafe de este inciso 3.3.–, a la inspiración como el fruto más sutil de la memoria. Porque, precisamente, la escritura muy a menudo “rescata zonas poco visitadas, limpia los lugares deseados de la conciencia, lleva aire a las zonas sofocadas, revitaliza todo lo que ha empezado a marchitarse, pone en movimiento reflejos que uno creía ya extinguidos.” (EMV, 81)

*El mago de Viena* narra algunos de los viajes geográficos de Pitol –Venezuela, China, La Habana– y, sobre todo, narra el viaje interior y emotivo por el cual el escritor se pierde y se encuentra siempre. Los fragmentos de diario que su autor nos permite conocer, están, a veces, transcritos bajo una fecha específica y, otras muchas, soterrados en sus libros. En lo que respecta a la persona de Sergio Pitol, tanto el crítico literario como el

---

<sup>125</sup> “Pienso en un escritor que no ha sucumbido a la fase vegetativa del oficio, escribe sin compromisos, no halaga ni a los poderosos ni a la masa, vive en estados de iluminación y pausas de abulia, es decir, momentos de búsqueda pasiva, de recepción de imágenes, o de frases que alguna vez, a lo mejor, podrían servirle de algo.” (EMV, 85)

lector se equivocarían si intentaran separar existencia y obra literaria: la obra es el resultado de la existencia y, en sentido contrario, la existencia se ve convulsionada por aquélla.

## CONCLUSIONES

El valor artístico de los textos autobiográficos de Sergio Pitol abordados en esta investigación incorpora su obra en un género –más bien en muchos géneros según se ha tratado de exponer–, en una escritura íntima que ha representado el *yo* y los avatares –no solamente los gratos, sino también los de zonas de penumbra, de arrepentida pesadumbre– del creador. También se deriva de estos textos el valor cognitivo, donde el “conócete a ti mismo” de Sócrates y la “historia de una personalidad” constitutiva de la definición de Philippe Lejeune sobre el objeto autobiográfico se consiguen mediante el conocimiento interior unido a la búsqueda de la identidad por parte de su autor.

La razón de la *escritura del yo* en forma de textos autobiográficos en cierto momento y no otro de la vida de Sergio Pitol, es expuesta por él mismo en *El mago de Viena*, uno de los volúmenes concebidos en su residencia definitiva de Xalapa, Veracruz:

Al abandonar el amplio mundo perdí una fuente de datos inagotable y comencé, en soledad, a hurgar en mis propios sentimientos, a buscar algún sentido a mis actos, a arrepentirme o gozar mis errores, a establecer la historia de mi trato con el mundo, lo que significa tocar la realidad, o fragmentos de ella, en una especie de semivigilia cercana a la perturbada incoherencia que tienen algunos sueños. (EMV, 96 y 97)

Aunado al giro rotundo en la existencia del escritor –finalizar su función diplomática–, que pudo entenderse como una especie de encrucijada; se encuentra su decisión de conformar con su obra una «composición» singular desde diversos «tonos», por medio de los cuales, cada lector habría de encontrar su propia resonancia con la obra. La vida en el extranjero y su creación realizada desde ese espacio no deben entenderse solamente como una «fuga» de alguna situación nacional o personal, sino sobre todo, como una oportunidad conveniente a

su ansiedad de búsqueda. La relación que establecen lector y artífice de la *escritura de la memoria* es directa y real. Real porque el texto obliga a quien lee a hacerlo dentro de sí mismo y a evaluar su propia experiencia. El entretejido de niveles narrativos exige una lectura participativa que complemente e interprete los significados. El receptor no es pasivo, sino que se desplaza interpretativamente a lo largo del texto, del mismo modo que el emisor se desplazó para generarlo.

