

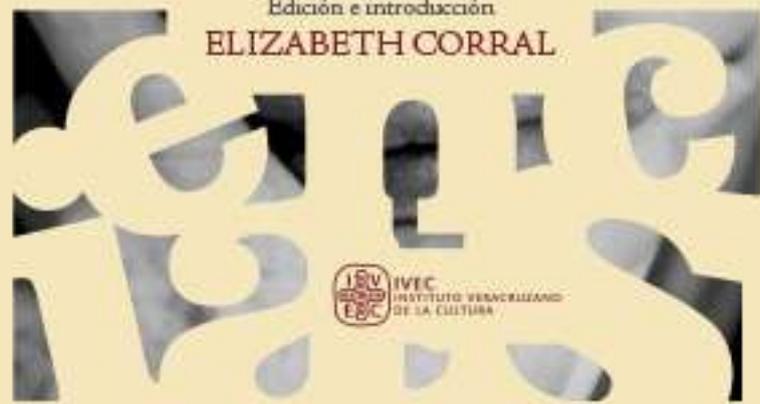
90 años

CONFLUENCIAS

Lecciones en torno a Sergio Pitlor



Edición e introducción
ELIZABETH CORRAL





Confluencias

Elizabeth Corral

Edición e introducción

CONFLUENCIAS
LECTURAS EN TORNO A SERGIO PITOL



Voladores



VERACRUZ
GOBIERNO DEL ESTADO

GOBIERNO DEL ESTADO DE VERACRUZ DE IGNACIO DE LA LLAVE

Javier Duarte de Ochoa
Gobernador

INSTITUTO VERACRUZANO DE LA CULTURA

Rodolfo Mendoza Rosendo
Director

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

Primera edición, 2016
D. R. © Instituto Veracruzano
de la Cultura
ISBN: 978-607-9311-83-4



Un viaje fascinante

Elizabeth Corral
Universidad Veracruzana

1

«SI DE ALGO puedo estar seguro es de que la literatura y solo la literatura ha sido el hilo que ha dado unidad a mi vida». Son palabras de Sergio Pitol, escritas en «El salto alquímico» (Pitol 2005, 228), evidentes en su cotidianidad y testificadas por sus amigos: «Todos los aspectos de la vida de Sergio Pitol están en virtud de lo literario», dice Mario Bellatin en una entrevista, y añade que la idea de alguien entregado absolutamente a un ideal se ejemplifica en la relación de Pitol con la literatura. Philippe Ollé-Laprune, Ana García Bergua, Agustín del Moral y muchos más, como Laura Cázares y Luz Fernández de Alba, colaboradoras de este volumen, se han referido también a esta simbiosis: «Pitol es uno y su producción literaria finalmente también lo conforma a él como persona», dice Cázares.¹

¹ Todos ellos participan en el programa de televisión *Historias de vida* dedicado a Pitol (Canal 11 del Politécnico Nacional, 2014).

«El lenguaje lo es todo» es el título más que significativo de un fragmento de *El mago de Viena*.² El lenguaje que se vuelve obsesión, primero por ser la manera natural de volver inteligible cualquier episodio de vida que se comunica, de hacerlo realidad; luego porque se piensa en función del arte, que transforma la escritura en algo más, en una especie de recreación universal de la vida, algo que alude a la humanidad aunque muestre sociedades e individuos específicos. ¿Cuál sería el resultado de la ecuación «el lenguaje lo es todo» y «todo está en todo»?

Pitol ha escrito cuento, novela, ensayo, y a esto hay que agregar dos facetas más: la traducción, entendida como auténtica labor creativa, y el trabajo editorial que, según cuenta, creyó primero su única vocación. Se relacionó con editoriales españolas, mexicanas y argentinas a las que proponía traducciones. Conrad, James, Austen, Gombrowicz, Pilniak, Andrzejewski son algunos de sus autores elegidos, entonces desconocidos o poco valorados. Se ha referido en distintas ocasiones al aprendizaje que ofrece la traducción y muchas menos, si alguna, a lo que un escritor ofrece al texto que traduce, aunque, como ha dicho Darío Jaramillo, son las versiones de un escritor que traduce, no de un traductor que escribe y la diferencia no es poca. La traducción

² Se trata del fragmento breve que transcribo en su totalidad: «EL LENGUAJE LO ES TODO. ¿Qué hazaña de Napoleón podría compararse en esplendor o en permanencia con *Guerra y Paz*, los *Episodios Nacionales*, *La cartuja de Parma* o *Los desastres de la guerra*, obras que paradójicamente surgieron de la existencia misma de aquel impulso épico? Para un escritor el lenguaje lo es todo. Aun la forma, la estructura, todos los componentes de un relato, trama, personajes, tonos, gestualidad, revelación o profecía, son producto del lenguaje. Será siempre el lenguaje quien anuncie los caminos a seguir. Robert Graves decía que la obligación primordial del escritor consiste en trabajar, sin concederse tregua, en, desde, con y sobre la palabra» (Pitol 2005, 138).

es la muestra de lo enriquecedor que resultan los intercambios a través de las fronteras. De igual manera, Pitol ha colaborado en la concepción y dirección de colecciones de calidad indiscutible, en los setenta para Tusquets («Los Heterodoxos»),³ en los ochenta para la UNAM («Línea de Sombra»)⁴ y para SEP-Siglo XXI («De la Gran Literatura», con Margo Glantz),⁵ actividad que retomó en la Universidad Veracruzana, con «Biblioteca del Universitario»⁶ y

³ Son títulos de la colección: Rimbaud, *Cartas abisinias*; Grotowski, *Teatro laboratorio*; Gombrowicz, *La virginidad*; Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadá*; Artaud, *Carta a la vidente*; Swift, *Viaje al país de los Houyhnhnms*; Joyce, *Giacomo Joyce*; Lowry, *El volcán, el mezcal, los comisarios*; Nietzsche, *El ocaso de los ídolos*; Marx, *Escorpión y Félix*; Laing, *Esquizofrenia y presión social*; Macedonio Fernández, *Manera de una psique sin cuerpo*; Lu Hsun, *Diario de un loco*; Roussel, *Cómo escribi algunos libros míos*.

⁴ Títulos de la colección: Iván Gonorov, *Oblomov*; Schulz, *Las tiendas de canela*; Saltykov, *Los señores Golovlev*; Conrad, *El corazón de las tinieblas*; Stevenson, *La resaca*; Burton, *El descubrimiento de las fuentes del Nilo*; Kipling, *Kim*; Gogol, *Novela de Petersburgo*; Iwaszkiewicz, *El bosque de los abedules*.

⁵ Son títulos de la colección: Huymans, *En rada*; Schnitzler, *La señorita Elsa*; Kipling, *La litera fantástica*; Maupassant, *El cordel y otros cuentos*; Hardy, *La bienamada. Bosquejo de un temperamento*; Jacobsen, *La señora María Grubbe*; Tolstoi, *Jadsi-Murat*; Valle-Inclán, *La corte de los milagros*; Dostoievski, *Nietochka Niezvanova*; D'Aurevilly, *El caballero Destouches*; Jókai, *La rosa amarilla (novela de la llanura)*; Sologub, *Un pequeño demonio*; Machado de Assis, *Un hombre célebre y otros cuentos*; Eça de Queiroz, *La religiosa*; Stevenson, *Las nuevas mil y una noches*; Hamsun, *Bajo la estrella de otoño (relato de un vagabundo)*.

⁶ Los títulos: Reyes, *Visión de Anáhuac y otros textos*; Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y el Sr. Hyde*; Balzac, *Papá Goriot*; Shakespeare, *Hamlet y Macbeth*; Cervantes, *Cuatro novelas ejemplares*; Schnitzler, *El retorno de Casanova*; Valle-Inclán, *Tirano Banderas*; Mann, *La muerte en Venecia*; Conrad, *Lord Jim*; López Velarde, *La suave patria y otros textos*; Tolstoi, *La sonata a Kreutzer*; Delgado, *Los parientes ricos*; Melville, *Bartleby, el escribiente y otros cuentos*; James, *Los papeles de Aspern y Daisy Miller*; Darwin, *El origen de las especies*; Tablada, *El jarro de flores y otros textos*; Rojas, *La Celestina*; Maupassant, *Bola de sebo y otros cuentos*; Gogol, *Las almas muertas*; Rousseau, *Emilio, o De la educación*; Pérez Galdós, *El amigo manso*; Goethe, *Fausto*; Pellicer, *Esta barca sin remos es la mía*; Brontë, *Cumbres borrascosas*; Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*; Payno, *El hombre de la situación*; Homero, *Iliada*; Mier, *Memorias*; Muñoz, *Antología del cuento mexicano*

«Sergio Pitol, traductor»,⁷ iniciadas en 2006 y 2007, respectivamente.

Podemos imaginar una vida con amplitud literaria, destilada luego en la propia literatura que se cruza y mezcla todo el tiempo con otras literaturas y artes, siempre ovilladas en la historia política y social, uno de los intereses vitales que el autor alimenta diariamente con montañas de periódicos, revistas, noticieros televisivos. La curiosidad, dice Pitol, es lo que mantiene vivo. Y los catálogos de sus colecciones dicen mucho sobre su curiosidad, pendiente siempre de las creaciones del hombre y de sus relaciones. Lo ha dicho, su mayor héroe es la humanidad. La naturaleza es el parámetro de belleza con el que mide al arte y cuando se refiere a ella invoca a los rusos para ubicarla como deidad de una cultura que siente propia. Los autores de este volumen hablan de esto y de otras muchas

de la segunda mitad del siglo xx; Escalante Gonzalbo et al., Nueva historia mínima de México; Prieto, Memoria de mis tiempos; Svevo, La conciencia de Zeno; Chéjov, La estepa y otros relatos; Iwaszkiewicz, El bosque de los abedules y Madre Juana de los Ángeles; Voltaire, Cándido; Shelley, Frankenstein o el moderno Prometeo; Cuéllar, Baile y cochino; J. K. Turner, México bárbaro; Molière, Tartufo o el impostor y El avaro; Joyce, Dublineses; Ruiz de Alarcón, La verdad sospechosa y La cueva de Salamanca; Santa Teresa, Las moradas; Tirso de Molina, Don Gil de las calzas verdes y otras obras; Pirandello, El difunto Matías Pascal; Contemporáneos, Antología; García Lorca, La casa de Bernarda Alba y Bodas de sangre; Hoffmann, Vampirismo y otros cuentos; Machado de Assis, El alienista y otros relatos; Dostoievski, Memorias del subsuelo; Babel, Caballería roja.

⁷ Traducciones que componen la colección: James, *La vuelta de tuerca*; Déry, *El ajuste de cuentas*; Lu Hsun, *Diario de un loco*; Madox Ford, *El buen soldado*; Austen, *Emma*; Brandys, *Madre de reyes*; Conrad, *El corazón de las tinieblas*; Pilniak, *Pedro, Su Majestad, Emperador*; Chéjov, *Un drama de caza*; Lowry, *El volcán, el mezcal, los comisarios*; Gombrowicz, *Cosmos*; Firbank, *En torno a las excentricidades del Cardenal Pirelli*; Malerba, *Salto mortal*; Brandys, *Cartas a la señora Z*; Graves, *Adiós a todo eso*; James, *Washington Square*; Andrzejewski, *Las puertas del paraíso*; James, *Los papeles de Aspern*; Andrzejewski, *Las tinieblas cubren la tierra*.

cosas, como de la capacidad de Pitol para metamorfosearse con el entorno y metamorfosear los géneros. El mexicano de origen italiano ostenta también sus lados ruso, cubano y chino, según se verá. Las fronteras interesan en los segmentos en que hay intercambio entre las dos partes que separan. Entonces vemos que la mezcla de nacionalidades y el traspaso de lengua son acciones análogas a la que se da entre los géneros, una hibridación que, creo, puede leerse como prueba de la fe en el mestizaje como mecanismo de enriquecimiento civilizatorio.

2

En la bibliografía extensa al final de este volumen, una pesquisa que debemos a Riccardo Pace, se verán ocho títulos de libros, a los que se añade el mismo número de revistas de índole similar al que ahora presento. Me parece, sin embargo, que no es necesario justificar la existencia de otro libro dedicado a una obra que con seguridad continuará llamando la atención de los lectores, con la consiguiente reunión en volúmenes como este, pero con distintas perspectivas y nuevos sentidos. («Nos pasamos media vida justificando lo propio y lo ajeno, lo individual y lo colectivo»: es el inicio del libro de Pedro Domene al que me refiero adelante). Este tipo de volúmenes constituyen, me parece, espacios privilegiados donde los estudiosos podemos iniciar o continuar un diálogo académico en proceso, suerte de cuadernos de trabajo. La primera publicación de esta línea fue la revista *Texto Crítico* cuyo número 21 (correspondiente a 1981, dirigido

por Jorge Ruffinelli) se compone casi por completo con trabajos sobre Pitol. Los autores son Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Juan García Ponce, Russell Cluff, Publio Romero, Roberto Echavarren, Aurora Ocampo y Mario Muñoz. Para entonces, los últimos dos títulos del autor, de ese mismo año, según leemos en la bibliografía de Ocampo, son *Asimetría* (UNAM) y *Nocturno de Bujara* (Siglo XXI).⁸ Después de la revista vino el primer volumen de *Era* (1994), desde siempre una de las editoriales del escritor. Se titula *Tiempo cercado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, una compilación de José Eduardo Serrato con amplio prólogo de Alberto Vital. El libro se divide en cuatro secciones de títulos explícitos: «Semblanzas», «Los cuentos», «Las novelas», «El ensayo»; encontramos nombres de algunos colaboradores de *Texto Crítico* (Monsiváis, Pacheco, García Ponce, Cluff, Muñoz, Echavarren) al lado de muchos otros, porque los ocho títulos incluidos en la revista llegan en el libro a cuarenta y dos, a los que se suman el prólogo, la presentación, una cronología y una bibliografía del autor.⁹ La Universidad de Guadalajara,

⁸ Carlos Monsiváis: «Los círculos excéntricos de Sergio Pitol»; Juan García Ponce: «Sergio Pitol: la escritura oblicua»; José Emilio Pacheco: «Imitación de Tu Fu para Sergio Pitol»; Mario Muñoz: «*El infierno de todos*: formalización de un sistema»; Roberto Echavarren: «Sobre *Del encuentro nupcial*»; Russell M. Cluff: «*Los climas* o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol»; Publio O. Romero: «Conversación con Sergio Pitol»; Aurora M. Ocampo: «Bibliografía de Sergio Pitol».

⁹ Alberto Vital: «Prólogo»; José Eduardo Serrato: «Presentación». Semblanzas: J.E. Pacheco: «Imitación de Tu Fu para SP»; Elena Poniatowska: «SP, el de todos los regresos»; J. García Ponce: «SP: la escritura como misterio, el misterio de la escritura»; C. Monsiváis: «SP: Las mitologías del rencor y del humor»; A. Tabucchi: «La máscara y el rostro de SP»; C. Boulosa: «SP: entre la burla y el espejo»; F. Bradu: «El turista del mundo»; L. Fernández de Alba: «La seriedad de la ironía»; H. Lara Zavala: «Peregrino de su patria»; R.H. Moreno-Durán: «SP, las estaciones del nómada». Los cuentos: C. Rodríguez Chicharro: «*Infierno de todos*»; J.V. Melo: «SP: Del infierno terrenal»; J.L. Giménez-Frontín: «SP, analista»; R. Echavarren: «Dos

en una serie que daba a conocer la obra de los ganadores del Premio de Literatura y del Caribe Juan Rulfo, le dedicó el volumen de 1999, *Acercamientos a Sergio Pitol*, ocho ensayos coordinados por José Bru, el académico de esa universidad y encargado de estos acercamientos todavía ahora, cuando la distinción se llama Premio FIL en Letras Romances.¹⁰ *Sergio Pitol. Los territorios del viajero*, el segundo libro de este corte publicado por Era (2000), sin coordinación declarada, presenta desde la portada el nombre de los doce colaboradores en orden alfabético, una notable nómina de escritores y editores, de Hispanoamérica y de España.¹¹ Luego apareció

libros de SP»; M. van Rest: «Cuerpo presente», cuento existencialista de SP»; M. Muñoz: «*Infierno de todos*: formalización de un sistema»; R. Saladrigas: «Vals de un solo tiempo»; J. J. Reyes: «SP. Vals en sala de espejos»; R. Prada Oropeza: «La alienación del extrañamiento. La trilogía del desarraigo»; M. Glantz: «SP: ¿El espejo de Alicia?». Las novelas: K. W. Massey: «*El tañido de una flauta*»; E. Urrutia: «*El tañido de una flauta*»; R. Vallarino: «SP y el tañido de la vida»; S. González Rodríguez: «La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas»; F. Patán: «*El desfile del amor*; de SP»; M. García-Posada: «*El desfile del amor*»; J. A. Masoliver-Ródenas: «SP en los espacios del recuerdo»; A. Saborit: «La comedia de la ignorancia jamás imaginada»; R. M. Cluff: «SP: proceso y mensaje en *Juegos florales*»; M. Monmany: «Una obra maestra: *Domar a la divina garza*»; Domínguez Michael: «*Domar a la divina garza*»; J. M. Espinasa: «*El teatro de la novela*»; J. Villoro: «La ciudadela asaltada»; A. Gomis: «SP en nuestra tradición»; J. Balza: «SP: Las nupcias del humor y el horror»; N. Cárdenas: «El carnaval novelesco de SP»; T. Bubnova: «SP: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*»; L. Cázares: «Ironía, parodia y grotesco en «Aparición de la Falsa Tortuga» de SP»; A. Castañón: «SP o la metamorfosis del costumbrismo». El ensayo: A. D'Aquino: «SP: una geografía literaria»; H. O. Aguilar: «La herida secreta de los excéntricos»; G. Sheridan: «SP, específico radical».

¹⁰ José Bru: «Introducción»; Josué Valencia García: «La errancia sin fin: SP en su obra»; Arnulfo Eduardo Velasco: «Algunas consideraciones sobre la obra novelística de SP»; Marco Aurelio Larios: «La relación autor-personaje en *Juegos Florales*, de SP»; Miguel Ángel de León Ruiz Velasco: «En el margen del sueño»; Guadalupe Mercado: «*Domar a la divina garza*, de SP»; Socorro Arce: «*Los climas*, de SP»; Sergio Figueroa: ««La pantera», un relato fantástico»; Minerva Margarita Villareal: «El arte del encuentro (Vindicación de la magia narrativa de SP)».

¹¹ El índice también respeta el orden alfabético salvo en dos casos, el autor y Monsiváis, que abren el volumen: SP: «Historia de unos premios»; C. Monsiváis:

Sergio Pitol. *El sueño de lo real* (UV-Batarro 2002), editado por Pedro M. Domene, una revista con aspecto de libro que abre con una colaboración de Pitol, «Formas de Gao Xingjian» y una entrevista que le hace el editor, «El universo literario y personal de SP», y luego se divide en Semblanzas, Homenaje poético, Álbum fotográfico, Cuentos, Narrativa, Ensayo/Miscelánea, secciones que cierran con una cronología y una bibliografía del autor y sobre él (dividida en «Entrevistas», «Manuales y estudios», «Monográficos», «Reseñas y artículos»), selección del editor.¹² Siguió *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, donde Teresa García Díaz reunió veinticuatro colaboraciones (de creadores e investigadores, mexicanos y extranjeros) que organizó en cuatro secciones bien defini-

«SP: el autor y su biógrafo improbable»; J. Balza: «Página para Pitol»; V. de Stefano: «P, un proyecto de vida»; A. Gomís: «En homenaje a SP, con motivo del Premio Juan Rulfo para Latinoamérica y el Caribe»; H. Gutiérrez Vega: «Bazar 247»; J. Herralde: «SP, editor»; J.A. Masoliver Ródenas: «El privilegio de la locura. Textualidad, ensayo y creación en SP»; R.H. Moreno-Durán: «La escritura, ese viaje donde todas las citas se cumplen»; D. Sada: «La prosa conjetural de SP»; E. Vila-Matas: «Tantas veces en lugares distintos»; J. Villoro: «Los anteojos perdidos»; J. Volpi: «Siete variaciones sobre temas originales de SP».

¹² Semblanzas: N. Espresate, «SP y Ediciones Era»; J. Herralde, «Pitol, andaluz»; J. Homero, «Qué es un autor»; A. Tabucchi, «La máscara y el rostro de Pitol»; E. Vila-Matas, «Tantas veces en lugares tan distintos»; J. Villoro, «SP con pasaporte negro». Homenaje poético: D. Granados, «Hay una estrella muerta en el agua»; F. Peralto, «Las siete ciudades de Cibola»; J. Brodsky, «Homenaje a Chéjov»; J.A. Sáez, «Admonición de la ceguera». Álbum fotográfico: 36 fotografías en blanco y negro. Cuentos: J. García Ponce, «El mundo de SP»; M. Glantz, «SP: ¿El espejo de Alicia?»; P.F.S. Granados, «Épica de nuestro tiempo: el relato 'Los Ferri'». Narrativa: R. Antúnez, «Esas ruinas que ves»; J. Martínez Gómez, «Parodia, deformación y conocimiento en la narrativa de SP: *Tríptico del carnaval*»; I. Martínez de Pisón, «Viajar a lomos de la literatura»; C. Monsiváis, «SP: las mitologías del rencor y del humor». Ensayo/Miscelánea: J. López Fernández, «SP en la red»; J.A. Masoliver Ródenas, «Viaje al corazón del carnaval»; M. Monmany, «De Praga a Tbilisi: una historia de las mentalidades».

das.¹³ Además del atractivo en los textos, agregó una notable iconografía, dividida en dos secciones, la primera con numerosas fotos del autor con amigos, en momentos importantes, y la segunda, «Ediciones de y sobre SP», con casi treinta de las portadas de sus libros en distintas partes del mundo y la de dos libros sobre él, *El caldero fáustico* de Laura Cázares y *Del tañido al arte de la fuga* de Luz Fernández de Alba. En 2009, José Homero publicó en el Fondo Editorial Tierra Adentro *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, donde reunió las lecturas de jóvenes escritores mexicanos, nueve ensayos sobre Sergio Pitol, obra y persona, en un volumen cuyo título es homenaje a la novela homónima de Conrad, una historia del fin de la juventud, que para Homero también significa «el momento en que se encuentran la madurez de un escritor y la juventud de sus lectores» (Homero 2009, 11).¹⁴

¹³ Teresa García Díaz: «Prólogo»; I: Vila-Matas: «Viaje con Pitol»; Glantz: «Remembranzas»; Del Moral Tejada: «SP, *zoom* literario»; R. Beltrán: «Herencias»; Monsiváis: «SP: el autor y su improbable biógrafo»; J. Villoro: «La primera errancia de P: el episodio venezolano». II: Muñoz: «Los cuentos de juventud»; Montelongo: «'Asimetría' en la obra de Pitol»; Cázares: «Los cuentos olvidados»; García Díaz: «La refutación de los sentidos». / Iconografía; ediciones de y sobre SP. / III: Tabucchi: «Una doméstica asociación delictiva»; Corral: «*La vida conyugal*: la profundidad de la superficie»; Mora Brauchli: «*Domar a la divina garza*: el rito de la escritura o la escritura del rito»; Homero: «Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*»; Gutiérrez Girardot: «*Poeta doctus*: SP o la transgresión en los géneros literarios»; Benmiloud: «*El desfile del amor*: comedia aristocrática»; Serrato Córdoba: «Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*»; Montoya: «*El tañido de una flauta*: las virtudes del blanco y negro». IV: Martínez Suárez: «*El Tríptico de la Memoria*: evocación y vida»; Patán: «SP en fuga»; Castro Ricalde: «*La Trilogía de la memoria*: hacia una ampliación del canon»; Fernández de Alba: «Las autobiografías oblicuas de SP»; Guerra: «La estructuración espacial de la *Autobiografía* de SP»; Masoliver Ródenas: «SP: (continuación) (continuará)».

¹⁴ El libro se compone de una presentación de José Homero: «Línea en la sombra: SP ante los jóvenes», y tres secciones: «Luz»: Magali Velasco Vargas: «SP no deja dormir»; Rafael Toriz: «Un puñado de imágenes para llegar a SP»; Elisa Corona Aguilar: «De perros que saben todo sobre viajes literarios». «Sombra»: Marco Antú-

Como vimos, es también el título de una de las colecciones de Pitol.

Entre las otras revistas se encuentran algunas con un cambio de perfil radical, como la edición especial *La Palabra y el Hombre*, «Sergio Pitol en casa» (agosto de 2006), en la que Rodolfo Mendoza Rosendo reúne todos los textos que Pitol publicó en la revista entre 1960 y 2003¹⁵ y la edición también especial de *Corre, lee y dile*, «SP: Premio Cervantes 2005» (agosto de 2005), donde el mismo Rodolfo Mendoza presenta «una selección de textos de SP: sobre él y sobre su obra». Divide la entrega en cuatro partes: «SP narrador», «SP crítico»; «SP traductor», con nueve textos del autor y la cuarta, «SP ante la crítica», en la que reúne a Tabucchi, Moreno Durán, Gutiérrez Girardot y Villoro. La revista cie-

nez: «Aquelarre pueblerino»; Karla Olvera: «Dirección Bujara»; Ignacio M. Sánchez Prado: «SP y sus afinidades electivas. El affaire Compton-Burnett». «Línea de sombra»: Vicente Alfonso: «El enigma, el mago y el desfile»; Edgar Valencia: «La escritura de los límites»; Alejandro García Abreu: «Fragmentos de una realidad permeada por la niebla».

¹⁵ Dividida en Ensayo: «El universo de Bruno Schulz», «Una imagen feminista de comienzos del s. XIX», «*Fortunata y Jacinta*», «Las pirámides son estelas, que son plataformas, que son columnas, que son volcanes», «La escritura y la vida», «Pedro Henríquez Ureña», «Carlos Fuentes: el tiempo y sus misterios», «Homenaje a Augusto Monterroso», «El imaginario literario y las identidades» (más «Recuerdo de Sergio Galindo» de G. Villar, texto especular, como el «Homenaje a Chéjov» en Domene); Creación: «La pantera», «El regreso», «Hora de Nápoles», «Un hilo entre los hombres», «Para una exposición», «Del encuentro nupcial», «Asimetría», «Los cuadernos de Orión»; Traducción: «*Carta a la Señora Z*, Brandys»; «*Cálamo aromático*, Iwaszkiewicz»; «*Shakespeare, nuestro contemporáneo*, Kot»; «*Una madre a su niño muerto*, Sitwell»; «*Carta a la Señora Z*, Brandys»; «*Semejante a un bosque*, Andrzejewski»; «*Las tinieblas cubren la tierra*, Andrzejewski»; «*Del diario argentino*, Gombrowicz»; «*La rata*, Gombrowicz»; «*Anonimato: una reflexión*», Foster; «*La ópera: música en acción*, Leiris»; Discurso: «Discurso de recepción del Doctorado Honoris Causa de la UV»; Reseña: «L. Durrell, *El cuaderno negro*», «Angus Wilson, *Actitudes anglosajonas*», más el «Prólogo. La vuelta al mundo en ochenta literaturas» de Domínguez Michael y el «Epílogo: SP en casa», una entrevista de Rodolfo Mendoza Rosendo al escritor.

rra con cuatro reseñas a Pitol, una como cuentista y tres como traductor, con las portadas de cuatro libros sobre él y con dos cartas, la que Pitol escribe a Sergio Galindo para poner a su consideración *Infierno de todos* y la respuesta de este, en la que lo pone al corriente de sus publicaciones en la UV.¹⁶ En 2006 se publicó un volumen también de índole particular, *El viaje de una vida. Sergio Pitol, Premio Cervantes 2005*, que forma parte de la colección que la Universidad de Alcalá concibió para dar a conocer a los escritores galardonados con el Premio Cervantes.¹⁷ Por último, en 2012 apareció el volumen coordinado por Karim Benmiloud y Raphaël Estève en la Universidad de Bordeaux. De título *El planeta Pitol*, abre con la presentación «Veinte vueltas al planeta Pitol» de los coordinadores, y enseguida viene «El lenguaje lo es todo», un texto de Pitol diferente al que

¹⁶ Narrador: «Cuerpo presente», «El relato veneciano de BU», «El viaje (fragmento)». Crítico: «*Los papeles de Aspern*», «El infierno circular de Flann O'Brien», «A. Kusniewicz: el derrumbe habsbúrguico». Traductor: «*Vales tu peso en oro* (fragmento), J.E. Ackerley», «*Crimen premeditado*, W. Gombrowicz», «Una carta, M. Lowry». SP ante la crítica: «Tabucchi: «Desconfianzas (*mini-Baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitol); Moreno Durán, «La escritura, ese viaje donde todas las citas se cumplen»; Gutiérrez Girardot, «*Poeta doctus*: SP o la transgresión en los géneros literarios»; Villoro, «P: los anteojos perdidos».

¹⁷ Las presentaciones, a cargo de Virgilio Zapatero, Rector de la Universidad de Alcalá, y María Dolores Cabañas, Vicerrectora de Extensión Cultural y Universitaria de la misma universidad, dan lugar a una galería de fotos, una cronología, listas de publicaciones y premios recibidos, así como una selección de pasajes breves de la obra. Dice Cabañas: «Conocí a SP en Madrid hace pocos meses con motivo de la preparación de esta Exposición. Hombre cordial, generoso, gran conversador y atento a los detalles, me recibió con interés por conocer el proyecto y con entusiasmo por su realización. En pocos minutos se convirtió en el comisario de la muestra que se hacía en su honor y yo en su ayudante. A lo largo de varias tardes inolvidables para mí, hizo la selección de textos, de lugares, personas e imágenes y buscamos un nombre que reflejara el contenido de lo que queríamos exponer: «El Viaje», un recorrido a lo largo de su vida y su obra» (10). La coordinación fue de Rodolfo I. Gil Brontón.

transcribí antes aunque se titulen igual. En el volumen hay colaboradores fantásticos; son veinte textos organizados en cinco rubros y un cierre compuesto por una breve biografía y dos bibliografías, una del autor y otra sobre él.¹⁸

Me parece que no es necesario añadir más. La revisión de los índices transcritos en nota muestra la importancia de estas publicaciones colectivas, reuniones afortunadas de ideas y concepciones finamente articuladas. En este contexto (a su vez inserto en el campo de los estudios sobre Pitol incluidos en la muy amplia bibliografía final, «Un universo particular»), *Confluencias* ofrece nuevas contribuciones al conocimiento de una obra de relevancia incuestionable.

3

Ya se sabe que los autores escriben las obras y los lectores las completan: «La cultura empieza cuando una sociedad

¹⁸ «Primera parte: Amigos»: Vila-Matas, «Grandes lecciones de mi único maestro»; Herralde: «Cinco encuentros con SP (1970-2006)»; Enrigue: «Historia de una ocupación». «Segunda parte: Cuentos»: «Cluff, «El arte de la hibridez: SP, cuentista y ensayista»; Bravo: «...es la forma la que Vence...» o el triunfo del significante: *Hacia Varsovia*, «el oxímoron perfecto»; Colorado: «Suite en diez partes para Billie Upward»; Ramos-Izquierdo, «De los perfiles de «Vals de Mefisto»; Méndez-Craipeau, «Variaciones en torno al horror en la narrativa de SP». «Tercera parte: Novelas»: Cázares, «Lectura y lectores en *Juegos Florales*»; Hanai, «*El desfile del amor*: un juego de pistas históricas»; Benmiloud, «El doble en *El desfile del amor*»; Estève, «La Gaya Garza»; Fisbach, «Amor, desamor y parodia en *La vida conyugal*»; Hermosilla, «El tiempo fugado e inmóvil de Veracruz en la obra de SP: literatura transparente y región sin límites». «Cuarta parte: Relatos»: López Parada, «Memoria y olvido en la autobiografía: SP»; Corral: «*El viaje*: el centro desde la periferia»; Castro Ricalde, «Del registro personal al discurso social en *El viaje* de SP»; Broad: «SP entre fuga y retorno»; Tabákova, «El mundo eslavo: una de las patrias literarias de SP»; «Colofón»: Vila-Matas: «Homenaje en Burdeos».

participa en el desarrollo creativo, y entonces nacen sus artistas o, mejor dicho, crea a sus artistas», opina Pitol («Entrevista»). *Confluencias* reúne lectores del ámbito universitario, distintas generaciones que dialogan sobre una obra que conocen desde siempre, como Laura Cázares y Mario Muñoz, alumnos del escritor en la Facultad de Letras Españolas de la UV (la primera en 1966, el segundo en 1967) y luego profesores e investigadores que han publicado estudios sobre el autor; está también quien empieza ahora a publicar sobre una obra que han frecuentado por años, como Lilia Solórzano, de la Universidad de Guanajuato. Hace tiempo también que Luz Fernández de Alba, Nidia Vincent, José Luis Martínez Morales y Malva Flores son amigos y lectores de Pitol; han presentado en distintas ocasiones libros recién aparecidos del autor y los tres primeros han mantenido por temporadas una estrecha relación de trabajo con él. Luz Fernández de Alba fue su alumna en la UNAM y ha escrito dos libros dedicados al escritor, como se asienta en «Un universo particular»; Vincent y Martínez Morales han escrito artículos y reseñas, además de compartido con él actividades como la organización de congresos y el trabajo editorial. Nidia Vincent colaboró con dos prólogos para la Colección del Universitario que Pitol ha dirigido estos últimos años.¹⁹ Martínez Morales, director del IIL-L de 1994 al 2001, organizó con el apoyo del escritor congresos internacionales que concentraron a personalidades literarias notables.²⁰ Malva Flores escribe el último texto de este

¹⁹ Para *La Celestina* de Fernando de Rojas (núm. 17) y *Don Gil de las calzas verdes* y *otras obras* de Tirso de Molina (núm. 43).

²⁰ VOCES NARRATIVAS DE MÉXICO (Septiembre de 1997). Durante tres días, 15 escri-

volumen, cierre feliz centrado en la traducción. Alfonso Colorado, aficionado como Pitol a la ópera, asistió en 1994 al curso sobre Literatura rusa que el escritor impartió en la Facultad de Letras de la Universidad Veracruzana. A estos universitarios mexicanos se unen dos colegas franceses a quienes ya me he referido, Karim Benmiloud y Raphaël Estève. Benmiloud es autor de *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités*, un libro sobre *El desfile del amor*, y Estève ha escrito ensayos, además de ser uno de los directores de *El planeta Pitol*, resultado de un homenaje que ambos organizaron al autor en la Universidad de Bordeaux en 2008. De Italia está Riccardo Pace, con una tesis de maestría en que hace un estudio comparado entre el mexicano y Gadda, y otra de doctorado, en la que estudia las obras de la memoria de Pitol desarrollando a profundidad temas clave, como la construcción literaria basada en formas musicales. De Cuba encontramos a Jorge Fornet, director de Literatura de Casa de las Américas y organizador de la Semana del Autor que esa institución dedicó a Pitol también en 2008, y a Cristhian Frías, del Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana, quien se encargó de la edición cubana de

tores hablaron sobre su experiencia literaria y leyeron alguno de sus textos breves, en mesas redondas. Los participantes fueron: A. Peterson, A. del Moral, Á. Enrígue, D. Sada, J. López Páez, J. Villoro, L.A. Ramos, L.H. Heredia, M. Cerda, P. Á. Palou, R. Antúnez, S. Pitol, S. Salazar, V. Leñero y V.H. Vásquez Rentería. HOMENAJE A AUGUSTO MONTERROSO (16 y 17 nov. 2000). Día 16: Mesa redonda: Sealtiel Alatríste, Hugo Chaparro, Margo Glantz, Wilfrido H. Corral, Estela González, Jorge Ruffinelli y Sergio Pitol. Moderador: José Luis Martínez Morales. / Día 17: Lectura de su obra. Augusto Monterroso; Presenta: Sergio Pitol. HOMENAJE A CARLOS FUENTES (3 y 4 feb. 2000). 3 de febrero. Mesa redonda, con la presencia del escritor. Participan: Marcela Serrano, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, José María Pérez Gay, Sealtiel Alatríste y Rafael Lemus (premio de ensayo universitario Alfaguara 1999). Moderador: José Luis Martínez Morales. 4 de febrero: Lectura por Carlos Fuentes.

El arte de la Fuga (2012). Frías representa además a las nuevas generaciones, al lado de dos mexicanos Melissa Hernández Navarro y Roberto Culebro, egresados ambos de la Facultad de Letras de la UV. Los tres son lectores sutiles y jóvenes escritores nacidos avanzada la década de los años 80.

Escribí un libro sobre la obra de Pitol, *La escritura insumisa* (2013), y eludí el uso de artículo en el subtítulo, *Correspondencias en la obra de SP*, por el evidente carácter parcial de la mirada y el reducido número de correspondencias de que me ocupó, sobre todo si se considera la importancia enorme que en esta obra tienen la intertextualidad y la parodia. Me llevó varios años terminarlo y, como digo ahí, al principio leí todo lo que encontré de la bibliografía crítica y después me centré en la obra de Pitol, en la de algunos de sus escritores preferidos y en quienes sostenían o marcaban mi lectura. Organizar *Confluencias* me permitió sentir de nuevo el aire fresco que producen otras lecturas.

Lamento que no estén todos los colegas que deberían, pero es un placer presentar a los que están. Ha sido una labor muy gratificante leer a estos lectores de Pitol y sin pudor confieso mi satisfacción por el resultado: el volumen es fecundo en ideas y direcciones posibles que buscan respuestas ingeniosas y sesudas a algunas de las preguntas que suscita la obra. No consideré secciones, pero se verá cómo al seguir de cerca la cronología y ciertas afinidades interpretativas, los textos se agruparon en grupos, excepto el último, que temáticamente engarza con las primeras páginas de este prólogo. A la entrevista a Pitol siguen tres textos sobre los cuentos, tres sobre aspectos políticos e históricos, dos centrados en las obras de la memoria, otros tres que

corresponden a la generación más joven de lectores, tres sobre viajes y ciudades y, como dije, cierra uno sobre cinco traducciones. Se ocupen de algún aspecto más estudiado, como la memoria, o menos, como la política, los autores muestran de manera sugerente e imaginativa otras facetas y matices. A pesar de que no me gustan las generalizaciones, pronto hago una: los textos de este volumen, en mayor o menor medida, de manera directa o indirecta, apuntan a una de las convicciones más profundas de Sergio Pitol: «todo está en todo». Es el tema constante desde su último viaje a China (destino al que Luz Fernández de Alba dedica su escrito), al que ha aludido con mucha frecuencia en las obras de la memoria, al que se refirió explícitamente por primera vez en *El tañido de una flauta*.

4

La gran literatura no tiene más límites y restricciones que las estéticas y las éticas: «Lo que a mí me interesaba entonces», dice Pitol en la entrevista que abre el volumen, «era husmear en el interior de los personajes, plantearme algunos dilemas morales». Se refiere a la obra de los años 60, ustedes verán, pero los dilemas morales están por toda la obra. «Cementerio de tordos» (1980) recrea el momento decisivo en la infancia del protagonista en que descubre su propio carácter corruptible; «La carta de Méyerhold» (*El viaje* 2000) denuncia los horrores del comunismo estalinista; en la Cátedra Alfonso Reyes que dedica a la literatura rusa analiza las particularidades de la ética literaria de un

país que mantuvo la esclavitud hasta 1864²¹ y se refiere a Chéjov como «figura inmensa desde el punto de vista ético y desde el punto de vista literario».