Otras dos hipótesis se pueden ofrecer: 1) en 1996, fecha de la publicación del exitoso *El arte de la fuga*, el escritor cumplía sesenta y tres años, poco más del medio de una vida humana promedio –Georges May apuntó que la autobiografía es una obra de madurez o vejez– y; 2) el autor realiza una revisión de su poética por medio de estos volúmenes que engloban, explican y justifican todo lo precedente.<sup>126</sup>

En alrededor de treinta y tres narrativas breves, cinco novelas, bastantes antologías y casi una decena de libros de ensayos, Sergio Pitol reafirma su preferencia hacia la *escritura del yo* fundamentada en el autoanálisis, la reflexión intimista y estética, y la transformación de todo lo que se le iba presentando. Líneas que impulsan la existencia de constantes temáticas, recursos, emociones e incluso, ciudades. De las narraciones escuchadas a la abuela, los personajes excéntricos inspirados en la ralea de gente “singular” conocida en el extranjero, a la profundización en los propios sentimientos, nuestro escritor “establece la historia de [su] trato con el mundo”.

La *voluntad* de hablar de sí mismo, de *introducir* su presencia en los escritos no es novedad en Pitol, pues ya había interpuesto entre él como autor, la historia que narraba y el

---

<sup>126</sup> “como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento.” Véase Georges May. *La autobiografía*, *op. cit.*, p. 37.

lector de sus novelas y relatos, personajes escritores que indagaban durante la producción misma de la ficción, el modo de ir llevándola a término y las dificultades –muchas– que ésta les presentaba.<sup>127</sup> En los considerados escritos autobiográficos, Pitol habla desde un *yo* en forma sostenida: no antepone un sujeto más sino que él mismo se convierte en el personaje escritor que “nos muestra su laboratorio y no se retira tras bambalinas”<sup>128</sup>. Para Leticia Mora Brauchli este mecanismo del autor constituye

la representación del relato que se cuenta a sí mismo; la experiencia biográfica que se trasmuta en literatura; sueños convertidos en materiales literarios; páginas de libros, escritores, ciudades, personajes de la mimesis de nuestro autor y, oculto y prominente, el propio Pitol como personaje de su ficción. Abramos cualquiera de sus libros y él está allí, oblicuamente; pero su experiencia o la expresión subjetiva de ésta, en diálogo con situaciones narrativas inverosímiles, aunque en apariencia normales, generan un discurso ambiguo, tensional, liminar.<sup>129</sup>

En las reconstrucciones que hace Sergio Pitol del Sergio Pitol que fue en 1966 y luego, alrededor de 2011 –en una singular *puesta en abismo* temporal– tanto en *Autobiografía precoz* como en *Memoria 1933-1966* el autobiógrafo nos conduce convencionalmente por los cauces de su infancia, adolescencia y juventud y los avatares propios de cada etapa. Mientras que en los volúmenes de la *Trilogía de la memoria* y en *Una autobiografía soterrada* el lector enfrenta continuamente una especie de reacomodo de las piezas componentes de la totalidad de la obra del artista incitándole, así, lecturas diferentes de esos textos conocidos al modificarse el sentido completo de la composición. En estos volúmenes siguen abundando los encuentros con los libros, los cuales no son leídos en una terraza en

---

<sup>127</sup> Téngase por ejemplo al viejo escritor que se prepara a iniciar una nueva novela en *Domar a la divina garza*, o al narrador que el personaje del cuento “Mephisto-Waltzer”, Guillermo, crea para distanciarse con el relato que comienza a escribir. O el mismísimo Gustavo Esguerra, personaje de “Hasta llegar a Hamlet”, apartado de *El mago de Viena*, lector empedernido de los clásicos y que no dejará de hacerlo sino pocas horas antes de expirar. Ficciones dentro de ficciones, técnica común en la narrativa de Pitol.

<sup>128</sup> Elizabeth Corral Peña. “La vida conyugal: la profundidad de la superficie” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>129</sup> Leticia Mora Brauchli. “Domar a la divina garza: el rito de la escritura o la escritura del rito” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, *op. cit.*, p. 171.

un ingenio de Potrero, sino en las latitudes más alejadas del mundo que perpetúan el acto simbólico de leer como la fuente de energía inagotable de este autobiógrafo.

*El arte de la fuga* ha sido señalado como la radiografía espiritual de su autor. Quien lee asiste a meditaciones de todo tipo: analiza algunas otras artes como la plástica y el cine, y por supuesto la literatura. Establece conexiones entre los muchos Sergio Pitol que Sergio Pitol es: el lector, el escritor, el viajero, el traductor, el diplomático, el amigo, el familiar, el huérfano, aunque casi nunca muestra –paradoja de esta autobiografía– el íntimo. El trazo que menos obedece este volumen es el cronológico: no intenta ni demostrar ni justificar, apenas acercar a sus fuentes espirituales. La cantera de ese material resulta colmada de imágenes, sueños, recuerdos, tesoros acumulados de su existencia individual.