Son numerosas las entrevistas hechas a Pitol, con información rica para los interesados en su obra. Gracias a Laura Cázares y a sus estudiantes de entonces (1989), este volumen puede abrir con la voz del autor, amplias respuestas a preguntas muy concretas que le dan la oportunidad de explayarse. Habla de la literatura en general, de momentos cumbres en la cultura, de su forma de trabajar, del ambiente en que se formó, de sus obras, de la divina Marietta: son los temas que trabajaría artísticamente más tarde, en las obras de la memoria. En la entrevista todavía planeaba la tercera novela del carnaval, que ya veía como última; nos enteramos también de sus dudas acerca de cuál fue el primer cuento publicado, «Victorio Ferri cuenta un cuento» o «Amelia Otero» y de la manía que lo lleva a introducir cambios en las distintas ediciones de una misma obra. Se refiere a eso y a otros asuntos centrales en su quehacer: habla de la forma artística, de la creación, de las culturas centrales y las periféricas, de viajes, ciudades, del entrecruzamiento de las artes, de la tradición. Laura Cázares señala en nota que lo que publica es una selección de una entrevista más larga y aun así es posible ver el interés del entrevistado por conversar de su oficio de escritor. Todas las entrevistas que he leído hasta ahora son recomendables, con explicaciones minucio-

²¹ A diferencia de griegos y romanos que esclavizaban a los todos demás pueblos, a los que llamaban «bárbaros», señala en la Cátedra Reyes, «los rusos hacían esclavos a los propios rusos, los siervos». («La época de oro de la literatura rusa I». 30 abr. 2014. <<http://www.youtube.com/watch?v=1BHKljc-vxI>>).

sas que dan luces sobre su literatura y la de otros, sobre los paralelismos entre el recorrido vital y la escritura. Y las respuestas a veces adoptan el estilo de su narrativa; doy un ejemplo de una televisiva, la que Cristina Pacheco le hizo y en la que la descripción de la casa donde pasó su niñez cambia de registro y adopta rasgos ficcionales: «Mi salida al mundo era un balcón grande, una terraza en el segundo piso de la casa, desde donde veía el jardín, desde donde veía el campo y los zopilotes, que parecían estar esperándome en la rama de enfrente...».²²

5

Con ligereza y gracia, José Luis Martínez Morales documenta en «Notas para una edición crítica de *Infierno de todos*» las diferencias que hay entre las cuatro ediciones de *Infierno de todos*, tres de la Universidad Veracruzana (1964, 1997 y 1999) y una de Seix Barral (1971). En su nota, que él llama divertimento, muestra cómo a pesar del título común, los índices del libro mudan con la entrada y salida de cuentos, esa movilidad de textos a los que llama «viajeros» o «embajadores». No se refiere solo a los de *Infierno de todos*, sino subraya un comportamiento habitual en la literatura de Pitol, la combinatoria, la mudanza de textos que de pronto encontramos en una revista, en medio de una novela, en otro volumen, pero nunca quietos donde nacen. Y esto lo lleva a afirmar: «Mi intención es demostrar (o

²² Reproducido en «Historias de vida» del Canal 11, citado antes.

mostrar al menos) que, *stricto sensu*, se trata en cada caso de libros parecidos pero distintos». Los cambios no se dan únicamente por los «viajeros», sino en los textos mismos, que muestran precisiones, correcciones estilísticas y sintácticas, añadidos y recortes; entonces, dice Martínez, los espacios se «desamueblan» y los personajes mudan de identidad, de humor y de condición. Pitol afirma en la entrevista que no puede ver un texto suyo sin meterle mano: «Los he hecho y rehecho, los he vuelto a corregir», y Martínez Morales se divierte señalando esa «especie de manía» y de paso muestra que el autor también se divierte. Este ensayo me hace pensar (quizá por la manera en que su autor se refiere a él) en esas rutinas cómicas que son el mejor ejemplo de cómo, para recrear una inexperiencia, se requiere de la mayor de las maestrías, posibles solo cuando el tono lúdico descansa en el amplio conocimiento. Este estudioso explica el funcionamiento de la combinatoria, rasgo medular del estilo de Pitol, desde su manera particular de leer, a la vez rigurosa, clara y festiva.

Otra tonalidad se requería para el siguiente asunto y Mario Muñoz la adopta. En «La inocencia maligna. Los cuentos de iniciación de Sergio Pitol» analiza la época más bien sombría de Pitol, señalando de entrada su intención de verlos como reservorio de asuntos y aspectos recurrentes en la obra que vino luego. Esto le permite establecer pautas muy interesantes y mostrar el desarrollo y evolución de ciertos asuntos, como el de la niñez y la adolescencia en que centra su atención. Toma seis cuentos de los tres primeros volúmenes: «Victorio Ferri cuenta un cuento» y «Semejante a los dioses», de *Tiempo cercado* (1959); «La casa del

abuelo» y «Pequeña Crónica de 1943», de *Infierno de todos* (1964), y «Un hilo entre los hombres» y «Via Milán», de *Los climas* (1966). Conocedor del género, gran lector de literatura fantástica y de horror, traductor de Iwaszkiewicz,²³ Muñoz señala puntos neurálgicos en estas composiciones habitadas por el mal, la enfermedad, los estados febriles. Y al revisarlas a la luz de la obra posterior, ve pautas clave en el desarrollo de dos polos: «al irracionalismo que priva en “Victorio Ferri cuenta un cuento” y “Semejante a los dioses”, los textos del primer libro, se superpone finalmente la “edad de la razón”, punto culminante con el que cierra la anécdota de “Un hilo entre los hombres”, de *Los climas*». De la misma manera, la mención de Galindo, Pacheco y Lara Zavala, y la contextualización de la época de la escritura (Pitol acude «al arsenal que le proporciona la literatura social de aquellos años») proporcionan elementos para un esbozo del contexto social y literario en que nació esta literatura. Es el soporte referencial de un análisis que aborda lo psicológico, lo alegórico, lo mitológico, y desentraña rasgos de la composición, a sabiendas de que pronto el lenguaje narrativo se volvería el «verdadero protagonista». Como Martínez Morales, subraya los efectos de la reescritura, del proceso de creciente elaboración que, dice Muñoz, dota de «nuevos revestimientos a muchos de los elementos literarios que ya existían como potencialidad en los relatos incipientes, y al expandir al máximo las posibilidades de un lenguaje narrativo que de igual modo ha venido sufriendo

²³ Tradujo con Bárbara Stawicka *El bosque de los abedules* y con Lorenzo Arduengo *Madre Juana de los Ángeles*. Ambas componen el número 34 de la Colección del Universitario, con prólogo del mismo Muñoz.

transformaciones hasta convertirse en el verdadero protagonista».

Pionera en el estudio de la obra de Pitol, en «Lectura y lectores en *Vals de Mefisto*» Laura Cázares se acerca al volumen de relatos escudriñando todo lo que involucra la lectura dentro de la historia contada y fuera de ella: la lectura es un «acto que nos remite no solo a los textos literarios, sino al interés de Pitol [como lector] por “observar el mundo, escrutarlo, *leerlo*, tratar de descifrar sus señales”». En «Asimetría» muestra cómo el desarrollo del relato corre parejo a la ceguera del protagonista para leer lo que le rodea; en «Nocturno de Bujara» revisa la analogía señalada en el relato entre «adentrarse en la ciudad antigua» y la «“frecuentación de algunos libros o de ciertas películas”». Se leen puertas, ceremonias, comportamientos; se leen historias que parecen inventadas o propias del género fantástico. Cázares ve «Nocturno de Bujara» como la historia de un narrador que todavía no encuentra su camino como escritor y el resumen del cuento final «se lee con menos entusiasmo que las invenciones hechas sobre la marcha». Coincidió con ella, el narrador cuenta al final el cuento que escribe el protagonista, una historia policial elaborada en la época en que creyó que podía dedicarse a la literatura. Solo que yo pensaba que el relato de atmósfera tangible, material, palpable, se engarzaba en la terrenalidad brutal del venezolano que cuenta el destino incierto de Issa en Medio Oriente, una historia pedestre que vi como contrapeso «material» a la aparente coincidencia entre las fantásticas historias de Feri e Issa. El señalamiento de la autora, el énfasis en la calidad de novelista en ciernes, es muy sugerente porque subraya la

condición del personaje, uno más de los creadores fallidos de Pitol. En «Mephisto Walzer» se detiene particularmente en el uso que se hace de la palabra «relectura», que, señala, quizá se aleja de la reacción emotiva y «lleva a pensar, a profundizar en lo dicho y a descubrir o inventar lo no dicho». Luego analiza la historia en la historia, el cuento del esposo de la protagonista en el que descubre que su percepción del alejamiento de su marido es una auténtica separación, según interpreta el cuento sobre el concierto en que se toca el *Vals de Mefisto* de Liszt o, más bien, el plano discursivo en el que se hacen varias interpretaciones, todas afectivas, de esa relación intrigante entre el joven pianista que a su vez interpreta a Liszt y el hombre mayor en el palco principal. Cuando analiza «El relato veneciano de Billie Upward», Cázares recurre nuevamente a un ejercicio que aprecio mucho: establece asociaciones muy esclarecedoras con lo que el escritor publicó por la misma época en diarios (en este caso, el llamado «Diario de Moscú»), en los que el autor muestra las entretelas, «el relato del relato» para hacer una transposición con el título de Mann al que Pitol acudió constantemente en la época de las obras de la memoria: *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela* y al que Roberto Culebro dedica la primera sección de su ensayo.

6

El texto de Raphaël Estève, «Pitol político», ofrece nuevas y ricas posibilidades interpretativas (fundamental: su indicación de las partes en las que desaparece la ambigüedad

discursiva): «el gesto fenomenológico es, como lo vamos a ver, la aprensión más adecuada del carácter *asintótico* de las reflexiones, numerosas y profundas, de Sergio Pitol que remiten a lo político. Tematizando el concepto de *diferencia* como eje de lo político para Pitol, veremos primero, en el campo del conocimiento, cómo se cuestionan los conceptos de unidad y de identidad. Luego, en el campo moral, nos centraremos en la desconstrucción pluralista de cierto conformismo moral y de los valores «burgueses» otrora religiosos. Y esta tensión entre individuo y sociedad nos llevará, por fin, al campo de la espiritualidad y a la problematización del ecumenismo en la esfera de la cultura que, como lo político –o tal vez compitiendo con él–, también pretende vincular a los miembros de una comunidad». Cito en extenso porque es la mejor síntesis de lo que Estève desarrolla en estas páginas, una discusión que implica una compleja red de elementos que van de lo personal a la esfera política y social (ideología, diplomacia, participación ciudadana) y de esta al campo de la espiritualidad como otro factor de vinculación social. El sostén de estas páginas es filosófico: Arendt: «Si hay un concepto respecto al cual Pitol se acerca al pensamiento de Hanna Arendt, es el de *pluralidad*»; Merleau Ponty: «como sostiene Merleau Ponty en las últimas páginas de *Humanismo y terror*, el entendimiento de lo político a veces es incluso el entendimiento del *estilo* o de la *forma* que reviste»; Nietzsche: «Pitol adopta por supuesto a sabiendas una terminología inconfundiblemente nietzscheana para evocar “una forma fluida y rigurosa, la única que admite el abismo *genealógico*”», entre otros. Y Estève muestra con justeza los pasajes en la obra de Pitol que le

permiten dar solidez a sus argumentos. En la tercera parte del trabajo aparece otro concepto clave: el juego. Centrado en el totalitarismo europeo, en particular el soviético, Estève muestra las coincidencias de la posición de Pitol y los planteamientos de una filosofía que se ha nutrido, y recreado, en la literatura universal. Su análisis cierra con un apartado, «Fiesta *vs* teatro», donde se apoya en las ideas de Rousseau para mostrar cómo para Pitol, gran defensor del relativismo, «en la cultura, *no todo se vale*», y señala los distintos matices que adopta el concepto «vulgaridad» en las obras de la memoria. Con esos presupuestos, y remitiendo a las fuentes literarias de donde se desprenden o en las que cobran cuerpo, Estève aborda rasgos que aparecen en otros de los trabajos aquí reunidos –oquedades, mirada oblicua, excéntrica–, muestra la filiación romántica del autor y, algo que contradice la imagen generalizada que se tiene de él, señala cómo la sensibilidad cosmopolita parece tornarse en lo contrario cuando se traduce en discurso hegemónico para evitar «las veleidades emancipadoras de las comunidades». (En *El viaje*, nos recuerda Melissa Hernández, Pitol escribe: «Luis Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas [...]. Nos movíamos entre ellos con una facilidad notable». Y la opinión del autor en la entrevista, referida a una época posterior: «en principio permítanme decir que yo detesto el concepto de cosmopolitismo»). Estève subraya, en cambio, el esencialismo de Pitol, sustentado primordialmente en la valoración del instinto, y las afinidades del autor con la lógica de «la ética de la autenticidad», a la que dedica una sección de este trabajo a la vez fino y resistente, como tela de araña. Me sorprendió, sin embargo,

una cita cuyo elemento elidido sustenta según yo aun más el argumento de Estève sobre la figura del excéntrico que, dice, «Pitol no deja de promover», y lo cita: «“el que ve visiones, el chalado, el bueno para nada, el que está a un paso del manicomio”», quitando lo que sigue: «el que está en la desesperación de sus superiores», que, me parece, refuerza su idea de la excentricidad también como respuesta a la voluntad de sustraerse al yugo de la convenciones sociales.

Con «Indicios de una convicción» Nidia Vincent aborda manifestaciones de la faceta política de Pitol en el contexto mexicano e hispanoamericano. La escenificación del horror nazi que el autor elabora en *El mago de Viena*, el fragmento «En la Viena de Bernhard», lleva a Vincent a recordar conversaciones sostenidas con él sobre política mexicana, partidos políticos y elecciones, y la hacen preguntarse acerca del origen de esta posición de Pitol. Esta es la pauta que dirige la incursión de Vincent en la obra y vida del autor. En 1993 sostuvo una plática notable, señala, porque pudo conocer de viva voz la preocupación del autor por la situación del país en un momento clave, su rechazo hacia la política económica neoliberal, su desconfianza de las bondades del Tratado de Libre Comercio y su antipatía hacia Salinas de Gortari y su grupo de tecnócratas. Subraya un fragmento de *El arte de la fuga*, la entrada de diario correspondiente al día siguiente del levantamiento zapatista, 2 de enero, y la del 11 de ese mismo mes, donde Pitol habla de una lección que, espera, sirva para reflexionar sobre el país y lo lejano que estaba aun del Primer Mundo tan cacareado por el régimen. La generación de Pitol, afirma Vincent, creció con el desencanto de la revolución «traicionada» y la institucio-

nalización del partido. «Muy pronto, Pitol se identificó con simpatizantes e incluso militantes de izquierda», y atribuye a la influencia de Alfonso Reyes la postura equilibrada del autor, una actitud «combativa, aunque razonada». Apunta su participación en marchas y protestas, su interés por el movimiento zapatista, su participación en comicios electorales que «auguraban por la vía democrática un cambio sustancial para el país», en particular las de 2006, cuando su confianza estaba en el PRD, así como sus declaraciones en contra del desafuero de López Obrador. El recorrido que hace Nidia Vincent es amplio: resume la llegada del escritor a México luego de su larga estancia en el extranjero; esboza las características del país bajo las presidencias de Alemán, Ruiz Cortines, López Mateos; alude al papel que tuvieron los inmigrantes españoles que Cárdenas rescató de la guerra civil; habla de dos de los maestros españoles de Pitol (Pedroso y Garzón del Camino), del grupo Hiperión, de *México en la Cultura*. En el texto se construye el contexto en el que Pitol se hizo artista atento y preocupado por la solución de los problemas del país. Como una amiga que frecuenta al autor, habla de su personalidad antisolemne, irónica y lúdica, y se refiere al optimismo inalterable que no le impide ser siempre crítico. Señala, con precisión, la coincidencia oportuna que ha hecho que Pitol esté en los lugares donde se está decidiendo la historia (algo que también ve Melissa Hernández). Vincent refiere todo esto subrayando los rasgos emocionales del narrador de las obras de la memoria. Si Estève busca construir desde Europa el ser político de Pitol, Vincent contribuye con información de este lado del Atlántico.

Alfonso Colorado, por su parte, en «Némesis tropical. Revolución y contrarrevolución en la obra de SP» se ocupa de momentos clave de la historia de México en la obra de Pitol. Centra una parte de su trabajo en los cuentos iniciales y otra en las novelas, en particular *El desfile del amor*. Su interés es hacer «breves y significativas acotaciones sociales, económicas y políticas» a partir de alguna alusión, cierto comportamiento, una emoción de los personajes que pueden convertirse en pistas esclarecedores de la atmósfera de la ficción y del momento del país que se recrea; «unos cuantos detalles pueden resumir complejas relaciones sociales», afirma, y en una serie de fragmentos y un epílogo muestra los que quiere comentar: tierra y terratenientes en «La casa del abuelo»; poder convertido en ideología en «Los Ferri»; clases sociales en «En familia»; el vacío de poder en *El desfile del amor*; el exilio en cuentos como «En familia» o «Asimetría»; la Guerra Cristera en «Semejante a los dioses» y *El desfile del amor*, en la que revisa también el sinarquismo; los movimientos sindicales en *El arte de la fuga*, etc. Sustenta su argumentación en estudios históricos (Meyer, Loaeza, García Cantú) y muestra alguna directrices ficcionales que apuntan a movimientos políticos y sociales del país. «El ámbito de observación pasa de lo local en los cuentos a lo nacional en las novelas», señala Colorado, quien también echa mano de las obras de la memoria. Pongo un ejemplo de su análisis: al ocuparse de los personajes becarios en cuentos y novelas («El regreso», «Cuerpo presente», «Asimetría», *Domar a la divina garza*) señala un signo de la modernización del país y una vía de movilidad social en la época, algo fundamental para algunos personajes, como Daniel Guarneros

(«Cuerpo presente»). Cuando señala la naturaleza del Banco de Crédito Ejidal, que Pitol se limita a nombrar, presenta lo incluido pero no dicho, pues esa oficina, señala, «da una pista del tipo de funcionario que es; esa institución, creada en 1935, se caracterizó por la corrupción y fue uno de los fracasos más importantes del régimen postrevolucionario. Sin embargo, el puesto clave para lograr su riqueza fue la dirección de los órganos represivos del Estado». Colorado ve lo que hay debajo de un nombre propio, persona o institución para esbozar los contextos históricos, señalar los grupos sociales emergentes, etc. Trabajo como el de Colorado contribuyen a mostrar la solidez de la sátira de Pitol.

7

Lilia Solórzano, en «Trilogía de la memoria. De cómo fugarse en los pliegues de la geografía de la imaginación» abre haciendo asociaciones artísticas: alude a Baudelaire, compara la trilogía de la memoria con *La partida* de Beckmann, «donde no se relata una historia en estricto sentido», continúa con la cita de un pasaje donde Pitol habla en términos aplicables a su propia obra y entonces afirma: «surge ante nuestros ojos una rica imaginería donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal». Resulta tan importante que se refiera a la mitología personal como interesante que hable del personaje de la trilogía en estos términos: «Es claro entonces que el individuo, en muchos casos, es una tenue línea que va sirviendo de marco, o mejor, huella, para componer todo», porque

de alguna manera parece confirmar la fuerte sensación de «ausencia» del protagonista de la memoria, a pesar de su presencia contundente. Las alusiones de Lilia Solórzano a Platón o a Petronio abren la posibilidad de confirmar las mismas palabras de Pitol que ella cita, del escritor que atiende a la tradición, por más que a veces se lie a golpes con ella. Entonces la posturas del autor veracruzano sobre asuntos de relevancia se enraizan con fuerza porque se ven como una corriente de pensamiento y percepción que tal vez existe desde siempre. Dice Solórzano: «Ya lo expresaba el desorbitado Petronio, que la imaginación, liberada del yugo de la voluntad, en el sueño vuela». «La vida es relato»: Solórzano llega, pienso, a un punto nodal de la imbricación vida-literatura en escritores como Pitol. Así como la historiografía de principios del siglo xx puso el dedo sobre los mecanismos de «ficcionalización» involucrados en todo acto de escritura, la literatura que ha dado un enorme espacio a la figura de lo que pensamos como doble del autor, adopta otra dimensión si se concibe la aprehensión de la realidad y su comunicación como un discurso donde, necesariamente, se echan a andar los mecanismos que convierten a cualquier cosa contada, aun la más nimia e intrascendental comunicación cotidiana, en un relato.

Riccardo Pace, en «La escritura de la memoria en Sergio Pitol: el 'yo' en fuga, la fuga en el 'yo'», coincide con Solórzano: pese a la presencia de fragmentos diarísticos y crónicas de viaje, la autobiografía, dice, «da la impresión de fugarse, de desaparecer», y el repaso de la vida del protagonista «se oculta detrás de datos relativos a escritores y artistas, a piezas de arte, a obras y personajes literarios e,

incluso, a los sueños y a las invenciones del autobiógrafo». Con esto alude al carácter indirecto de la escritura de Pitol y al mismo tiempo Pace ve las implicaciones de este rasgo: «Sin embargo, la presencia de fragmentos de contenido vario y de naturaleza genérica diversa, más que como extravíos que le impidan a la escritura concentrarse en el trazo de la historia de vida, funcionan como alusiones a las cualidades y visión del mundo del «yo» que se relata...» Estas páginas se centran en *El arte de la fuga*, en las relaciones de identidad entre ese libro y la obra homónima de Bach, descubriendo cómo las cualidades del discurso musical se extienden a la imagen del yo del escritor. Pace se enfoca en el texto inicial del libro, con títulos y subtítulos en los que se detiene. Señala sobre uno de los subtítulos: «la palabra visión alude al acto de ver, pero también evoca la imagen del ensueño y aquella de la revelación». Y añade: se trata de «la evocación del recuerdo de situaciones durante las que el 'yo' de antaño experimentó unas visiones que cambiaron su forma de ser y su manera de concebir el mundo». Las correspondencias técnicas entre la música y la literatura forman el esqueleto que cobra cuerpo y flexibilidad al asociarse con las correspondencias que hace Pace. Su análisis permite ver que el punto de partida de *El arte de la fuga* se refiere a un conocimiento adquirido, negando, como también hace Lilia Solórzano, la hegemonía del pensamiento racional. El de la revelación es un tema recurrente en Pitol. En sus historias siempre aparece, a veces como el encuentro con el todo, como sucede a Alice de «Relato Veneciano de Billie Upward», al que Pace se refiere. La frase: «El mundo se le revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total»

(citada por Laura Cázares) está dicha casi de paso, en medio de la atmósfera onírica y a la vez teatral donde transitó la aventura de Alice, un carnaval veneciano contrastante con la vida modosa que se adivina en una joven de principios del siglo xx que en realidad no obedece las restricciones. La lectura de *El retorno de Casanova* la tiene nerviosa y visita Venecia sumergida en la historia de Schnitzler. El lugar elegido coincide con el de escritores que Pitol menciona con mayor frecuencia, lo veremos con Benmiloud, y a quienes Pace lee con tino para hacer alianzas que le permiten hilar la idea primordial de estas páginas: las correspondencias de composición de una forma artística entre dos medios, la música y la literatura, asociada a la experiencia vital que Pitol narra polifónicamente mediante los modos de apropiación de la tradición de los que habla Bajtín.

8

En cuatro secciones y dos *storylines* que glosan sueños, «Una caja en el armario», de Melissa Hernández Navarro, ofrece una lectura de *El viaje* donde recupera algunas de las ideas «viajeras» de las que habla Martínez Morales (punto de partida común a todos los lectores de las obras de la memoria de Pitol), y luego establece sus propios paralelismos y estrategias interpretativas de esa «extraña» mezcla de «historia subjetiva, historia colectiva y ficción» que es *El viaje*. Recuerda páginas del diario de Marina Tsvietáieva que dejan ver el fin del antiguo imperio y la llegada de los bolcheviques; evoca a Benjamin al encontrar en *El viaje*

coincidencias con algunos de sus conceptos de historia; subraya el lado bufo de los escritos autobiográficos de Pitol y la trama más compleja que subyace, la del viaje a Georgia en el mejor momento de la Perestroika que promete «cualquier clase de descubrimientos». Recuerda con Beatriz Sarlo que el pasado siempre es conflictivo y con Juan Villoro el poder de la censura en los diarios y muestra el proceso social y cultural que el narrador describe a partir de su experiencia, feliz de respirar los aires de cambio y listo para «mimetizarse con el contexto». Melissa Hernández señala que la estructura de *El viaje*, más que de cajas chinas, parece la del armario de su título, donde «se guarda toda suerte de piezas que pertenecen al mismo artefacto», de las que «podrían salir los *storylines* para películas o cortometrajes de René Magritte, Luis Buñuel o David Lynch», nombres que no se asocian comúnmente con Pitol, nuevas conexiones que pueden dar sorpresas.

El acto de creación es el motor de «El revés de la trama», de Roberto Culebro. Elige dos cuentos con protagonistas que muestran la imposibilidad de concluir la obra planeada, señalando «La mano en la nuca», fechado en Varsovia en 1965, como el primero en presentar un personaje con estas características, un escritor carente del temple requerido para transformar la vida en escritura. Abundan los personajes así en Pitol, en cuentos y novelas, inmersos en historias que se construyen con las tentativas fallidas que no llegan a ningún lado. Eso sucede también en «Del encuentro nupcial», el otro cuento revisado por Culebro, pero advierte un cambio sustancial en relación con el cuento anterior: «la obcecación no se mantiene como una masa monolítica

[...], sino que estalla en una multiplicidad de variaciones, pluralidades, cajas chinas que, nivel tras nivel, nos hacen presentir la profunda espesura de una naturaleza vibrante nunca referida». Al analizar esos cuentos, Culebro toca rasgos esenciales de la poética de Pitol: a las mencionadas cajas chinas añade la reescritura y la combinatoria, que aparecen cuando rastrea las transformaciones y nuevas inclusiones de relatos publicados con anterioridad. Refiere también, indirectamente, lo que Pitol afirma en «El salto alquímico», el estallido de realidad que pone todo en movimiento y transforma su intensidad y temperatura, se «recompone como intuición», señala Culebro. «El revés de la trama» abre con una sección dedicada a Thomas Mann, parte de *La novela de una novela*, el libro en el que Mann repasa las circunstancias de la escritura de *Doktor Faustus*, para observar, desde otro ángulo, el carácter inseparable de la escritura y la vida: «el magnetismo ejercido por un interés que se ha adueñado totalmente de un ser, [...] poderoso y lleno de misterio. Ese interés que [...] dirige, da forma y color a los acontecimientos externos, a las reuniones sociales».

«En busca de (algunos fragmentos sobre) Sergio Pitol» es el título del ensayo donde Cristhian Frías recuerda su encuentro con Sergio Pitol, primero como un nombre que aparecía una y otra vez en una conversación con amigos, en La Habana, sobre literatura polaca e inglesa; se trata de un repaso felizmente dilatado, con bocanadas de aire habanero, en el que Frías proyecta el papel del escritor en el campo cultural: «Pitol aproximó a Hispanoamérica, tan centrada en Occidente y a veces en una mismidad estéril, a perspectivas culturales extrañas y enteramente clásicas

[...]; acercó, como un astuto diplomático, espacios aislados a través de un vínculo superior a todo predicamento ideológico u oficial: el hecho literario». En su biblioteca tenía sin saberlo traducciones de Pitol y cuando se encontró *Nocturno de Bujara*, «ese libro de imperioso estímulo creativo», entendió la admiración de sus amigos. Al hablar de las distintas etapas de la relación: conocer personalmente al escritor, convertirse en un lector «furibundo de toda la obra del mexicano» y luego en editor del *El arte de la fuga*, como señalé, comenta con agudeza los libros de Pitol, estableciendo líneas de desarrollo, lazos entre ellos y con los de otros autores, con cineastas, con músicos, con pintores. La conversación inicial con sus amigos y maestros late en todas las páginas y destaca la lección de Antón Arrufat: un autor de nuestro interés debe «leerse completamente para entender los sistemas de su mentalidad». La quinta y última sección del ensayo está centrada en *El tercer personaje*, el libro más reciente de Pitol (2013), una nueva ocasión para confirmar su entusiasmo y la experiencia de la integración de todas las experiencias. En Pitol, dice, «la literatura transfigurada en un *continuum* de la vida o, para ser más precisos, la literatura convertida en destino absoluto de la existencia».

9

¿Por qué la mención a este enorme país ha sido tan escasa en la literatura de Pitol?, se pregunta Luz Fernández de Alba y en “Los viajes a China” se encarga de disminuir ese vacío rememorando y reconstruyendo los tres viajes que

Pitol ha realizado a China, un país que, como ella bien muestra, ha jugado un papel más relevante en la historia del escritor de lo que podría pensarse. A fines de 1961 y principios del 62, el escritor residió en Pekín cerca de un año; en 2006 participó como conferencista magistral en el IV Congreso Internacional de Literatura de Viajes “Alexander von Humboldt y Zheng He” que tuvo lugar en Xi’an, y en 2011 asistió a la inauguración del Centro de Estudios sobre México y América Latina “Sergio Pitol” en la Universidad de Ciencia y Tecnología de Chongqing. Referir los viajes a China lleva a la autora a precisar el lugar de primera importancia que el viaje siempre ha tenido en la vida y en la obra del escritor; el libro homónimo, *El viaje*, se convierte en interlocutor privilegiado de estas páginas, la otra voz del contrapunto oriental, la de Rusia, el país de adopción. Amiga del escritor desde hace muchos años, Luz Fernández de Alba nos muestra una faceta menos conocida, su relación con China y el Oriente, al tiempo que recrea los días que compartió con él durante el segundo viaje: su texto parte entonces, en buena medida, de un viaje. La autora además proporciona elementos para conocer distintos contextos del escritor, con información valiosa, por ejemplo el de su desempeño dentro del cuerpo diplomático, y señalamientos de momentos clave de la historia de México del siglo XX, hitos que explican con mayor amplitud algunos asuntos. La autora subraya la disposición vital de Pitol: «Sin pensarlo mucho, y con la ventaja de que en Varsovia vivía su gran amigo, el cineasta Juan Manuel Torres, que entonces estudiaba en la prestigiosa Escuela Nacional de Cine de Łódź y filmaba en un set junto a su maestro Andrzej Wajda, Pitol

se dejó llevar por lo que la vida le ofrecía, permitiendo que esta fluyera con facilidad a través de él, y llegó a Varsovia para hacer su trámite y visitar a su amigo». Pitol no dice *no* a lo que se le ofrece, parece decir la autora, quien establece un vínculo estrecho entre la vida del autor y los núcleos temáticos de los cuentos que iba escribiendo durante esos viajes y entonces completa las páginas que el escritor ha dedicado a China con la atmósfera del país construido en cuentos como «Hacia Occidente».

Karim Benmiloud abre «La Venecia de Sergio Pitol» aportando elementos del horizonte italiano en la obra de Pitol y se detiene en la materialidad de las ciudades. La Venecia que Benmiloud estudia es una que remite a la idealizada, a la que puede construirse en la historia de la cultura y en particular de la literatura. Cita a Jean Roudaut: «Una vida puede edificarse y desorientarse en la frecuentación de ciudades novelescas: Bizancio pertenece a la historia; Tesalónica es un nombre de mujer; Venecia, una representación habitable de la literatura». Y sin descuidar la aparición de esta ciudad en toda la obra de Pitol, se detiene en los pasajes en los que tiene mayor protagonismo, sobre todo en las dos primeras novelas y en el texto que abre *El arte de la fuga*. Como se verá, Benmiloud y Pace coinciden al centrar su atención en determinados pasajes, aquellos en los que se asedia lo indecible, la revelación: «Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único. Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades [...]. ¡Todo está en todas las cosas!» Y como Estève, Benmiloud subraya la secundaridad en las narraciones de Pitol, mostrando cómo las verdaderas «revelaciones» no ocurren a los personajes del relato pri-

mero, de la trama principal, sino en las secundarias, como a Alice, protagonista de Billie Upward, uno de los capítulos de *Juegos florales*; el relato dentro del relato, el que, dice Benmiloud acertadamente, «no aparece en forma literal o textual (o sea con comillas) en el relato principal, sino que es leído y resumido para nosotros por el narrador anónimo, que nos da cuenta de su lectura atenta y fina...», con lo que apunta el carácter indirecto, oblicuo diría Pitol, de esta literatura. A diferencia de otros personajes –como el narrador y su esposa Leonor de *Juegos florales*, como Guarneros de «Tiempo presente», que «casi» tocan una revelación pero esta cercanía se desvanece antes de concretarse–, Billie hace de su protagonista «la visitadora de una especie de Aleph circunscrito en Venecia». La coincidencia al citar un mismo pasaje o abordar el mismo aspecto puede disparar las posibilidades interpretativas, y lo mismo sucede cuando Karim Benmiloud, como hace Cázares, rastrea la trayectoria de algunos de los textos de Pitol, anota las distintas publicaciones en que ha aparecido y muestra las relaciones que guarda con algunas de sus publicaciones periódicas, sobre todo fragmentos de diario.

Pitol ruso, chino, italiano y ahora Jorge Fornet propone otra nacionalidad en «Un escritor cubano llamado Pitol». Se deja tentar por la posibilidad de leer a Pitol como si su tradición fuera cubana a lo que, dice, autoriza incluso un dato biográfico: el escritor pasó su infancia en un ingenio veracruzano y en *El viaje* cuenta su debilidad por lo ruso, una asociación que lo lleva a recordar ese tránsito del ingenio al mundo eslavo como experiencia similar a la vivida por miles y miles de cubanos. Luego establece la línea

cubana en la tradición de Pitol, con Carpentier a la cabeza. Si el ejercicio en sí resulta atractivo, lo resulta aún más por la relación que establece entre estas nacionalidades hispanoamericanas desde otras realidades en las que se movía Pitol. Empieza con la mención a Rusia, pero como lo específica, se ocupa del mundo eslavo tan apreciado por Pitol. Polonia y los polacos Andrzejewski y Gombrowicz, el enlace con Piñera y la manera simbólica en que Pitol hereda el papel que el cubano tuvo como presidente del comité de traducción de *Ferdydurke*. Revisa igualmente la obra en la que aparece Cuba, desde el cuento «Tiempo cercado» en el que es posible reconocer en los personajes las figuras de Modotti y Mella. Se detiene con gusto en lo que considera el principio, ese primer viaje a La Habana, punto de tránsito hacia Venezuela, en el que el joven Pitol «descubre una sensualidad que desconocía», «la experiencia de un placer estético» en la representación de *Pygmalión* a la que asistió y, «tercer vértice de este triángulo habanero», la iniciación política en una manifestación estudiantil que protestaba por el asesinato del estudiante Rubén Batista. Por si todo esto fuera poco, la iniciación cubana incluye el punto de partida de la escritura de Pitol: «Es entonces allí, en la cubierta del barco en que acaba de salir de La Habana, donde el joven que había crecido entre cañaverales y matas de mango, vela las armas que le permiten echarse a los caminos de la literatura. Sergio Pitol no será, es cierto, un escritor *típicamente* cubano, pero decenas de indicios nos invitan a leerlo en clave cubana e incorporarlo a nuestra propia tradición».

El último texto del volumen, «Territorio Pitól» de Malva Flores, se centra, como mencioné, en la traducción. En diálogo con Herralde, Flores parte del paso del escritor por ámbitos literarios de Europa, su colaboración con editoriales españolas y señala el área cultural que apareció en lengua española gracias a las traducciones del escritor, cierto «ángulo excéntrico» de la literatura, al que considera de inicio en su acepción primera, lo que está fuera del centro, y luego, en coincidencia con una cita de *El viaje* («el que ve visiones, el chalado...»), a lo «raro»: «No es casualidad [...] que cuando Jorge Herralde hace recuento de aquello que designa como “territorio Pitól” –es decir: “comicidad y horror, zarabanda y carnaval, oblicuidad y extremo refinamiento narrativo”– nos sea evidente que en el fondo de estas características se acrisola un temperamento, una disposición anímica hacia todo lo que confronta, desde el terreno vivo del arte, la mansedumbre de nuestra convivencia con lo real». Sus comentarios a Conrad (*El corazón de las tinieblas*), Brandys (*Madre de Reyes*), Chéjov (*Un drama de caza*), Pilniak (*Pedro, Su Majestad, Emperador*) y Lowry (*El volcán, el mezcal, los comisarios*), así como los lazos que establece entre uno y otro, apuntan no solo a las traducciones, sino a las elecciones estéticas y vitales de Pitól. En pocas páginas, Malva Flores toca aspectos clave, porque, como afirma, «Más allá de sus colonos, el territorio Pitól es la tierra del lenguaje».

Como dijo Sergio Pitól a Miguel Ángel Quemain: «Hemos todos frecuentado buenas, malas y hasta pésimas

compañías tanto en la llamada vida real como en esa otra, más intensa y rica, que a veces nos proporciona la literatura. En esa vida, más real que la real, uno puede pasearse por todos los confines y tiempos que sea posible imaginar» (363). La obra de Pitol se nutre de ambas realidades, la que insistimos en llamar la «real» y la del arte, la literaria en primer lugar, pero no únicamente porque cine, teatro, pintura, ópera entran en cuentos, novelas, ensayos y narraciones de géneros mezclados, de lo que los autores reunidos en este volumen dan cuenta. La presencia del diálogo entre ellos y el que establecen con otras muchas de las voces que se han ocupado de estudiar la obra de Sergio Pitol, reflejadas en la bibliografía final, muestran la riqueza interpretativa que ofrece la obra de un autor radicalmente *plural* (Benmiloud y Estève 2012, 27).

El lector irá encontrando las relaciones que establecen los textos de *Confluencias* y entre estos y los muchos que conforman los estudios sobre la obra de Pitol. Los textos del volumen nos muestran aspectos de ese territorio al que atraviesan múltiples caminos.

11

«A mí me ha interesado, desde un principio, lograr [una] condición unitaria», afirma Pitol al referir su manera de reunir cuentos en un volumen («Entrevista»). Con ese ánimo, buscando en el volumen la conformación de un conjunto orgánico, he intercalado unos textos ya publicados (tal cual o en versiones previas) con los inéditos, que constituyen

la mayor parte. El lector encontrará una nota inicial que advierte de esta condición.

Quiero dejar constancia de mis agradecimientos a los colaboradores por el entusiasmo y seriedad con que respondieron a esta convocatoria. También quiero agradecer a Norma Angélica Cuevas, Malva Flores, Raquel Velasco y Rodrigo García de la Sierra, compañeros del Cuerpo Académico «Problemas de teoría literaria», por las sesiones de trabajo conjunto. También doy gracias a Rómulo Pardo Urías por su apoyo en la formación tipográfica. Y, por supuesto, a Sergio Pitol, quien puso a mi disposición biblioteca y archivo, junto a sus consejos de maestro.

Bibliografía

- Balza, José *et al.* 2000. *Sergio Pitol, los territorios del viajero*. México: Era.
- Benmiloud, Karim y Raphaël Estève (dirección). 2012. *El planeta Pitol*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Benmiloud, Karim. 2012. *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités*: El desfile del amor. París: Presses Universitaires de France.
- Bru, José (compilación). 1999. *Acercamientos a Sergio Pitol*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Canal Once. «Sergio Pitol». *Historias de vida*.
- Cázares, Laura. 2006. *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*. México: UAM.
- Corral, Elizabeth. 2013. *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Domene, Pedro (edición). 2002. *Sergio Pitol. El sueño de lo real. Batarro. Revista literaria (38-39-40)*. Xalapa: Universidad Veracruzana-Instituto Veracruzano de la Cultura-Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz.
- Fernández de Alba, Luz. 1998. *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: UNAM.
- García Díaz, Teresa (coordinación). 2007. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gil, Rodolfo (coordinación). 2006. *El viaje de una vida. Sergio Pitol, Premio Cervantes 2005*. Alcalá: Universidad de Alcalá.

- Homero, José (compilación). 2009. *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*. México: Tierra Adentro.
- Mann, Thomas. 1988. *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*. Madrid: Alianza Editorial.
- Mendoza Rosendo, Rodolfo (coordinación). 2006. *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.).
- . (coordinación). 2005. *Corre, lee y dile* [Xalapa] ed. especial (ago.): *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005*.
- Pitol, Sergio. 1996. *El arte de la fuga*. México: Era.
- . 2005. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.
- Serrato, Eduardo. (compilación). 1994. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Ruffinelli, Jorge (coordinación). 1981. *Texto Crítico* 21.

Entrevista a Sergio Pitol²⁴

Olivia Abad, Laura Cázares *et al.*²⁵

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

—¿*PODRÍA HABLARNOS A grandes rasgos de su vida y de su obra?*

Sergio Pitol. El mundo que me rodeaba en la infancia estaba poblado por personas mayores cuyas conversaciones dejaban transparentar un sentimiento muy vivo de nostalgia por un mundo destruido, el mundo anterior a la Revolución, del que sentían haber sido expulsados con violencia. Era común que pasaran del recuento de todas las virtudes de que estaba revestido ese paraíso perdido a la enumeración de las mil calamidades que iban desde la pérdida de sus fin-

²⁴ Aparecida antes en Abad, Olivia, Laura Cázares *et al.* 1996. «Entrevista a Sergio Pitol. 17 de abril de 1989». *Sergio Pitol. Bibliografía: Fuentes directas e indirectas.* 3-24. México: Centro de documentación Alfonso Reyes-UAM, y tomada, con autorización, de Laura Cázares. 2006. *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*, 209-232. México: UAM.