En *El viaje* asistimos con el escritor a momentos apasionantes acontecidos al lado de amigos. El asombro, la emoción, la alegría de los reencuentros, la risa, una de las virtudes de Pitol, todo ello hace que la visión de Rusia, de su gente y de su cultura sean apreciados de modo diferente, magnificados. Aunque también, el entusiasmo, el fuego inspirador de la convivencia con las amistades de antaño que el antiguo amigo Kyrim ha propiciado en un sofisticado restaurante a orillas del río Moskvá, produce en nuestro autor una retrospectiva de tristeza, de soledad, de sentirse como “el huérfano universal, un perro perdido en un mundo hostil, como el de Bulgákov en *Corazón de perro*” (EV, 139). Sí, el turista del mundo, pero también –y él aquí se autonombra– el huérfano universal. Sensación que desde los primeros relatos permea hacia la obra: la identificación con el niño desamparado y su visión del mundo desde ese singular punto de mira.

Nunca como ahora puede afirmarse el diálogo absoluto vida-escritura impregnado en *El mago de Viena*, donde “la literatura se convierte en la vida, después de que la vida se dedicara a la literatura”.<sup>130</sup> Vida, lectura y escritura. Para nuestro autor, la literatura es experimentada como cáliz unificador de su acontecer diario. Vivir para leer y, como derivación de ello, ser escritor. Tras la lectura de este volumen hay que reiterar que, cuando Pitol habla de otras cosas –otros artistas, otras obras–, habla de sí mismo, como en un juego especular, en donde la escritura sobre el *otro* crea un puente para realizar la expresión de sí mismo. *El mago de Viena* no solamente perpetúa el derribo de los muros entre géneros literarios ejercido en los escritos autobiográficos previos, sino también viene a engrosar la lista de títulos polisémicos como los de *El Arte de la fuga* y *El viaje*, en donde se comparte cierta “técnica de claroscuro, [y donde] los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias.” (EMV, 47)

El elemento unificador de los volúmenes aquí estudiados es la exposición que hace Pitol de la relación que ha llevado durante toda su vida con la Literatura y cómo ésta ha sido convulsionada por su propia vida y viceversa. El “Vivir y escribir me significan la misma cosa” declarado en la *Autobiografía precoz* anticipa la esencia autobiográfica en la obra de este creador.

Uno de los mecanismos por el cual Pitol se aproxima a aclarar este tipo de relación es la reflexión en torno al paso del tiempo y a los procesos de la recuperación de la memoria y, por qué no, de la insinceridad que guardan las palabras de un autobiógrafo intentando reconstruirse mediante la narrativa y el cual, obviamente, sufrirá los embates del

---

<sup>130</sup> Véase Jesús Camarero. *Autobiografía. Escritura y existencia*, op. cit., p. 232.

olvido y la autocensura. Recuerda, pero al mismo tiempo, duda del proceso de remembranza: “Desde entonces soy consciente de que buena parte de lo que creemos recordar son elaboraciones a posteriori, y que esa condición las hace indispensables para el trabajo analítico.” (EAF, 61)

Las estudiadas en esta tesis son obras en las cuales el autor ha creado sobre una línea totalmente permeable a varios géneros, de lo que se concluye que una de sus grandes aportaciones es no temer a la experimentación, dinamitar las fronteras clasificatorias permitiendo que lo mismo el ensayo, las memorias, la crónica de viajes, el comentario, los sueños y una buena dosis de creatividad se mezclen originando una seductora narrativa resistente al encasillamiento genérico: los «moldes» son inestables y más bien deben entenderse como una oportunidad de intertextualidad, cruces y diálogo con la cual su creador ha echado a andar su “maquinaria” literaria.