²⁵ Esta entrevista se realizó el 17 de abril de 1989. El texto original es muy extenso, por esa razón se ha reducido centrandó la atención en los temas estrictamente literarios. Hicieron la entrevista: Olivia Abad, Laura Cázares, Humberto Guerra, José de Jesús Martínez, Lucina Noguerón, Abelardo Reyes y Raúl Rodríguez; la transcribieron: Susana Báez, Humberto Guerra, Abelardo Reyes y Ricardo Rodríguez; la editaron, Laura Cázares, Humberto Guerra y Abelardo Reyes. [N. de Laura Cázares].

cas a los más insignificantes incidentes de la vida cotidiana. Mis primeros cuentos, los de *Tiempo cercado* e *Infierno de todos* son el resultado de un ejercicio de limpieza, una vía de escape de ese mundo asfixiado, enfermo, con tufo a lugares cerrados, oscuros y aislados. En el periodo en que escribí esos cuentos una de las lecturas a las que me entregaba con mayor devoción era la de William Faulkner. Sus novelas describen un mundo semejante: el de los terratenientes del sur de Estados Unidos después de la Guerra Civil, gente que habita también casas muy grandes, padece enfermedades de todo tipo, vive arruinada y no logra adaptarse ni incorporarse al mundo contemporáneo. Como en Faulkner, también abundan los niños, la gente que nació después del desastre, los testigos que observan con estupor ese mundo bastante delirante, desconectado, al parecer, del mundo real, y todavía no logran percibir las señales del futuro. En un cuento, «Vía Milán», publicado en un libro posterior, *Los climas*, me despido, creo que definitivamente, de esos niños huérfanos, enfermos, amedrentados. Más tarde se produjo una segunda etapa, la de los viajes, donde el protagonista es una especie de peregrino laico, un joven con una curiosidad insaciable ante los misterios de la naturaleza humana, sin preocuparse nada del exotismo que lo rodea, salvo cuando la descripción de un lugar funciona como un elemento estructural del relato. Lo que a mí me interesaba entonces era investigar en el interior de los personajes, plantearme algunos dilemas morales. Mis personajes de entonces son siempre mexicanos, muchas veces de la misma región donde pasé la infancia y la adolescencia. Son gente que encontrará en el viaje algunas situaciones inesperadas que le harán revisar

sus valores y salir derrotada o victoriosa de esa confrontación. Su respuesta será la culminación de algunas decisiones que han venido postergando en su vida. A veces logran darse cuenta de que son sepulcros blanqueados, muertos vivientes, fantasmas, quienes han hecho de la vida un simulacro. Eso se ve, sobre todo, en el relato «Cuerpo presente», con el que precisamente se inicia esta segunda etapa. En ella hago un registro de los personajes y lugares que fui conociendo, aunque el lugar me sirviera tan sólo como un marco escénico. No se trataba de hacer una literatura de viajes, porque lo que menos me interesaba era describir el amplio mundo y sus prodigios, fuese Roma, París o Venecia, sino proporcionar los mínimos elementos necesarios para crear una textura que pareciera real, un suelo que sirviera de asiento al drama de unos personajes, quienes al encontrarse con otros de nacionalidad distinta, es decir, con otras motivaciones, otras historias, otros problemas, entrarían en crisis. De la tensión creada entre los distintos personajes se va haciendo el relato. En esa segunda etapa, la de los viajes y de la confrontación del individuo con un mundo ajeno, y del descubrimiento de sus posibilidades de salvación o la aceptación de una derrota, pasé de los cuentos a mi primera novela, *El tañido de una flauta*. La escribí entre 1968 y 1972, con cierta aspiración a las formas mayores, a los relatos paralelos, a las cajas chinas, a la «puesta en abismo», donde un relato encierra a otro relato, que a su vez encierra a otro, y entre relato y relato se tienden los puentes, hasta crear una arquitectura un poco compleja. Hay que trabajar con gran precisión, pues de otra manera sólo lograría uno crear historias amontonadas y confundidas unas con

otras o unos textos alambicados, donde el esfuerzo sería tan visible que destruiría la eficacia de la narración. Estas preocupaciones rigieron mi trabajo durante casi diez años. Los últimos libros publicados con esa orientación fueron el libro de cuentos *Nocturno de Bujara*, publicado también con el título de *Vals de Mefisto*, y la novela *Juegos florales*. La tercera etapa, la última, está más ligada al concepto mexicano de relajo, de vacilón. Aunque en ella los temas que siempre me han interesado están tratados tal vez de manera más seria, más radical, pero enmascarados y con ropaje de carnaval. Me refiero a *El desfile del amor* y *Domar a la divina garza*. De todas las novelas que he publicado, *Domar a la divina garza* ha sido la más discutida. En España, tan pronto como salió, la crítica se situó en los extremos opuestos. No hubo posiciones intermedias; algunos críticos la consideraron como una obra maestra de la lengua española; otros la consideraron como una caída, mi naufragio como escritor, calificándola de literatura tabernaria, indecente. En México, de alguna manera esto se ha repetido entre algunos lectores y comentaristas. Yo creo que es mi novela más seria, la más ambiciosa, donde tomo posiciones más radicales ante el mundo, ante las relaciones humanas, ante la creación; es mi novela más comprometida humanamente.

—*Quizás el problema radica en que está construida con base en la ironía, y esto exige entrar en el mismo juego del escritor para entenderla.*

S. P. Pero se puede creer que solamente me he propuesto hacer una broma, que el libro se reduce a esa broma y que no hay nada más adentro.

—¿*La próxima novela sigue por este camino?*

S. P. Sí, me parece que mi próximo libro será una novela corta que seguirá esta línea. Pero no sé por qué razón estoy convencido de que con ella terminará esta fase carnavalesca.

—*En relación con las que se han llamado «sagas familiares», vimos que en las últimas ediciones sólo se han incluido dos relatos, «Victorio Ferri cuenta un cuento» y «Los Ferri», pero se ha excluido «La palabra en el viento», que apareció en Tiempo cercado.*

S. P. Sí, después no he recogido ese cuento por parecerme muy fastidioso. Ahora que se ha vuelto a hablar de estos primeros cuentos que desde hace muchísimos años no frecuento, advierto que de alguna manera no logro desprenderme de ciertas obsesiones. Se podría decir que *El desfile del amor* es la saga de dos familias, la de Eduviges Briones y la de Delfina Uribe. Se dan elementos del pasado a la vez que se describe el presente de distintos miembros de ambas familias, al mismo tiempo que se liga esa trayectoria familiar a la historia de México. En uno de mis primeros cuentos (nunca he sabido cuál fue el primero, si «Victorio Ferri cuenta un cuento» o «Amelia Otero») se ve muy claramente cómo ya desde entonces trataba de consubstanciar en forma literaria el tiempo histórico y el destino de los personajes.

—*En las sagas no sólo el tema y los personajes sino la estructura narrativa enlaza los distintos relatos.*

S. P. Bueno, trataba yo de seguir un modelo clásico, trazar una serie de líneas subterráneas entre los distintos

cuentos, de manera que cada uno de ellos fuera sólo una faceta de un todo. Hoy día, por lo general, los libros de cuentos reúnen cosas muy disímiles. A mí me ha interesado, desde un principio, lograr esa condición unitaria. No siempre lo logré, ya que algunos de mis primeros cuentos me parecen muy imperfectos.

—*Usted les hizo cambios.*

S. P. Es una especie de manía. Cada vez que leo algo mío lo encuentro tan insatisfactorio que cambio todo lo que puedo. Está por aparecer en México *El desfile del amor* y me fue imposible no cambiar muchas cosas en la nueva edición.

—*En El tañido de una flauta se presenta el proceso del fenómeno creativo en la comparación de las dos películas, Hotel de frontera y El tañido de una flauta, con lo que se está contando y con la historia supuestamente real.*

S. P. A mí me interesó también ese asunto de la película en la que un personaje cree ver la historia de un amigo, y una situación amorosa, un triángulo amoroso, del que él era parte. Todo lo que sabemos de la película es a través de la versión de ese personaje. Pudo haber sido una película completamente ajena a los hechos reales en los que estuvo implicado, pudo haber sido una película sobre un triángulo amoroso como hay miles en el cine, pero él, de repente, hace suya la historia debido a una perturbación que le impide permanecer al margen de esos problemas. Se supone que cuando el protagonista cuenta su historia tenía ya bastante olvidada su amistad con Paz Naranjo y Carlos Ibarra, los

otros integrantes de ese triángulo, quienes para él no eran sino nombres vacíos en su pasado. La vida que lleva es muy diferente, es un hombre de negocios. La creación, la tensión cultural a las que Paz y Carlos lo acercaban ya no existen, y él, de repente, al ver la película, se da cuenta de que todo eso equivale a un naufragio, el suyo. Entonces lo invade una cólera brutal contra Paz y Carlos, por haberlo abandonado, porque siente que pudo haber realizado muchas cosas y que en cambio se convirtió en un hombre adocenado que sólo piensa en hacer dinero, que se mueve entre gente nada interesante. Eso es lo que le revela la película que ha visto.

—*Esta novela la escribió en Belgrado.*

S. P. Sí, la concebí y la inicié en Belgrado y la termine en Barcelona. En ese periodo me empezó a interesar muchísimo la creación de la forma en pintura, música y literatura, y en cómo esa forma está ligada al destino de quienes la hacen, a las ideas de una época, a sus caprichos. En el subsuelo de esta novela yace uno de los elementos fundamentales, el azar, que es el verdadero autor de la obra y del destino humano. Es el azar el que determina la forma que una obra adopta.

—*En esta novela el creador no es sólo el que produce la obra artística, sino también quien la disfruta.*

S. P. Así es. El fenómeno creativo lo hace también la sociedad que recibe una obra. Si la obra literaria, plástica o musical se hiciera para nadie, el fenómeno cultural no tendría sentido. La cultura empieza cuando una sociedad participa en el desarrollo creativo, y entonces nacen sus

artistas o, mejor dicho, crea a sus artistas. Piénsese en todos los momentos magistrales de la historia cultural, la Grecia clásica, la Italia renacentista, la España del Siglo de Oro, la Inglaterra isabelina, la Alemania romántica, la Francia del Siglo de las Luces, y se verá la complejidad y la unidad del fenómeno que implica a los creadores y a una sociedad receptiva de esa creación.

—*Otro aspecto relevante en El tañido de una flauta es la relación homosexual entre Carlos y el narrador.*

S. P. Yo concebí esa relación como la subyugación del maestro al discípulo. Desde luego el elemento homoerótico crea una tensión específica en su trato. Pero por alguna razón ambos se sienten incapacitados para hablar de ese tema. Quizás el momento en que se crea una relación casi física entre ellos es cuando aparece Paz. Todos los diálogos anteriores que parecen de maestro a alumno estallan violentamente, y es cuando los tres personajes se separan para siempre, cuando nada se crea y todo se destruye.

—*En comentarios sobre esta novela se afirma que Carlos es el personaje principal. ¿No lo es más el cineasta, por su presencia constante y porque él es quien nos hace llegar toda la información?*

S. P. La información podrá llegarnos por él, pero lo cierto es que los momentos creativos, épicos o poéticos quien los vive es Carlos. El otro sólo los refleja, los transmite, es como un vocero, pero su experiencia de la vida es minúscula y mezquina en relación a la de Carlos. Cuando comencé a escribir la novela no tenía la intención de que Carlos se apoderara

del papel protagónico. Me parecía que igual importancia debía tener el pintor Ángel Rodríguez, y mi idea era jugar de manera simétrica entre esas dos experiencias: el que vuelve a enclaustrarse en su ciudad natal y el que sale a descubrir el mundo. Pero el hecho real es que, no sólo aquí sino en otros países donde la novela ha sido traducida, Carlos es la figura que le interesa al lector, de la misma manera en que se va apoderando de personajes que lo rodean. Carlos tañe a los demás como flautas y no permite que nadie lo tañe a él, y eso estaba fuera de mis intenciones. La simetría debía establecerse en términos de creación, el pintor que vuelve a Jalapa y se encuentra con una tía monstruosa de la que va a nacer el periodo creativo más importante de su carrera. Carlos, en cambio, se lanza al mundo con la decisión de escribir su obra literaria, y nunca lo logra, pero contagia con sus intereses e ideas a quienes lo rodean.

—*El libro que Carlos está escribiendo sería ese que leemos. ¿Sucede lo mismo que en Juegos florales?*

S. P. Algunos de los temas tratados en la novela serían en efecto los que Carlos escribiría en su novela. La mayor parte de las situaciones y de los personajes están tomados de experiencias reales, de recuerdos de ciertas situaciones vividas durante esos años.

—*Con las dos historias que comparten algunos personajes, se produce el relato dentro de relato.*

S. P. La novela dentro de la novela. A partir de ese momento se me volvió casi un vicio. De una manera u otra, durante todo ese periodo, lo que escribí retoma esa

forma: metaficción, novelas dentro de la novela, cajas chinas, muñecas rusas que poseen en su interior una docena de otras muñecas, novelas que se van formando como tales mientras el autor va contando sus tribulaciones para escribir tal novela.

—*En sus novelas siempre hay un suceso o un objeto que sirve como detonante de la historia.*

S. P. Sí, pero me parece que ésa es una constante de todas las novelas. En la novela hay siempre algo que desata una tempestad en un medio de gente muy tranquila. Ana Karenina y su marido llevan una vida absolutamente rutinaria, hasta que en una ocasión, al bajar de un tren, Ana conoce a un personaje que transformará por completo su vida, así como la de su marido e hijo. En la novela clásica hay por lo general un elemento ajeno que de repente se introduce en una pequeña comunidad, en una familia, en un matrimonio, en una pareja de amantes; y ese elemento ajeno desata en ellos violencias brutales que les hacen romper la armonía en que viven o les impiden una deseada reconciliación con el mundo. Relatar todo eso es la función de la novela. Yo personalmente me siento muy bien al seguir ese modelo clásico: hay algo que viene siempre de fuera y que en un momento dado me permite poner en movimiento los distintos hilos que configuran una novela. Ustedes han leído, tal vez, un libro de cuentos que se llama *Nocturno de Bujara*; se trata de un libro que escribí con profundo placer. Fue en Moscú, después de largos años de una postración creativa; de repente cada día se me ocurría una historia nueva, no me alcanzaba el tiempo, viajaba yo escri-

biendo, anotando, corrigiendo. Creo que cada uno de esos relatos de *Nocturno de Bujara*, hoy *Vals de Mefisto*, es como una suma de mis posibilidades y también de mis debilidades. Son los cuentos en que me siento más entregado al lector. Allí pongo en sus manos mis recursos, mis carencias, mis ideas, mis obsesiones. Vuelvo ahí a la búsqueda del padre como en mis primeros cuentos; en «Asimetría», por ejemplo, cuento la historia de un hijo huérfano que vive con la obsesión de reconstruir los años finales de su padre; ese cuento es como un compendio de mi narrativa. Uno de los temas fundamentales es la relación entre un joven y un par de viejas, que son, como en muchos cuentos de mi juventud, una encarnación de Hécate, de Circe, de las diosas clásicas, madres de la creación y de la muerte, dueñas del saber, intérpretes de los oráculos, etcétera. En esos relatos es evidente mi interés por la forma, y le muestro al lector de una manera abierta mis recursos y mis procedimientos, así como mi afición a las historias que van transformándose en otras hasta convertir el modo de narrar en el cuerpo mismo de la narración.

—*Otra constante en su obra es el juego de la memoria.*

S. P. Quizás eso viene de mi forma de trabajar, pues lo que hago al escribir es establecer un diálogo intenso con la memoria. Tengo, por ejemplo, una idea, a veces son sólo unas cuantas frases, una forma de hablar, un tono específico, una cadencia, ciertos tics, dos o tres anécdotas sin relación alguna entre sí. Pasan los días y todo eso me sigue trabajando, voy tomando notas, las amplío, hasta que de repente me doy cuenta de qué es lo que estoy haciendo.

Para incorporar esas ideas a una trama, para que esas frases sueltas se integren a un cuerpo, comienzo a jugar con la memoria, trato de rescatar recuerdos de personajes, de situaciones, hasta de una manera determinada de vestir, de comer, todo aquello que haya yo presenciado. Me es muy difícil escribir algo que no haya presenciado. Bueno, no se debe exagerar, escribí *La divina garza* sin haber visto nunca la fiesta que allí se describe. Pero, por ejemplo, a la protagonista de esa novela, la «sin par» Marietta Karapetiz, la vi una vez en Estambul, cantando, mientras unos músicos rodeaban su mesa en el mismo restaurante que describo en mi novela. Era una mujer elegantísima, muy enojada, de unos cincuenta o sesenta años, sin una sola arruga. Al terminar de cantar, bebió y luego arrojó al suelo la copa. Desde ese momento esa mujer entró en el banco de datos de mi memoria, esperando el momento propicio para salir al mundo. En fin, veo, almaceno y luego filtro, y de lo que resulta de esa operación se hacen mis novelas.

—*En El desfile del amor, Miguel del Solar es quien recuerda.*

S. P. Sí, el protagonista. Ahí él inicia el juego de la memoria, y pone a todos los personajes a jugarlo.

—*En esa novela se ven también las trampas de la memoria.*

S. P. Claro, o la manipulación que cada uno hace de la memoria. Yo, como autor, sé que los personajes saben mucho más de lo que dicen, todos van ocultando información, a saber por qué razón, y ofrecen sólo migajas, chismes, meros pretextos para hablar mal de Delfina, de Eduviges, de Balmorán, del pintor, etcétera. Una historia pasada les sirve de

pretexto para lanzar mil quejas contra el mundo que los rodea. Todo, para no decir nada.

—En esa novela es muy importante la confrontación existente entre la historia oficial de México y las microhistorias que componen el libro.

S. P. Esto me lo señaló una amiga puertorriqueña. Mi intención no era ésa. Hace cosa de dos años Rosario Ferré me visitó en Praga y me comentó que lo que más le había interesado en mi novela era la destrucción de la historia oficial al crear una microhistoria. Mi propósito era utilizar ciertos elementos históricos que pudieran hacer pensar, recordar, y dar ganas de leer más sobre un periodo cualquiera de nuestra historia. Hace unos siete años, poco antes de ir a Praga, hice una serie de viajes por el país para dar conferencias; me extrañaba y me afligía descubrir en el público joven un desconocimiento abismal de la historia de México. Cosas que me parecían cercanas y familiares eran del todo ajenas al público estudiantil de Campeche o Torreón. Me di cuenta de que se había producido una erosión tremenda. El asalto de información visual puede ser uno de los modos de lograr el olvido de nuestra historia. Por eso me interesó mucho fijar esa novela en un determinado momento histórico, y como tenía yo la idea de utilizar el edificio donde acababa de vivir, todo se enlazó muy bien. El año 1942 es un periodo apasionante; quizás le saco menos jugo del que podría dar. Se trata de un periodo fantástico, de una sincronización de la historia universal con la de México, con la llegada de exiliados políticos de tantas partes y de sectores sociales y políticos tan diferentes. Mi interés era hacer sentir que la historia de

México no tiene que ser necesariamente tediosa, sino, por el contrario, que es riquísima, y que por dondequiera que se la toque puede ser un prodigio de novelería.

—*En sus novelas parece que se utiliza un narrador en tercera persona, tradicional, pero no es así. Por ejemplo, en Domar a la divina garza hay también un narrador, pero finalmente el punto de vista que va a imperar es el de Dante C. de la Estrella; en algún momento también los otros personajes tienen voz.*

S. P. La voz de Dante puede estar deformada por el autor, de la misma manera que Dante se dedica sistemáticamente a deformar todo lo que alguna vez le oyó decir a Marietta Karapetiz. En apariencia esta novela se presenta como si siguiera la forma tradicional de narrar del siglo XIX, pero a poco que uno avanza se da cuenta de que es su caricatura. Al menos eso me lo parece a mí.

—*La ironía es esencial en sus dos últimas novelas, pero su aparición en textos anteriores es menos visible.*

S. P. Hay alguna ironía menos visible, enterrada, tímida, en mis primeros cuentos, y luego aflora en el capítulo sobre la Falsa Tortuga en *El tañido*. Lo que existe en mis dos últimas novelas no es ya ironía sino algo que entra abiertamente en lo grotesco, algo más salvaje que la ironía. La ironía exige una nota de elegancia, de cortesía, un distanciamiento, cosas que no existen en estas últimas novelas, que más bien son una leperada.

—*¿Por qué es una constante en su obra que los personajes sean vistos como animales?*

S. P. No me parece que ésta sea una aportación mía. Me parece que la literatura está llena de estos símiles. Shakespeare compara muy a menudo a algunos de sus personajes con animales.

—*Pero también es la manera como se hace la comparación, y a veces resultan demasiado grotescos. Por ejemplo, los personajes femeninos quedan muy mal parados.*

S. P. Algunas mujeres me han dicho eso. Pero, si se ve bien, las caricaturas que hago de personajes masculinos son mucho más crueles. En una nota leí que *Domar a la divina garza* es una novela misógina. Creo que a nadie he tratado peor que a Dante C. de la Estrella. Sin embargo, nadie me ha dicho que el género masculino me merece poco respeto. El personaje de Marietta, aun deformado por la locura de Dante C. de la Estrella, me parece que está tratado con admiración y cariño. Para mí ella representa lo lúdico, el juego, la fe en la cultura, todo aquello a lo que Dante nunca podría aspirar, porque lo que él representa es la trampa, la grilla, el embuste, el falso prestigio, la haraganería, el oportunismo. A Marietta la conocemos por él, quien la desfigura, pero a pesar de esa deformación nos queda la idea de un personaje muy superior. A mí personalmente me es tremendamente simpática.

—*Es el caso de Billie con el escritor en Juegos florales.*

S. P. No, a Billie la detesté desde un principio, porque tiene algunos rasgos de una persona que jamás me fue simpática. Creí que mi novela evidenciaba el racismo, el aldeanismo, la prepotencia cultural de Billie. Me arrepentí

de haberle atribuido la paternidad de un cuento que me gusta mucho; es la única virtud que le reconozco. Si debo decirles la verdad, para mí Billie es uno de los personajes más impertinentes que he podido concebir, más carentes de tacto, más prepotentes, más groseramente racistas. Por eso me han sorprendido algunas reseñas sobre la novela publicadas en algunas revistas europeas, donde Billie ha salido muy bien librada. La ven como a una extranjera martirizada por la xenofobia mexicana. ¡Uno se lleva cada sorpresa!

—*La obra marca que el motivo de su establecimiento en Jalapa es una pasión amorosa, cosas que el escritor jamás ha experimentado.*

S. P. Así es, mis personajes masculinos por lo general son logreros y oportunistas, son hipócritas, traicioneros, falsas tortugas. Las mujeres son la porción fuerte. Por eso cuando se habla de misoginia en mis relatos me desconcierto. El único personaje que he descrito con rencor es Billie, y ustedes me lo reivindicán, lo que significa que fallé.

—*Nosotros pensamos que Juego florales es una novela de transición entre El tañido de una flauta y las dos más recientes, y también entre los cuentos y las novelas. ¿Por qué le llevó tantos años escribirla?*

S. P. Se trata de una novela que me costó años y años y años. Empecé a escribir *Juegos florales* antes que *El tañido de una flauta*, y es la novela de la que hice más versiones. Desde el primer momento tuve la idea clara de todo lo que iba ocurrir en ella, pero me faltaba un elemento de realidad que fortaleciera la trama. Después de haber destruido

varias versiones que no me resultaban satisfactorias, encontré en Roma a una inglesa detestable que de repente me dio la clave de todo, me resolvió todo. De pronto vi a Billie como a un ser de cuerpo entero, y todo se arregló. Escribí la novela muy rápidamente, después de años y años de no dar pie con bola. A mí, en lo personal, me gusta más que todo lo que he escrito, quizás por el sufrimiento que su gestación me produjo. Fue para mí una novela traumática, durante años no pude escribir ninguna otra cosa, porque cada vez que lo intentaba se me atravesaba la historia de *Juegos florales*. Necesitaba escribirla para poder dedicarme a nuevas cosas. Después pasé a los cuentos de *Nocturno de Bujara*.

—*Usted ha publicado algunos cuentos que después formaron parte de alguna de sus novelas, y no son interpolaciones en el sentido tradicional, por ejemplo «Ícaro».*

S. P. «Ícaro» fue concebido como un cuento. Lo escribí durante un viaje al sur de Montenegro, donde vi entrar en una fonda a un personaje. Era un hombre viejo y desdentado, casi harapiento, una ruina humana. Me dijeron que era italiano y que se había instalado cerca de allí muchos años atrás, al terminar la guerra, para escribir poemas. Al terminar el cuento me percaté de que era como un fragmento de novela, que debía yo crear otras circunstancias en torno a él.

—*Ese texto es un relato completo, cerrado, perfecto, y luego, en la novela, se integra sin la menor dificultad. No es una interpolación, sino que resulta un elemento esencial dentro de una estructura mayor.*

S. P. Lo mismo pasa con «El relato veneciano de Billie Upward» y con «Cementerio de tordos». *Juegos florales* se descentraría si no incluyera esos dos relatos, que marcan una polaridad que me era necesaria.

—*En su obra notamos otra constante: la imposibilidad tanto de las relaciones de pareja como de las relaciones familiares. ¿A qué responde ese pesimismo?*

S. P. Bueno, creo que se trata de un fenómeno real. Yo me fui en 1961 de México y creo que de todos los matrimonios de amigos míos de aquella época, sólo subsiste uno. Me parece que de cierta capa de la clase media para arriba esto es un hecho, no solamente en México, sino en todo el mundo: la periodicidad limitada del amor. Si dura el matrimonio por lo general no es debido al amor, sino a otros intereses compartidos.

—*Le conocemos los diarios de Moscú y de Escudillers, muy útiles para la comprensión de sus novelas. ¿Tiene más diarios? ¿Los considera como una forma de creación literaria?*

S. P. Mi diario carece de pretensiones literarias. No se trata de un diario para ser publicado, son tan sólo unos cuadernos que recogen todo lo que voy viendo, oyendo. Cuando estoy escribiendo un cuento o una novela se me agudiza esa necesidad de anotar, de reunir materiales. Tengo la idea de que posiblemente me van a servir para algo. Al escribir una novela vuelvo a revisar los diarios viejos y repaso las notas que apuntan en la dirección que me interesa. Por otra parte, el haber vivido solo tantos años y lejos de mi país, hace que borrar esos apuntes se convierta en una forma de cana-

lizar posibles neurosis, ¿no? En algunas épocas estos diarios son bastante cómicos; otras veces manifiestan un marcado malestar. Pero de ninguna manera son diarios para ser publicados, con excepción de unos cuantos fragmentos.

—*Por el constante cuidado en cada nueva edición, notamos cambios en sus textos, ¿a qué responden?*

S. P. A una necesidad real de mejoramiento, a una insatisfacción permanente, hay autores que nunca leen sus obras. Luis Cardoza y Aragón afirma que después de publicar un libro jamás vuelve a leerlo. No siente la menor curiosidad, quiere quitárselo de encima. A García Márquez algunos de sus estudiosos le han señalado ciertos errores en sus obras, pero él considera que una vez que publicó ese libro debe quedar tal como está. Y hay otros autores, Gabriela Mistral, por ejemplo, que corrigen su poesía constantemente, de modo que en cada edición hay enmiendas. Yo no puedo ver un texto mío sin meterle mano de inmediato. Cuando me invitan a leer cuentos o capítulos de novelas en alguna universidad o centro cultural mis textos me parecen siempre deficientes. Los he hecho y rehecho, los he vuelto a corregir, no obstante cada vez que los leo pienso que debí haberlos escrito de otra manera. Tal vez se trata de una forma de inmadurez, pero la necesidad de cambiar algo, el sufrimiento ante una frase equivocada o que considero que podría ser mejorada, son reales.

—*Con respecto al espacio, a lo largo de las lecturas de Juegos florales, El tañido de una flauta y El desfile del amor notamos que hay una constante que consiste en que éste se encuentra*

estructurado de la siguiente manera: un espacio principal que rige a los demás espacios, por ejemplo, en El tañido de una flauta, Venecia; en Juegos florales, Roma, y en El desfile del amor, el edificio Minerva. ¿Nos podría explicar esta constante?

S. P. Yo creo que se trata de algo usual en la novela. En la novela clásica aparece un espacio donde acontecen los episodios más importantes, y luego otros pequeños, que dependen del primero, para lograr determinados efectos necesarios para la mejor estructura o el mejor ritmo en la narración. Existen, claro, excepciones, como ciertas novelas con espacio múltiple y fragmentado, típicas de la literatura vanguardista de los años veinte o treinta; se trata de rarezas, donde la acción sucede en mil partes a la vez y está encarnada por una multitud de personajes, que no lograron crear un canon. Tendríamos que ver varios ejemplos, en *Madame Bovary*, por ejemplo, donde hay uno o dos espacios fundamentales y múltiples pequeños espacios que tienen sólo la función de albergar una anécdota, un episodio, un suceso que va a enriquecer o a matizar la historia.

—Otra constante que aparece en las tres novelas con respecto al espacio consiste en que éste adquiere determinadas características de acuerdo con la problemática del personaje principal. Por ejemplo, en El tañido de una flauta, Venecia es tanto turísticamente atractiva, como pobre y decadente, y esto se relaciona con el cineasta, quien muestra una facha resplandeciente y en su interior se está autodestruyendo.

S. P. En *El tañido de una flauta* hay dos Venecias, una muy elegante y convencional donde se encuentra el mundo del Festival de Cine al que han asistido algunos de los perso-

najes de esa novela. Hay otra Venecia, puede ser o no pobre, pero es una Venecia auténtica, y en el momento de crisis el personaje se sale de la Venecia convencional para penetrar en la otra. Él ni siquiera repara en ello, sólo saltan a su vista algunos detalles, cargados tal vez de cierto valor simbólico, como una barca degollada. En todo lo demás no repara porque está absorto en su historia. Cuando recrea su pasado y cuenta el golpe que le produjo la película, cuando piensa en otra película con el mismo tema que él filmó años atrás, nos encontramos en una zona de autenticidad, donde aquel hombre se está buscando a sí mismo, y entonces la Venecia turística desaparece del todo. Sólo al final de la novela, cuando ese personaje reniega de su pasado y no quiere ya sino echarse a dormir, vuelve a la ciudad ficticia, al hotel de lujo, a un mundo que se conforma con la decoración y a todo lo que eso abriga.

—*¿Con el fin de incorporar en sus novelas un rasgo de universalidad o de cosmopolitismo coloca a sus personajes en diferentes espacios, en distintos países?*

S. P. Bueno, en principio permítanme decir que yo detesto el concepto de cosmopolitismo. Poca gente me resulta tan insoportable como esa que considera que haber nacido en México fue un error, una mala jugada del destino, una falta de previsión de los abuelos o bisabuelos que llegaron a vivir aquí. Yo nací en el seno de una familia de origen italiano y he pasado la mayor parte de mi vida adulta en Europa, siento que nada de eso me ha invalidado como mexicano. Pienso que recurrir a menudo a ambos espacios, el nacional y el europeo, obedece a una necesidad mía, no

hay en ello nada de artificial, responde al hecho de que mi vida ha transcurrido en ambas esferas, es decir, mi memoria está repartida, mis emociones se encuentran fijadas en varias ciudades, mi cultura se ha nutrido en distintas vertientes.

—*¿Por qué esa necesidad de plasmar en su obra esa formación cultural que se forjó fuera de México?*

S. P. Ya lo he dicho, porque escribo de lo que soy, lo que he visto y leído, en fin, de lo que he vivido. La necesidad es más fuerte quizás en mis dos primeras novelas, *El tañido de una flauta* y *Juegos florales*. En el fondo ambas son una crónica de una investigación personal sobre la forma artística, sobre la creación, sobre la cultura de las metrópolis y las culturas de la periferia. Para llevar a cabo esa tarea había que llenar las novelas de una serie de contenidos que establezcan relación con mi realidad. El elemento cultural tenía que ejemplificarse con determinadas obras literarias, pictóricas y cinematográficas, para ir aclarando los temas que me propongo, aunque a primera vista esa carga intertextual pueda parecer abrumadora. Algunos amigos me han dicho que en ciertos cuentos, por ejemplo «Mephisto Waltzer», abuso de esos elementos culturales, y sin embargo a mí me parecen absolutamente necesarios para la eficacia del relato. Hasta para lograr el ritmo del relato, el uso de toda una serie de nombres me parecía que creaba una forma musical.

—*En algunas críticas se dice que recurre a la pintura, a la música, a la literatura, porque ya no tiene nada que contar.*

S. P. Más bien me parece que se inscribe en una voluntad de forma que tiene una larga tradición. Es como si alguien

dijera que Thomas Mann, quien a sus ochenta años escribió *Doctor Faustus*, una obra asombrosamente erudita, ya no tenía nada que contar y que por eso nos abruma con sus deslumbrantes conocimientos musicales, teológicos, médicos, etcétera; cuando la verdad es que desde sus primeras obras él empleaba su mundo cultural para plantear nuevos dilemas, nuevas opciones a la conducta humana y a la compleja relación entre el ser individual y el ser social. Para mí la cultura es necesaria en mi creación, porque gran parte de mi vida ha pasado entre libros, en museos, en los teatros, por eso considero todo esto como un aspecto más de la vida de los personajes, un aspecto que forma parte de su vida cotidiana. Sobre todo cuando los personajes son intelectuales o artistas. En «Mephisto Waltzer», la protagonista escribe ensayos sobre pintura, su esposo es un estudioso literario especializado en la literatura austriaca. Ella habla de los pintores que admira y él de los escritores a quienes admira y estudia, como algo que es parte esencial de sus vidas, no hay en ello nada de poco natural ni de forzado. En *Domar a la divina garza*, los pasajes referentes a Gogol fueron muy criticados por algunos. Han dicho que debí de haberlos eliminado. Yo no lo creo así, pues uno de los elementos que caracterizan a Dante C. de la Estrella, mi protagonista, es su delirante y absurda pasión por Gogol.

—Usted escribió un artículo sobre Patricia Highsmith, ¿tiene un interés especial en su obra?

S. P. Toda la vida he sido un entusiasta de la novela policial. No es difícil darse cuenta de que todas mis novelas aprovechan muchos de los recursos de este género. He leído

novelas policiales desde la adolescencia, desde los clásicos hasta los autores contemporáneos. Highsmith es una autora tremendamente desigual, tiene obras portentosas, como *Mar de fondo*, *Rescate por un perro*, *Ese dulce mal*, y también otras que podrían considerarse como algunas de las peores que ha producido este género.

—*¿Se publicó la novela El último argumento, con ilustraciones de Vicente Rojo?*

S. P. Las ilustraciones son de Juan Soriano. Apareció en una edición limitada muy costosa. Me han pedido los derechos para una edición popular, pero no los he dado porque me parece una novelita empalagosa, muy insuficiente. Fue un ejercicio de metaficción, que anticipa algunos relatos y novelas mías que siguieron esa forma.

—*¿Cómo ha influido el teatro en su obra?*

S. P. De una manera tremenda, incluso escribí algo de teatro, pero los resultados fueron muy pobres. Sin embargo, en mis obras narrativas me he permitido aprovechar muchos de los recursos de la técnica dramática. En *Domar a la divina garza* eso es más que evidente. Me serví de géneros que están en franco desprestigio, como el sainete español. El teatro se asoma de distintas maneras en mi obra. El capítulo central en *El desfile del amor*, «La huerta de Juan Fernández», se inspira en la comedia homónima de Tirso de Molina, que explica toda la temática de mi novela, ya que todos los equívocos que en ella se presentan tienen su fuente en la obra de Tirso, donde nadie es quien es y todo el mundo se presenta con una o más de una personalidades falsas.

—¿Se considera un autor difícil de leer?

S. P. En su momento, algunas novelas, como *El tañido de una flauta*, presentaban algunas dificultades de lectura. Las nuevas generaciones no resienten ese problema, porque las técnicas novelísticas se han vuelto tan complejas que una novela como la mía resulta ya casi tradicional. Ahora, por ejemplo, *Domar a la divina garza* es engañosa, se puede creer que es una novela de mero relajó, y lo es, pero pretende también ser otra cosa.

—¿Sigue haciendo traducciones?

S. P. Por el momento sí, Nabokov, *La defensa*. Después pienso traducir sólo ocasionalmente. Desde mi llegada a México me ha venido resultando difícil organizar mi tiempo. Soñaba con dedicar todo mi tiempo a escribir, leer, estudiar, pero no lo he logrado. Me voy organizando poco a poco y la traducción me ayuda a hacerlo. Debo decir que estoy seguro de que quien escribe novelas aprende más traduciendo un par de ellas que si siguiera un curso sobre teoría de la novela.

Notas para una edición crítica
de *Infierno de todos*²⁶

José Luis Martínez Morales
Universidad Veracruzana

UNA SINGULARIDAD DE la historia bibliográfica de Sergio Pitol, sobre todo tratándose de sus cuentos, es que cada nuevo libro suyo entabla un diálogo textual entre su pasado y su presente literarios, de tal forma que uno podría hacer un mapa de ligazones entre sus distintos textos, porque varios de sus relatos emigran –cual viajeros o embajadores textuales– hacia otros espacios editoriales en la continua producción de nuestro autor. Cuando esto sucede, además, dichos textos viajeros no aparecen intactos en su nueva residencia; y aun si así fuese, por el simple hecho de ser emplazados en un contexto diferente, resaltan matices distintos, quizás no vistos o previstos por el lector cuando estaban colocados en un espacio diverso, pues los textos como los individuos, siendo los mismos, ofrecen facetas desconocidas cuando aparecen a la luz en territorios distintos y en contacto con sus pares o incluso sus dispares.

²⁶ Este texto apareció originalmente en *Atravimientos*. Xalapa: Editora de Gobierno del Estado de Veracruz, 2002.

A fin de ejemplificar mis anteriores aseveraciones (y para no caer en el disimulo de la sospecha), voy a referirme brevemente a las cuatro ediciones que de *Infierno de todos* se han publicado hasta la fecha. Mi intención es demostrar (o mostrar al menos) que, *stricto sensu*, se trata en cada caso de libros parecidos pero distintos. Y la distinción va más allá de la diferencia objetual de cada edición y la categoría trascendente que nos dice que cada uno es uno (es decir, distinto), por más parecido que sea al otro.

La primera edición salió a luz pública bajo el sello editorial de la Universidad Veracruzana (en 1964 según la contraportada, o en 1965 si le hacemos caso a su colofón). En ella, recoge el escritor los cuentos «Victorio Ferri cuenta un cuento», «En familia», «Semejante a los dioses» y «Los Ferri», publicados ya en su libro *Tiempo cercado* (1959); los dos primeros, incluso, ya habían nacido antes en otros ámbitos editoriales. Completan esta primera edición los siguientes textos: «Tiempo cercado» (eliminado de la siguientes ediciones de *Infierno de todos*), «La casa del abuelo» (publicado en 1961 en la revista *Universidad de México*), «Pequeña crónica de 1943» y «Cuerpo presente». La segunda edición, bajo el sello de Seix Barral, año de 1971, deja fuera, como ya dije, «Tiempo cercado», pero en cambio agrega dos cuentos: «Amelia Otero» (ya publicado en *Tiempo cercado*, pero no recogido en la primera edición de *Infierno de todos*) e «Ícaro»: texto que hará su debut y despedida en las ediciones de *Infierno de todos*, pero que aparecerá más tarde incorporado a la novela *El tañido de una flauta* (1972) bajo el disfraz del capítulo veintisiete y, nuevamente, como texto independiente en el volumen *Todos los cuentos* (1998).

En 1997, y como parte de la conmemoración de sus cuarenta años de existencia, la Editorial de la Universidad Veracruzana imprime una nueva edición de *Infierno de todos*, presentada como la edición definitiva. A diferencia de la primera de la propia universidad, su autor decide dejar fuera el relato «Tiempo cercado» que ya había sido eliminado de la edición de Seix Barral. Ahora, sin embargo, incorpora «Amelia Otero» (aunque una errata en el índice la presenta como «Amalia Otero»), cuento que ya había sido recogido en la edición española; se agrega además el relato «Un hilo entre los hombres» (ya presente en *Los climas*, 1966, y publicado un año antes en *La Palabra y el Hombre*). Se elimina el relato «Ícaro», que había formado parte del *corpus* de la edición de Seix Barral. Y, a diferencia de las ediciones anteriores, ésta hace preceder al conjunto de cuentos de un ensayo anecdótico y reflexivo-crítico del itinerario literario del escritor, titulado significativamente «El sueño de lo real» (título por cierto que dará nombre a otro libro misceláneo de Sergio).

Y aquí permitanme una digresión. Esto de los títulos, en el caso de Sergio, ofrece cierta curiosidad y sería digno de estudio por parte de sus críticos (literarios, aclarando). En *Tiempo cercado*, por ejemplo, libro de relatos anterior a *Infierno de todos*, no existe un cuento con tal título (como tampoco sucede con *Infierno de todos*, *No hay tal lugar* o *Los climas*, aunque otros libros sí asumen el título de alguno de sus cuentos); sin embargo, en la primera edición de *Infierno de todos* –disculpen que lo repita– aparece un cuento con dicho título («Tiempo cercado»), que después el escritor sacará de ediciones posteriores hasta resucitarlo en sus

Cuentos completos (que por cierto, tampoco lo son, como él agregara al ejemplar que me obsequió, [casi] *Cuentos completos*, ya que falta, entre otros, el tan antologado «Victorio Ferri cuenta un cuento»).

Con la obtención del Premio Juan Rulfo 1999, Sergio Pitol ve consagrado el éxito que ya le habían venido otorgando tanto la crítica como su cada vez mayor público lector, a partir de la publicación de *El arte de la fuga* (1996). La Universidad Veracruzana no queriendo quedar a la zaga de los homenajes que por ese entonces se le rindieron al escritor veracruzano, «se suma al justo y merecido reconocimiento que significa la entrega del Premio Juan Rulfo 1999 a Sergio Pitol» (según reza el texto de la solapa derecha), sacando una tercera edición de *Infierno de todos*, en septiembre del mismo año del premio. Aunque no con el mismo colorido, se retoma para la portada la pintura de Leticia Tarragó que ilustró la primera edición. Se corrige en el índice la errata de «Amelia Otero», se enmienda la omisión en la edición anterior de la dedicatoria a Rosario Castellanos que estaba presente en la primera edición. Si bien no hay cambios en el *corpus* ni en el orden de los cuentos, un lector advertido podrá darse cuenta que tampoco esta tercera edición de la Universidad Veracruzana (cuarta del libro) es, *stricto sensu*, la misma que la anterior de dicha casa editorial. Y es que resulta que el texto «El sueño de lo real», en función de prólogo como ya se dijo, sufre modificaciones de la edición anterior a la presente. Incluso la fecha de la primera versión data de mayo de 1997, mientras que en su nueva aparición la fecha corresponde a julio de ese mismo año. Dos meses marcan la diferencia en precisiones,

correcciones estilísticas y sintácticas, así como de significativos y extensos añadidos. No obstante que las correcciones o modificaciones anotadas en nada cambian la sustancia de lo escrito, son en lo general indicativos del espíritu crítico y atento de un escritor que, exigente con su oficio mismo, busca la perfección constante y renovada de sus textos y con ello la vitalidad perenne de su escritura.

Otrosí, como dirían los antiguos, es frecuente en cada nuevo libro de cuentos de Sergio donde aparecen textos ya publicados, encontrar una reorganización de su *corpus*, lo cual, creo, obedece también a un espíritu de orden y unidad que priva en el escritor. Los textos salen o entran en un nuevo libro o edición, no por simple arbitrio del escritor, sino determinados por un objetivo de mayor coherencia entre sus temáticas y características estéticas. Es así como a partir de la segunda edición de la Universidad Veracruzana (tercera del libro), *Infierno de todos* presenta un reacomodo en el orden de aparición de los textos de las ediciones anteriores. Por la similitud de espacios, tiempos y atmósferas, así como por el parentesco intertextual de algunos personajes, esta nueva ordenación confiere al volumen en su conjunto —al menos esa impresión me quedó de su última lectura— rasgos de una novela con estructura episódica segmentada, característica peculiar de varias obras de la llamada *nueva novela* latinoamericana. Pero esto ya es tinta de otro ensayo.

Y bien, ¿he logrado mi propósito? Ya sé (nunca me he llamado a engaño) que varios lectores me acusarán de darles simples datos biblio-estadísticos por pruebas crítico-analíticas. Y aunque lo que sigue va en contra de mi modestia, quiero terminar este sesudo y sudado ensayo haciendo una

aportación para los futuros estudios que seguramente, y en el naciente siglo, se harán para revalorar las obras del siglo veinte, entre ellas la que nos ocupa. Dije al principio (y para darle autoridad a mi afirmación, ahora lo repito con las palabras del crítico veracruzano Mario Muñoz) que una de las características de la producción literaria de Sergio Pitol es «la reelaboración de textos ya publicados que vuelve a incluir en libros posteriores con variantes estilísticas o estructurales». Yo creo que ni el mismo Mario ni alguno de sus estudiantes (aunque tampoco hasta ahora algún crítico de esos sesudos busca-novedades y descubridores de profundos sentidos en las obras literarias) se han percatado del alcance de esta singularidad de la obra de Sergio Pitol que, puestos a estudiar, daría como resultado brillantes tesis doctorales, ediciones críticas o ensayos luminosos dignos de obtener más de un premio. Como yo soy un simple lector y no un crítico, no tengo empacho en darle la pista y abrirle los ojos a quien quiera transitar por el camino de la fama y la gloria. Las líneas siguientes y finales de este modesto trabajo no son más que una muestra de lo que se puede hacer con un estudio comparativo y filológico de las diversas versiones de los textos de nuestro autor. Los ejemplos, es obvio, están tomados de la última versión de *Infierno de todos* y consignan algunas variantes respecto a las primeras ediciones.

1) En la versión primigenia de 1958 de «Victorio Ferri cuenta un cuento», la hermana de Victorio responde al nombre de Carla. Tiempo después, ya con la fama a cuestas, pidió a su creador que en la edición de *Infierno de todos* de 1964-1965 se hicieran los trámites en el registro literario

para que cambiase el simple Carla por el más sonoro nombre artístico y regio de Carolina.

2) Dice Umberto Eco, en su *Lector in fabula*, que cualquier *mundo posible*, o sea el mundo de la ficción, se *amuebla* con base en *propiedades* del mundo real. En el *mundo posible* de «Amelia Otero», aparecido en 1959 en *Tiempo cercado*, se hace constar que en la casa de la protagonista existían objetos importados: «arañas de Murano, alfombras persas, cristales de Bohemia y de Baccará, mantelería de Brujas, gobelinos franceses, chucherías del mundo entero» (Pitol 1959, 91). Mas cuando llegamos a la última edición, leemos –para nuestra sorpresa– que su casa ya sólo cuenta con «Arañas de Murano, alfombras persas, mantelería de Brujas, chucherías del mundo entero» (Pitol 1999, 39). Cotejando ambos textos, surge la pregunta obligada: ¿dónde quedaron los «cristales de Bohemia y de Baccará y los gobelinos franceses»? ¿Por qué este *desamueblamiento*? Una respuesta inmediata puede ser el hecho de que las hordas salvajes revolucionarias dieran cuenta de ellos; aunque bien cabe la posibilidad de que la misma penuria en que cayó Amelia por esos tiempos la forzó a vender tales pertenencias para sobrevivir durante todos estos años. Esta segunda interpretación convencerá más a los hermeneutas (quienes tacharán a la primera como simple crítica impresionista), pues líneas adelante el mismo texto dice que «la inocente [es decir Amelia] ha tenido que ir desprendiéndose de una pieza tras otra hasta quedarse al fin, como el arriero del cuento, con las manos vacías». ¡Oh, portentos de la hermenéutica literaria!

3) Comparemos ahora el inicio del relato «En familia», en cuya primera edición de *Infierno de todos* dice: «Para inci-

tarme a la acción, Arturo comenta *en sonriente murmullo* que en el jardín la primavera y Roque han prodigado su esmero» (Pitol 1964, 23).²⁷ La última edición, en cambio, señala: «Arturo comenta, para incitarme a la acción, que la primavera y Roque han prodigado su esmero en el jardín» (Pitol 1999, 55). Además del cambio sintáctico evidente de los diversos elementos que componen la estructura, ¿advirtieron ustedes que con el tiempo, Arturo perdió su «sonriente murmullo». Además, el personaje femenino de la primera versión escucha a Arturo: «Arrobada, *divertida*»; mientras que años después, en la versión definitiva, si bien aún lo escucha «arrobada», ya no se nos muestra divertida, sino «nostálgica». Ciertamente que los años no pasan en balde.

4) Algo similar le sucede a la vieja Jesusa de «Los Ferri». En tiempos de su primera aparición fictiva (1959), la mujer se despierta de su siesta, «asaetada por un insólito dolor de piernas» (Pitol 1959, 35). Mas al correr de los años, ese dolor intermitente como saetas, se convierte en algo que la inmoviliza, pues despierta «*tullida* por un insólito dolor de piernas» (Pitol 1999, 25). Por añadidura, si en 1959 remueve «sus controvertidos recuerdos», ya en 1999 no le queda más que atizar «las brazas de su perpetua nostalgia». Bien dicen que veinte años no es nada, pero cuarenta son el doble de la nada, lo que ya es mucho.

Y bien, díganme ustedes, si después de leer estos botones textuales, tengo o no razón al pensar que nuestro querido Sergio encierra en su personalidad de escritor algo de malévolo, al dar a los críticos de su obra una ardua tarea filológica.

²⁷ Las cursivas son más en adelante, dentro de las citas textuales.

En espera de que llegue quien le ponga la horma a los textos de Sergio en una bella, fina, culta e inteligente edición crítica, yo le agradezco a Sergio su amistad y que me haya permitido ser un lector más, quizás un tanto perverso o carnavalesco, de su obra. Y con este modesto homenaje, me uno a la felicitación por el premio a quien es, lo digo simple y llanamente, un gran escritor para bien de nosotros, sus pobres lectores.

Bibliografía

- Pitol, Sergio. 1959. *Tiempo cercado*. México: Estaciones.
- _____. 1964. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1971. *Infierno de todos*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1997. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1999. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

La inocencia maligna.
Los cuentos de iniciación de Sergio Pitól²⁸

Mario Muñoz
Universidad Veracruzana

*En realidad, de entre las clases
de degradaciones que se dan en el
mundo, la decadencia de la pureza es
la más maligna.*

YUKIO MISHIMA
Confesiones de una máscara

AL RELEER LOS primeros textos de aquellos autores que con el correr del tiempo han llegado a construir una obra sólida y muy personal, podemos advertir que desde esas producciones de juventud hay ya atisbos de las preocupaciones y de los temas entrañables que formarán parte de su mundo narrativo posterior. De modo que las obras siguientes, a la vez que elaboran un cosmos cada vez más complejo y rico en significados, prolongan o desarrollan esos contenidos germinales que aparecían como signo caracterizado de los

²⁸ Este texto apareció originalmente en *Tres planos de la mirada: lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos*. Veracruz: Ivec, 1999.

escritos iniciales. Asimismo, puede ocurrir que los tópicos, los personajes y los procedimientos que engrosaron esos textos, desaparezcan para dar lugar a otras inquietudes y otros enfoques.

En el caso especial de Sergio Pitól, siempre me ha parecido que sus trabajos de creación muestran una fidelidad y una coherencia admirables en el sentido de que desde su libro propiamente profesional de cuentos, *Tiempo cercado*, que data de 1959, bajo el sello de la editorial Estaciones, cuando el autor tenía sólo veintiséis años, hasta la última novela que ha publicado en 1991, *La vida conyugal*, hay todo un proceso de creciente elaboración al dotar en cada oportunidad de nuevos revestimientos aquellos elementos literarios que ya existían como potencialidad en los relatos incipientes, y al expandir las posibilidades de un lenguaje narrativo que de igual modo ha venido sufriendo transformaciones hasta convertirse en el verdadero protagonista de las tres novelas recientemente concebidas (me refiero a la trilogía integrada por *El desfile del amor* –1984–, *Domar a la divina garza* –1988– y *La vida conyugal* –1991–).

De modo que una obra que se ha vuelto tan compleja y rica en implicaciones de todo tipo no es posible abarcarla en conjunto en el corto espacio de un artículo. Por lo tanto, en esta ocasión me centraré en el comentario de un asunto de particular importancia en los tres volúmenes iniciales de cuentos de Sergio Pitól. Me refiero al tema de la niñez y la adolescencia que aparece por primera vez en dos de las siete narraciones de *Tiempo cercado*, en otros dos de los cuatro textos nuevos que pasaron a integrar *Infierno de todos*, que publicó la editorial de la Universidad Veracruzana en

1964, y en el cual su autor reprodujo cuatro de las composiciones que ya había incluido en el libro anterior, y en dos cuentos más pertenecientes a *Los climas*, editado por Joaquín Mortiz en la Serie del Volador en 1966.

Como sucede con otros escritores mexicanos que han tratado esta misma temática –pienso, por ejemplo, en Sergio Galindo, José Emilio Pacheco y Hernán Lara Zavala, para concretarme en los exponentes de tres brillantes generaciones–, la visión literaria de Sergio se aparta de lo que comúnmente se ha denominado «la etapa más feliz del hombre», dando por hecho, con esta interpretación falaz, que la infancia y la adolescencia son la viva expresión de un periodo edénico en el que el mundo se abre como una posibilidad infinita de realización personal. Asociada a esta metonimia, surge la idea, no menos ingenua, de que en estos ciclos la magia y la fascinación se manifiestan sin restricciones. La nostalgia de los adultos por ese supuesto Paraíso perdido, los induce a creer que durante los años de formación del niño el conocimiento no está necesariamente ligado con el dolor, ni que las primeras experiencias sentimentales sean tan decisivas como para marcar a un individuo de por vida. Desde la perspectiva superior de los adultos, esa edad iniciática está considerada, entonces, como la etapa privilegiada de la existencia porque en ella se dan las primeras intuiciones y revelaciones. Pocos reparan, en cambio, que precisamente a causa de esto los ciclos de la infancia y la adolescencia pueden convertirse en los pasajes más desgraciados de un ser humano.

La literatura, sin embargo, no ha dejado de enfatizar el hecho de que sea en esta edad crítica, cuando mejor se

precisan los estados de soledad y frustración que tendrán hondas repercusiones en el futuro de quienes padecen estos sentimientos de extrañeza a causa de la indiferencia o la intolerancia de los adultos. Por consiguiente, en la narrativa mexicana la problemática de la iniciación está encausada en personajes tímidos, angustiados o melancólicos, que no encuentran su lugar en el orden establecido que les ofrecen los adultos. La imagen utópica de esa felicidad sin mancha, que supuestamente es la infancia, es reemplazada así por una desoladora interpretación de los infiernos privados que cada individuo, en mayor o menor intensidad, va cultivando desde los albores de la vida.

En el caso particular de los relatos de Sergio Pitól contenidos en *Tiempo cercado*, *Infierno de todos* y *Los climas*, cuyos personajes sobresalientes son niños y adolescentes, observo una evidente evolución en el planteamiento de sus conflictos. Si en «Victorio Ferri cuenta un cuento» y en «Semejante a los dioses» los protagonistas son abatidos por lo desmesurado de los acontecimientos que enfrentan, en «Un hilo entre los hombres», el último cuento de esta serie, el joven héroe ha tenido la suficiente lucidez para liberarse de sus ataduras y poder ingresar así a otra realidad. Pero este proceso no es lineal, su trayectoria ha sido accidentada. Por consiguiente, debe advertirse en varias etapas, señalando las derrotas y los avances, las muertes y las resurrecciones, la intuición de la existencia y la inapelable confirmación de los presentimientos o las intuiciones.

Como ya es clásico en los relatos de iniciación, que observan ciertas reglas consustanciales a esta temática, las narraciones de Pitól demarcan con relativa claridad las

pautas que siguen sus héroes a través de las complejas experiencias que atraviesan. Estas fases determinan con alguna precisión el proceso que mantienen los personajes desde la degradación inicial hasta alcanzar el mejoramiento que los sitúa en un nivel superior. De modo que estos tramos funcionan en calidad de índices de las posibilidades que tienen esos protagonistas de acceder al conocimiento y a la comprensión mayor de su entorno. De tal suerte que al irracionalismo que priva en «Victorio Ferri cuenta un cuento» y «Semejante a los dioses», los textos del primer libro, se superpone finalmente la «edad de la razón», punto culminante con el que se cierra la anécdota de «Un hilo entre los hombres», de *Los climas*. Entre un extremo y otro están de por medio los relatos: «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943». En ellos se ha gestado el encuentro consigo mismo que ha dado nacimiento a esta singular apertura.

Describir este ascenso es lo que ahora me propongo a partir de la idea de que en el ínterin que separa el *parecer* del *ser* hay toda una aventura existencial para conseguir, al fin, lo que bien podríamos denominar la madurez; es decir, asumir una responsabilidad y ocupar un lugar en el mundo mediante la conquista de una personalidad diferente.

En esa historia ya célebre que lleva por título «Victorio Ferri cuenta un cuento», surge por primera vez un protagonista infantil que tiene mucho de demoníaco aun cuando termina siendo víctima de su propia maldad, que en resumidas cuentas no es sino el reflejo de la perversidad del padre, con quien trata de identificarse cometiendo acciones reprobables para despertar su admiración. Los actos negativos que comete, así como el fervor desmedido que

siente por la figura paterna, lo hacen un ser sin identidad, cuya obsesión dominante es ocupar el lugar del progenitor cuando alcance la mayoría de edad, sugestionado como está por la leyenda que rodea a este hombre cruel que en el sentir de la comarca es la encarnación misma de Satanás.

Así, en la imaginación febril de Victorio, y a consecuencia de su desequilibrio mental, ha tomado forma la desmesurada fantasía de creer que él es semejante al padre, lo que precipitará al réprobo en la propia mentira que ha urdido, cuando desde el lecho de muerte donde languidece tras una larga enfermedad, empieza a comprender con horror y con rabia que el deseo más intenso de su padre no es que sobreviva, sino que desaparezca para siempre para «poder librarse al fin de su voz y de su presencia».

Acudiendo al arsenal que le proporciona la literatura social de aquellos años, en lo particular el tema del feudalismo anterior a la Revolución y las injusticias de los caciques, Pitol ha escrito un relato de profundo significado metafórico e inquietantes resonancias bíblicas, a partir de una propuesta realista en la cual la persistencia del mal transforma a un niño en un ser deplorable, dominado por las fuerzas de lo irracional.

Esta infancia escindida entre imaginación enfermiza y realidad, que se extravía en los meandros de lo ilusorio como si se tratara de una visión demoníaca, induciendo al pequeño Victorio a contaminar todo lo que tiene a su alcance, vuelve a repetirse en la anécdota de «Semejante a los dioses». En este relato tan complejo en estructura y estilo, el protagonista es un niño de trece años que es seducido por la creencia de que también él es el elegido a través del cual

la divinidad se manifestará para castigar los pecados de sus mayores, y otorgarle así la purificación que ha procurado desde que concibe la idea de ser diferente a los demás por estar dotado de una naturaleza con poderes ilimitados. Confinado en un asilo para alienados, el motivo que lo sacude del letargo demencial que lo ha hecho olvidar el pasado es el hallazgo de una fotografía descolorida, impresa en la página amarillenta de un periódico que encuentra por azar en la celda donde ha permanecido por largo tiempo. La imagen de una mujer con la boca abierta en un espasmo de dolor, es la causa que producirá en el desequilibrado un sacudimiento interior de tal magnitud, que lo insta a recuperar fragmentariamente algunos pasajes de la noche en que su familia fue asesinada, junto a otros correligionarios, por la traición que él cometió al acusarlos en el pueblo de practicar una religión prohibida cuando el movimiento cristero estaba en apogeo.

Como en el caso de Victorio Ferri, también este niño intuye oscuramente que sus actos desmedidos sólo han sido una trampa donde ha caído para no salir jamás. El título del cuento es, además, indicativo de la falsa personalidad que el protagonista ha asumido al considerarse «semejante a los dioses».

Es así como «Victorio Ferri...» y esta narración tienen puntos de contacto en virtud de que en ambas los personajes infantiles tratan de entrar en una dimensión inaccesible para ellos: la dimensión del poder. De acuerdo con esta perspectiva, que conduce de lleno a sondear en los oscuros resortes que mueven la ambición de los hombres desde que estos traban contacto con la realidad, los dos cuentos mencionados superan el marco referencial que los encuadra

—la época prerrevolucionaria, el levantamiento cristero—, para situarse de lleno en el ámbito más complejo de la alegoría y del mito.

En los dos relatos que Pitol incluyó en el volumen *Infierno de todos*, «La casa del abuelo» y «Pequeña Crónica de 1943», la relación de intratextualidad es evidente. En ambos cuentos el protagonista es Ismael Rebolledo, con la salvedad de que en el primero es sólo un niño que va de la capital a la ciudad de Córdoba para radicar en la casa del abuelo después de la muerte trágica de sus padres, mientras que en el segundo ya es un muchacho que está por concluir la preparatoria en el momento en que la ruina económica se cierne sobre la familia con el fallecimiento del abuelo. Los sentimientos contradictorios que afectan a Ismael la tarde en que el ataúd es expuesto a las visitas que llegan a la casa, es el núcleo de esta anécdota.

A diferencia de los dos relatos anteriormente comentados, en éstos las implicaciones atañen más bien a lo psicológico que a lo simbólico. Si en «Victorio Ferri» y «Semejante a los dioses» los niños eran presa fácil de la enajenación y la locura, y actuaban bajo el impulso de la fascinación hacia el mal, lo que despoja a la niñez de ese halo de candor e inocencia con que solemos percibirla, en los cuentos posteriores lo relevante es la indagación interior que lleva a cabo el narrador desde la tercera persona para sacar a la luz las incertidumbres, los conflictos y los temores más agudos por los que atraviesa la conciencia de Ismael en su dolorosa integración al orbe de los adultos. Si la infancia, tal como lo advertimos en los dos primeros cuentos, estaba expuesta a la desintegración de la personalidad, ahora el

proceso es diferente al pasar de esa total carencia al relativo equilibrio que significa el descubrimiento de una identidad en vías de formalizarse.

Pero para que este itinerario vital se cumpla, hay mientras tanto una serie de mutaciones que representan el paso de la sumisión al umbral de la liberación, en un recorrido que marcará la salida gradual de la infancia y la llegada al mundo de los adultos. Es así como en «La casa del abuelo», Ismael procura dar un sentido a los eventos que han determinado su niñez en tanto hace el viaje por tren que lo conduce a Córdoba. La muerte de los padres y la sospecha de que es parte indirecta de un oscuro drama pasional que originó la rivalidad entre su madre y la tía Rita, intuición que alcanza a confirmar cuando alguna vez descubre en el desván de la casa de Córdoba una fotografía donde aparecen la tía y su padre, aunado todo ello a la desazón que le provoca su próximo ingreso a un medio familiar poco acogedor son, en apretada síntesis, las principales secuencias de este relato en el que el periodo de la niñez está captado como un territorio desolado, en cuyos confines permanecen al acecho adversas y temibles premoniciones.

El tenebroso porvenir que sugiere la anécdota de esa historia inconclusa parece proyectarse en la siguiente: «Pequeña crónica de 1943», cuando el joven Ismael asiste azorado al ceremonial que concita la muerte del abuelo, último bastión del linaje de los Rebolledo. Hay que hacer hincapié en que en los cuatro relatos reseñados, los protagonistas se enfrentan a un acontecimiento capital como es la muerte, bien sea que estén condenados a desaparecer («Victorio Ferri...»), que directamente la provoquen («Seme-

jante a los dioses») o que se encuentren implicados en ella («La casa del abuelo» y «Pequeña crónica...»). En cada uno de estos casos la situación descrita es decisiva para que los personajes descubran el lado más sombrío de la existencia y su vida se transforme radicalmente aunque no sea en términos de mejoramiento. Es también notable que en estos textos la provincia veracruzana juegue un papel importante no sólo porque contextualiza la anécdota, sino porque en este espacio geográfico se dirimen acciones y conflictos relevantes que tienen valor simbólico para los efectos que persigue el relato de iniciación.

En «Pequeña crónica de 1943» el nudo de angustia y temor que atenaza a Ismael aún dista de encontrar una solución favorable; no obstante, al concluir la fábula, y consecuente con la dirección moral que siguen estas historias, el narrador proyecta en su discurso la estabilidad emocional que va consiguiendo el joven luego de recapacitar en su pasado y en las perspectivas que le aguarda el porvenir. De acuerdo con este encuadre, al terminar la narración Ismael tiene la certidumbre de que el «caos y la confusión se hallaban detenidos», y de que los vínculos que lo ataban con el pasado están siendo transgredidos.

De este modo, la identificación inicial de estos personajes con las potencias superiores (el padre, la divinidad, el linaje familiar) a las cuales pretendían imitar o les eran adictos, comienza a ceder en la medida en que el ser empieza a salir a flote desde el tenebroso fondo de las apariencias.

Los dos últimos cuentos a los que quiero referirme forman parte de *Los climas* y conservan varios puntos de contacto con los anteriores, pese a que hay también dife-

rencias evidentes. La primera es que el contexto que enmarca al asunto es cosmopolita y no provinciano —aunque en «Un hilo entre los hombres» las referencias a la vida recoleta de Oaxaca subrayan mejor el contraste con la Ciudad de México, donde transcurre la parte relevante de la anécdota—. En cambio, en «Vía Milán», la accidentada trayectoria del niño se dibuja sobre el trasfondo del paisaje urbano de Roma, Siena y Milán, por donde su enloquecida madre lo va arrastrando en un viaje de pesadilla, que tiene como meta incierta llegar a País para reunirse con los padres de un remoto marido mexicano que no ha visto en mucho tiempo y que el hijo desconoce.

Otra diferencia con las composiciones anteriores es que la muerte no es uno de los motivos principales de la anécdota sino la decadencia física y moral de los adultos: la madre es una dipsómana, el abuelo «un hombre débil, vencido, deshabitado». A esto hay que agregar que en «Un hilo entre los hombres», cuento escrito con anterioridad a «Vía Milán», Gabriel, el joven estudiante que aún no ha alcanzado los veinte años, termina por asumir una postura moral opuesta a la del abuelo, sustrayéndose con ello a su poderosa influencia.

Si en «Vía Milán» el tópico que advertimos en el entramado del cuento es el de la infelicidad de un niño que frisa la adolescencia, y en el que se ceba el histerismo de una madre mitómana y alcohólica, con lo que el autor reitera la idea de que el destino humano está predestinado a los sinsabores desde los inicios de la vida, «Un hilo entre los hombres», aunque es anterior al texto citado, lo podemos considerar, no obstante, como una pieza clave que cierra

el ciclo de los llamados relatos de iniciación, que principia con «Victorio Ferri cuenta un cuento», situado en el trópico veracruzano, para concluir provisoriamente en la capital, cuando el país entraba a la modernidad. Si prescindimos de «Vía Milán», el último cuento de esta serie, en los cinco restantes hay una clara intención de ir ajustando la visión fatalista de la realidad que se daba al comienzo de este círculo, a una posición cada vez más equilibrada y reflexiva. De tal modo que estos cinco textos muestran una transformación cabal de los personajes en cuanto que se opera en ellos el paso gradual del *parecer* al *ser*.

«Un hilo entre los hombres» concluye, aunque sin cerrarla completamente, esta aventura interior. Su propuesta, al finalizar la lectura, no da lugar a las ambigüedades que latían en la entraña de las otras historias de claudicación o incertidumbre. En ésta, por el contrario, Gabriel, «sin haber cumplido los veinte años», decide romper con el abuelo, a quien admira y respeta, cuando comprueba que los valores que respaldan la sabiduría y el prestigio del anciano son nada más que los frutos podridos y secos de un mundo vergonzante cuyo lenguaje es el engaño y la simulación. A raíz de un «penosísimo incidente» producido por la negativa del abuelo para intervenir con su amigo el procurador para evitar algún percance al primo de la novia de Gabriel, detenido a la sazón por motivos políticos, el joven entra en una crisis de conciencia que lo lleva a revisar los fundamentos que hasta ese momento han encaminado sus pasos. Todo aquello que el abuelo representa: educación, refinamiento, señorío... es puesto en tela de juicio por una mirada inclemente que atisba desde la puerta de cristal que conduce a la

habitación de la librería donde el viejo acostumbra trabajar. Pertrechado en esta atalaya, el nieto empieza por desmitificar la figura desvencijada del septuagenario para concluir desechando la urdimbre de convenciones que forman la investidura de los hombres de respeto. De este modo, lo que llegó a representar la dignidad por antonomasia, se torna indigno, y aquello que carecía de dirección –la juventud inexperta de Gabriel– se vuelve, por oposición, coherente y lleno de sentido en los términos de una responsabilidad hacia sí mismo y hacia los otros.

Título indicativo de una constatación, «Un hilo entre los hombres» es la propuesta cabal de que la soledad y el duro bregar contra la duda y la zozobra son los mejores alcalinos para advertir el significado perturbador que encierra la vida en esos pequeños detalles, que a menudo parecen intrascendentes, pero que pueden significar el vuelco total de un destino. La última secuencia del cuento, cuando el viejo y el joven abandonan la librería y se pierden en medio de la muchedumbre, representa la disyunción entre lo acabado y lo que está por nacer, en una sugerente imagen que contiene la idea de que finalmente la vida vence a la muerte.

La inocencia es una noción que el adulto se ha forjado después de que ha trabado conocimiento con el mal, pues la pureza supone un estado primario anterior a la culpa; pero la presunción en la supuesta dicha de la infancia y la juventud ha sido desmentida por buena parte de la literatura moderna y contemporánea, que advierte en esas etapas el momento inicial en que los hombres empiezan a saber lo que es la desdicha al entrar en contacto con la violencia y la sordidez que destila la realidad.

Como lo he tratado de destacar en estos comentarios, en los cuentos de Sergio Pitol que tratan sobre la niñez y la adolescencia, no hay lugar para un momento de paz. Desde pequeños, sus héroes padecen torturas y vejaciones sin encontrar paliativos o recompensas para el dolor que los lacera. Sin embargo, esas desgracias no siempre los condenan a un fin trágico como ya lo advertí, pues desde ese fatalismo que aprisiona a Victorio Ferri en su infierno particular en una hacienda veracruzana, va emergiendo penosamente hacia el exterior una conciencia, que al buscar su lugar en el mundo, encontrará también la liberación.

Lectura y lectores en *Vals de Mefisto*

Laura Cázares H.

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Para Sergio Pitol, en sus ochenta años

Donde vislumbro una potencia superior a toda razón es en la lectura.

SERGIO PITOL

LA LECTURA, QUE implica también a los lectores, es un tema que con diversa relevancia está presente en los cuatro cuentos de *Vals de Mefisto* (1989), libro que se tituló, en su primera publicación, *Nocturno de Bujara* (1981). Acerca de ellos y de «El oscuro hermano gemelo» dice Sergio Pitol: «Son esos cinco cuentos los que me han proporcionado la mayor felicidad al escribirlos. A veces pienso que no he intentado hacer otros, porque serían inferiores a estos preferidos, y por eso he derivado a la novela y al ensayo» (Pitol 2010, 40). Sin menospreciar otros relatos del autor, debemos aceptar su opinión, ya que esos cuentos nos permiten una multiplicidad de interpretaciones como la que haremos ahora acerca de la lectura y los lectores, acto

que nos remite no sólo a los textos literarios, sino al interés de Pitol por «observar el mundo, escrutarlo, leerlo, tratar de descifrar sus señales» (Pitol 1996, 28).²⁹

En «Asimetría», donde la historia se constriñe en la tortuosa relación de Ricardo Rebolledo con dos hermanas que, desde su perspectiva, le destruyen la vida, es notoria la incapacidad del personaje masculino para leer su entorno. La comodidad, la pereza, el apoltronamiento, lo hacen convertir la casa de Celeste y Lorenza, en la rue Ranelagh de París, en su deseado paraíso. Cada una de las hermanas se relaciona con una esfera del arte –Celeste con la literatura y Lorenza con la música–, y él acaba atrapado en sus redes, convertido en una presencia muda y obsecuente, rasgos que lo dejan marcado para su vida posterior aunque en ella tome conciencia de su posición pasada: «¡El género humano no podía reducirse a Celeste y Lorenza! ¡Hasta una persona como él tenía derecho a la palabra!» (Pitol 1989, 78).

Educada en colegios ingleses, Celeste tiene un amplio conocimiento de la literatura producida en Europa; mientras que su hermana el «campo de lectura era en extremo reducido» (63). A partir de sus lecturas, Celeste entiende a las personas y a su entorno, por eso descubre que el verdadero interés del joven no está en estudiar música, sino en seguir las huellas del padre, en saber las circunstancias de su muerte. Después de leer *Lord Jim* se dirige a él con sumo desprecio, pues lo llama Ricarduccio, y le dice:

—Todo el tiempo pensé en ti, Ricarduccio, porque allí uno de los temas centrales es el de la orfandad. Sin él, el otro, el de la

²⁹ Las cursivas son mías.

culpa y su expiación final, carecería de gravedad. [...] El tema está disperso en todo Conrad; en *Victoria*, por ejemplo, es abrumador [...] Nuestro Ricardo no se conforma con aceptar a la Patria como única progenitora y anda en busca del padre que perdió en la infancia (Pitol 1989, 71-72).

Notamos aquí su fina comprensión de la novelística de Conrad, el empleo de su conocimiento para agredir y molestar a otros y la utilización sardónica del lenguaje con el juego de palabras entre Patria-progenitora y padre, en el que se rompen los límites de lo masculino y lo femenino.

Como para Ricardo el mundo del arte es el de la simetría, jamás se confronta con Celeste (y tampoco con Lorenza); pues la vida, el mundo, son asimétricos y, por su vida posterior, es claro que este personaje lo que más teme es asentarse en la realidad. Si en el pasado consideró a las hermanas como personajes chejovianos, no profundizó en sus intuiciones acerca del lenguaje, ya que «Las palabras en la villa de la rue Renelagh parecían significar siempre algo distinto» (Pitol 1989, 72-73). Es claro que sólo después de su expulsión de esa especie de útero en que había convertido la casa, es capaz de entender que en Celeste y Lorenza «en el fondo nada había de chejoviano; aquellas fieras desconocían la piedad» (Pitol 1989, 73). Tampoco comprende el trasfondo de las expresiones insidiosas que cada una emite acerca de la otra, las que deberían permitirle entender cómo pueden ser en su relación con alguien externo al ámbito familiar, necesitado de afecto y de apoyo económico.

Celeste gusta de compararse con las protagonistas de Henry James, no sabemos precisamente con cuáles, pero en

la descripción que logra elaborar Ricardo, ella concentra la dureza exterior e interior, sin sutilezas de ninguna clase:

Tiene que imaginar algo vibrante, flexible y duro como el cuerpo de una amazona cuyos músculos se hubieran tensado en prácticas severas de caza y de combate. Recuerda sus manojos de collares multicolores que contrastaban con la energía de sus ademanes; recuerda, sobre todo, el pliegue duro en las comisuras de la boca (Pitol 1989, 79).

Si el lenguaje no dice lo que parece decir, el personaje también expresa una contradicción entre su físico y el adorno de los collares. Y no podemos olvidar que ella es quien le da caza (y casa) a Ricardo, utilizando como cebo que su hermana necesita quien le toque el piano unas horas. Quizás su cercanía a un personaje jamesiano esté en la sugerencia al joven de que le lleve a Lorenza una hoja amarillenta del cementerio como regalo de aniversario, acto que parece implicar un mensaje secreto y que finalmente genera en él la pérdida del paraíso: su expulsión abrupta de la casa, pues no tiene la capacidad de leer e interpretar las señales del mundo.

Sergio Pitol expresa en relación con «Nocturno de Bujara» que «[e]s un verdadero placer contar, contar, contar, historias de viajes» (Gasca 1983, 46). Y así, el cuento se construye con historias inventadas, «reales», literarias, de viajes a Bujara. Pero ¿quiénes leen y qué se lee en «Nocturno de Bujara»? El narrador en primera persona hace coincidir, en primer lugar, la experiencia de adentrarse en la ciudad antigua con el asombro que en la infancia le causó

«La frecuentación de algunos libros o de ciertas películas» (Pitol 1989, 98). Mágicamente se retrotrae a la primera etapa de su vida, pues esa zona de la ciudad proyecta siempre al pasado, a los tiempos muy antiguos. Las mismas puertas de las viejas casas pueden considerarse como narraciones, ya que en la

madera labrada cada centímetro está trabajado, distintas todas entre sí pues cada una narra de algún modo la historia y señala la estirpe de la familia que la habita, renovadas cada ciento cincuenta o doscientos años con las mismas grecas, leyendas y signos que ostentaban en el siglo XVIII, en el XV, o en el XII [...] (Pitol 1989, 99).

Se hermanan así con los dinteles, puertas y altares medievales, todos ellos cumpliendo una función narrativa, sólo que de carácter religioso, no familiar.

Como lectura en sí, el narrador sólo se refiere el *Breve tratado de erotismo* de Jan Kott, y se lo hacen recordar las ceremonias de boda que vio en Bujara, porque no puede reconstruirlas como un todo, como una unidad, pues múltiples aspectos se le escaparon, se borraron de su memoria o pasaron desapercibidos. A pesar de que accedió a las ceremonias por varios de sus sentidos, siente que su percepción fue reducida, fragmentada, como ocurre en la relación del cuerpo con el tacto que cita del libro de Kott:

En la oscuridad el cuerpo estalla en fragmentos, que se convierten en objetos separados. Existen *por sí mismos*. Sólo el tacto logra que existan para mí. A diferencia de la vista, no

abarca la persona completa. El tacto es invariablemente fragmentario: divide las cosas. Un cuerpo conocido a través del tacto no es nunca una entidad; es, si acaso, una suma de fragmentos (Pitol 1989, 114).

Con el tacto se lee el cuerpo de una manera; como no se puede ver, tampoco puede ser mirado. El narrador ha visto las ceremonias, pero el impacto ha sido tal que no las ha mirado a pesar de que todo en ellas motivaba a hacerlo; «la fragmentación de la visión podía aplicarse a todo tipo de experiencia sensorial intensa» (Pitol 1989, 119). La experiencia de Kyrim, uno de sus acompañantes, es muy diferente. Él conoce la región y, por lo mismo, liga las ceremonias a etapas históricas anteriores al Islam, al auge del culto de Zoroastro.

A través de la lectura del cuento, el narrador nos convierte en lectores del resumen de su cuento que tiene como tema «la pasión de ciertas mujeres por hombres repugnantes» (Pitol 1989, 122). Éste, que supuestamente ha sido llevado a la escritura, se lee con menos entusiasmo que las invenciones hechas sobre la marcha, por él y Juan Manuel,³⁰ acerca de Feri y su terrible aventura en Bujara, con las que esperan convencer a Issa, una pintora italiana, para que haga ese viaje. Así como posiblemente exista «un “hechicero de Bujara” en *Las mil y una noches*» (Pitol 1989, 97-98), tal parece que se hace presente uno en el mundo del narrador, pues lo imaginario se vuelve real e Issa termina con las mis-

³⁰ Se refiere a Juan Manuel Torres (1938-1980), cineasta y escritor, amigo de Sergio Pitol.

mas lastimaduras que inventaron para Feri:³¹ «con el cuerpo totalmente destrozado, como si una jauría de animales la hubiera atacado y mordido [...]» (Pitol 1989, 124). Por eso se pregunta José Luis Martínez: «¿Será posible que esa grieta de lo insólito vuelva a abrirse para el narrador personaje?» (Martínez 2008, 66). Seguramente sí, en tanto se incline por lo fantástico y lo siniestro; de ninguna manera si sus temas son semejantes al del resumen de su cuento. Pero tal parece que el narrador no se ha dado cuenta de cuál es su camino como escritor.

Por su carácter metaficcional, rasgo que marca una etapa creativa del autor, «Mephisto-Waltzer» ha atraído particularmente la atención de la crítica. De hecho, en la lectura del cuento apreciamos el proceso de lectura, relectura se dice, del personaje femenino innominado. Como es frecuente en sus relatos, Pitol recurre a un narrador extradiegético que cuenta básicamente desde la perspectiva de un personaje: en este caso ella, quien en un viaje por tren, de Veracruz a México, lee el cuento «Mephisto-Waltzer» escrito por Guillermo, su marido, de quien está temporalmente separada. Es notorio que el texto le repele y le atrae, pues aunque intenta retrasar la relectura, hacerla en un ambiente cómodo, quizás más propicio a la reflexión, podemos observar el conflicto del personaje en relación con él, porque se pregunta: «¿cómo resistir a la tentación cuando la revista había vuelto a caer en sus manos?» (Pitol 1989, 9-10).

³¹ Para la relación entre las diversas historias y las triadas de los personajes, ver mi texto «De la realidad a la ficción, de la ficción a la realidad: “Nocturno de Bujara”» en *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol*, 65-77. México: UAMI, 2006.

Posiblemente en el cuento se insiste en el término relectura, porque una primera lectura genera un tipo de reacción, quizás más emotiva; pero la relectura lleva a pensar, a profundizar en lo dicho y a descubrir o inventar lo no dicho:

Esas relecturas ya no sólo la molestó sino que le produjo una angustia desmedida [...] Una mezcla de cólera y despecho se le fue acercando [...] Sí, era posible que en Viena él hubiese llegado a las mismas conclusiones [desgaste de la vida matrimonial] [...] y que la publicación de ese «Vals» [...] fuera el modo de anunciárselo. ¿Un desafío? Tal vez no, sino una manera cortés de indicarle que entre ellos las cosas eran ya de otra manera (Pitol 1989, 10).

El cuento y su relectura hacen que ella rememore toda su vida en pareja, que presente los defectos o más bien deficiencias de Guillermo, y a la vez, sin que parezca tener esa intención, nos brinde un retrato de sí misma en el cual no resulta precisamente airosa.

En el momento en que está relejendo, han pasado ocho meses de la escritura del cuento y han pasado veinte años de relación. En sus cartas, él ha omitido cualquier referencia a su actividad creadora; y ella, quien siempre se ha inmiscuido en todo lo que Guillermo hace por los rasgos negativos con que lo caracteriza (exigencias, tensiones, morosas depresiones), se ve a sí misma desplazada y «no a las puertas, como creía, sino en el interior de la separación definitiva» (Pitol 1989, 12).

Si al relato de Pitol lo genera la lectura de un cuento, a éste, el de Guillermo, lo genera un concierto de piano en

el Conservatorio de Viena, donde el solista toca el *Vals de Mefisto* de Liszt. Pero este cuento inserto en el relato marco se constituye por diversas historias o, más bien, por distintos intentos de historias que un espectador, Manuel Torres, va creando en tanto escucha el concierto. Todos remiten a parejas afectivas: un abuelo militar y su nieto, que lo confronta al convertirse en artista; un gran director a punto de morir y su alumno brillante; una esposa infiel y su marido que la asesina. Esas creaciones efímeras, mentales, que se deshacen en humo, tienen una grave repercusión en la realidad ficcional del personaje femenino. En esta pareja todo es oposición: ella sabe de música, él, sólo aparenta saber; ella se asienta firme en la realidad, él tiende a imaginar, a ficcionalizar el hecho mismo de vivir; él escribe, ella ejerce la labor de crítica literaria hacia lo que él crea; por eso, «[p]ara ella la parte más interesante comenzaba en el punto donde su marido cerraba el relato» (Pitol 1989, 28). Pero ¿dónde termina éste según la lectura realizada? En el momento en que la realidad se impone a la imaginación; cuando «[l]a realidad ha destruido todo el misterio que para él [Torres] poseía aquella especie de diálogo que la música estableció entre la escena y el palco» (Pitol 1989, 27). ¿Por eso cree ella que Guillermo le ha enviado un mensaje? O es tal la importancia que se da a sí misma en esa relación, que construye su propio mensaje y se permite interpretar ciertos datos como un homenaje hacia ella, lo referente al concierto, aunque otros le parecen una expresión de rechazo hacia su persona: por ejemplo, la figura femenina con «un exceso de curvas, de redondeces,» que evoca «caderas como ánforas y pechos iguales a mascarones de edificios en exceso barrocos»

(Pitol 1989, 15) es totalmente opuesta «a su cabello corto, a sus pechos pequeños, a sus caderas angostas, a su estilo lineal de vestir» (*ibid.*).