Sergio Pitól ha decidido acercarse y acercarnos a su *ars poetica* desde sí mismo, describiendo el vínculo establecido con la literatura, pasándola a través del *yo* y de su experiencia de lectura. Los textos de Pitól son, sí, una prosa de ideas para llegar a un objetivo –describir su *ars poetica*–; pero también, su voluntad de estilo, que no deja de imantar los textos hacia lo literario –valgan sus peculiaridades de ficticio, inventado o imaginado–. De este modo, los elementos clave –temas y circunstancias que definen su escritura– productores más bien de una *ars combinatoria*, según él mismo la nombra en *El arte de la fuga*, podrían enlistarse como: 1) una inmoderada y universal lectura, 2) El diálogo con gente del oficio, 3) la influencia de algunos o muchos escritores tutelares, 4) el análisis, por medio de la traducción y la crítica literaria, de la “artesanía” empleada por



otros para escribir textos admirables, 5) el derribo de las estrecheces dogmáticas gracias a la universalidad y 6) la fidelidad a su lengua.

En los textos aquí analizados el escritor sintetizó su poética personal a partir de *otras* literaturas y *otros* autores: trazó vasos comunicantes entre ellos y reflexionó en torno al vínculo entre experiencia y escritura, todo constantemente bajo la forma del listado de sus incontables pasiones como lector. Con la inserción de lo *otro*, Pitol sigue demostrando que la diferencia entre lo propio y lo ajeno hace mucho caducó, porque todo el conocimiento nos pertenece a todos y circula de modo horizontal, intercomunicado, hipertextualizado. Para el autobiógrafo “Estrechar los límites y encerrarse en ellos siempre ha significado empobrecerse” (AS, 111). Se aprende y desaprende a cada paso. Se ensaya, se ejercita.

Dos de las máximas de Sergio Pitol consistirían, primero, en la concepción de la escritura que procura placer como un acto de apostolado, tal como lo afirma respecto a Alfonso Reyes: el escritor debería compartir con la grey todo aquello que lo deleita; y segunda, que el *ars poetica* de un escritor no debería inscribirlo en lo mexicano o latinoamericano, él sólo sabe que en su destino, como en el de muchos grandes escritores, su patria es el lenguaje y que, salvado ese punto, *lo demás son minucias*, tal como dicta el título de uno de sus ensayos.

## TÍTULOS ABREVIADOS DE LAS OBRAS DE SERGIO PITOL

- *Sergio Pitol (Autobiografía). Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, conocida como *Autobiografía precoz* AP
- *Memoria 1933-1966* M
- *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)* AS
- *El arte de la fuga* EAF
- *El viaje* EV
- *El mago de Viena* EMV

## FUENTES DE CONSULTA

- Pitol**, Sergio, “Sobre la literatura policial” en *Medio Siglo, Expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho*. UNAM, Año II ene-marz de 1953, núm. 1, pp. 112-113.
- *Sergio Pitol (Autobiografía). Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, México, Empresas editoriales, 1966.
- *Todos los cuentos*, Alfaguara, México, 1998.
- *El arte de la fuga*, México, Era, 2ª edic. 2011.
- *El viaje*, México, Era, 2000.
- *El mago de Viena*, Bogotá, FCE, 2006.
- y Ma. Dolores Cabañas (Dir.), *El viaje de una vida. Sergio Pitol. Premio Cervantes 2005*, Universidad de Alcalá/Ministerio de Cultura/Telefónica, 2005.
- *Los mejores cuentos*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- “Prólogo” en *Obras Reunidas IV. Escritos autobiográficos*, México, FCE, 2006.
- *Una autobiografía soterrada (ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*, México, Almadía, 2010.
- *Memoria 1933-1966*, México, Era, 2011.
- *La patria del lenguaje*, Buenos Aires, Corregidor, 2013.
- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Antúnez, Rafael (ed.), *Conversaciones con Sergio Pitol*, México, Instituto Literario de Veracruz, 2015.