Como ocurre siempre con la lectura, ésta lleva el sello especial del momento en que leemos. Una misma obra tiene diferentes decires y el lector diferentes formas de recepción; mas nuestro personaje expresa sólo una. José Luis Martínez Morales, en una interpretación desde lo fantástico, afirma que «a ella la lectura del cuento le ha funcionado como un objeto mágico, como un espejo, para descubrir que el pensamiento de su marido sobre el sentido de realidad es distinto al de ella y, en consecuencia, deduce que el destino de ellos como pareja es la inminente ruptura» (Martínez 2008, 51-52). Desde el inicio del cuento ella habla con su hermana «del desgaste de su vida matrimonial», por lo tanto, es difícil que pueda leer e interpretar el cuento de Guillermo de otra manera.³² Nada es positivo, ni siquiera se congratula porque él ha vuelto a crear y publicar. Al contrario, a su lectura la sesga el motivo de la descomposición en la relación de la pareja; y si bien desde su perspectiva se impone una visión de realidad, desde la nuestra, lectores extratextuales, la ficción acaba invadiendo la realidad y transformándola.

«El relato veneciano de Billie Upward» es tan conocido como los demás cuentos de *Vals de Mefisto*; además, se integra como capítulo VI de la novela *Juegos florales*, aunque

³² Humberto Guerra ha dedicado un trabajo al estudio de la recepción en este cuento: «Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en «Mephisto-Waltzer» de Sergio Pitol», *Escritos*. 23 (2001): 159-181.

según el «Diario de Moscú» (Pitol 1982, 3-13) del propio autor, iba a ser el capítulo V. En ese diario se dan varias pistas sobre la creación literaria y se exponen todas las lecturas necesarias para poder escribir ese relato; se enumeran entonces, el 18 de octubre: *Concierto barroco* de Carpentier, *Cuadernos de Aspern* de James, *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare, *La muerte en Venecia* de Mann, y «Episodio veneciano» de Julieta Campos. Se propone también un título que parece fusionar los de Shakespeare y Mann: «Sueño de mayo en Venecia», el que con gran acierto no utilizó. El 21 de octubre termina de leer *El regreso de Casanova* de Schnitzler, y también lee el *Andreas* de Hoffmannsthal, ya que el autor se plantea la proximidad del primer encuentro sexual de Alicia, el personaje del relato. Por ese diario nos damos cuenta de todas las exigencias del acto creativo, de cómo determinadas lecturas generan la escritura que, a la vez, genera la lectura. El texto como una dinámica de absorción y transformación de una multiplicidad de otros textos (Todorov 1984, 397).

«El relato veneciano de Billie Upward» nos remite al relato escrito por ella, «Cercanía y fuga», conforme a la mejor tradición de los escritores ingleses o de lengua inglesa, como E.M. Forster o Henry James, pues coloca a un personaje adolescente en un ambiente extraño y atrayente (Venecia), en un nuevo país de las maravillas –por eso se llama Alice– que acabará destruyéndola. Se trata de un proceso de aprendizaje en el que la jovencita descubre las complejas relaciones e hipocresías del mundo adulto y también descubre su sexualidad, impulsada en un principio por una lectura que a escondidas va realizando, la de *El retorno*

de Casanova de Arthur Schnitzler. El libro la atrae y la repele, por eso dice:

¡Una historia de Casanova! ¡Un retrato abyecto y repulsivo!
¡Un viejo miserable! Tal era el tema del libro recién leído. Se resiste a creer en la verosimilitud del relato, a menos que se trate de un mero juego de convenciones que intenten alcanzar una verdad poética. Eso ya sería distinto: el autor describía ciertas situaciones para convertirlas en símbolos de algo distinto (Pitol 1989, 39).

Podemos ver en esta cita el rechazo a la vejez, bastante frecuente por parte de los jóvenes. Además, Alice no comprende que una muchacha pueda relacionarse sexualmente con un viejo y no darse cuenta de que éste ha sustituido al joven con el que ella pensaba acostarse; le parece imposible por «el olor de la senectud» y la «topografía del cuerpo». Piensa por tanto en algo tan elaborado como una simbolización, lo que podríamos considerar un mensaje oculto, tal como sucede en «Mephisto-Waltzer». Si tomamos en cuenta que el personaje masculino es Casanova, por qué no pensar que la joven matemática ilustrada desea tener una experiencia sexual con el gran amante veneciano, quien seguramente supera al joven militar suplantado.

Como el cuento de Sergio Pitol trata de la lectura de «Cercanía y fuga» que realizó el escritor-personaje³³ y éste nos resume la trama del relato, ¿podemos confiar en su lec-

³³ Cabe aclarar que varios críticos afirman que es Gianni el lector y comentarista de «Cercanía y fuga». Esto no puede sustentarse con una lectura cuidadosa del texto y, menos aún, si se ha leído *Juegos florales*. Ese lector es el escritor frustrado que anteriormente despreció la obra de Billie Upward y ahora la revaloró.

tura que recrea la de Alice elaborada por Billie? Alice está leyendo la novela de Schnitzler y ésta va afectando su comportamiento usual como alumna de un colegio de señoritas en viaje de estudios sobre arte en Venecia; el narrador-personaje, un escritor frustrado, está relejendo, después de muchos años, la novela de Billie que Gianni, el amigo de ambos, conserva en Roma, a donde el narrador ha llegado de visita. Esta nueva lectura también lo va afectando y en particular cambia su valoración del texto:

Leído en el momento de su aparición, el texto le resultó oscuro y cargado de reiteraciones e incoherencias. [...] La lectura de aquella *Cercanía y fuga* le resulta ahora muy nítida, [...] descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín (Pitol 1989, 31-32).

Este lector del relato marco difiere completamente de la lectora del relato inserto. Difieren en el sexo, en la edad, lo que implica mayor y menor experiencia de vida, en su interacción con los demás personajes y con el entorno. Todo esto muestra en los dos personajes una relación muy diferente con los textos literarios que están leyendo, los que, además, se oponen por completo en su exposición del erotismo. Casanova, viejo, ha tenido toda clase de experiencias amorosas y no está en disposición de retirarse de la palestra. Si como dice Eco, «un texto postula a sus destinatarios como condición indispensable no sólo de su propia capa-

cidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa» (Eco 1993, 77), es claro que Alice puede cumplir con la competencia lingüística, pero no tiene la «capacidad para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones, para reprimir idiosincrasias» (Eco 1993, 77-78). Sin embargo, como el texto también contribuye a producir la competencia (Eco 1993, 81), ella intuye la simbolización de algo distinto, o sea que se encamina a convertirse en Lector Modelo, que «es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado» (Eco 1993, 89). La experiencia veneciana acabará de transformarla, la sacará del capullo protector construido por la familia y la escuela; proceso en el que juega un importante papel el joven Puck:

Las ventanas abiertas le permiten a Alice conocer todos los interiores que existen en Venecia, enterarse de todas las tragedias, los caprichos, los goces. «El mundo se le revela no gradualmente sino de modo simultáneo y total» oprime con la mano la mano del galán para expresarle su gratitud por esa travesía; él se la lleva a la boca y luego vuelve la cabeza y la besa largamente en los labios; y ella conoce el amor de un joven marinero llegado por la mañana de Alejandría, del jardinero siciliano a quien el marqués de Chioglia había hecho viajar desde las propiedades de su cuñado en Agrigento para aclimatar limones y jazmines en sus jardines colgantes, del marqués mismo y de su tío, el abyecto cardenal, del secretario del cardenal que por las noches escribe sonetos libertinos y los coloca bajo los platos en la mesa palaciega, de su amigo, el joven secretario del emisario inglés, quien sale tres veces a la

semana a los alrededores de la ciudad y jinetea de la mañana a la noche. [...] ha aprendido súbitamente que lo importante no es preguntar ni emitir respuestas sino dejar que los sentidos conozcan, se equivoquen, rectifiquen (Pitol 1989, 54-55).

Cuando por la mañana ve a la que llama Titania y al Comendador en un desayuno familiar, al que se añade Puck, después del supuesto drama de la noche anterior en el concierto organizado por Titania, Alice entiende la falsedad del mundo y relaciona a estos personajes con unos, los hermanos Riccordi, de *El retorno de Casanova*. Desencantada, y enferma desde que llegó a Venecia, aumenta su fiebre y finalmente muere; pero antes dejó de ser la joven ingenua y curiosa: una noche carnavalesca bastó para transformarla.

Por ser escritor, el personaje lector del relato marco sigue un proceso de lectura diferente al de Alice cuando relee la novela de Billie Upward. Ésta puede considerarse una novela de formación, y aunque el escritor resume la trama, se preocupa más por resaltar las intenciones del texto y los recursos técnicos puestos en juego en su escritura. Por eso el narrador, quien se coloca en la perspectiva de este personaje y confunde su voz con la de él, dice:

Es difícil descifrar las intenciones del texto. ¿Qué era? ¿Un combate entre las posibilidades de asociación y desintegración de la conciencia? El recorrido de Alice, la protagonista, por Venecia entraña una incesante búsqueda y al mismo tiempo un siempre presente subterráneo terror (Pitol 1989, 32-33).

Se anticipan así los sucesos a los que se enfrenta el personaje y que lo llevan a un conflicto personal. Y más adelante dice el narrador:

¿Qué era pues esa *Cercanía y Fuga*? En primer lugar una fisura en el sólido muro de la educación adquirida por su joven heroína en casas de campo y escuelas de Inglaterra, perfeccionada en un internado de Lausanne, fisura producida por el descubrimiento o, mejor dicho, la sospecha de los placeres y los riesgos del cuerpo [...] (Pitol 1989, 33).

Comentario que tiene que ver con la caracterización del personaje y que nos hace recordar otras producciones literarias inglesas que pudieron influir en la autora, quien proviene de esa cultura.

En el aspecto formal se indica que «Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque de esos géneros se desprende el pathos, continuamente interrumpido y con reiteración diferida del relato» (Pitol 1989, 32). Rasgos que apuntan a la escritura futura (en ese momento) de Sergio Pitol; pienso, por ejemplo, en *El mago de Viena*. El escritor, que antes no había comprendido la obra de Billie, quizás porque era joven y la envidiaba, ahora está en perfecta sintonía con la novela, es el Lector Modelo para ella y nos presenta una interpretación muy positiva sustentada en la reflexión; pero no debemos olvidar que se trata de su lectura y que la obra de Billie como un todo complejo no llegamos a conocerla. Por eso, al respecto, dice José Luis Martínez Morales:

Aunque los acontecimientos narrativos del cuento de Billie nos son dados a través de la reseña del lector explícito, y su interpretación está dirigida por su lectura, al lector del texto global le queda de todas formas la impresión de una atmósfera que linda entre lo extraño y lo onírico, donde el tiempo parece detenerse y entrar en otra dimensión (Martínez 2008, 54).

Los cuentos analizados tienen diversos puntos de contacto en sus recursos escriturales, como espero haber puesto de relieve a lo largo de este trabajo; sin embargo, los resultados narrativos son completamente diferentes, no sólo por la temática sino por su sistema de códigos y subcódigos, y por las relaciones intertextuales que establecen. Lo que no se puede dejar de destacar, en relación con ellos, son las profundas exigencias a las que Sergio Pitól somete a su lector, por lo que en este libro ya ha logrado:

En los cuatro cuentos del *Vals de Mefisto*, percibo que la realidad y la imaginación han calmado sus agravios, ambas instancias han cedido su prepotencia, los antónimos se han disuelto. Presencia, fuga, sueño, realidad, soledad, lejanía, solidaridad, textualidad y crónica autobiográfica han podido conjugarse con alguna comodidad. A veces imagino que estoy próximo al Umbral, al mítico jardín donde encontraré que todo está en todo (Pitol 2010, 41).

Bibliografía

- Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. 1984. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. de Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI.
- Eco, Umberto. 1993. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.
- Gasca, Omar. 1983. «Entrevista a Sergio Pitol». *Aporte* II, 8-9: 41-46.
- Martínez Morales, José Luis. 2008. «La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitol». *Singulares lecturas tenebrosas*. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Pitol, Sergio. 1982. «Diario de Moscú», *Territorios* 12: 3-13.
- . 1989. *Vals de Mefisto*. México: Era.
- . 1996. «Todo está en todas las cosas». *El arte de la fuga*. México: Era.
- . 2010. *Una autobiografía soterrada. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.

Pitol político

Raphaël Estève

Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3

SE TRATA AQUÍ de proponer una fenomenología de lo político en la trilogía de la memoria: *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005). Estas tres obras esbozan fragmentariamente el itinerario biográfico e intelectual del autor, al combinar recuerdos consignados o no en un diario, reflexiones de corte ensayístico o crítico, y por supuesto algunas recreaciones ficticias. Tienen también en común una ubicación notable: Europa. Y más concretamente, la Europa del muro de Berlín, cuyas fechas, 1961-1989, corresponden casi exactamente a la estancia, móvil y entrecortada, de Sergio Pitol en varios países del entonces llamado «Bloque del Este». Es por consiguiente el totalitarismo, visto a través del testimonio del autor, en el que nos vamos a interesar primero. El totalitarismo soviético, más que todo, porque ha sido abundantemente problematizado en cuanto fracaso político de unos presupuestos ideológicos compartidos por muchos escritores de

la generación de Pitol.³⁴ No se encuentra, por supuesto, una teoría política caracterizada en los escritos de Pitol, pero vamos a ver que las puestas en tela de juicio, en la segunda mitad del siglo XX, del proceso totalitario, tendieron precisamente a descartar el pensamiento sistémico –e incluso a veces, como en el caso de Hannah Arendt, al mismo pensamiento filosófico– para considerar adecuadamente lo político. Por eso, el gesto fenomenológico es, como lo vamos a ver, la aprensión más adecuada del carácter *asintótico* de las reflexiones, numerosas y profundas, de Sergio Pitol que remiten a lo político. Tematizando el concepto de *diferencia* como eje de lo político para Pitol, veremos primero, en el campo del conocimiento, cómo se cuestionan los conceptos de unidad y de identidad. Luego, en el campo moral, nos centraremos en la desconstrucción pluralista de cierto conformismo moral y de los valores «burgueses» otrora religiosos. Y esta tensión entre individuo y sociedad nos llevará, por fin, al campo de la espiritualidad y a la problematización del ecumenismo en la esfera de la cultura que, como lo político –o tal vez compitiendo con él–, también pretende vincular a los miembros de una comunidad.

Es el propio autor quien, narrando la primera vez que cruza el Atlántico, en junio de 1961, en un capítulo de *El arte de la fuga* titulado «Viajar y escribir», coloca su estancia en el Viejo Continente bajo el signo del antagonismo ideológico entre los dos bloques: «El preludeo a mi llegada

³⁴ Contrariamente a la dictadura franquista, que le hace discretamente eco en la trilogía. Fuera del marco estricto del totalitarismo, tampoco trataremos de la política interior de los sucesivos gobiernos mexicanos, a veces comentada por Pitol, pero de la que no tenemos competencia ni legitimidad para hablar.

a Europa estuvo marcado por esa grave perturbación internacional que constituyó la erección del muro de Berlín» (Pitol 1997, 163). Desde un punto de vista biográfico, Pitol mantiene básicamente dos tipos de puntos de contacto con lo político: el primero en la ciudadanía, y el segundo en oficialidad representativa del cuerpo diplomático.

Es en el primero, en su juventud, cuando asoman más nítidamente las posturas ideológicas. A imagen de lo que confirmarán las etapas ulteriores, esas posturas carecen, afortunadamente, de extremismo. Tan sólo se radicalizan por las exacciones del gobierno mexicano a finales de los 50: «Después de iniciada la represión ya no pensábamos lo mismo» (Pitol 1997, 37). Una de las opciones consideradas por Pitol es entonces «el socialismo, ya fuese democrático como el de Suecia y Finlandia, o socialismo real como el del Este europeo, o aun un socialismo *sui géneris* como el chino» (*ibid.*). Y es precisamente a China, tras su vuelta a México en 1962 al cabo de un poco menos de un año en Roma, a donde le lleva su indignación política después del asesinato «estatal» de Rubén Jaramillo en mayo de 1962. «Era el tiempo de “las cien flores”, no el de la revolución cultural» (*ibid.*), se justifica así el autor que acababa entonces de leer «*La larga marcha*, de Simone de Beauvoir, y *Claves para la China* del lúcido Claude Roy» (*ibid.*). Ambos tenían como característica el presentar «aquél mundo como una Utopía en proceso de realización; una visión ideal, pero construida con elementos reales» (*ibid.*). Este viaje, aludido, y justificado con los mismos alicientes literarios en el apartado «Formas de Gao Xingjian» de *El mago de Viena*, desilusiona al autor, por lo menos en su relato retrospectivo. Es una

prueba de la realidad que anticipa, cuatro años antes del inicio de la Revolución Cultural (alrededor de 1966), el repudio de la *praxis* comunista que Pitol expresará años más tarde: «Paulatinamente China fue convirtiéndose en un infierno» (Pitol 2005, 70). En proporción inversa debieron de influir la curiosidad ideológica y la fascinación, esta vez genuina y duradera, por los grandes autores (y primero: por Conrad y Gombrowicz), en la estancia prolongada de Pitol en Polonia de 1963 a 1966, fecha de su regreso a Xalapa, marcando el fin de esa primera etapa que también le llevó a Londres, París y Ginebra.

La segunda modalidad de la relación mantenida por Pitol con lo político ya es menos común. Es la integración en el cuerpo diplomático: ser representante oficial del régimen político del país que le abandera, cuya acción política tiene por consiguiente que asumir. Es lo que prueba la dimisión de Pitol de su primer cargo de agregado cultural en Belgrado en 1968, para protestar contra la masacre de Tlatelolco. Se supone así que, tras su estancia de tres años en Barcelona, se acomoda con la oficialidad que implican sus afectaciones sucesivas como agregado cultural en Varsovia, París, Budapest y Moscú (de 1977 a 1979), que culminarán con su cargo de Embajador de México en Praga de 1983 a 1988. Debido a la función diplomática que implica no estar entre los oponentes a un determinado régimen, las posibilidades de cualquier activismo político son inexistentes. Sobre todo si las comparamos con las tomas de posición del ciudadano Pitol «una docena más de escritores y pintores hicimos una huelga de hambre convocada por José Revueltas» (Pitol 1997, 35). Vemos así muy bien, con el

episodio moscovita, en *El viaje*, de la cena con Gueorgui Markov, el presidente de la muy oficial Asociación de Escritores, que la única armas de expresión política que le queda al agregado Pitol es la insolencia de la ironía. Consiste en tratar a los miembros de dicha asociación –en palabras de Pitol, un «puñado de estalinistas, cínicos, obtusos y rapaces» (Pitol 2001, 48)– como si fueran los «agentes fundamentales del cambio» (Pitol 2001, 49). Ya vemos que el margen de maniobra es por lo menos reducido. Y en eso radica uno de los intereses de esta trilogía de la memoria: en su relación a la vez estrecha y tangencial con lo político. Tiene que ver con la condición de testigo extraterritorial del escritor. Testigo, primero, del giro del 68 europeo –«La revolución juvenil que recorrió Europa en el 68 dejó un fuerte eco en España» (Pitol 2005, 232), inflexión clara en las modalidades de la ideología y del militantismo marxista, tras el largo decenio que empieza con la insurrección de Budapest en 1956 y que acaba con la primavera de Praga en 1968. Y testigo, por supuesto, en primera fila, de los inicios de la perestroika en los países del Bloque del Este.

Totalitarismo: Razón y pérdida

El derrumbe racionalista

Después de Auschwitz, el pensamiento tuvo que posicionarse respecto a la racionalidad indisociable de la metafísica occidental. El racionalismo se criticó, en efecto, porque pretendía aplicar a la integralidad de la realidad el principio de

razón suficiente. Es decir, la idea de que nada en el mundo adviene sin causa (sin razón), de que nada es inexplicable. Este principio es el fundamento del «progreso» científico, al colocar lo que no entendemos de momento bajo el enfoque *prospectivo* de su necesaria y próxima aclaración. Esta *positividad* de la temporalidad es heredera de la ideología de la Ilustración, que asocia el progreso y la racionalidad con el bienestar de los pueblos. Pero con Auschwitz, con el horror perpetrado por una de las más avanzadas –y más cultas– naciones occidentales, Alemania, producto directo del *Aufklärung*, se empezó a cuestionar dicha correlación. De cierto modo, el espíritu de la racionalidad condujo a la barbarie. Y eso originó que, después de 1945, el pensamiento más criticado fue el que pretendía totalizar la realidad, es decir, someterla absolutamente al espíritu racional. O sea, característicamente, el pensamiento de Hegel. Heredero de la teodicea leibniziana (lo que nos parece un mal es sólo por un defecto, una parcialidad de entendimiento, al no entender, contrariamente al punto de vista totalizante de Dios, el conjunto de las razones que convierten ese mal aparente en «bien» verdadero), el credo hegeliano de postular que todo lo real es racional se volvió entonces insostenible. Ya nadie quiso pensar que se le escapaba la positividad –la razón– de la Solución Final. Hegel es también la fuente de la que mana el materialismo dialéctico: lo que propone Marx es característicamente una *dilación* del sentido, o sea el argumento de que los males actuales, iniciales, son un sacrificio al bienestar ulterior (que de momento sólo es una *idea*); y la lucha de las clases corresponde exactamente al segundo tiempo de la dialéctica hegeliana, el momento antagónico

de la diferenciación, o contradicción, destinado a reabsorberse en la tercera fase, totalizadora, que reconcilia y salva la diferencia.

Así que el pensamiento anti hegeliano de la segunda mitad del siglo XX pudo abrazar conjuntamente el nazismo y ciertos aspectos del totalitarismo que nos interesa en el caso de Sergio Pitol, el totalitarismo comunista.

El caso es que las observaciones de Pitol, y hasta se podría decir, los fundamentos de su poética, tienen mucho en común con la crítica del totalitarismo emprendida por Hannah Arendt bajo el hospicio de la fenomenología. Como todo sistematismo, el sistema hegeliano ambiciona primero la predictibilidad (también es el caso de la ciencia). Piensa la historia como un proceso sin discontinuidad. Para decirlo de otra forma, excluye toda eventualidad de novedad radical: sometido al principio de razón, todo se ve imputado a una causa de la que es por lo tanto producto *necesario*. Al final de *El arte de la fuga*, cuando expresa su desconcierto respecto a la rebelión en Chiapas, Pitol insiste de manera muy llamativa sobre el hecho de que «Uno conoce algo siempre a saltos, fragmentadamente, tiene conciencia de los efectos, pero al no identificar las causas es como si no conociera nada» (Pitol 1997, 298). Y no es de extrañar que esta relación mantenida con el *acontecimiento* lleve a un estado en que «la razón se adelgazaba hasta lo indecible» (*ibid.*). Pitol mantiene abierta su disponibilidad al fenómeno en cuanto éste es portador de impredecibilidad, de novedad radical. O sea, precisamente al contrario de lo que estigmatiza el autor en el régimen totalitario soviético, cuyos dignatarios, los ya mencionados miembros de la Asociación de Escritores, sólo aspiran a «fre-

nar cualquier novedad» (Pitol 2001, 62). Según Hannah Arendt, el pensador anti totalitario tiene como tarea detectar la novedad imprevista que caracteriza auténticamente todo acontecimiento histórico. Su irreductibilidad a lo previo, su discontinuidad, no garantiza nuestro conocimiento, como dice Pitol, en un desprendimiento típicamente fenomenológico, más que «a saltos». Y por eso, la rebelión de Chiapas es perfecta muestra de la apertura del autor a la novedad. En efecto, a pesar de su amplia experiencia de diversos ámbitos ideológicos, Pitol declara no identificar en la retórica del subcomandante Marcos ningunas «huellas castristas ni maoístas. Nada parecido a Sendero Luminoso; nada tampoco que recuerde a ese léxico arcaico de los manuales de Nikitin o de Konstantinov» (Pitol 1997, 291). Excluir lo impredecible es excluir lo extraordinario, el misterio. «Siempre que ocurre algo nuevo se da algo inesperado, imprevisible y, en último término, inexplicable causalmente, es decir, algo así como un milagro en el nexo de las secuencias calculables» (Arendt 1997, 64), nos dice Hannah Arendt al colocar toda incoatividad, todo inicio, bajo el sello, precisamente, *irracional*, del milagro «cada nuevo comienzo es por naturaleza un milagro» (Arendt 1997, 64). Es cierto que el principio de razón suficiente venía a oponerse a la idea de un mundo saturado de fuerzas ocultas, el mundo del animismo y de la alquimia. Así que no deja de llamar nuestra atención la predilección de Pitol por este último vocablo, como cuando se presenta movido por «un inexplicable impulso alquímico» (Pitol 1997, 114), al que se siente «incapaz de resistir» (*ibid.*), o que se pregunta «¿De qué alquimia delirante habrán surgido los libros más

perfectos que conozco?» (Pitol 2001, 10). Desarrollaremos más adelante la confirmación de la indiscutible positividad que constituye esa emancipación de la racionalidad, más que todo cuando se vincula con el campo del arte, fundamentalmente regido por esa misma «oscura e inescrutable alquimia de la que tanto se habla cuando se acerca uno al proceso de la creación» (Pitol 1997, 164). Pero lo importante de momento es vincular con este irracionalismo la concepción fenomenológica de la política que propone Arendt. Para ella, en efecto, *lo político se opone a la búsqueda de la verdad*. Lo constituyen, por el contrario, sentimientos, intereses, tensiones. Reacio a toda anticipación sistémica y por lo tanto racional, lo político es asunto de aprobación/desaprobación, de consentimiento/rechazo, y por lo tanto, de *dinámicas*. Y como sostiene Merleau Ponty en las últimas páginas de *Humanismo y terror*, el entendimiento de lo político a veces es incluso el entendimiento del *estilo* o de la *forma* que reviste. Comprobamos la afinidad entre esta postura y la aprensión mantenida por Pitol frente a los fenómenos: tomando acto de la falta de fundamento de lo que ocurre.

Abschattung y *desaparición*

Es indudablemente Heidegger quien, pese a estar comprometido con el régimen nazi, constituye la fuente doctrinaria de Arendt. La actitud fenomenológica de Heidegger consiste en efecto en considerar que la existencia es contraria a los principios de identidad y de razón. Se caracteriza, al contrario, como misterio y *diferencia*. Para Heidegger, hay dos tipos de verdad. La primera, de índole metafísica, es

adequatio rei et intellectus: que el pensamiento corresponda con la cosa, postura en la que el criterio decisivo es la efectividad, es decir la *presencia* de esa cosa. Es un ideal de identidad entre el pensamiento y la realidad, en el que idealismo y racionalismo se confunden. Toda la realidad debe/puede ser pensada, es decir explicada: se aspira a un saber absoluto, en el que el criterio es de la coincidencia y por lo tanto de la presencia. La segunda, en cambio, remite a una forma de *ausencia*. Y ante todo, al misterio ineludible de la *presentificación*. El porqué de las cosas, que siempre acaba por agotar el *regressus ad infinitum* de la serie de las causas (como en las preguntas de los niños). Siempre *falta* el primer término de la cadena explicativa, es decir, racional: si no la interrumpimos arbitrariamente, nunca llegamos a un principio fundamental, fundador (podemos introducir la idea de Dios, pero aun así tenemos que decretar que es *causa sui*). O sea que cualquier presentificación siempre se hace correlativamente a esta ocultación de su principio fundamental, que escapa de la cadena causal, que le es heterogéneo. Es lo que Heidegger entiende por *aletheia*, ese trasfondo que nos escapa cuando consideramos cualquier cosa. Para anunciar cómo esta idea se traduce en los relatos de Pitól, recordaremos que Heidegger le debe a Husserl el principio fenomenológico de la verdad concebida como ausencia. Para contradecir el absolutismo hegeliano, Husserl afirma en efecto que el punto de vista absoluto nunca se puede lograr, que sólo tenemos una visión parcial del objeto presentificado (aquí entra el famoso ejemplo del cubo del que nunca podemos ver más que tres caras sobre la seis que tiene). Toda cosa se ve así sobre un trasfondo que a su vez,

si lo enfocamos, se presentará sobre otro trasfondo, etc. El objeto es el correlato del horizonte sobre el cual aparece, y detrás de este horizonte, siempre hay otro. Toda presencia presupone la ausencia. Se asume por fin el *regressus ad infinitum*: ninguna cosa se da originariamente de forma absoluta ni autónoma. Es lo que Husserl llama *Abschattung*: horizonte, perfil, pero también, *sombra*. Hay siempre algo por detrás (no existe un primer fundamento: el mundo es *grundlos*, ya escribía Schopenhauer). La cosa es siempre ya *segunda*.

Como lo deja intuir el título de un capítulo de *El mago de Viena*, «La auténtica lectura: la relectura», nos entroncamos aquí con unos conceptos muy afines a la poética de Borges, que tanta fascinación ejerció sobre Pitol. Vamos a aclarar de inmediato en qué consiste en términos generales una de las matrices del funcionamiento literario, al mostrar cómo esa reivindicación de la *secundariedad* de las cosas, es decir, del hecho de que carecen de fundamento y de predictibilidad, se expresa en la trilogía de la memoria. Cualquier lector atento³⁵ habrá notado que, en las tres obras que la componen, el autor repara en fenómenos de olvido –correlato de la «memoria»–, de pérdida, o más generalmente, de ausencia. Pitol extravía sus libros, sus lentes («al consignar mi maleta en el depósito de equipajes descubrí que había perdido mis lentes») (Pitol 1997, 9). Tiene un agujero negro inmediato respecto a su visita de Pompeya («Pompeya me quedó como un oscuro punto sepultado en la memoria») (Pitol 2005, 81). Y por supuesto, comprueba la ausencia integral de toda

³⁵ Véase en este sentido el trabajo de Esperanza López Parada, «Memoria y olvido en la autobiografía: Sergio Pitol y el dato que falta» (2012).

mención de Praga en su diario de los años de su estancia: «Leí varios cuadernos, centenares de páginas y para mi estupor no encontré nada sobre Praga» (Pitol 2001, 11-12). Pues el postulado que se quiere defender aquí es que la mención de esos olvidos, pérdidas y ausencias constituye una plasmación de la postura fenomenológica que acabamos de presentar. Una forma de tomar acto de que, siendo el fenómeno sin fundamento (sin causa absoluta), el mero proceso de su donación tiene que reivindicar su estatuto de origen arbitrario e insalvablemente relativo. Lo más sencillo para entenderlo es hablar de la *contingencia* de las cosas. Sin causa absoluta, las cosas y los acontecimientos carecen de necesidad. Perfectamente hubieran podido no ser. La ausencia o la desaparición aparecen así como una pedagogía o una aceptación de esta contingencia radical: no es «necesaria» (en el sentido de no poder deducirse causalmente) la existencia de las cosas, ni siquiera la del mundo. La actitud que preconiza Heidegger respecto a esta arbitrariedad, a este misterio del mundo impredecible –y que podemos encontrar en las numerosas alusiones que hace Pitol al «azar»–, es la *gelassenheit*, «serenidad», que también pudo traducirse como un *desasirse* de las cosas, lo que, poéticamente entronca muy bien con la propensión de Pitol a extraviarlas. Llamativamente, la idea de necesidad aparece a veces asociada con lo que se olvida: evoca así el autor antes de emprender un vuelo «la sensación de haber olvidado, como ocurre siempre, cosas que me van a ser *necesarias* durante el viaje» (Pitol 2001, 28).³⁶ Evidentemente, eso tiene repercusiones desde un punto de

³⁶ Las cursivas son mías.

vista literario, remitiéndonos al pensamiento de la diferencia pura que se suele asociar con el acato fenomenológico de la secundariedad. En el proceso de la escritura, siempre surge una novedad que excede de la intención, de la idea que le preexiste. Es lo que Pitol, lo desarrollaremos en la tercera parte, llama «la forma». Su principal característica es su autonomía, es decir, precisamente, la contingencia radical a la que somete, según afirma Pitol, al escritor. Y es supuestamente lo que encubre su aminoración sistemática de la «imaginación» en la raíz de su escritura: «si hay algo de ella su dimensión es minúscula» (Pitol 2005, 245), comenta el autor respecto a su proceso creador. La imaginación es, en efecto, una capacidad que instituye una especie de sujeto omnisciente y absolutizado. Al contrario, piensa Pitol, el relato nace también de y por su expresión, es decir, incluso independientemente de lo que haya que expresar. De ahí su insalvable secundariedad. Y de ahí, a veces, la voluntad de hacer desaparecer al pretexto, sea el eventual referente, el mismo objeto del mundo que preexiste, sea, incluso, la idea (o imaginación), en el sentido más absoluto de la palabra. Es muy significativo que Pitol extrañe tan a menudo libros, objetos literarios: por ejemplo, *El cuarto de Jacob*, de Virginia Woolf, o sobre todo *Mr Byculla*, una novela policiaca de John Linklater: «Dos veces había comprado después la edición original inglesa, para perderla casi de inmediato en ambas ocasiones. La de hoy, la tercera, fue la más acelerada» (Pitol 2001, 102). No podríamos encontrar mejor ejemplo que esa pérdida reiterada y por lo tanto casi voluntarista de la edición «original» para ilustrar lo que significa, desde un punto de vista fenomenológico, la diferencia pura, es decir, la secundariedad.

Diferencialismo: ¿comunidades o «mala fe»?

En la «imposibilidad de alcanzar por una vía racional la verdad» (Pitol 1997, 85), y a sabiendas de que «no hay verdad que no sea conjetural, relativa y, por ello, vulnerable» (Pitol 1997, 85), Pitol clama nuestra obligación de «saber que no existen absolutos» (Pitol 1997, 85). Si hay un concepto respecto al cual Pitol se acerca al pensamiento de Hannah Arendt, es el de *pluralidad*. «La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres» (Arendt 1997, 45) afirma la filósofa, caracterizando fenomenológicamente lo político en el sentido que aclaramos: no hay nada más real que la *diversidad* de las manifestaciones sensibles, ningún principio unificador detrás de la multiplicidad de las apariencias. Como lo vimos, la traducción política de esta convicción no deja lugar a dudas: «La mente totalitaria no acepta lo diverso, es por esencia monológica, admite sólo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos» (Pitol 2005, 240).

La reacción relativista

Al lado del pensamiento antitotalitario se fortaleció, ya desde los inicios del siglo XX, la convicción de que el ideal racionalista de la Ilustración sólo encubría una imperialista voluntad de asimilación de las diferencias humanas. La voluntad, incluso, de erradicarlas para sustituirlas precisamente con eso, un *ideal* humano. Es decir, una mera abstracción que ya era estigmatizada en vísperas de la Revolución francesa por el reaccionario Joseph de Maistre, que

afirmaba con cierto humor haber visto a españoles, ingleses, franceses, pero nunca a «un hombre en general». Desde su crítica contemporánea, ese universalismo desencarnado fue acusado de fomentar no solo el antropocentrismo sino también un auténtico etnocentrismo: el modelo del hombre occidental. Por eso, en *El mago de Viena*, resulta interesante la insistencia sobre la figura de Joseph Conrad: «Conrad creyó en su juventud en esa hazaña civilizadora. Hizo todo lo posible por incorporarse a ella y en 1890 lo logró. Fue la experiencia más desastrosa de su vida» (Pitol 2005, 149). Y prosigue sin ambigüedad: «La cruzada proclamada por el gobierno de Bélgica y las grandes potencias europeas enmascaraba tartufamente las formas más primitivas de explotación» (Pitol 2005, 143). El pensamiento anticolonialista tiene por supuesto que ver con el relativismo. Y hay que reparar en la analogía que mantiene la descolonización con lo que ocurrió tras, o incluso durante, la caída del imperio soviético: en ambos casos la emancipación adoptó la forma del comunitarismo y del nacionalismo, con reivindicaciones de soberanías fundamentadas en los particularismos (étnicos, étnico-religiosos, etc.). El cosmopolitismo se convierte entonces en el mal radical: los pueblos tienen que impermeabilizarse a los demás, toda tendencia a universalizar los valores siendo coacción y tiranía. Pitol está claramente consciente de esta evolución al recalcar acerca de los estados totalitarios que, antes, «esa mentalidad exaltaba los valores nacionales como una forma de culto supremo» (Pitol 1997, 140), pero una vez enterada de que la extremización de esta lógica podía llevar al desmembramiento del imperio, «esa misma men-

talidad pareció de repente hastiarse de exaltar lo nacional y sus signos más visibles. Dice haberse modernizado, descubre el placer de ser cosmopolita» (Pitol 1997, 140). El cosmopolitismo es de signo opuesto a las veleidades emancipadoras de las comunidades: de ahí la promoción de sus valores por el régimen totalitario. Pitol está confrontado a esta problemática cuando exalta el «temperamento» caucásico. Dicha exaltación tiene rasgos románticos, al esbozar los contornos de un *esencialismo* aplicado a los georgianos: «¡Qué rostros, qué ojos, qué movimientos al caminar, qué voces! Ningún ditirambo es suficiente para describirlos, con seguridad resultaría parco. Lo que más impresiona es su naturalidad» (Pitol 2001, 127-128). Si esencializar es postular la comunidad de rasgos, entonces todas las alusiones de Pitol al «alma» (eslava, rusa, etc.) de un pueblo tienen que ver con este proceso, que postula una «naturaleza humana» (Pitol 2001, 142). Ésta se califica llamativamente de «inmaculada» (Pitol 2001, 142), es decir «no dañada por una rígida educación protocolaria, sino regida por el instinto» (*ibid.*). Y vemos cómo la tensión sigue siempre, en Pitol, entre esta alabanza de la espontaneidad pre-cultural de un temperamento y el ineluctable correlato que ya mencionamos: «A veces me irritaba el excesivo nacionalismo de algunos comensales puesto que a medida que el licor se imponía el sentimiento de raza crecía en ellos» (Pitol 2001, 130). Contraría en efecto la sensibilidad cosmopolita de Pitol, que, en reacción, no puede sino «citar a Thomas Mann y mencionarles su concepto de ciudadano del mundo» (Pitol 2001, 130).

La ética de la autenticidad

El romanticismo «localista» que acabamos de presentar mantiene muchas afinidades con lo que se llamó «la ética de la autenticidad», mucho antes de que el filósofo Charles Taylor le dedicara, a inicios de los noventa, un ensayo epónimo. La ética de la autenticidad integra la puesta en tela de juicio de la heteronomía que pretenden imponernos esos valores absolutos heredados de la Ilustración racionalista. La singularidad y los particularismos se promueven como productos de un derecho a afirmar la propia diferencia. Es la lógica del *be yourself*, que a falta de lo que vale para todos, es exaltación correlativa de lo que vale «auténticamente» para mí. Esta lógica mantiene grandes afinidades con la de los pensadores franceses del 68, como Foucault o Derrida (o por lo menos con su vulgata), cuyo tremendo éxito en los campus norteamericanos se entiende así mejor. Lo que se cuestionó entonces fue la existencia de normas transcendentales al individuo. La racionalidad sería tan sólo creadora de esas normas. Así Foucault, nietzscheano radical en su acato de la secundariedad (no hay hechos sino «interpretaciones de interpretaciones»), declara precisamente por eso que la búsqueda de una forma moral aceptable por todos sería una catástrofe. Y vemos cómo se aplica el mismo tipo de desconstrucción al pasar del plano colectivo de la civilización al plano individual de la moral. Pitol está muy sensibilizado con esta problemática, y no sólo porque la genealogía nietzscheana, que postula que todo juicio de valores es siempre una máscara o un síntoma, se inspira mucho del Dostoievski de *El hombre del subterráneo*. Efectivamente tiene que

ver con la ética de la autenticidad la preferencia de Pitol por «lo que persiste del héroe romántico y sus anhelos libertarios» (Pitol 2005, 134) sobre «su antítesis, la sociedad con su conjunto de reglas y convenciones para someter, desacreditar y corregir cualquier impulso de inconformidad que sobreviva en el individuo» (*ibid.*). Si reparamos en la palabra «inconformidad», y forzamos un poco el notable pudor del autor, podremos recordar que también fue en nombre de la ética de la autenticidad como los movimientos de liberación sexual rechazaron las discriminaciones tradicionales entre «normalidad» y «anormalidad», y más generalmente las jerarquizaciones de las formas de vivir fundamentadas, otra vez, en un ideal abstracto y sobre todo normativo: «Todas las sexualidades forman parte de la misma familia: el instinto» (Pitol 1997, 23), escribe el autor, promoviendo el mismo concepto, «el instinto», que se alabó en la exaltación romántica de la *esencia* caucásica. Revivifica, lo entendemos, la oposición naturaleza/cultura, la libertad asociándose a menudo, en la *Trilogía*, con la idea de hedonismo, señal de que se toma acto de la contingencia radical del mundo. Así es como Pitol decreta que «la disposición al placer, al carnaval, al uso permanente de la máscara y la prodigalidad erótica es lo que aterroriza a los puritanos» (Pitol 1997, 21). Ya tenemos el esbozo, o la veleidad, de un pensamiento del *margen*. En términos que recuerdan mucho a los que emplea Foucault para erigir los procesos de exclusión de la locura en paradigma del imperialismo racionalista, Pitol no deja de promover la figura del *excéntrico*: «Las preocupaciones del excéntrico son diferentes a las de los demás, sus gestos tienden

a la diferenciación, a la autonomía hasta donde sea posible de un entorno pesadamente gregario» (Pitol 2001, 34). Pese a que la acepción del término «excéntrico» llegue efectivamente a coincidir con «el que ve visiones, el chalado, el bueno para nada, el que está a un paso del manicomio» (Pitol 2001, 134), entendemos que en la descripción de la marginalidad radica también una profesión de fe, que hace eco a la voluntad muchas veces repetida por el autor de sustraerse al yugo de las convenciones sociales que tanto le contrarían. Así que, del mismo modo que los excéntricos se libran de «los caprichos de la moda» (Pitol 2001, 35), escribe Pitol: «No pertenecía a ningún cenáculo, ni era miembro del comité de redacción de ninguna publicación. Por lo mismo, no tenía que someterme al gusto de una tribu, ni a las modas del momento» (Pitol 2005, 90). Y podemos vislumbrar la continuidad con la fenomenología política que ya se expuso: «Jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas; se rebela hasta de los mismos cánones creados por ella» (Pitol 1997, 139). Lo gracioso en la poética que trasluce de la biografía del autor es que experimentó esa marginalidad de manera bastante contradictoria. En la primera fase de su exilio voluntario a Europa, antes del inicio de los setenta, la marginalidad de la condición libremente escogida de extranjero se compagina con otra marginalidad: la vida *bohemia*, es decir, típicamente en la indigencia material y en la desconstrucción de los valores burgueses (ambas propias de la juventud). La segunda, donde la marginalidad es primero extraterritorialidad, coincide con la carrera diplomática de Pitol, previsiblemente generadora de tensión entre las aspiraciones

evocadas y su antítesis, la ineluctable oficialidad pulida –política, esta vez en el sentido más estrecho de la palabra– de las embajadas. Confirma el autor que le «enfermaba la retórica hueca del discurso oficial» (Pitol 1997, 160), presentando como una compensación a esa frustración su deseo literario, por ejemplo en el *Tríptico del Carnaval*, de subversión y de degradación. A modo de guiño a esa incomodidad biográfica, podríamos hasta interpretar el olvido de Praga, en el ya mencionado diario de su estancia en calidad de embajador, como una confesión de que Praga, capital de la Bohemia, en su ideal, no puede mencionarse cabalmente fuera de los valores de la vida bohemia, tan opuesta al oficio diplomático, que implica al contrario «un trato permanente con representantes del poder» (Pitol 1997, 121), y el manejo exclusivo de «un lenguaje oficial y estratificado» (Pitol 1997, 121).