- Camarero, Jesús, *Autobiografía. Escritura y existencia*, Barcelona, Anthropos, 2011.
- Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Lumen, 1991.
- Corral, Peña Elizabeth, “La vida conyugal: la profundidad de la superficie” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 151-165.
- Cuevas, José Luis, “La ciudad de México en 1950” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, diciembre de 1992, núm. 503.
- Del Moral, Tejada Agustín, “Sergio Pitol, zoon literario” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 31-36.
- Dosse, Françoise, *El arte de la biografía*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Edel, Leon, *Vidas ajenas. Principia Biographica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Fernández de Alba, Luz, “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 297-314.
- Franco, Sergio R., *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, Madrid, Iberoamericana, 2012.
- García Díaz, Teresa, “La refutación de los sentidos” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 127-144.
- García Ponce, Juan, *Autobiografía precoz*, México, Océano, 1966/2002.
- *Obras reunidas I*, México, FCE, 2003.
- Glantz, Margo, *Las genealogías*, México, Alfaguara, 1997.
- Ledesma Pedraz, Manuela (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Jaén, Universidad de Jaen, 1999.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975.
- *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Magazul-Endymion, 1994.
- Maurois, André, *Aspectos de la biografía*, Chile, Ercilla, 1937.
- May, Georges, *La autobiografía*, México, FCE, 1982.
- Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El Colegio de México/FCE, 1996.
- Monsiváis, Carlos, “Sergio Pitol: el autor y su improbable biógrafo” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 45-53.
- Mora, Brauchli Leticia, “Domar a la divina garza: el rito de la escritura o la escritura del rito” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 167-182.
- Patán, Federico, “Sergio Pitol en fuga” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, México, Universidad Veracruzana, 2007, pp. 265-280.
- Pereira, Armando, *La Generación de Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana*, México, UNAM/IIF, 1997.
- Pozuelo Yvancos, José María, “La frontera autobiográfica” en *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Puertas Moya, Fco. Ernesto, *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, España, Logroño, 2004.
- Revista Medio Siglo. Expresión de los estudiantes de la Facultad de Derecho*. UNAM. Año II ene-feb-marz de 1953, Núm 1, Revista trimestral.
- Romera Castillo, José, *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981.
- Sanciprián, Nancy, “La década del 50 y la revista Universidad de México” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Diciembre de 1992, núm 503, pp 9-10.

- Starobinski, Jean, “El estilo de la autobiografía” en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus, 1974.
- Villegas, Abelardo, José Luis Martínez, Gabriel Figueroa, Carlos Monsiváis, Sergio Fernández, José Luis Cuevas, Alicia Montoya, “La ciudad de México en 1950” en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, Diciembre de 1992, núm 503, p 11-12.
- Zambrano, María, *Confesiones y Guías*, Madrid, Eutelequia Editorial, 2011.

## REFERENCIAS EN MEDIO ELECTRÓNICO

- Cadena, Agustín, *Medio siglo y los sesenta* en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>, consultado el 4 de octubre de 2014.
- Fuentes, Carlos, “Pedroso, ayer, hoy y mañana”, *Revista de la Universidad* en [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0204/pdfs/pedroso\\_ayer.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0204/pdfs/pedroso_ayer.pdf), consultado el 14 de mayo de 2016.
- García Sandoval, José Antonio, *Voz Viva de México, las voces sin tiempo* en <http://www.cultura.unam.mx/index.html?tp=articulo&id=1171&ac=mostrar&Itemid=&ct=414&titulo=voz-viva-de-m%EF%BF%BDxico-las-vozes-sin-tiempo>, consultado el 30 de noviembre de 2014.
- Murrieta, Grada Ricardo, *Entre la literatura y la diplomacia* en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/9522.html> consultado el 22 de noviembre de 2014.
- Radio UNAM, *Historia* en [http://www.radiounam.unam.mx/index.php?option=com\\_k2&view=item&layout=item&id=87&Itemid=469](http://www.radiounam.unam.mx/index.php?option=com_k2&view=item&layout=item&id=87&Itemid=469) consultado el 22 de noviembre de 2014.
- Rojo, Vicente, *Ediciones Era* en [http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre\\_rojo/ediciones.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/vrojo/sobre_rojo/ediciones.htm) consultado el 5 de octubre de 2014.
- Ronquillo, Víctor, *Cincuenta años de Joaquín Mortiz. Una aventura intelectual* en <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=12&art=241&sec=Art%C3%ADculos> consultado el 5 de octubre de 2014.
- Scarano, Laura, *El sujeto autobiográfico y su diáspora, protocolos de lectura* en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n04a11/4008> consultado el 3 de noviembre de 2014.