La mala fe

Lo que expresa aquí el participio «estratificado», se declina reiteradamente en la *Trilogía*: se convoca por supuesto este campo semántico para describir lo que la Glasnost –viento del cambio– va a erradicar: «Presencié algo único: los primeros pasos de un dinosaurio por mucho tiempo congelado» (Pitol 2001, 27). Pero es más relevante reparar aquí en la dimensión *mecánica* de la oficialidad estigmatizada por el autor. Esa dimensión puede contaminar de «oficialidad» incluso el comportamiento a escala individual. Así, hasta la esfera más instintiva, lo vimos, la de la sexualidad, puede contagiarse de artificialidad. Acerca de una interlocutora

«funcionaria de la televisión» (Pitol 2001, 28), escribe así Pitol que ella le inflige a él «confesiones sexuales seguramente repetidas muchas veces, desagradables y tediosas, porque su discurso es mecánico, sin pasión, ni libido verdadera» (Pitol 2001, 28-29). Si cotejamos ese automatismo con la *pantomima* de la función diplomática (jugando con la acepción «escénica» de la palabra), nos acercamos mucho al concepto sartriano de *mala fe*. Cuando Pitol evoca su primera estancia en Roma, recuerda los apasionados debates «entre comunistas y existencialistas» (Pitol 1997, 51), que «tenían un ídolo en común: Sartre, muy cercano entonces al Partido Comunista Italiano» (Pitol 1997, 51). Sartre discrepaba con el marxismo ortodoxo sobre un punto. Si para Marx, la conciencia de los hombres está totalmente determinada por su ser social, y, más generalmente, el determinismo es la modalidad exclusiva del materialismo, el existencialismo de Sartre es en cambio radicalmente antideterminista. Sacando sus conclusiones de la propuesta fenomenológica de Husserl, el famoso credo sartriano, «la existencia precede a la esencia», sólo expresa que no existe ninguna naturaleza humana, y que por lo tanto el hombre está fundamentalmente libre de determinaciones. Para Sartre, la mala fe es precisamente imponerse regresivamente el yugo de determinaciones de las que nuestra libertad se podría perfectamente emancipar. Es el ejemplo conocido del camarero que *desempeña su papel* de camarero, esforzándose por corresponder al prototipo del oficio, al fin, esencializándose. La mala fe es el ansia de conformarse con una idea, con un concepto, es decir con algo *fijo*, mientras que el hombre, al contrario, no es nada predeterminado.

Vemos cuán cercanos estamos de lo que expresa Pitol. Para Sartre, el hombre nunca es idéntico a sí mismo, siempre se trasciende. Y podemos de paso aprovechar la oposición sugerida por Pitol entre «mecanismo» y «libido verdadera» citada anteriormente. El deseo es uno de los elementos que hacen que el hombre no coincida consigo mismo. Y el mecanismo, como lo traduce la omnipresencia de la figura del *robot* en la *Trilogía*, es mera *reificación* del hombre. Y Pitol, objetivándose en la automaticidad diplomática tiene clara conciencia de eso.

La imagen de la «mueca» puede a la vez ilustrar y profundizar, en la obra de Pitol, el tema de la mala fe. La mueca, a veces significativamente «mueca congelada» (Pitol 1997, 223), puede ser la máscara del papel desempeñado. Pero es a la par —cuando el autor reflexionando, a los setenta años, sobre la vejez, se mira en el espejo— un intento desesperado de negar el paso del tiempo: «¡Qué infinita fe de *carbonaro* para suponer que esas muecas que devuelve el espejo tengan alguna relación con las fotos de juventud!» (Pitol 2005, 82). Lo que se explicita retomando la idea de congelación: «trato de disimular con mis muecas las arrugas» (Pitol 2005, 97). El pasado, o lo que es lo mismo en el idealismo platónico, su eternización, niega así la huella más sencilla de diferencia consigo mismo que podemos percibir, el envejecimiento. Si cosificarse es siempre ser idéntico a una preexistencia, el movimiento opuesto es perpetuamente diferir, inventarse, en lo que los fenomenólogos llamaron «desborde», «exceso» o «descarrío». Negar el envejecimiento es buscar la perpetuación: buscar, ejerciendo responsabilidades (civiles, profesionales, familiares) la justificación de una

identidad perenne. Porque las responsabilidades, como toda oficialidad, nos esencializan. Pitol se mantiene siempre alerta respecto a lo que Rousseau, precursor de Sartre con su concepto de perfectibilidad, llama «la idiotez de la vejez», es decir la coincidencia consigo mismo. De ahí la poética, conforme a la prospectividad fenomenológica, de la huida («*El arte de la fuga*», pero también, por supuesto, la inclinación al *viaje*, el gusto de la extranjería, etc.), tan afín, en su futurización, con el movimiento perpetuo de la *libido*. Y ¿cómo concretar más sencillamente esa aspiración a distanciarse de sí mismo que con la práctica o promoción sistemática del humor? Sin ni siquiera reparar en la ironía, tergiversación enunciativa del propio locutor que se distancia de sí mismo, cualquier forma de humor, antinómico del tan estigmatizado «espíritu de serio», manifiesta esta misma emancipación respecto a lo que pretende encerrarnos en un programa predeterminado. Dicho espíritu de serio, típica mala fe, es exactamente lo que cuestiona Pitol en sus múltiples referencias a lo «solemne», hasta a veces «desierto de solemnidad» (Pitol 1997, 39). Así que la aspiración a la trivialización, a la parodia, que se manifiesta por ejemplo en *Tríptico del Carnaval*, y que Pitol presenta como una reacción al encorsetado ámbito de oficialidad en que se mueve en sus años de ejercicio diplomático, es, lo vemos, claramente de índole fenomenológica.

Humanismo: arte *vs.* cultura

El juego y la forma: la sombra de Nietzsche

Podemos ahora entender que hay dos superficies. Por un lado la que acabamos de ver, la mala fe o la mueca que se ignora a sí misma, al pretenderse expresión de una esencia fundamentada. Y por otro lado, la superficie que se reivindica como tal, siendo enseñanza y acato de la des-construcción fenomenológica del determinismo de la ración suficiente. Es la que entrevimos en la primera parte y cuyo análisis vamos a profundizar aquí. Cuando Hannah Arendt declara que «La ausencia de profundidad de sentido no es otra cosa que la falta de sentido para la profundidad en la que la política está anclada» (Arendt 1997, 45), declara exactamente esta inversión de la jerarquía metafísica tradicional. La fenomenalidad de lo político es, en efecto, lo explicamos, incompatible con una postura de preeminencia, producto de la supremacía teórica del fondo sobre la superficie, del ser sobre la apariencia, y de la causa sobre los efectos. Nos encontramos claramente aquí en la perpetuación de una visión nietzscheana del mundo, que, como lo desarrollamos en otro texto, muchas afinidades tiene con la de Sergio Pitol. Nietzsche declara así en *La gaya ciencia*, a propósito de los griegos, que «[e]llos sabían *vivir*: para lo cual hace falta quedarse valientemente en la superficie, en el repliegue, en la epidermis, adorar la apariencia, creer en las formas» (Nietzsche 1988, 35-36). «Las formas», o, si nos permitimos singularizar el sustantivo para volver a la piedra de toque de la poética pitoliana, *la forma*. La forma que

es superficie. Haría falta un estudio mucho más extenso y sistemático para tratar adecuadamente este tema. Sólo nos conformaremos aquí con algunas consideraciones en la línea fenomenológica que definimos. El concepto de forma puede tener dos acepciones muy distintas. La primera es la traducción del *eidos* platónico, o sea, la inteligibilidad que trasciende las diferencias sensibles. Es pura abstracción. La acepción nietzscheana, que es la que le confiere Pitol, es al contrario configuración o conformación del material sensible. Es sinónima de plasticidad, lo que cambia y se opone a lo fijo y eterno. Lo que tiene fenomenalidad de acontecimiento.

Mediante su concepto de «fuerzas», Nietzsche es el pensador de la diferenciación pura. Las fuerzas no son nada sino dinámicas, es decir, no son nada fuera de sus respectivas y mutuas diferencias. Y Pitol adopta, por supuesto a sabiendas, una terminología inconfundiblemente nietzscheana para evocar «una forma fluida y rigurosa, la única que admite el abismo *genealógico*» (Pitol 2005, 60).³⁷ Y ya sabemos lo que es ese abismo: es el *grundlos* que hereda Nietzsche de Schopenhauer, la falta de fundamentos de la cual el culto de la forma es acato e integración. Por eso, incluso a ojos del autor que redacta, es «la forma que vence» (Pitol 2005, 45). Porque este tipo de pasividad, que Pitol llama alternativamente en sus textos «ingenuidad», «instinto» o «inspiración», no hace sino sacar las consecuencias de la desconstrucción del modelo racionalista. La forma, como las fuerzas nietzscheanas, cuestiona los conceptos de

³⁷ Las cursivas son mías.

causa y de sujeto. Esta ausencia de fundamentos permite vincular el aspecto por lo tanto contingente de la forma reivindicado por Pitol con la praxis que mejor se suele acomodar de esta arbitrariedad: la del *juego*. El juego, también presente en los títulos de la obra de Pitol (*Juegos florales*), es, por un lado, fruición que se despreocupa totalmente de los fundamentos de las reglas que seguir, y, por otro, o según una acepción complementaria, a menudo aprovechada metafóricamente por Jacques Derrida, es físicamente el *vacío* («coyuntura», «gozne») que permite el movimiento concomitante de dos o más elementos. Y entroncamos aquí con la imagen fenomenológica de la ausencia como *condición de posibilidad* del juego. Ausencia de centro, de origen, el juego es pura dinámica, es puro juego de *sustituciones* de un término por otro. No es ninguna casualidad, en este sentido preciso, que se hable de «*juego político*». Así que en vez de experimentarse negativamente como una pérdida, la ausencia se considera como una incitación al movimiento; en el caso del lenguaje y del texto, como una incitación a la interpretación (como en el caso la omisión de Praga). Nos libra esta disposición de espíritu tanto de toda forma de nostalgia (de todo discurso de los orígenes), como de toda forma de esperanza escatológica. Es la emancipada alegría del *amor fati* nietzscheano que tanto se nota en la obra de Pitol.

Si en «la forma» culmina la lección fenomenológica del *grundlos* o del *abschattung*, según la cual las diferencias nunca se reabsorben teleológicamente como en el sistema dialéctico hegeliano (del que según Arendt nacen los totalitarismos), este mismo concepto de forma nos incita sin

embargo a disociar dos campos. El campo artístico de su producción, y el campo cultural, o social, de su recepción. Y en este sentido cobra importancia el concepto de mediación. Por un lado Pitol presenta la forma como un «emisario de la Realidad» (Pitol 2005, 232). Es decir, la modalidad de una aprehensión literaria o artística del mundo, característicamente *selectiva*: «lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma» (Pitol 1997, 121). Pero por otra parte, «a partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra» (*ibid.*). Volvemos a encontrar el *amor fati*, pero también la idea de que estamos en conformidad con la autonomía del juego formal. La escritura es en efecto una especie de «proceso sin sujeto», que reivindica Pitol al declarar su afinidad con la postura jamesiana de «eliminación del autor como sujeto omnisciente» (Pitol 1997, 172). Y entonces el juego formal ya no es mediación de nada sino su propia finalidad. Esa emancipación del significante respecto al significado es por lo tanto emancipación respecto al referente mundano que «diluye». Es así como, afortunadamente, para Pitol «una ingenuidad y un formalismo poético [...] diluían el mensaje político» (Pitol 2005, 214) de una obra de la que era entonces espectador. Y, ya es un antiguo debate, esa dilución formalista de la referencia puede, desde el punto de vista cultural de la recepción –y pese al término «ingenuidad», empleado tal vez por Pitol para anticiparla– constituir una forma de *discriminación*. Es lo que vamos enseguida a problematizar con los paradigmas de la fiesta y del teatro.

Fiesta vs. Teatro

El juego, en Pitol, es por supuesto también el humor, y en concreto, el juego de masacre de la parodia. Y, en la intercambiabilidad,³⁸ en el juego de sustituciones, tenemos evidentemente el principio fenomenológico del tema de la *fiesta* y del carnaval. «Vivir fuera de una fiesta es vivir en el error» (Pitol 2005, 184), porque la fiesta integra la recursividad del sin fondo (*grundlos*): Pitol sabe así «por experiencia, que después de esa fiesta alguien improvisará otra» (Pitol 1997, 158). Es también siendo pueblo festivo como expresan los georgianos su emancipada marginalidad respecto al centralismo totalitario de Moscú. Y el México de López Mateos, a ojos de Pitol, «comienza a convertirse en una fiesta» (Pitol 1997, 39) precisamente cuando sopla «un espíritu de jubiloso carnaval, de vacilón libertario» (*ibid.*). Estamos, en suma, con la fiesta, conformes con la ética de la autenticidad en la que la humanidad es un campo infinito de diversidades y de particularismos. El dialogismo se entiende así como construcción de la identidad humana en el intercambio con el otro y con su alteridad. Es la virtud de la tolerancia y «Bajtín es uno de sus paladines: su noción de dialogismo posibilita atender voces distintas y aun opuestas con igual atención» (Pitol 1997, 24).

Pero, bien se sabe, ese igualitarismo tiene, en cuanto cobra la forma del multiculturalismo, sus propios límites. Y para examinar qué tensiones provocan en las posturas

³⁸ Sobre este tema, véase el trabajo de Karim Benmiloud «El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol» (2012).

mantenidas por Pitol, nos valdremos de la clásica oposición que instruye Rousseau, en su *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos*, entre fiesta y teatro. Para resumirla diremos que la fiesta es para Rousseau pura transversalidad, y relación directa entre los individuos, imagen de lo que podría ser una perfecta democracia. Al revés, el teatro es para el filósofo francés la imagen del absolutismo y de la heteronomía. En la sala de teatro, los espectadores permanecen a la vez en un estado de pasividad y en la oscuridad. No tienen relación entre sí, y todos miran en una única dirección que es el único foco de luz y que se impone a todos: el escenario que se erige y erige a los actores, minoría privilegiada e iluminada, como única mediación posible entre los que miran. Pitol, como todo hombre de cultura, es aficionado absoluto del teatro, «[i]r al teatro ha sido, desde mi niñez, el sucedáneo de la visita al paraíso» (Pitol 1997, 155), pero parece muy preocupado por el menguado ecumenismo que implican ciertas formas análogas de arte. Así que al evocar «un concierto en Moscú de algún gran artista» (Pitol 2001, 160), se esmera de forma llamativa en rescatar una actividad «transversal» de la sala:

Desde su asiento uno se sentía en un templo, inmerso en una especie de halo religioso que procedía no sólo del artista que ejecutaba una pieza en el escenario, sino también de la sala, de la respiración de los varios centenares de feligreses (2001, 160).

Pero vemos que esa voluntad se diluye en un léxico de la religiosidad, es decir, la absolutización más patente que

se pueda concebir. O sea que, por una parte, tenemos en Pitol un repetido rechazo del elitismo, por ejemplo de las vanguardias, prescriptoras, cuyos juicios de valores, programáticos, censores, niegan el hedonismo y el ecumenismo: «Les encantan los juicios; son fiscales; expulsar de cuando en cuando a un miembro es considerado como un triunfo. Excluyen el placer», (Pitol 2005, 126). Pero por otra, para Pitol, en la cultura, *no todo se vale*. Así que si el relativismo tiene sus límites, van indudablemente a inscribirse en el campo del arte. Y de las claras *jerarquías* que instaura: «el *gran* artista» presupone la existencia –o, por lo menos «un horizonte»– de valores que trascienden el igualitarismo de la ética de la autenticidad. El arte es elitista: casi lo implica la primacía de la forma que se niega a ser mediación de lo que por lo tanto deja de representar (el mundo, el referente, etc.). De modo que cobra particular sentido la saturación del texto pitoliano por el vocablo que restaura una forma de aristocracia del juicio: la palabra «vulgaridad». Al lado del uso de este concepto en su sentido *festivo* y por lo tanto positivo, «[t]odo aquello que tuviese aspiraciones a la solemnidad, a la sacralización, a la autocomplacencia se desbarrancaba de repente en la mofa, la vulgaridad» (Pitol 1997, 123), lo encontramos también en contextos en los que su polaridad del término denomina «lo que de ramplón e intrascendente contiene el lenguaje de la política práctica, el de los negocios, el de las ceremonias mundanas» (Pitol 1997, 165). O sea, en una expresión que retoma de Galdós «la escuela diaria y constante de la vulgaridad» (*ibid.*). Asociando así «la vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, y aun las exigencias del Poder»

(Pitol 2005, 125), también se repudian, en adecuación con la etimología del término, las prácticas del *vulgo*, es decir, por lo menos desde un punto de vista cultural, del bajo pueblo. Y se puede así comparar la felicidad del autor al descubrir que su «amor a la ópera no se ha extinguido, como a veces había temido» (Pitol 2001, 82), pese a los «bodrios» (*ibid.*) padecidos en su experiencia anterior de espectador —siendo la ópera en sí una práctica cultural discriminatoria—, con ese repudio categórico: «¡La televisión! ¿A quién diablos le importa la televisión? Por lo menos a nadie de la gente a quien yo trato» (Pitol 1997, 31). El terror de Pitol son así las masas compendiadas en esa «tienda de *souvenirs* de mal gusto para turistas adocenados» (Pitol 1997, 51) que sustituyó a un café de su juventud romana. «Descubro rezagos de esnobismo de los que creía haberme liberado» (Pitol 1997, 228), declara el autor, consciente de esa tensión de la que muy pocos se libran. El elitismo de los valores culturales no coincide siempre con una caracterización sociológica. Sus años de agregado cultural y todavía más su cargo de embajador le hicieron moverse en las más acomodadas esferas de la sociedad. Tal es también el caso, como es debido, de su condición de gran escritor. Pero incluso en los años de gran indigencia económica, en la Barcelona de finales de los sesenta, se siente en perfecta inteligencia con la minoría selecta que pasó a la historia: «La *gauche divine* en pleno hizo acto de presencia. Me sentí feliz» (Pitol 1997, 81-82). Esa *gauche divine* que tan ajena a los anhelos nacionalistas de sus conciudadanos catalanes era...

Esta vulgaridad, estigmatizada, tiene su correlato en la frustración que genera en Pitol las simplificaciones de un

mundo visto bajo el prisma de una *doxa*. Dicha frustración nace, la mayoría de las veces, de un contagio por la ideología de la esfera artística o cultural que viene a ocultar. Así, por ejemplo, tanto el aprecio por los escritores permanecidos en el Bloque del Este como la admiración por los novelistas españoles de los sesenta, Martín-Santos, Aldecoa, etc., se anatemiza por motivos políticos: «elogiarlos, molesta a muchos, consideran que se le hace un servicio al franquismo» (Pitol 1997, 35). La *indiferenciación* es en este caso una *vulgata* (doxa) de la que pocos saben distanciarse: «Los politólogos convertían la sociedad en una página sin relieves; su posición, por lo general, era reducir cualquier fenómeno a lo estadístico y a lo ideológico» (Pitol 2001, 161). De ahí la implícita jerarquía de los valores que llega a veces a explicitarse: «la vida espiritual es la única que en definitiva cuenta. Sólo los frutos del pensamiento y la creación artística justifican de verdad la presencia del hombre en el mundo» (Pitol 1997, 165).

Conclusión

No es en definitiva de extrañar que la reconciliación más unívoca de Pitol con lo político, y la plasmación de la dialéctica entre diferencialismo y universalismo, se realicen en el campo de la política cultural, conforme a la ilusión que despertó en sus años de juventud la China de «las cien flores», o a la valoración más tardía de la política de Schevernadze, que comenzó a elaborar una «protoperestroika a nivel local» (Pitol 2001, 138), precisamente al estimular

«una cultura más cercana a la de Polonia o Hungría que a la imperante en la URSS» (*ibid.*). Es así significativa la postura enunciada respecto al controvertido José Vasconcelos. Pitol está muy consciente de las raíces ontológicas del pensamiento de Vasconcelos, totalmente hegeliano en su convicción de que «todos los hilos tienden a la unidad del ser» (Pitol 1997, 274). Y su universalismo desenfrenado conduce efectivamente a todo lo que combatió Pitol a lo largo de su vida y de su obra: «su antindigenismo delirante, su antisemitismo, su desdén por la literatura moderna» (Pitol 1997, 263). Pero, tal vez atento a la dicotomía establecida por Max Weber entre racionalidad de los medios («técnica», que conduce al totalitarismo) y racionalidad de los fines, Pitol repara en el proyecto emancipador que era el ideal de la Ilustración al presentar a Vasconcelos como «el educador de la nación, el apóstol del libro, el pensador, y, por encima de todo, el creador de un auténtico y extraordinario Renacimiento Cultural» (Pitol 1997, 264). Pitol no deja de considerar con la más extrema vigilancia las derivas del pensamiento sistemático, y eso, en términos muy semejantes a los de Hannah Arendt: Vasconcelos se desvaloriza en efecto por sus obras filosóficas, pero tal vez también por la impropiedad *en sí* del tipo de filosofía, pre-fenomenológica, que intenta proponer. Pitol aboga así por la necesidad de un renovado *humanismo*: un humanismo «postmetafísico». Integra los aportes imprescindibles del diferencialismo y su negativa a aceptar la coincidencia voluntarista con la *idea* que pretende imponer a la realidad el racionalismo, como lo pretendió en su tiempo el famoso «argumento ontológico» (deducir la existencia –en este caso, la de Dios– del con-

cepto). Pero también comprueba que la desconstrucción de los valores, más que morales, espirituales, a la que puede llevar el relativismo, deja el campo abierto para una forma de empobrecimiento –«vulgaridad»– de lo humano, que deja el campo abierto al consumismo globalizado. A Pitol le parece entonces necesario mantener un absoluto, por lo menos en una esfera, la del *arte*, o más generalmente la de las «humanidades», de cuya fenomenología tiene que inspirarse lo político. El arte mantiene el absoluto, pero a modo de *horizonte*: algo que se comparte sin imponerse conceptualmente, que siempre antecede, jurisprudencialmente, a su definición. Del «gusto» siempre se está debatiendo, a sabiendas de que sólo podemos argumentar desde nuestra subjetividad. Y sin embargo, queremos convencer al otro. Y sin embargo, el consenso sobre las obras maestras, o los clásicos, excede en fuerza y perennidad a cualquier consenso científico. En esta forma de trascender el relativismo sin negarlo, Pitol es bastante kantiano: porque, precisamente, el «horizonte» siempre está concebido como un ideal con el cual, constitutivamente, la realidad *no puede* coincidir. Y esta heterogeneidad, insalvable, entre la vía que emprender y la meta que perseguir, nos libra de la confusión entre la racionalidad de los fines y la racionalidad instrumental. Escribe así Sergio Pitol:

Conocer sólo de modo parcial un fenómeno es como si no lo conociéramos de ninguna manera. Sin embargo, es imposible conformarse y mantenerse en una actitud pasiva. Una obligación ética nos exige seguir nuestra búsqueda (Pitol 1997, 178).

Bibliografía

- Arendt, Hannah. 1997. ¿Qué es la política? Barcelona: Paidós.
- Benmiloud, Karim. 2012. "El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol". Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 189-217. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- López Parada, Esperanza. 2012. "Memoria y olvido en la autobiografía: Sergio Pitol y el dato que falta". Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 265-279. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Nietzsche, Friedrich. 1988. *La gaya ciencia*, Madrid: Akal.
- Pitol, Sergio. 1997. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2001. *El viaje*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2005. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.

Indicios de una convicción

Nidia Vincent
Universidad Veracruzana

*Aprendimos que no se escribe en el vacío
Somos el instrumento y la consecuencia
de lo que está pasando tras la ventana
de la calle.*

JOSÉ EMILIO PACHECO

MUCHO SE HA escrito, y aún está pendiente mucho por decirse, de la riqueza de la obra de Sergio Pitol, de su manejo de la forma, la carnavalización que hay en su narrativa, la intertextualidad original que lo caracteriza, su universalidad, además de su vasta labor como traductor o los principios de su poética; sin embargo, poco se ha hablado sobre su actitud como intelectual y la coherencia que la ha caracterizado.

Encontramos en sus obras pasajes magníficos, en los que el artista detiene su atención en detalles y los potencia bajo su visión de las relaciones sociales y del poder. Tal es el caso de sus ensayos sobre Conrad, Gógol o Chéjov, la crónica sobre su estancia en China: «Formas de Gao Xingjian», las reflexiones sobre la URSS y la Perestroika incluidas en *El viaje*

o el espléndido apartado de *El mago de Viena*, titulado «En la Viena de Bernhard», en el que describe, en una aterradora escena, cómo varios vieneses de trato refinado, entregados al corazón salvaje y siempre latente de las tinieblas, se despojan de toda civilidad para acosar y vejar a una pareja de judíos, el día que Austria se anexó a Alemania en 1938:

[...] arrastraban por las escaleras a dos moradores del piso superior, un matrimonio de ancianos. Los cuerpos tumefactos se estremecían en convulsiones; de la boca ensangrentada de la anciana salían gemidos ahogados. De repente apareció la portera con una gran bolsa de cuero. Se arrodilló ante la anciana y le quitó los zapatos. Lehmann [el escritor inglés que fue testigo de este pasaje], paralizado de horror, masculló algo, ni siquiera supo qué, a lo que uno de los jóvenes, señalando a los dos cuerpos respondió tan solo: Juden!, Juden! De los otros pisos llegaban voces feroces y también los gritos de las víctimas (Pitol 2005, 55).

Fue en alguna de mis primeras charlas con Sergio, poco después de que recibiera en 1993 el *Premio Nacional de Literatura y Lingüística*, que en medio de tópicos primordialmente literarios conocí de viva voz sus preocupaciones por la situación del país, su rechazo hacia la política económica neoliberal, su desconfianza de los milagros que prometía el Tratado de Libre Comercio y su franca antipatía hacia Carlos Salinas de Gortari y su grupo de tecnócratas. Su recelo no era una excepción entre los intelectuales críticos, pero era tan fácil confundirse con el espejismo de progreso de aquellos meses. Parecía que la frontera del subdesarrollo se hubiese mudado al río Suchiate y se nos reconocería

al fin como ciudadanos de primera, como un país desarrollado. Por su parte, Pitol discernía. Testimonio de sus dudas y expectativas son sus significativas notas de esos días:

2 de enero. Pero nadie acierta a saber quién es ese alguien capaz de arruinarle su día al presidente de la República [el día en que iniciaba la vigencia del TLC] y de hacer que los indígenas se rebelen. Me parece que en estos momentos cualquiera que se lo propusiera podría lograr levantamientos en distintos lugares del país porque la miseria es extrema y la gente en el campo está desesperada (Pitol 1996, 295-296).

11 de enero. Lo único que cabe esperar de estos diez ultraenigmáticos días que hemos vivido es que no sean olvidados, que sirvan de lección, que los consideren como el inicio de una reflexión nacional, que los acerquen a la realidad, que se den cuenta de lo lejos que estamos, por su culpa, de ese Primer Mundo en que ya creían vivir (Pitol 1996, 298).

Estas observaciones están incluidas en *El arte de la fuga*, concretamente en el capítulo en donde refiere su viaje a Chiapas, en compañía de Carlos Monsiváis, Paz, Cervantes y otros amigos, a solo un mes del estallido del movimiento zapatista. En poco más de veinte páginas, resume a modo de diario, la incertidumbre y sorpresa con que se fueron recibiendo las primeras noticias del levantamiento, la respuesta agresiva del ejército, la aparición del subcomandante Marcos y, posteriormente, sus impresiones de primera mano de esa estadía en Chiapas.

Pertenece Pitol a una generación que no probó los sabores de la lucha armada, pero creció bajo el desencanto

de una revolución traicionada y la institucionalización de un partido hegemónico. Muy pronto, Pitol se identificó con simpatizantes e incluso militantes de izquierda, como fue el caso de Luis Prieto –cercano a José Revueltas–, el combativo Carlos Monsiváis –activista desde los trece años e indudablemente una de las plumas más influyentes y frontales de la izquierda mexicana– o el filósofo Luis Villoro, cuyas preocupaciones de tipo social lo encaminaron hacia la corriente marxista. Al lado de estas posturas radicales, se ve la influencia de Alfonso Reyes –tan admirado por Sergio y sus contemporáneos–, quien mantuvo una actitud más reservada y vio al socialismo como un sueño utópico pero necesario para la proyección de América Latina.

Lo anterior permite comprender la actitud combativa, aunque razonada, que Sergio Pitol ha mantenido a lo largo de su vida, participando en marchas y protestas de causas que ha considerado justas y su afinidad con la izquierda. A la luz de sus experiencias personales en México y el extranjero, y los ideales humanistas en los que se formó, es fácil comprender su aliento con el surgimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y que depositase su confianza en el Partido de la Revolución Democrática, como la indispensable fuerza de oposición.

Pitol siguió de cerca los procesos electorales que auguraban por la vía democrática un cambio sustancial para el país, como fueron las tres ocasiones en que contendió Cuauhtémoc Cárdenas y la candidatura de Andrés Manuel López Obrador. Particularmente en las elecciones de 2006, tuvo una participación relevante; al lado de un vasto número de intelectuales, marchó en contra del desafuero de

López Obrador, hizo declaraciones, firmó desplegados de adhesión. Después de los resultados inaceptables que otorgaron el triunfo a Felipe Calderón, candidato del Partido Acción Nacional, subió a la tribuna en el zócalo capitalino junto con Monsiváis, el 16 de julio de 2006, para avalar en persona el discurso que ambos firmaban. En ese documento condenaron la campaña del miedo, concertada por los medios y los grupos de poder, desde la intransigencia, a la vez que exigían el respeto al voto y el ejercicio sistemático de la razón, como único antídoto contra el odio, e insistieron: «No queremos, no necesitamos, no le concedemos un sitio a la violencia» (Cano, 2006).³⁹

¿De dónde surge esta postura? ¿De dónde provienen estos ideales, estas opiniones? ¿Cómo se construyó el hombre que a una edad adulta afirma desde sus creencias: yo creo, yo sueño, yo exijo, yo rechazo?

En *El arte de la fuga*, volumen con que da inicio su tríplico de la memoria Pitol se dispuso –por cuenta propia y atendiendo a un llamado de tipo estético y búsqueda personal– a hacer un recuento de sí mismo, emprendiendo la escritura de sus recuerdos. Revisó atento en el océano de su pasado y tomó vestigios que llegaban hasta la tierra firme del presente. La memoria es medular en el quehacer literario de Pitol, y se interna en ella de muchas maneras: frecuentando a los amigos con quienes recordar es el ritual obligado, volviendo a los lugares visitados años atrás, repasando el diario que inició en Budapest en 1968, rele-

³⁹ El discurso completo puede consultarse en «Discurso de Pitol y Monsiváis. Notas desde el zócalo». Consultado el 17 de enero de 2013 en: <http://luyzpizza.wordpress.com/2006/07/17/discurso-de-pitol-y-monsivais/>

yendo sus libros predilectos con las anotaciones al margen y recuperando las citas memorables que le abrieron nuevos horizontes.

Para Pitol, la memoria es fuente inagotable de ficción, de explicación del mundo, de bagaje personal. Sorpresivamente una ola de recuerdos dormidos habrá de irrumpir desde los registros más profundos, porque en «la memoria debe estar seguramente archivado, ordenado y clasificado mi mundo de ayer, desde la acomodación en el seno materno hasta el momento radiante en que escribo estas líneas. Percibo a veces un eco de las sensaciones y emociones de mi vida pasada, vislumbro gestos, oigo voces» (Pitol 1999, 20). Cualquier encuentro, una voz, una imagen encienden una zona obscura de los recuerdos. Pitol lo sabe bien por las epifanías que ha experimentado. Como la dantesca incursión en un baño colectivo en Tbilisi que lo condujo hasta un instante perdido de la primera infancia, en el que se vio sentado en su baciniquita entre grandes macetas de hortensias o cuando, al regresar cincuenta y tantos años después a un restaurante de La Habana, le asaltó el recuerdo de los deplorables poemas con los que se estrenó como escritor o el doloroso trance de hipnosis que súbitamente lo condujo a evocar la experiencia clausurada del fallecimiento de su madre.

Así, el escritor que a los sesenta y cinco años le dice a la imagen que le devuelve el espejo: «No sé, no me he dado cuenta cómo ha pasado el tiempo» (1999, 15), se reconstruye por medio de la memoria. Somos lo que recordamos; nuestra identidad depende del pasado y, curiosamente, depende lo mismo del camino andado que del relato autobiográfico que elaboramos de ese recorrido.

Una autobiografía es un género que, a partir de una memoria que a veces traiciona, organiza la experiencia. Es la narración condensada de una vida, con la cual se pretende dar sentido a imágenes que conservamos fragmentadas e incluso desdibujadas. Se construye con los recuerdos y la imaginación. Los primeros son recuperados por la memoria de las conexiones neuronales que los albergan vinculados al contexto emocional en que surgieron; la segunda, es la capacidad creativa de generar nuevas asociaciones entre ideas ya conocidas. Con este material, el escritor genera una forma literaria que representa al mundo, dispone y sopesa los eventos de un modo particular, respondiendo a su propia coherencia interna, único marco desde donde puede ser refutada.

El sujeto que cuenta su historia guarda una forzosa distancia con su pasado, pues aquel que fue le es hoy ajeno e incluso en ocasiones incomprensible. Por el contrario, narrar hechos cercanos es un riesgo para el auténtico artista, ya que el tiempo es lo único que permite que la «forma plenamente se apodere de los acontecimientos» (Arenas y Olivares 1998, 157). Pitol está consciente de que la escritura es una mediación entre realidad y ficción, y que el artista potencia la autonomía de todo texto literario frente a la veracidad, por ello nos advierte: «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» (Pitol 2003, 9).

Esto es más claro si consideramos que hay un sujeto literario paralelo al autor, que permite a este último expresarse en primera persona. En cada uno de los textos

autobiográficos del escritor mexicano Sergio Pitol, hallamos un personaje llamado Sergio Pitol que se expresa como él y parece sentir y pensar como él; sin embargo, el Sergio que habremos de encontrar en esas páginas no nació el 18 de marzo de 1933 ni transita hoy por las calles de Xalapa, puesto que es un ente de ficción.

Resulta complicado y puede parecer un vano afán de críticos y teóricos literarios de enturbiar, con elucubraciones necias, el agua clara de la autenticidad del género autobiográfico; sin embargo, tener presente esta distinción potencia cualquier autobiografía y la proyecta del ámbito de lo histórico y objetivo, a la libertad de la creación y la literatura. Porque, hablando con franqueza, ¿quién podría fiarse de su memoria? Como el mismo Pitol confiesa:

Cada quien puede describir y elegir retrospectivamente la infancia que desee. Porque en esa época el tiempo no cuenta. Es una dimensión abierta en la que todo ocurre; los acontecimientos se desbordan como en cataratas. Se puede entretejer con ellos un rosario y otro y otro más y aunque los resultados sean opuestos siempre serán coherentes. De cualquier modo todos sabemos que hay ciertos momentos que se grabaron para siempre y nos conformaron de tal o cual manera (Pitol 2011, 28-29).

Todas las anteriores consideraciones sobre el género autobiográfico no implican que el autor no se proponga ser objetivo en sus memorias, ni que quienes se acercan a ellas no busquen veracidad; pero se sabe que la objetividad hacia uno mismo es humanamente imposible, y que toda autobiografía es una construcción subjetiva y circunstancial.

Bajo esta premisa, lo que más importaría no son los vínculos entre la realidad y una pieza autobiográfica, sino entre esta última y el sujeto que la pergeñó y su particular versión del pasado, porque al contar o contarnos nuestra vida generamos de forma consciente o inconsciente el relato ideal que nos explica lo que hoy creemos ser.

Además de las entrevistas en las que Pitol ha hablado de su vida, múltiples son los escritos en donde ha dejado constancia de su infancia y sus años de formación. Destaca entre estos *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000), *El mago de Viena* (2005), y dentro del género autobiográfico los libros *Autobiografía precoz* (1967), *Una autobiografía soterrada* (2010) y *Memoria (1933-1966)* (2011).

El libro de 1967 fue terminado en Varsovia en 1966, a petición de Rafael Giménez Siles,⁴⁰ para sumarse a una colección en la que se publicaron las autobiografías de un selecto grupo de escritores que tenían en ese tiempo alrededor de treinta años.⁴¹ Casi cuarenta años después, Pitol decidió regresar sobre sus pasos para dialogar con aquella confesión juvenil para sacar a la luz *Memoria (1933-1966)*. Los títulos de los capítulos son más que elocuentes para saber lo que su lectura depara: treinta y tres años que transcurrieron en «Potrero», «Córdoba», «Ciudad de México»,

⁴⁰ Rafael Giménez Siles fue uno más de esos notables refugiados españoles que dieron impulso a la actividad editorial en México. Fundó la EDIAPSA. (Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones S.A.) y Librerías de Cristal. La autobiografía que encargó a Pitol se publicó como *Sergio Pitol. Serie Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*, con un prólogo de Emmanuel Carballo, bajo el sello de Empresas Editoriales.

⁴¹ Se incluyó a Gustavo Sainz, Salvador Elizondo, Tomás Mojarro, Juan García Ponce, José Agustín, Juan Vicente Melo, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Marco Antonio Montes de Oca.

«Viajes», «Primeros trabajos». El desplazamiento físico por distintos espacios geográficos, que corresponden a etapas precisas de su existencia, le permite organizar lo contado. El movimiento continuo es el hilo delgado pero vigoroso que se tiende desde esos primeros años hasta el Sergio de hoy.

En diversos pasajes de éste y otros volúmenes, Pitol se ha referido con especial énfasis a lo decisivos que fueron para él sus años de estudiante en la Ciudad de México. Llegó a la capital en 1950 para estudiar formalmente en la Facultad de Derecho de la UNAM. En esos años la ciudad ostentaba su reciente modernidad. Esa capital, tan bien retratada en la *nouvelle* de José Emilio Pacheco *Las batallas en el desierto*, fue el espacio al que el joven veracruzano se incorporó acudiendo al Colegio Nacional para escuchar a Alfonso Reyes, frecuentando la Facultad de Filosofía y Letras todavía ubicada en la legendaria casona de Mascarones, hurgando en las librerías Zaplana, Porrúa, Robredo, Fralancesa, devorando la literatura europea que llegaba gracias a las traducciones de editoriales argentinas como Losada, Sudamericana, Emecé y Sur, asombrado con *Pedro Páramo*, *Confabulario*, *El aleph*, *La región más transparente*, asistiendo al teatro o al cineclub del IFAL, manteniendo largas charlas en los cafés y perdiéndose en noches de interminable francachela.

Esa fue la urbe en que se formaron los integrantes de la llamada Generación de Medio Siglo; esa fue la ciudad que, en palabras de Monsiváis, era «simultáneamente, la provincia más divertida de la historia de México, y la cocina fáustica de la modernidad» (2007, 47), y fue el espacio en donde, sin plena conciencia, definían ya quiénes habrían

de ser. En su poema «Imitación de Tu Fu para Sergio Pitol» (1981), José Emilio Pacheco escribió:

Aún está en pie el edificio incongruente,
por su modestia, en una zona de oficinas y tiendas
Hoy el departamento de Pitol ya no existe. Es decir,
está vedado a nuestros pasos de entonces.

Entre el 58 y el 60 mil veces
en él hablamos de Vallejo y del otro Vallejo.
Hicimos planes que jamás se cumplieron
Publicamos revistas y colecciones efímeras.
Aprendimos que no se escribe en el vacío
Somos el instrumento y la consecuencia
de lo que está pasando tras la ventana de la calle.

[...]

Algo salió de aquellas tardes en apariencia perdidas.
Y, contra todo, somos lo que queríamos ser
(Pacheco 1981, 17).

El impulso inyectado durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), desde una perspectiva desarrollista basada en préstamos e inversiones extranjeras, seguía dando sus frutos. Pese a que la realidad desalentadora del México profundo lo desmintiera a cada momento, durante los dos sexenios subsecuentes –Ruiz Cortines (1952-1958) y López Mateos (1958-1964)– se insistió en marear las conciencias con discursos oficialistas posrevolucionarios y se mantuvo el sueño alemanista del Milagro Mexicano.

En el ámbito cultural del país, el realismo y la corriente nacionalista mantenían su predominio en las artes y la

literatura mexicanas, dando continuas muestras de su cansancio y repetición. En ese panorama, como comenta Pitol en una conversación con Monsiváis, el sexagenario Alfonso Reyes destacaba por su espíritu abierto y universal:

Para nuestra generación, como antes para los Contemporáneos a principios de los treinta, Reyes fue el que nos libera de un nacionalismo cerrado, y es nuestro maestro. En una época de ventanas y puertas cerradas él nos incitaba a emprender todos los viajes; el mundo helénico, la literatura española medieval, la de los siglos de oro, Sterne, Mallarmé, Borges, Francisco Delicado, la novela policial, muchos más (Pitol 2010, 123).

Factor de renovación había sido la llegada de los refugiados españoles a principios de la década anterior. Su participación en actividades artísticas, culturales, editoriales y académicas dejó una marcada influencia en sus primeros discípulos y secuelas en generaciones posteriores, como la de Pitol. Cuando en el año 2005, Pitol recibió el Premio Cervantes, honró y reconoció en su discurso el invaluable aporte de los escritores e intelectuales exiliados en México (Pitol 2006, 23-32). En su caso, dos fueron los trasterrados con quienes tiene la mayor deuda: don Aurelio Garzón del Camino, editor de la más amplia cultura literaria que lo condujo por lo mejor de la lengua castellana y seguramente a repudiar la situación por la que atravesaba España, y su maestro Manuel Pedroso –hombre cultísimo, rector años atrás de la Universidad de Sevilla, embajador en Rusia de la breve República Española y traductor de *El capital*⁴²

⁴² Para la edición de 1931 de Editorial Aguilar.

de Marx— que supo infundir en sus discípulos el ideal de un socialismo humanista, como tiempo atrás, el gran dirigente de la izquierda republicana, Fernando de los Ríos, lo hiciera con Federico García Lorca y su generación.

Un número cada vez más amplio de intelectuales buscó actualizarse internándose por nuevas rutas. Desde el ámbito de la reflexión académica surgió el grupo Hiperión (1948-1952), mientras que el suplemento *México en la Cultura* (1949-1960), que aglutinó a otro sector bajo la inteligente dirección de Fernando Benítez, jugaba un papel decisivo para la evolución del medio intelectual. Gracias a las colaboraciones de talentosos y entusiastas escritores mexicanos y de exiliados españoles, este suplemento del periódico *Novedades* se convirtió en uno de los más importantes de América Latina. Lo seguirían otras publicaciones, alrededor de las cuales se congregaría la nueva promoción de artistas e intelectuales: *El Espectador* (1959-1960), *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965) y *Estaciones* (1956-1960).

El grupo Hiperión nació en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y estuvo conformado por maestros y alumnos de filosofía tutelados, en un primer momento, por el español José Gaos. Tuvieron influencia del historicismo social de José Ortega y Gasset —mentor de Gaos—, del existencialismo alemán, de la fenomenología y posteriormente, bajo el influjo de un Jean Paul Sartre marxista, tomarían posturas de mayor compromiso social. El aporte más significativo de sus integrantes⁴³ fue proponerse una filosofía

⁴³ Fueron sus integrantes Leopoldo Zea, Emilio Uranga. Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez Mac Gregor, Salvador Reyes Narváez y Fausto Vega. Sánchez Mac Gregor y Villoro se inclinaron por la corriente marxista.

mexicana de mayor rigor y continuar con la reflexión del ser del mexicano, iniciada por Samuel Ramos.

Debido a su edad e intereses, Sergio Pitol tuvo más cercanía con quienes se agruparon alrededor de la revista independiente *El Espectador*.⁴⁴ Muchos de ellos habían sido sus condiscípulos y colaboradores de *Medio Siglo*⁴⁵ –publicación estudiantil de corta vida de la Facultad de Derecho en la que también había participado Pitol–. *El Espectador* dirigió su atención hacia las ciencias sociales y la literatura. Surgió como un vocero de izquierda que pretendía hacer análisis crítico de la situación social, política y económica del país. Su nacimiento en 1959, coincidió con el derrocamiento de Batista en Cuba y la represión del gobierno al movimiento ferrocarrilero mexicano. Para *El Espectador* los intelectuales debían participar en la solución de los problemas sociales. El marco ideológico del grupo fue el marxismo europeo post-estalinista, y en la práctica política el cardenismo y la Revolución cubana. A decir del investigador Guillermo Hurtado:

Los *espectadores* no eran revolucionarios sino reformistas, es decir pensaban que se podía convencer al régimen de manera democrática, es decir, pacífica, que tenía que corregir el rumbo para que pudiera volver a encontrarse a sí mismo en sus mejores causas. Para lograr lo anterior, el proletariado urbano y rural, y la pequeña burguesía progresista deberían

⁴⁴ Jaime García Terrés, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, Enrique González Pedrero, Francisco López Cámara y Luis Villoro.

⁴⁵ En ella participaron Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes, Manuel González Pedrero, Miguel Alemán Velasco, Carlos Fuentes, Javier Wiemer y el propio Sergio Pitol.

organizarse de nuevas maneras, pero siempre dentro del esquema convencional de la democracia electoral partidista. En este sentido los *espectadores* pensaban que el papel de los intelectuales era fundamental (Hurtado 2010, 21).

Posición muy distinta a la que animó a la *Revista Mexicana de Literatura y Estaciones*, que se centraron en las artes y la literatura. La primera dio inicio en 1955, dirigida en su fundación por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y más tarde por Guillermo Alatorre, Tomás Segovia y Juan García Ponce. En este espacio se confrontaron los nacionalistas frente a los universalistas. Desde la redacción de la revista, rechazaban prejuicios ideológicos de cualquier tendencia, exigían mayor atención a la obra y al lector, y el ejercicio de una crítica objetiva, menos improvisada y visceral. En esa publicación se dieron cita muchos de los integrantes de la conocida como Generación de Medio Siglo,⁴⁶ caracterizada por el rigor, la búsqueda de su propia estética, la autocrítica y su curiosidad por todas las artes. Bajo el humanismo erudito de Alfonso Reyes, la herencia de los Contemporáneos y la postura crítica de Octavio Paz, esta nueva promoción de escritores despidió a la literatura rural.

Para Pitol esta revista era indiferente a los problemas sociales y políticos,⁴⁷ «nos parecía un baluarte del

⁴⁶ Integrada por Inés Arredondo, Tomás Segovia, Huberto Batis, Juan García Ponce, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo, José de la Colina, entre otros.

⁴⁷ Opinión semejante a la expresada por Monsiváis: «En lo político, algo similar a una Tercera Posición: la crítica del capitalismo y del Estado Soviético. En lo relativo a la política mexicana, crítica sarcástica o, las más de las veces, indiferencia» (Monsiváis 1975, 94).

artepurismo, una embestida de la torre de marfil contra los principios del arte positivo que nosotros exigíamos –“nacional en su forma, socialista en su contenido”–; nos consternaba el hecho de que no hubiera ninguna publicación que pudiera hacerle frente, por ello decidimos hacer una nueva revista» (Pitol 2011, 63). Esta fue la coyuntura que lo llevó a dirigir *Cauce* (1955), revista de izquierda editada desde la Facultad de Filosofía y Letras, cuya vida se redujo a dos números. La inserción de una traducción de un ensayo de Maiakovski irritó a los grupos conservadores del país y fue motivo de una «breve campaña anticomunista en su contra» (Monsiváis 2007, 48).

La juventud es el momento decisivo de la socialización de cualquier individuo. Se aleja de la familia y elige a sus iguales; se descubre en el reflejo del espejo lo mismo que en la mirada de los otros, y se mide con los otros, se hermana o se confronta con los otros. Al mirar atrás, Pitol recupera algunos personajes y pasajes de esos años por considerarlos, desde la perspectiva actual, los imprescindibles en la definición de su futuro como escritor, su interés por la literatura y el arte, sus ideas sociales, su sentido de la amistad y su ser ético.

Pone especial énfasis en las lecturas que lo marcaron, la coyuntura política que le tocó vivir, el valor de la amistad y su inicio en el cultivo del humor como una forma vital y emancipadora. Al recordar la atmósfera de 1958, 59 y 60, Pitol anota: «Nuestra capacidad para vivir gozosamente seguía intacta, aunque los espacios fueran más reducidos, más cercados; quizá eso mismo los hacía más intensos. La amistad en esos días se volvía una hermandad» (Pitol 1996, 41). En este punto, como él ha dejado bien claro, fueron decisivas

las influencias de Luis Prieto Reyes y de Carlos Monsiváis, del editor Garzón del Camino y del caricaturista Gabriel Vargas.

El encuentro de Pitol con Monsiváis y Prieto aconteció en la Preparatoria de San Ildefonso, frente a los murales de Clemente Orozco.⁴⁸ Serían a partir de ese momento compañeros inseparables de andanzas y lecturas. Muy pronto, Monsiváis declaró la guerra a la solemnidad de una sociedad conservadora y falsa. Por más de cinco décadas, la ironía y la caricatura fueron sus más eficaces dardos para encarar a las cúpulas del poder; la risa fue su manera de provocar, porque «nada irrita tanto al poderoso como la ridiculización de sus gestos y palabras, ser convertido no en objeto de culto sino de mofa, entre otras razones porque a menudo su lenguaje se sitúa al filo de la parodia» (Monsiváis 1996, 171). Pero de los tres, era Luis Prieto el más excéntrico, el más divertido y creativo:

Luis Prieto era un genio para la parodia, sobre los hechos más triviales construía historias absurdas llenas de efectos cómicos, grotescos, trágicos y emocionales a la vez. Luis era realmente nuestro maestro y los tres comenzamos a usar un lenguaje cifrado, alguien comenzaba un relato y lo podíamos ir siguiendo sin que ninguno supiera el final, lo empezaba siempre Luis, daba el tono de parodia desde el principio y se lo íbamos comentando a la gente como si lo hubiéramos vivido sin ensayo previo sin saber hacia dónde iba a ir el relato. Era un ejercicio vital, fantástico, de humor, de construcción de historia (Arenas y Olivares 1998, 149).

⁴⁸ Cfr. «Entre amigos» Entrevista de José Luis Martínez en *El Milenio* impreso especial consultado el 26 de junio de 2010 en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8789908>

El otro influjo de peso vendría de los libros, el cine, el teatro. El sentido del humor de Pitol se templó con el conocimiento de autores como Miguel de Cervantes, Tirso de Molina, Francisco Quevedo, Francisco Delicado, Goldoni, Laurence Sterne, Nicolái Gogol, Franz Kafka, el cine de Buster Keaton y Ernst Lubitsch, la popular historieta de Gabriel Vargas, *La familia Burrón* y, más adelante, el libro de Mijail Bajtin sobre la risa y el carnaval, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*, con el cual tuvo una empatía inmediata.

De estos y otros autores –excéntricos muchos de ellos– comprendió que el humor es una cosa seria y trascendente, que detrás de él se esconde una herramienta poderosa y una estrategia para vivir el mundo; que el humor responde a la conciencia de saber que todo es relativo, pasajero, como la existencia humana, y que lo mismo la gloria que el destrozamiento son momentos que habrán de pasar.

La antisolemnidad y su capacidad para el juego, la ironía, la improvisación de situaciones cómicas han estado presentes a lo largo de su vida, como un rasgo de su personalidad, como perspectiva para observar el mundo, como parte de su optimismo inalterable aunque siempre crítico. Los años de vida diplomática acrecentaron su necesidad de relax y su disposición para observar la contradictoria naturaleza humana.

Gracias a la libertad y la riqueza intelectual que le ofreció la Ciudad de México, Pitol inició su proyección de forma autónoma. A través de sus primeros cuentos, se liberó de sus demonios personales, de una niñez de orfandad y paludismo, de la vida provinciana y mezquina aferrada a pasadas

glorias, y da inicio a su verdadera biografía.⁴⁹ Sus primeros relatos –publicados en los volúmenes *Tiempo cercado* (1959) e *Inferno de todos* (1964)–, giran en torno a dramas familiares de provincia, en especial su comentada saga de los Ferri. Pitol escribió estos cuentos para exorcizarse de las historias contadas por tíos, abuelas y amigos cercanos a la familia. En esos textos su simpatía está con los marginados, los revolucionarios, los desposeídos, mientras que los poderosos, los *amos*, dueños de las tierras y los hombres, son juzgados a través del narrador y los diálogos. Los ricos hacendados y su patética descendencia son representados como fuerzas oscuras que envilecen los espacios con su esencia. Peones, sirvientas o vecinos padecen su prepotencia.

El niño Sergio Pitol Demeneghi muy pronto aprendió, como miembro de una comunidad de italianos emigrados al trópico bárbaro, que existían las diferencias raciales y de clase; que en su breve universo había dos categorías de hombres habitando en mundos separados por los muros del ingenio azucarero, por un color de piel, por una lengua:

Lo que después he sido, lo que estoy siendo ahora, tiene sus raíces más profundas en aquellos mundos, el del ingenio, el de la perdida colonia de italianos en el corazón de Veracruz, en los paisajes siempre desbordantes en el contacto de la naturaleza y sus misterios, en el continuo asombro ante las complicadas relaciones humanas de la gente que jugaba por las tardes al cricket y al tenis, por las noches a las cartas, y el mundo más pintoresco, más abigarrado, pero a la vez

⁴⁹ «La auténtica biografía empezaría en el momento en que alguien se convierte en aspirante a escritor, a pintor, a político» (Pitol 2011, 18).

más deslucido, que se agrupaba en las casas de afuera de los muros. El mundo estaba constituido por una serie de jerarquías. En Potrero, «los de adentro» y «los de afuera»; en la Colonia Manuel González, los italianos y los mexicanos. Tales categorías me resultaron siempre incomprensibles; existían, pero debían ser violadas (Pitol 2011, 28).

Esta situación lo sensibilizó hacia la discriminación y, a pesar de su admiración por la cultura de sus abuelos provenientes de Lombardía y el Veneto, Sergio se concibió como mexicano y reprobó los prejuicios de su clan. Clan del que se alejó para encontrarse, pero al que volvería con frecuencia, como un individuo autónomo años después.

Proceso muy complejo este de construirse a sí mismo. Entran en juego la genética, el entorno natural, familiar y sociocultural, en donde se adquiere el lenguaje, se percibe y se valora el mundo, se crece, se forja un individuo. En el caso del pequeño Sergio, además de la influencia de una herencia familiar extranjera y su contacto con la naturaleza pródiga de Veracruz, será decisivo su condición de orfandad tan temprana y el haber sido un chico retraído que aprendió precozmente a refugiarse en los libros. Esas lecturas y las conversaciones de los adultos alimentaron su imaginación. En especial la viva charla de su abuela, doña Catalina Buganza de Demeneghi, una lectora de tiempo completo que añoraba el pasado de bonanza porfiriana, su estancia en Italia y se lamentaba de la decadencia de las familias italianas en la región de Huatusco a causa de la Revolución. El corto mundo de Sergio se expandió mucho más allá de Potrero y Huatusco gracias al ambiente plurilingüe del inge-

nio en donde convivían ingleses, americanos, jamaiquinos, cubanos, y a las deslumbrantes novelas de Julio Verne con las que entretenía las horas en que el paludismo lo obligaba a permanecer en casa. Los libros fueron su primera forma de libertad; después lo serían los maestros, los amigos, los viajes, la excentricidad.

Terminados sus estudios de Derecho en la UNAM,⁵⁰ Pitol no sintió atracción por el litigio ni la carrera burocrática o política tan común en los abogados. Su primera intención fue convertirse en editor. Trabajó para la Compañía General de Ediciones, para Editorial Novaro y en dos proyectos de reciente creación, Editorial Era y Joaquín Mortiz. Confiesa Pitol que, aunque en esos años se consideraba un tipo liberal, antiporfirista y antifranquista que comulgaba con el ideal comunista de terminar con los privilegios económicos de una clase, la intolerancia del régimen socialista lo inquietaba y no había tenido un auténtico interés por la política. Será sólo tras una serie de eventos que le saldrían al paso a partir de los veinte años que su actitud tome otra dirección.

La ejecución de Julius y Ethel Rosenberg, matrimonio llevado a la silla eléctrica en junio de 1953, acusados de vender secretos atómicos a la Unión Soviética fue uno de esos detonantes. Como tanta gente, Sergio siguió con gran interés el proceso e incluso participó en plantones frente a la embajada norteamericana. Ese mismo año, en su travesía hacia Sudamérica, presenció a las afueras de la universidad en La Habana, la acometida brutal de soldados contra

⁵⁰ Se graduó de licenciatura hasta 1968 con la tesis «Régimen jurídico de las Utopías del Renacimiento».

un grupo de jóvenes que velaban a un líder universitario asesinado por la policía el día anterior;⁵¹ y poco después conocería en Venezuela la atmósfera intolerante de la dictadura de Marcos Evangelista Pérez Jiménez.

Pitol permaneció en Venezuela por varios meses. Ahí entró en contacto con Mariano Picón Salas, eminente intelectual e historiador de la cultura de América Latina desde una perspectiva continentalista. No obstante que el país atravesaba por una situación de represión a causa de un gobierno dictatorial, permaneció indiferente, instalado en la hermosa casa de campo de su familia anfitriona, y engolosinado con la idea de ser poeta dadaísta:

A decir verdad, mis poemas eran unos bodrios insulsos y sentimentaloides, pero lo descubrí mucho más tarde. No sólo me acerqué sin fortuna a la poesía; en el barco de vuelta a México, cada noche recordaba la miseria y la tortura provocadas por al tiranía de Pérez Jiménez, ignorada debido a esa cortina en la que me instalé durante mi estancia en Venezuela (Pitol 2011, 58).

Esa indolencia quedará atrás al saber de la intervención estadounidense en Guatemala para derrocar al presidente electo Jacobo Arbenz (junio 1954), porque su reforma agraria afectaría los intereses de la United Fruit Company. Convencido de que era preciso participar en política, asistió con Monsiváis y Prieto a los actos del Comité Universitario de Solidaridad con Guatemala. «Releía el *Canto General*

⁵¹ Se trataba de Rubén Batista, el primer mártir universitario, asesinado el 13 de febrero de 1953.

[de Neruda] que ya no sólo me pareció poesía sino también verdad profunda; recitaba con mis amigos “Que despierte el leñador” y veíamos la parte cruel y obtusa del rostro de Estados Unidos» (Pitol 2011, 59).

No resulta difícil relacionar a ese muchacho irritado por la alevosa intromisión imperialista de los norteamericanos en el continente, con el hombre que renunció a su cargo en la Embajada de Yugoslavia, como un acto de protesta por la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco, ni con el escritor que a finales de 1988 aplaude la noticia de que el Tribunal Superior de Inglaterra y Gales retiraba la inmunidad a Augusto Pinochet –«la inmundada hiena», «la inmundada rata de albañal», como él lo llama– por sus delitos de lesa humanidad.

Durante la presidencia de López Mateos, el país parecía transitar hacia la nueva y prometedoras fisonomía trazada en los dos sexenios previos. México se proyectaba como una nación moderna, cosmopolita, representada por su clase media urbana; una nación que ha superado, gracias al proceso revolucionario, los problemas rurales del pasado. Al lado de esta imagen de superficie, las marchas de protesta, el movimiento sindicalista y el desaliento en el campo mostraban otra cara de la nación. Dos hechos son los más representativos de la tensa situación política y el descontento social de ese momento. Ambos casos son ejemplos de las promesas incumplidas de la Revolución y de la alevosa manipulación de la opinión pública a través de la prensa y otros voceros oficiales: la huelga ferrocarrilera y el asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo.

A fines de su mandato, Ruiz Cortines había reprimido al Movimiento Revolucionario del Magisterio y encarcelado

a sus líderes principales. Para suavizar estas y otras tensiones en el país, López Mateos había iniciado su sexenio liberándolos; sin embargo, cuando las urgentes demandas del sindicato ferrocarrilero (1959), bajo la organizada dirección de Demetrio Vallejo, se tradujeron en paros y marchas de gran proporción, la reacción del gobierno fue avasalladora. Vallejo fue encarcelado, muchos trabajadores fueron despedidos o llevados a prisión y los manifestantes reprimidos, como consignó Monsiváis en *Días de guardar*, «los gases lacrimógenos y los tubos de caucho le informan al pueblo de las perspectivas del derecho de huelga» (Monsiváis 1996, 219).

Demetrio Vallejo era un líder ajeno al PRI. Su posición no era producto de componendas del partido sino del apoyo unánime de los ferrocarrileros, quienes dieron muestra de una organización ejemplar con paros sincronizados en todo el país y su capacidad para convocar a la tumultuosa manifestación de la Alameda –a la que se sumaron electricistas, telegrafistas, petroleros, maestros y estudiantes– y a la gran huelga. Esta última reprimida brutalmente por un gobierno que veía debilitarse el control que ejercía sobre el sindicalismo.

Para acallar la opinión pública, los medios de comunicación intensificaron el miedo al fantasma de la URSS, presentando a Vallejo como un agente comunista que pretendía derrocar al gobierno. Los grupos que consideraban necesarios cambios en las instituciones políticas y pretendían el diálogo se vieron sorprendidos por la prepotencia y radicalidad con la cual respondieron los grupos de poder. Pitol menciona la represión del gobierno, con encarcelamientos, tortura e incluso asesinatos. Alude también a su participa-

ción, junto con otros escritores –entre los que se encontraban José Revueltas, Monsiváis y Pacheco– en la huelga de hambre que iniciara Siqueiros desde Lecumberri para protestar por la libertad de los presos políticos (Pitol 1996, 39).⁵²

El otro hecho corresponde a los pendientes de la reforma agraria. En mayo de 1962, por orden expresa del Ejecutivo –como se sabría más tarde– elementos del ejército y de la Policía Judicial acribillaron a Rubén Jaramillo y su familia. Jaramillo era un legítimo continuador de la lucha de Zapata en Morelos. Terminada la Revolución volvió a las armas para defender la tierra ejidal, fundó el Partido Agrario Obrero Morelense y fue dos veces candidato a gobernador. Detrás de su asesinato estuvieron los intereses de fuertes compañías inmobiliarias.

Hechos como los anteriores hacían ver al gobierno de López Mateos como reaccionario y traidor a las causas de la Revolución mexicana que tanto decía defender. Por lo anterior, la prensa nuevamente ofreció a la opinión pública una imagen falseada del personaje, calificándolo de delincuente, asesino, hombre de «horca y cuchillo»,⁵³ al mismo tiempo que presentaban las medidas tomadas por las autoridades como actos de justicia que procuraban la estabilidad del país, en medio de las tensiones de la Guerra Fría y el reciente triunfo de la Revolución cubana.

⁵² En una entrevista, Arturo Azuela recuerda una reunión que se llevó a cabo en el departamento de Pitol para la conformación de un partido de izquierda. Entre los asistentes estuvieron: Guillermo Rousset Banda, Pacheco, Monsiváis y poetas de *La espiga amotinada* (Güemes).

⁵³ El periódico *Excelsior*, en su Editorial del 28 de mayo de 1962, afirmó: «Jaramillo era un delincuente contumaz que asesinaba, asaltaba y robaba; un señor de “horca y cuchillo” que extorsionaba y sometía a su capricho a los ricos y a los pobres de la región que asoló.»

Inquieto, precisado de conocer mundo, decepcionado de la izquierda mexicana, de asambleas y otras acciones inútiles, y del enrarecimiento de la convivencia en donde «día a día crecían las histerias, las suspicacias, los rencores» (Pitol 2005, 39), Pitol prefiere apartarse. El país le asfixia, su situación laboral es desalentadora y se embarca hacia Europa. A distancia juzga deshonestos y mediocres los medios culturales e inicia su prolongado exilio voluntario.

Algunos jóvenes intelectuales comenzaban a buscar un trato más íntimo con el poder que con las musas. Mis sentimientos en relación a los grupos de oposición política, sobre todo los de izquierda, con los que de manera ideal me sentía identificado, eran marcadamente contradictorios; deseaba su fortalecimiento pero al mismo tiempo sus métodos me parecían confusos, limitados y situados en una notable distancia de cualquier elemento de realidad: Más que nada, me enfermaba la retórica hueca del discurso oficial así como el conformismo de grandes sectores de la población ante la estrechez de nuestra vida democrática y el atraso del país (Pitol 2006, 164-165).

No es de extrañarse este recelo de Pitol, puesto que en los primeros años de la década de los sesenta, la izquierda enfrentó uno más de sus momentos de crisis. En 1960, por ejemplo, José Revueltas abandona nuevamente el Partido Comunista Mexicano para ingresar sólo por unos meses al Partido Obrero Campesino Mexicano y fundar la Liga Leni-nista Espartaco, de la que sería expulsado. Desengañado, trabaja en su polémico *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1962), en donde expone de forma crítica la inexis-

tencia histórica del partido de la clase obrera en México, y poco después inicia la escritura de la novela *Los errores* (1964), en cuya trama refiere turbias maniobras del PCM y las purgas que se realizan al interior del partido.

A bordo del carguero alemán *Marburg*, que lo condujo hasta el puerto de Bremen en 1961, Pitol escribió el cuento *Tiempo cercado*. A pesar de que su título coincide con el de su libro de cuentos de 1959, este relato fue publicado hasta 1964 en *Infierno de todos*. La acción ocurre en la Ciudad de México y el tema es la represión que padecen los activistas políticos; en este caso, una joven comunista cubana que teme por su vida y la de su amante. El relato, que parece tener su origen en la persecución y encarcelamiento que sufrieron los comunistas Tina Modotti y Julio Antonio Mella a final de la década de los veinte,⁵⁴ comunica la zozobra de quienes viven constantemente perseguidos. Con este cuento de temática inusual en el conjunto de su obra, Pitol se despidió del país y su aire viciado.

Europa lo recibió sacudido por la construcción del muro de Berlín, la guerra de Argelia, el temor al desencadenamiento de un nuevo conflicto internacional. En París presencia protestas de estudiantes que son reprimidas a golpes, y asiste a manifestaciones en pro de la paz. En una de ellas, en Londres, escuchará hablar a Bertrand Russell.

A lo largo de su vida, Pitol ha sido un hombre de izquierda, pero nunca un dogmático. Rechaza la máxima de Siqueiros «No hay más ruta que la nuestra», porque para él la vida, las relaciones humanas y sociales, el arte sólo pue-

⁵⁴ Así lo consigna Laura Cázares (271).

den ser producto de una plena libertad, sin oficialismos, ni puritanismos, ni tacañería.

Tras sus múltiples vivencias y lecturas, Pitol ve con escepticismo los cambios que provienen de la politización de las masas que son fácilmente fanatizadas. Confía más en la pausada toma de conciencia de un colectivo conformado por personas autónomas que analicen su situación y comprendan los factores que la determinan. De ahí la importancia que para él tiene la educación, el conocimiento de la historia, la apropiación de la propia lengua y de otros idiomas y la lectura. Sus innumerables viajes y las prolongadas estancias en países como China, Polonia, Yugoslavia, Checoslovaquia, Hungría y la URSS, corroboraron su rotundo rechazo a cualquier forma de represión, pero conserva su convicción en el ideal de un socialismo democrático y humanista.

Solo a través del diálogo, del intercambio de ideas en un ámbito de libertad se puede desarrollar el individuo. El espacio para la discrepancia tiene para él un papel medular y así es como concibe a la democracia, como una forma pacífica de convivencia social en donde hombres libres e iguales toman acuerdos.⁵⁵ Por el contrario, rechaza cualquier forma de totalitarismo «que es por esencia monológica, admite

⁵⁵ Vale la pena mencionar, a propósito de estas ideas, el libro de E. M. Forster *Two Cheers for Democracy* (1951) que el mismo Pitol cita con entusiasmo. En este volumen de ensayos, Forster expresó, desde su posición de intelectual humanista, su confianza en el espíritu humano y su inclinación por la democracia, como el sistema más noble de los que imperaban en el momento. Encuentra en ella dos atributos fundamentales: la tolerancia hacia la diferencia y la aceptación de la crítica. Ambos elementos, que Forster consideró indispensables para el desarrollo del individuo y la civilización, son también altamente valorados por el escritor veracruzano.

sólo una voz, la que emite el amo y servilmente repiten sus vasallos» (1996, 145). Abomina el hostigamiento y la crueldad del estalinismo, el pensamiento pétreo que sólo se sostiene con el brazo duro y violento. No entiende que pueda ejercerse la crueldad contra un animal, un ser humano cualquiera, menos aún personas mayores o espíritus nobles. Se duele del sufrimiento al que se vio sometido Méyerhold, ya anciano, en un campo de castigo, de la persecución a la familia de Maria Tsvietáieva,⁵⁶ y como traductor dio voz en nuestra lengua a las denuncias expresadas por polaco Kazimierz Brandys y el húngaro Tibor Déry. Conocedor de la literatura y el arte rusos, se lamenta de la mediocridad a la que fueron conducidos por la cerrazón comunista, como el caso de la arquitectura estalinista que produjo «verdaderos espantos, la megalomanía del hormigón y el cemento armado. Una arquitectura que evidencia el desprecio absoluto a los sueños, a cualquier juego» (Pitol 2000, 74).

En el tiempo que vivió en China⁵⁷ quedó deslumbrado por la cultura y el arte, pero la dramática campaña de purificación comunista, la llamada Revolución cultural, emprendida por Mao Tse-tung «para remodelar el alma del pueblo chino», lo lleva a abandonar un país en donde no era posible respirar, en donde quemaron la casa y los libros

⁵⁶ En *El viaje*, relata una breve estancia en la URSS en 1986 para encontrarse como escritor y no como diplomático con miembros de la Unión de Escritores de Georgia, república socialista que en ese momento se pronunciaba a favor de la perestroika. Pitol celebra las transformaciones de apertura que se anunciaban y la intensión de Gorbachov de corregir errores del pasado; «el comunismo carecería de una base moral si no se rechazara con vigor los crímenes cometidos» (Pitol 2000, 49).

⁵⁷ En 1962 se trasladó a China para desempeñarse como traductor para la revista *China Reconstruye*.

de su amigo, el novelista Lao She, y justificaban su fallecimiento asegurando que se había arrojado a un río. Éstas y otras experiencias lo llevaron a reflexionar en 1966:

Soy mucho más escéptico ahora en lo que se refiere a la efectividad de la participación personal, la cual me parece, a la vez, indispensable; me asombra y tortura el comprobar la lentitud de los cambios colectivos de la conciencia. Me interesa todo lo que estimule no tanto la llamada politización de las masas, la cual es engañosa (los casos del estalinismo, del nazismo, de las masas fanáticas de Mao Tse-tung valen por sí mismos para ahogar la esperanza ciega e indiscriminada en la voluntad de los pueblos), sino su liberalización, la madurez colectiva para comprender y analizar racionalmente los fenómenos y situaciones políticas en un mundo regido por la razón, guerras como la que los estadounidenses han emprendido en el Vietnam resultarían inconcebibles (2011, 60- 61).

Por su condición de trashumante y políglota, Pitol tuvo la posibilidad de llegar a libros poco conocidos, y en especial a escritores excéntricos que lograron ponerse al margen de la tiranía de la moda y el poder. Esta posición excéntrica relega hacia la periferia, pero regala otra perspectiva, pues solo desde los márgenes puede observarse el centro y producir con verdadera originalidad. Algo así ocurre con la obra de Pitol, cuya peculiaridad no debe entenderse como un afán de vanguardismo o snobismo, sino a su necesidad de libertad y búsqueda. Su escritura está hondamente comprometida con la vida, con el ser humano y la civilización; pero nunca reduce el compromiso de su quehacer literario a aspectos ideológicos o políticos, hacerlo enturbiaría los

verdaderos alcances del arte. Leer su obra es siempre un viaje por la cultura, una experiencia alentadora por su entusiasmo y la generosidad con que comparte su conocimiento. Es también una obra que exige un lector entrenado, atento y con sentido del humor.

En todas sus obras Pitol ha consignado datos precisos, opiniones concretas a la vez que sugiere señales, guiños, que explican no sólo su itinerario literario, sino también el porqué de su posición política, su poética, su irónica crítica sin perder su inagotable optimismo. Particularmente al escribir sus memorias, el autor ha ordenado, jerarquizado, reunido y descartado recuerdos, y con ello ha dado sentido a lo ocurrido, lo cual posiblemente tuvo otro significado o quizá ninguno, pero que ahora presenta como lo determinante de su persona. Este modo de otorgar sentido al pasado es también una autocreación. Lo contado pretende ser «lo vivido», «lo ocurrido», y sólo puede ser eso: una pretensión, porque cuando recordamos hemos ya dejado de ser los que fuimos. De modo que cualquier autobiografía se escribe en una conjunción entre los propios recuerdos y la memoria ajena, entre nuestros olvidos involuntarios y las omisiones obligadas. A partir de un orden, una valoración de lo personalmente vivido y lo ocurrido en el entorno colectivo, una autobiografía es necesariamente la reconstrucción de una vida que permite interpretar la realidad histórica en que el autor se desarrolló.

El lenguaje, principal sistema simbólico por el cual toman forma y sentido los vínculos entre los hombres o entre estos y su entorno social, es el medio por el cual puede dejarse constancia de estas relaciones. Pero en la lite-

ratura, el lenguaje no es sólo medio sino también punto de llegada, objeto de reflexión y de materia *provocativa al ser provocada* por el artista. Esta condición permite que memorias y testimonios como los de Sergio Pitol sean un espacio de encuentros o desacuerdos y un estímulo para conmover conciencias que inquietan y se apartan del *status quo* para reflexionar.

El paseo al que convida con ellas no es un diagnóstico ni una explicación objetiva del ayer ni la crónica intimista de su medio intelectual, es la descripción de instantes de una existencia y su repercusión en el alma del artista.

Tanto en su obra como en su proceder, Pitol ha manifestado su rechazo a cualquier forma de abuso y violencia, a los regímenes totalitarios y los gobiernos bélicos. Ha expresado también su desconfianza por los grupos de poder que pregonan un «bienestar social» solo perceptible en falaces medidas macroeconómicas. Mantiene su convicción en la posibilidad de que todas las naciones consigan ser regidas por gobiernos democráticos de una izquierda moderada, humanista, honesta, preparada; por dirigentes que apuesten –como lo hace él– por la educación y la justicia. Recela de los fanatismos, de la maledicencia, del capital y el consumo, de quienes colocan sus privilegios de clase o casta por encima del bienestar colectivo. Censura el chauvinismo pero insiste en que el alma de cada pueblo se robustece en su cultura nacional «forjada lentamente por un idioma y unos usos determinados» (Pitol 2006, 145).

Pitol tiene un profundo respeto por la naturaleza, ama la libertad y tiene confianza en el futuro de nuestra especie. Admira la inteligencia y el arrojo humano, se asombra con

los avances de la ciencia y la tecnología, y ante todo cree en el hombre, en su creatividad, en su desarrollo íntimo y existencial. Pitol es un humanista. La libertad y la tolerancia son para él valores supremos. En tiempos de globalización, en momentos en que la barbarie del capitalismo domina al mundo, como el opio más alucinante de los pueblos, Pitol rescata el humanismo, la solidaridad, el cultivo de la conciencia individual. Contagia su confianza en la permanencia del espíritu del hombre: «La obra de arte expresa, y lo hace de una vez y para siempre, la mejor energía que es capaz de producir el ser humano» (Pitol 1996, 170).

Bibliografía

- Arenas Monreal, Rogelio y Gabriela Olivares Torres. 1998. «Retrato oblicuo de Sergio Pitól». José Luis Martínez Morales. *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Cano, Arturo. «López Obrador preguntó y el Zócalo y sus intermediaciones aprobaron a gritos». *La Jornada* (Julio 17, 2006).
- Cázares Hernández, Laura. 2006. *El caldero fáustico*. México: UAM.
- Güemes, César. 2000. «Pese a los problemas de salud, Arturo Azuela no cesa de escribir. Entrevista.» *La Jornada* (Enero 16, 2000). Consultado el 22 de marzo de 2013 en: <http://www.jornada.unam.mx/2000/01/16/cull.html>
- Hurtado, Guillermo. 2010. «Un antecedente de *El Espectador*: Críticas a la Revolución mexicana en 1959». *Literatura Mexicana* 2: 15-29.
- Martínez, José Luis. «Entre amigos», entrevista con Carlos Monsiváis. *Milenio*, Ciudad de México. Consultado el 29 de noviembre de 2012 en: <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8789908>
- Masoliver, Juan Antonio. 1998. «Sergio Pitól». *Fractal* 10: 63-74.
- Monsiváis, Carlos. 1975. «Proyecto de periodización de historia cultural de México». *Texto Crítico* 2: 91-102.
- . 1996. *Días de guardar*. 2a. ed. México: Era.
- . 2007. “Sergio Pitól: el autor y su improbable biógrafo”. Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio*

Ferri se hizo mago en Viena. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Monsiváis, Carlos y Sergio Pitol. «Discurso de Pitol y Monsiváis. Notas desde el zócalo», *La vida en Luyz* (17 julio, 2006). Consultado el 17 de enero de 2013 en: <http://luyzpiza.wordpress.com/2006/07/17/discurso-de-pitol-y-monsivais/>

Pacheco, José Emilio. 1981. «Imitación de Tu Fu para Sergio Pitol». *Texto Crítico* 21: 16-17.

Pitol, Sergio. 1995. "Escribir, ese misterio". *Cuadernos Hispanoamericanos* 546: 31-44.

_____. 1999. *Tríptico del carnaval*. Presentación de Antonio Tabucchi, prólogo del autor. Barcelona: Anagrama.

_____. 1996. *Arte de la fuga*. México: Era.

_____. 2000. *El viaje*. México: Era.

_____. 2003. *Obras reunidas I. Las primeras novelas: El tañido de una flauta. Juegos florales*. México: FCE.

_____. 2005. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.

_____. 2006. «Discurso del Premio Cervantes 2005». *Sergio Pitol*. México: Ayuntamiento de Xalapa.

_____. 2010. *Una autobiografía soterrada. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.

_____. 2011. *Memoria (1933-1966)*. México: Era.

Romero, Publio. 1981. "Conversación con Sergio Pitol". *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 51-62.

Némesis tropical. Revolución y contrarrevolución en la obra de Sergio Pitol

Alfonso Colorado
Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

0

¿CÓMO SE LEE un autor? La pregunta puede parecer absurda, pero cuando un escritor se vuelve parte del canon es común que tienda a imponerse una parte de su obra y, por ende, una lectura. En el caso de Pitol la compleja y afilada arquitectura de sus primeras novelas, en las que el cine y la pintura son a la vez influencia formal y tema literario; los inusitados registros paródicos de sus novelas posteriores y la mezcla de memoria y ensayo de sus últimas obras, lo hacen un escritor singular en lengua española. Frente a este prestigiado *corpus* los relatos iniciales (1957-1962) parecen sólo un preludio, el taller inicial ¿Qué luz o qué sombra arrojan leídas desde el nuevo siglo?

1

En esos relatos padres e hijos combaten ferozmente entre sí en el opulento trópico veracruzano mientras crean un vasto latifundio. En «Victorio Ferri cuenta un cuento» (1957) el niño protagonista lúcida, siniestramente, dictamina: «El miedo se ha entronizado en nuestras propiedades» (Pitol 2005, 40). Ese temor es tanto un asunto familiar como un instrumento de control social. En «Los Ferri» (1957) la familia siembra «verdadero pánico entre los pequeños propietarios de los alrededores» (Pitol 1998, 22) para obligarlos a vender su tierra a un precio ínfimo. Estas acotaciones sociales, económicas y políticas son frecuentes.

2

Pocos detalles pueden resumir complejas relaciones sociales. En «La casa del abuelo» (1959) un personaje sabe que seducir a la hija de sus vecinos es más que un acto personal: sus padres nunca «habían logrado conseguir la más mínima atención de don Federico Rebolledo, quien los trató siempre con la insolencia que puede permitirse un terrateniente frente al propietario de un rancho, vecino para colmo, inferior a las cincuenta hectáreas» (Pitol 1998, 90). Para un lector urbano quizá la cifra es anecdótica; alguien del campo ubicará rápidamente en otra perspectiva las cosas.

3

El joven Pablo Ferri, emigrante italiano «más pobre que una rata» (Pitol 1998, 21) llega a México tras buscar fortuna en varios países.⁵⁸ Décadas después, ya patriarca de una familia, sus hijos lo convierten a una nueva causa, “sin tener ya en la boca otras palabras que no fueran aquéllas: dignidad, honor, apellido, casta, prestigio” (Pitol 1998, 22). “Los Ferri” consigna el proceso por el cual el poder se vuelve algo más que riqueza: una ideología, un sistema, una praxis política: “en el afán de ampliar los linderos del Refugio nada, ni siquiera la sangre, los detendría”. (Pitol 1998, 23)

4

Los cuentos de *Tiempo cercado* (1959) e *Infierno de todos* (1964) son una secuencia narrativa porque San Rafael y la hacienda El Refugio son el mismo espacio, la zona de

⁵⁸ «Idilio» (1901) de Salvador Díaz Mirón alude también a esos emigrantes en Veracruz:

La payita se llama Sidonia.
Llegó a México en una barriga:
en el vientre de infecta mendiga
que, del fango sacada en Bolonia,
formó parte de cierta colonia
y acabó de miseria y fatiga (1997, 435).

Véase también: Antonio Peconi. 1998. *Italianos en México: la emigración a través de los siglos*. Instituto Italiano di Cultura. México, DF y J. B. Zilli. 2002. *Italianos en México. Documentos para la historia de los colonos italianos en México*. Xalapa: Ediciones Concilio.

Huatusco, en Veracruz.⁵⁹ Son arroyos que confluyen en un mismo río: una visión en toda regla del Antiguo Régimen

Hacia 1910 San Rafael podía haberse erigido en un símbolo de paz y tranquilidad. La vida se deslizaba en cursos apacibles, sin angustias, sin sobresaltos de ninguna especie; las únicas penas las producían las defunciones, o el hecho de que la cosecha de café fuera pobre o no alcanzara un buen precio... Era una vida tersa y armoniosa (1998, 34).

Catalina, narradora de «Amelia Otero» (1957), rememora aquella época con verdaderas diversiones (teatro, ópera, bailes), a diferencia del «estúpido salón de cine» (*ibid.*) donde se encierra su joven interlocutor. El mundo previo a la Catástrofe pervive en la memoria de los derrotados y se despliega, brillante, en estos cuentos.

5

Estos protagonistas pertenecen a la tan distinguida como derrotada clase de los grandes propietarios o las viejas familias; numerosos monólogos dan cuenta de su estupor, angustia y rencor ante los sucesos que los han rebasado. Sin embargo, el testimonio más categórico es el más sencillo: «la

⁵⁹ Véase: Russell M. Cluff. «Los Ferri: La saga familiar de Sergio Pitol», en Cluff, Russell M. 2003. *Los resortes de la sorpresa (Ensayos sobre el cuento mexicano del siglo XX)*. 235-236, Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala. Y «San Rafael, el otro microcosmos de *Tiempo cercado*» en Poot Herrera, Sara. *et al. Cien años de lealtad, honor a Luis Leal*, v. I. 555-564. México: University of California, Santa Barbara / UC-Mexicanistas / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey / Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

Revolución ha venido a trastocarlo todo» (Pitol 1998, 50) dice una sirvienta. Quizá el auténtico eje del ciclo narrativo es la destrucción del orden social existente y la instauración de uno nuevo.

6

Si los perdedores de la Revolución pertenecen a la misma clase social, difiere su manera de ver a los triunfadores. Para Carlota los revolucionarios suman a los «saqueos, raptos, vejaciones» otro pecado: son unos «fulanos» (Pitol 1998, 36). Lorenza, dama de alcurnia de «En familia» (1958) teme «los desmanes del populacho ensoberbecido frente a nuestra derrota» (Pitol 1998, 46). Pero aun así está indecisa: «me es difícil precisar, abarcar, la imagen de los revolucionarios» (*ibid.*). Para escándalo de su clase social, terminará íntimamente ligada a uno de ellos. En la teoría o en el imaginario los bandos tienden a aparecer irreconciliables; en la literatura y en la historiografía hay valiosísimos matices.

7

La clase derrotada no está dibujada con gruesos brochazos, en bloque. Tras la Revolución algunas familias conservan su posición. Así, don José Ferri dejó de conquistar tierras y «como si sospechara el vuelco que iba a producirse, empezó a depositar fuertes sumas en el extranjero» (Pitol 1998, 33). Mientras muchos perdían todo, la riqueza familiar sobrevivió.

vió «a las posteriores reparticiones ejidales» (Pitol 1998, 33). La derrota es un tópicos que invita a solazarse en el apocalipsis, pero las gradaciones siguen acercando estos cuentos a la historiografía y tienen destellos sociológicos ¿Son un complemento? ¿Qué es en realidad la literatura y «lo literario»?

8

La terminante derrota se traduce en algo no menos radical: el exilio. Habla Lorenza:

La dispersión es la regla. Los trenes que tienen por destino la frontera o los que van al encuentro de la nave en Tampico o Veracruz llenan sus vagones con objetos que varias generaciones se han obstinado en mantener inmóviles, los viejos retratos de plata que acompañarán a sus propietarios en sus nuevas madrigueras de París, Nueva York, San Antonio (Pitol 1998, 44).

¿De cuándo serán esos retratos? ¿La familia se hizo rica con la Reforma, tras comprar tierras de la Iglesia? ¿Creció al amparo del salvaje liberalismo porfirista? Sobre todo, ¿cómo se inició su fortuna? Lo único cierto es que, aunque conserven su riqueza, han sido derribados del poder.

9

Estos exiliados son los pioneros de otros que en posteriores obras de Pitol llegarán hasta Varsovia, Samarcanda o Pekín;

pero mientras para éstos el viaje significará una liberación para aquéllos se tratará de la expulsión del Edén. Dice Lorenza:

Desamparados, desasidos del cordón que nos otorga el mando y el dominio de este pueblo, del que por tantos años recibimos nuestra seguridad hasta lograr imponer y afianzar ciertos módulos, determinadas formas de vida, semejamos ratas amedrentadas sobre las que el corvo pico de un halcón no ha dejado de proyectar su sombra. (*ibid.*).

Que las familias dominantes durante siglos o décadas deban agazaparse da una idea del dramático cambio. Deben vivir un exilio inmóvil: bajar las cortinas, tapiar las ventanas, moverse en silencio. Quizá donde se note más la alcurnia de Lorenza es en los eufemismos que dejan entrever el uso de la fuerza con que dominaban a los habitantes (nunca ciudadanos) del poblado.

10

El exilio no es solo un lamento permanente o una retahíla de imprecaciones. Dice un personaje de «En familia»:

París es mujeres, fragancias, ganas de vivir y pensar que lo que sucedió tenía que ser así. París es ganas de ser macho a la mexicana y balandronear y contar anécdotas de revolucionarios matones, de curas empalados, de hijos que asesinan a sus madres cuando descubren que se han pasado al enemigo. París es un deseo infinito de épater –nunca de sangre, bigotes y cananas– al *parisien* (Pitol 1998, 53).

En un exilio dorado Arturo, rico tras la muerte de sus padres, puede darse el lujo de asumir costumbres que en México condenaría en los revolucionarios. La fascinación europea por lo exótico lo lleva a insinuar, sin que su interlocutor lo sospeche, lo que ha hecho con su madre: ejecutarla por traidora a su clase. Antes del derrumbe los Ferri y los Otero ejercían unilateralmente la violencia, que ahora también va de abajo hacia arriba: esa es la verdadera queja. Como en cualquier cataclismo social, los ajustes de cuentas familiares se confunden con los políticos. A río revuelto...

11

Décadas después de la Revolución las viejas familias se derrumban, exhaustas. En «Pequeña crónica de 1943» (1961), durante el funeral de don Federico Rebolledo, su nieto Ismael sabe que sus distinguidos tíos, al perder su riqueza y su casa «vendrían a convertirse en nada, en gente de la ciudad» (Pitol 1998, 107). En *Domar a la divina garza* (1988), durante una fiesta celebrada en la Ciudad de México en 1942 un invitado con unas copas de más recuerda el momento en que, durante una función de ópera en París dirigida por Ernest Ansermet, su padre le anunció el regreso.

De repente, a la sombra de Debussy, supe que iba en serio lo de ser mexicano, que no era un apodo afectuoso como a veces me lo parecía. No es posible, no entendía yo nada, estaba desesperado, de buena gana me hubiera puesto yo a llorar. Nos

vamos a México, repitió con regocijo el ogro del estanque. *Comment?* grité ya en plena angustia [...] Al día siguiente desperté atormentado con lo mismo. Tú sabes, de chico, en la escuela me decían *le mexicain*. Yo había nacido allá, allá había transcurrido mi vida, allá y en Inglaterra, claro, durante el internado. ¡Y de repente resultaba que era mexicano, que no se trataba de un mote! (Pitol 1999, 108)

Quien habla es nada más y nada menos que el nieto de un ministro de Porfirio Díaz. Los descendientes de los derrotados también son protagonistas en la obra de Pitol. Pasarán todavía algunos años antes de que los descendientes reales publiquen sus propias crónicas.⁶⁰

12

Estos cuentos ubican además procesos políticos y sociales específicos, como el vacío de poder. Catalina recuerda que «hasta que no llegaron los destacamentos maderistas pasamos por momentos rarísimos, sin autoridades, sin tribunales, sin gendarmería siquiera» (Pitol 1998, 40). La observación se repetirá en *El desfile del amor* (1984), cuando el historiador Miguel del Solar recuerda las razones que lo llevaron a escribir su libro *1914*. Por un lado la Convención de Aguascalientes, el suceso fundador del Nuevo Orden; por el otro, «la historia de una ciudad sin gobierno: la capital que, al

⁶⁰ Destaca *El exilio: un relato de familia* de Carlos Tello Díaz. México: Cal y Arena, 1993. El autor es tataranieta de Porfirio Díaz. Véase también: Mario Ramírez Rancano. 2002. *La reacción mexicana y su exilio durante la Revolución de 1910*. México: IHH-UNAM/ Editorial Porrúa.

estar en manos de las distintas facciones, no queda bajo el control de ninguna. En semejante desamparo, en el corazón del caos todo puede ocurrir: Vasconcelos improvisa un Ministerio de Instrucción Pública» (Pitol 1999, 33). Ambas obras narrativas, tan distantes y distintas, están unidas por el análisis social, que pasa del ámbito local en los cuentos a lo nacional en las novelas. Además, la historia real irrumpe en la figura de José Vasconcelos (1882-1959).

13

La Guerra Cristera es el telón de fondo de «Semejante a los dioses» (1958) en el que un niño acusa a su propia familia, sabiendo que eso significa que la maten, de haber entregado a las autoridades a unos sacerdotes. (Como para el Nils Runeberg de «Tres versiones de Judas» (1944) de Borges, la verdadera fe se demuestra en la calamidad). El cuento pitoliano es una indagación psicológica del misticismo extremo y un análisis social que acusa las fracturas de ambos bandos: los feligreses delatan a sus pares y las autoridades solapan el culto religioso.⁶¹ El tema cristero persiste en *El desfile del amor*. En 1973 Deryn Goenaga –publicista exitoso, sofisticado, abierto– recuerda su adolescencia en los años 30:

⁶¹ Un ejemplo de la persecución religiosa en la región: «En febrero de 1937, la policía de Orizaba (Veracruz) descubre una misa clandestina, dispara sin más, y mata a una jovencita. A consecuencia de estos acontecimientos tiene lugar una movilización general, toda la población acude a abrir las iglesias, una crisis de celo religioso invade el Estado y los campesinos se introducen en las iglesias de Veracruz para hacer sonar las campanas» (Meyer 1973, 182).

Esa época se ha vuelto para mí agobiante e incomprensible. Tú no te has de acordar, eras muy chico, quizá ni habías nacido, de la persecución religiosa. En la casa se vivió aquello con demasiada intensidad. Éramos, haz de cuenta, un trozo de la carne de Cristo martirizado, una gota de sangre del corazón agonizante (Pitol 1999, 181).

El pasado oculto de Goenaga es una imagen de México: en pleno milagro económico recordar el pasado podía ser incómodo, y algo peor.

14

En *El desfile del amor* aparecen las secuelas en la Guerra Cristera. Del Solar se interesa por las actividades de mexicanos que simpatizaron con la Alemania nazi, como Arnulfo Briones, exmilitante cristero, quien dirigió un grupo paramilitar clandestino en el que Goenaga militó durante su adolescencia. Éste recuerda: «era un grupo convencido por entero de que sólo la mano dura y la visión conservadora podían salvar al país. Gente muy cercana al falangismo. Desconfiaban de los americanos por considerarlos judaizantes» (Pitol 1999, 180). ¿Briones apoyó al Eje por motivos ideológicos, por revancha contra el Estado o por ambas cosas? Acosado, sin que quede claro por quién, es finalmente asesinado. La novela no aclara tampoco si el crimen es resultado de una pugna interna, la traición personal o un acto del gobierno. ¿Qué aguas se movían entonces? Tres años antes se había publicado el primer estudio sis-

temático que intentaba responder a esta pregunta durante la I Guerra Mundial, *The Secret War in Mexico: Europe, the United States, and the Mexican Revolution* (1981) de Friedrich Katz.⁶² Todavía falta un estudio amplio sobre el tema durante la II Guerra Mundial.⁶³

15

Al final de la Guerra Cristera (el oficial fue en 1929, bajo la presidencia de Emilio Portes Gil, el real fue en 1938, bajo la de Lázaro Cárdenas)⁶⁴ los campesinos rebeldes volvieron a su actividad normal. Parte de la élite derrotada siguió conspirando contra el gobierno y se integró en el sinarquismo. Como los revolucionarios y los hacendados derrotados, los cristeros también se definen por sus coordenadas, no todos eran iguales.⁶⁵ Que Arnulfo Briones fuera cristero y después fuese conspirador permite suponer, aplicando la matemática regla de tres, que también fue sinarquista.⁶⁶ Se puede inferir

⁶² Desde luego, había precedentes, como *The Zimmermann Telegram* (1958) de Barbara W. Tuchman.

⁶³ Véase Juan Alberto Cedillo. 2007. *Los nazis en México*. México: Debate. Y: Santiago Bolaños Guerra & Jorge Ruiz Esparza. 2009. *Axel Wenner-Gren. El espía que México protegió*. México: Ediciones B. Aunque la portada lo clasifica como «No ficción / Historia» el libro combina la investigación histórica con la ficción.

⁶⁴ «Por eso, sus mejores y más fieles partidarios [de Cárdenas] fueron los curas de pueblo y los antiguos cristeros, los cuales en 1970 velaron su cadáver hasta la madrugada, antes del entierro, mientras los políticos se marchaban después de una corta visita de cortesía formal» (Meyer 1973, 191).

⁶⁵ *Las buenas conciencias* (1959) de Carlos Fuentes y *Estas ruinas que ves* (1974) de Jorge Ibargüengoitia muestran la religión como elemento central del ideario conservador y oligárquico en Guanajuato, bastión cristero y sinarquista.

⁶⁶ El sinarquismo «estaba dirigido por jóvenes de origen pequeño burgués y provocaba incidentes sangrientos durante las manifestaciones de masas pacíficas, consi-

esto gracias a que la novela es punttilosamente meticulosa en delinear la posición social de sus protagonistas.

16

Cuando Pitol publicó sus cuentos y novelas la derecha mexicana era un tema polémico, y Escribir sobre ellos era incidir en ese intenso debate. *El pensamiento de la reacción mexicana* (1965), de Gastón García Cantú, es un examen militante contra su objeto de estudio;⁶⁷ en *La Cristiada* (1973) Jean Meyer declaró su simpatía por los protagonistas del suyo, los campesinos levantados en armas. La indefectible toma de postura se debía a la fuerza de la versión oficial de la historia, el nacionalismo revolucionario que adscribía la Guerra Cristera a la «reacción» (idea que Meyer cuestionó en su libro).⁶⁸ Las principales fuerzas políticas de entonces, como el oficial PRI y el opositor PAN, se declaraban herederos de los bandos en disputa durante la

guiendo desbordar a los servicios del orden» (Meyer 1973, 193).

⁶⁷ El autor resume así las ideas de la derecha: «argumentos mascados, repetidos con esfuerzo airado contra la nación, se han vertido durante 175 años» (García Cantú 1986, 24). Se identifica al bando «revolucionario» con la Nación misma. La segunda edición, publicada por la UNAM en 1988, extiende el estudio hasta 1987. Otros análisis del tema: Arturo Romo Gutiérrez, *Última frontera de la lucha contra la derechización en México* [sic.]. México: Siglo XXI, 2003. Véase también: Erika Pani (coord.), *Conservadurismo y derechas en la historia de México*. México: FCE, 2009.

⁶⁸ Y lo ha seguido haciendo, añadiendo matices. «Hay el peligro de que sea cierta derecha nacional quien recupere a los cristeros. Creo que sería muy triste porque no corresponde a la realidad histórica, y también porque daría la razón *a posteriori* al gobierno que en aquellos años perseguía a la iglesia... “¿veis quiénes los reivindicar? Teníamos razón, eran profascistas, eran contrarrevolucionarios, eran defensores del latifundio”» (Meyer 2008, 14).

Revolución y el Cardenismo. El pasado fue de alguna forma el presente desde los 50 hasta los años 80 del siglo pasado, cuando el partido oficial dejó de recurrir a la Revolución como fuente de su legitimidad. A la caída del régimen, en 2000, la polémica era casi inexistente. Quizá por ello los términos siguen siendo, en general, aceptados. Pero, ¿qué son y, sobre todo, quiénes eran realmente la «revolución» y la «contrarrevolución»?

17

En 1953 Juan Rulfo publicó *El llano en llamas*, en 1957 Rosario Castellanos *Balún Canan* y en 1962 Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*. Su evaluación de la Revolución, ferozmente crítica, buscó ser ecuánime, connotar también sus eventuales aciertos. Quizá por ello el nacionalismo revolucionario oficial pudo asimilarlas. Algunas obras sobre el conflicto religioso, en cambio, al no poder clasificarse ni como «revolucionarias» o «contrarrevolucionarias» quedaron en un limbo ideológico. Fue el caso de *El luto humano* (1943) y «Dios en la tierra» (1944) de José Revueltas, de *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez⁶⁹ y, en las siguiente generaciones, de *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro y *José Trigo* (1966) de Fernando del Paso.⁷⁰ La obra de

⁶⁹ «Vista a la distancia, la novela de Yáñez tiene más puntos de contacto con el movimiento cristero, como inspiración, como punto de referencia, que con el Porfirato en el que se sitúa la trama de la novela» (Rodríguez Lozano 1997, 665).

⁷⁰ José Emilio Pacheco se ocupó del tema cristero en su «Inventario,» en *Proceso*: «Toral, Una imaginación» (1978), «El emperador de los asirios» (1987 y 1993), «La invención de La Bombilla» (1988) (Ruiz Abreu 2003, 365).

Pitol buscó también esa ecuanimidad. ¿Habría alguna relación entre la naturaleza literaria de estos textos y su actitud epistemológica? Es probable: quizá la distancia hacia el tema se imbrica con la distancia hacia el lenguaje: solo su artificiosa construcción (no un pretendido reflejo) puede acercarse a la compleja realidad.

18

En los cuentos de Pitol de los años 50 y principios de los 60 conocemos a la casta derrotada a través de su propia voz, trágica, admonitoria, enfática. Décadas después, en *El desfile del amor*, el lenguaje de la derecha mexicana es parodiado. El cambio no es gratuito. Si en los cuentos los matices atenúan la carga ideológica (las familias conservadoras son a menudo reaccionarias y los revolucionarios, arribistas) en las novelas el humor dinamita cualquier adscripción a una postura militante. Por lo que implica y ampara, quizá lo que distingue a la literatura como forma de conocimiento es el tono.

19

Los cuentos del joven Sergio Pitol pueden adscribirse a la segunda generación de la literatura de la Postrevolución.⁷¹

⁷¹ Luis Mario Schneider distingue cuatro generaciones en la Novela de la Revolución y sitúa a José Revueltas y a Juan Rulfo en la Novela Postrevolucionaria. Véase: «Pedro Páramo en la novela mexicana: ubicación y bosquejo». Ángel Flores y Raúl Silva Cáceres (comps.). *La novela hispanoamericana actual*. 121-144. Madrid: Las

Sus relatos introducen un espacio geográfico casi inédito en esa narrativa, el estado de Veracruz, y conforman un mosaico de las clases dominantes antes, durante y después de la Revolución: los derrotados, los cristeros, los sinarquistas, los enemigos del gobierno durante la II Guerra Mundial, la «reacción». Si en la historia oficial «Historia» era la de los vencedores, la literatura incluía a los vencidos.⁷²

20

La obra de Pitol está habitada también por varios becarios mexicanos en el extranjero, como el protagonista de «El regreso» (1966), estudiante varado en Varsovia, gravemente enfermo y sin dinero; Ricardo Rebolledo, apocado estudiante de composición en París, de «Asimetría» (1979), o Dante C. de la Estrella, el ambicioso y malogrado estudiante de teología en Roma, de *Domar a la divina garza*. Las becas son un indicio de cambio (no necesariamente progresista sino más bien de orden modernizador) con relación al Antiguo Régimen. Gracias a ellas pueden ascender socialmente quienes no provienen de las (antiguas o no) familias pudientes, como Daniel Guarneros protagonista de «Cuerpo presente» (1962), hijo de una lavandera y prototipo de la meritocracia que se distingue por sus habilidades

Americas Publishing Company, 1971.

⁷² Susana Quintanilla cuenta que en la UNAM, al expresar que quería hacer su tesis de doctorado sobre el Ateneo de la Juventud, un profesor le contestó que no había nada que decir sobre esos señoritos, ricos, extranjerizantes. Cfr.: *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*. México, DF: Tusquets, 2008.

técnicas y por su fidelidad al régimen. Así, Guarneros es heredero del Ignacio Aguirre de *La sombra del caudillo* (1929) de Martín Luis Guzmán y del *Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. Hay más casos. En una cama de hospital el protagonista de *Juegos florales* (1985) piensa en un colega de sus años de estudiante:

Linares, se repetía con desprecio, era el caso más evidente de corrupción de la inteligencia debido a ambiciones personales [...] Ya no aspiraba a lograr el ensayo esclarecedor, ni siquiera el prestigio que aquél pudiera otorgarle, sino el artículo de efecto momentáneo que lo acercara al triunfo. Solo lo movía el afán de situarse (Pitol 1985, 44).

En los años de expansión del Estado mexicano, esta tecnocracia emergente también alcanzará el poder y cerrará el círculo: la renovación de la clase dirigente. Hay aquí una descripción y análisis del Nuevo Régimen en su momento de mayor expansión y poder. Con base en becas Guarneros obtiene este *curriculum*:

Licenciado en derecho por la Universidad Nacional,
Laureado en ciencias económicas en el Collège de France,
Consejero en el departamento tal de la Secretaría de Hacienda,
Consejero en el Banco de Crédito Ejidal (Pitol 1998, 132).

A su regreso del extranjero, su preparación y el amiguismo le permiten iniciar una trayectoria de funcionario público. El trabajo duro y la audacia hacen el resto. Guarneros corona su ascenso casándose con la hija de una antigua familia, una

«Díaz de Landa, ¡antigua aristocracia, *my dear!*, no una doña nadie» (Pitol 1998, 131). Su empleo en el Banco Nacional de Crédito Ejidal da una pista del tipo de funcionario que es; esa institución, creada en 1935, se caracterizó por la corrupción y fue uno de los fracasos más importantes del régimen postrevolucionario.⁷³ Sin embargo, el puesto clave para lograr su ascenso fue la dirección de los órganos represivos del Estado. El detalle no es gratuito.

21

En el México del siglo xx el principal órgano represivo del Estado fue la Dirección Federal de Seguridad, creada en 1947. Sus orígenes se remontan a 1942, cuando el gobierno creó, tras la entrada de México en la II Guerra Mundial, el Departamento de Investigación Política y Social, cuyo fin era detectar y controlar las acciones de los países enemigos y sus aliados nacionales (como Arnulfo Briones). Bajo esa consigna el Estado creó el delito de «disolución social», que lo facultaba a detener a cualquier sospechoso, y contra el que los estudiantes, sindicalistas y trabajadores se manifestaron en los años 50 y 60. La DFS desapareció en 1985 por el escándalo de su participación en el asesinato del periodista Manuel Buendía.⁷⁴ La evolución del régimen queda

⁷³ En 1965 la institución se refundó y pasó a ser una institución menor, el Banco Nacional Agropecuario. Para una visión general del tema véase: Gustavo Esteva. 1980. *La batalla en el México rural*. México: Siglo XXI.

⁷⁴ Sobre Miguel Nazar Haro, director de la DFS entre 1978 y 1982, véase: Rafael Rodríguez Castañeda. 2013. *El policía. La guerra sucia no se olvida*. México: Grjalbo; Jorge Torres. 2008. *Nazar Haro. La historia secreta. El hombre detrás de la DFS*.

clara al ver el arco que dibujan sus potenciales enemigos: del filonazi Arnulfo Briones a cualquier ciudadano crítico.

22

«Cuerpo presente», el primer relato que protagoniza un miembro de la clase triunfadora, cierra el primer núcleo narrativo de Sergio Pitol. «Hacia Varsovia» (1963) inicia una etapa caracterizada por una temática psicológica y una intensa experimentación formal, que se extenderá hasta «Cuatro horas perdidas» (1971) y en la que sus personajes estarán en lugares como Belgrado, Sródborów o Samarcanda. En estos cuentos el análisis político y social de México estará ausente, con la excepción de «Un hilo entre los hombres» (1963). Tras este paréntesis ese examen volverá, renovado y vehemente, a las novelas.

24

Cuando aparecieron los primeros relatos de Pitol seguramente los elementos sociales y políticos fueron notorios para los lectores. Quizá desde una lectura actual parecen difuminados, un telón de fondo, pero la precisión de datos,

México: Debate; Jorge Carrillo Olea. 2012 *México en riesgo. Una visión personal sobre un Estado a la defensiva*. México, Grijalbo. El autor participó en varios organismos de Seguridad de 1970 a 1994 y fue fundador en 1992 del CISEN (Centro de Investigación y Seguridad Nacional). La guerra de la sucia de los años 70 está también presente en *Dos crímenes* (1979), de Jorge Ibarguengoitia, entre otras obras literarias.

alusiones, detalles imposibilita el azar. Si el dibujo literario coincide con algunos aspectos de la realidad histórica es porque se basa en su análisis cuidadoso. El cariz sociológico e historiográfico modula insistentemente la narrativa de Pitol. Estos cuentos son el primer capítulo de su variado análisis de México, no menos certero por transfigurarse entre la risa, el carnaval y la parodia. Volver a ellos puede servir para algo más que rastrear los orígenes de una obra canónica: para entender el México del siglo xx, tan remoto y cercano a la vez.

25

«Un hilo entre los hombres» (fechado en Peitajé en julio de 1963) trata sobre un adolescente de Oaxaca que se traslada a la Ciudad de México para estudiar en la universidad. La metrópoli, su ambiente cultural, especialmente el trato con su culto y viajero abuelo, le abren un mundo. Este período idílico se ve roto al ser detenido el hermano de su novia en un acto de protesta contra el presidente de la República. Cuando le pidió a su abuelo que abogara por su amigo:

en vez de hacer la llamada telefónica –¡con ello hubiera bastado!– comenzó a hablar en términos vagos y vacíos de un orden constitucionalmente establecido, del acatamiento que exige la ley, y luego ofreció a su nieto el espectáculo degradante de citar las noticias ofrecidas por los diarios y repetir que bajo aquellos movimientos aparentemente espontáneos se movían fuerzas oscuras que pretendían abolir, destruir, minar el orden legal (Pitol 1998, 124).

Cinco años antes de Tlatelolco, este escritor mexicano radicado en China escribió un relato sobre el abismo generacional que en México, como en todas partes, definía la época; sobre el crispado ambiente de inconformidad estudiantil y juvenil; sobre la fosilización de ese orden político (el de Guarneros, Delfina Uribe, la Falsa Tortuga y otros personajes pitolianos) que se legitimaba a sí mismo por haber derribado al Antiguo Régimen y que enarbolaba un ambiguo e insistente argumento: el de las fuerzas oscuras (la «reacción» y/o el comunismo) que buscaban desestabilizar al país. El cuento anuncia la profunda crisis social, el inminente conflicto que tendría lugar poco después, y recuerda al lector actual que no todo comenzó en 1968.

Bibliografía

- Díaz Mirón, Salvador. 1997. *Poesía completa*. Recopilación, introducción, bibliografía y notas de Manuel Sol. México: FCE.
- García Cantú, Gastón. 1965. *El pensamiento de la reacción mexicana. Historia documental. 1810-1962*. México: Empresas Editoriales.
- Loaez, Soledad. 2009. «La historia patria y los libros de texto gratuitos». *Trasatlántica de Educación* VII: 109-115.
- Meyer, Jean. 1973. *La revolución mejicana* [sic]. Trad. Luis Flaquer. Barcelona: DOPESA.
- _____. 2008. *La cristiada de México*. México: Instituto Mexicano de Doctrina Cristiana.
- Pitol, Sergio. 1985. *Juegos florales*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1997. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1998. *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.
- _____. 1999. *Tríptico del carnaval*. Presentación de Antonio Tabucchi, prólogo del autor. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2005. *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. 1997. «Al filo del agua: entre la historia y la religión». *Literatura Mexicana* 8: 663-671.
- Ruiz Abreu, Álvaro. 2003. *La cristera, una literatura negada (1928-1992)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Trilogía de la memoria. De cómo fugarse
en los pliegues de la geografía de la imaginación

Lilia Solórzano Esqueda
Universidad de Guanajuato

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

*Mi narrativa es una especie de autobiografía
oblicua.*

SERGIO PITOL

LA MEMORIA ES potencia puesta en ejecución o en acto mediante el recuerdo. Cuando recordamos, hacemos cortes en la temporalidad o en el flujo cotidiano del tiempo. Haciendo una analogía con un verso de Charles Baudelaire, diríamos que el recuerdo abre heridas en el tiempo, en el transcurso lineal de la vida. El poeta francés creó la imagen poética para un enamorado quien de puro furor quería abrir una «larga y profunda herida» en el costado de su amada para insemínarle su «veneno» en esos nuevos labios. Los tajos en la piel del tiempo hacen emerger esas gotas de temporalidad que aparentemente se ha ido y que regresan en una anamnesis convocada, plena de fragan-

cia y colorido. Es el diálogo que establece el alma consigo misma como anuncia Platón, aunque no sea precisamente esta teoría de la reminiscencia y trasmigración de las almas, en estricto sentido, a lo que apelaría Pitol en su obra, sino a la recuperación de muchos elementos biográficos, de un pasado que en un momento perteneció al mundo de los eventos reales, de una masa de existencia, del flujo de lo existente: «Escribo un diario. Lo inicié hace treinta y cinco años, en Belgrado. Es mi cantera, mi almacén, mi alcancía. De sus páginas se alimentan vorazmente mis novelas; [...] Escribir un diario es establecer un diálogo con uno mismo y un conducto adecuado para eliminar toxinas venenosas» (Pitol 2007a, 516). La escritura intimista ha fungido en muchos autores para hablarse de tú con el *yo*; sin embargo, también ocurre con frecuencia que una buena extensión de la materia en «crudo» de esas notas, reflexiones, sucesos, descargas de emociones, etcétera, se reciclen y compongan, bien una especie de sustrato que atraviesa la obra de ficción, una madeja o red de alusiones; o bien, extractos literales que pasarán a formar parte del cuerpo narrativo transmutando su condición inicial de sucesos acaecidos en la línea de la historia, afectados por el discurrir cronológico del mundo, en otros que fluyen por los laberintos de la imaginación. Para algunos escritores, Sergio Pitol es uno de ellos, los entresijos de las líneas discursivas real y ficcional se componen de esas marcas o huellas que deja la experiencia vivida, pertenecientes al terreno de las representaciones mentales y al dominio de la emoción: los recuerdos. Narrar lo que ha sido es un acto que la voluntad decide y ejecuta. Seleccionar del pasado con un cedazo muy fino lo que será

materia de un diario o de un cuaderno de notas y reflexiones internas, y lo que se destinará para configurar una trama de un relato ficcional destinado desde su nacimiento a la exposición de otras miradas, es decisión del autor. Qué es lo que quiero que vean los demás de mí, cómo quiero que lo vean y hasta dónde.

En *Trilogía de la memoria*, el estratega Sergio Pitol, juguetonamente nos tiende una celada –sobre todo a los que se toman demasiado en serio la actitud de críticos literarios– y nos coloca frente a un texto que son varios. Formalmente dividido en tres: *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*, cada uno de estos libros subdividido a su vez por ensayos o entradas a la manera de diarios, de meras reflexiones o de aparentes digresiones de lo que parece un vagabundeo hasta cierto punto errático y que no sabemos bien a bien a qué puerto nos conducirá. Tres libros dispuestos un poco como el tríptico *La partida*, de Max Beckmann, muy del gusto de Pitol, donde no se relata una historia en estricto sentido, sino donde las tres superficies enlazadas «se saturan de figuras extrañas comprometidas en actos incomprensibles. [Y] surge ante nuestros ojos una rica imaginería donde algunos signos se repiten una y otra vez como sostenes de una mitología personal. Ninguna suma es posible, y, por lo mismo, la progresiva sucesión de una historia nunca logra darse.» (Pitol 2007a, 133). Así en la visión global de la *Trilogía* no sabemos qué hacer con los textos, dónde clasificarlos, ¿se trata de un memorial? ¿Son notas de un viajero? ¿Es un diario? ¿Es autobiográfico? ¿Es ficcional? ¿Son ensayos? ¿Son pequeños relatos contenidos dentro de uno mayor, a la manera de los cuentos orientales?

Casi creo escuchar una risilla del autor como fondo a estas preguntas. Es aquí donde vuelve a hacer uso de su estrategia del humor, hacer dar vueltas al lector, confundirlo con una escritura transparente y clara, organizada impecablemente, pero que a final de cuentas no revela algo, su misterio, tal vez lo medular. El lector debe merodear nuevamente los segmentos de palabras para saber, para encontrar. Así es su poética:

Mi acercamiento a los fenómenos es parsimoniosamente oblicuo. [...] En el acercamiento a esa oquedad existente en medio del relato, en las vueltas que la palabra da en torno a ella, se realiza la función de mi literatura. Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer varios hilos narrativos arduamente trenzados donde nada se cierra y todo resulta conjetural (Pitol 2007a, 480).

Pitol dice que gran parte del encauzamiento de sus inquietudes literarias lo encontró en el formalismo ruso de Víktor Shklovski. En «El arte como artificio» el teórico propone como procedimientos para lograr una obra artística la «singularización de los objetos, [...] oscurecer la forma, [y] aumentar la dificultad y la duración de la percepción» (Shklovski 2002, 60). Lo que le llamó profundamente la atención de las teorías de Shklovski fue la propuesta de que un buen resultado en un texto literario se obtiene mediante el intenso trabajo en las formas. En varias ocasiones, Pitol ha recalcado que no es aficionado a las teorías literarias, que no las entiende y terminan por aburrirlo pese a sus denodados esfuerzos. De sus queridos Henry James, Gógol, Faulk-

ner, Gombrowicz, Kafka, Chéjov, lo manifiesta a la menor provocación, ha aprendido más sobre el cómo hacer del fenómeno literario que toda la teoría del mundo. Pero los formalistas le sedujeron por su minuciosidad a la hora de desentrañar los mecanismos de composición, lo mismo que el Mijaíl Bajtín de *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* y su disertación sobre el desenfado, la desacralización, la irreverencia y todo lo desorbitado que compone la farsa carnavalesca. Hay algo interesante en el artículo de J. Tinianov, «La noción de construcción», también compilado en el volumen de presentación del Formalismo (2002). En él analiza dos complejidades con las cuales el estudio de la literatura ha tenido problemas: la primera, la que concierne a la materia, la palabra, con que se elabora la literatura y sus múltiples posibilidades; y la segunda, referente a la noción tradicional de «unidades estáticas» en la composición narrativa, cuando, dirá Tinianov, lo que se observa en todos los casos de los grandes textos literarios es la «integración dinámica» (Tinianov 2002, 85-88). Un personaje, por ejemplo, solo debe responder a las relaciones que guarda con los otros elementos del texto donde habita, no fuera de él. Su interés radica en separar como instancias diferentes el sustrato de lo biográfico histórico, de los hechos literarios narrados en la fábula. Una cosa es lo real y otra cosa es el universo ficcional. Lo que se cuenta pertenece al dominio de la ficción, no de la realidad histórica. Señala en la primera página de su artículo:

Cuando digo esto [se refiere a las relaciones extraliterarias] no objeto naturalmente «el nexa entre la literatura y la vida».

Temo simplemente que la cuestión no haya sido bien planteada. ¿Se puede hablar del «arte y la vida» cuando el arte es también la «vida»? ¿Es posible exigir del arte un carácter utilitario si no exigimos lo mismo de la «vida»? Muy distinto es hablar de la originalidad del arte, de su conformidad a leyes internas comparándolo con la vida práctica, con la ciencia, etc. ¡Cuántos malentendidos nacidos de la confusión entre un «hecho de arte» y un «hecho de vida» han extraviado a los historiadores de la cultura! ¡Cuántos «hechos» fueron establecidos como históricos cuando no eran más que hechos *literarios* tradicionales a los que la leyenda había impuesto nombres históricos! En el momento en que la vida entra en la literatura, se vuelve literatura y debe ser apreciada como tal (Tinianov 2002, 85).

Esta fue la postura de los formalistas frente a los excesos de las interpretaciones psicológicas, sociales o meramente biográficas de las obras literarias que inundaron el siglo XIX. La literatura debía explicarse como literatura, argumentaban. El asunto es que esta búsqueda de científicidad, durante el siglo XX fue exagerando el tono en otras corrientes teóricas hasta separar radicalmente al escritor, su mundo, su pensamiento, su estar en el mundo, de la obra; y a desvincular esa obra con su entorno existente. La obra de arte es un objeto en sí mismo que se estudia como una unidad al interior, todo lo demás «oscurece» ese proceso de conocimiento. Sergio Pitol, en su *Trilogía*, me parece que lo que se propone es subvertir todo esto relativamente asentado y formalizado. No porque responda su escritura, en el sentido lato, a la provocación de los movimientos teóricos inmanentistas sino que tal vez la radicalización de ese discurso pudiera

ser el correlato objetivo, el «evento» de la realidad que desata una escritura inclasificable. Si hacemos caso al autor, en 1993, en Xalapa, surgió *El arte de la fuga*, «una *summa* de entusiasmos y desacralizaciones» (Pitol 2007, 479), elaborada bajo el signo de lo que musicalmente significa fuga: «composición a varias voces, escrita en contrapunto, cuyos elementos esenciales son la variación y el canon, es decir, la posibilidad de establecer una forma mecida entre la aventura y el orden, el instinto y la matemática, la gavota y el mambo» (*ibid.*). Son sus propias palabras las que nos dan pie para pensar este primer libro, pero también *El viaje* y *El mago de Viena*, bajo la clave de la experiencia personal enlazada fuertemente a su manera de entender el ensayo y componer la ficción. Una tríada ya inseparable de su obra: lectura-vida existente-producción literaria; o visto de otra manera, un oscilar entre realidad e imaginación. Vuelve Pitol:

En una técnica de claroscuro, los distintos textos se contemplan, potencian y deconstruyen a cada momento, puesto que el propósito final es una relativización de todas las instancias. 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? (Pitol 2007, 479-480).

Es claro entonces que el individuo, en muchos casos, es una tenue línea que va sirviendo de marco, o mejor, huella, para

componer el todo. Así combina sueños, existencia real, lecturas, viajes en el espacio y en el tiempo. La memoria es el hilo conductor de este libro. Mnemósine, la que amamantó a las musas, es su titánide tutelar y de su mano va tejiendo y destejiendo recuerdos vividos que se engarzan a experiencias oníricas que se anudan a otras leídas. Literatura y vida en un solo y único movimiento ininterrumpido. «Aquello que da unidad a mi existencia es la literatura; todo lo vivido, pensado, añorado, imaginado está contenido en ella. Más que un espejo es una radiografía: es el sueño de lo real» (Pitol 2007, 475).

«Soñar la realidad» le llamó a uno de sus artículos. Ahí da cuenta de cómo para iniciar su propio periplo literario tuvo que desprenderse del espacio y circunstancias inmediatas que le constreñían. Pitol recuerda que en medio de sus desaforados 24 años, de pronto sintió una asfixia en su entorno. Las pláticas y los juegos con sus amigos que antes le divertían y excitaban su imaginación se volvieron opresivos. La actitud misma de los participantes perdió la frescura inicial. La regla de oro autoimpuesta se había roto, los «buenos modales» estaban perdidos. Se hallaban inmersos «en el corazón del esperpento» (Pitol 2007, 473) sin una brújula. Era tiempo de salir, de parar y encontrarse.

Advertí que mi tiempo y mi espacio se habían saturado y contaminado por el mundo exterior y que el estrépito reducía de modo lamentable dos de mis placeres mayores: la lectura y el sueño. Era, me parece, el primer anuncio de un disgusto radical, de una angustia difusa; en realidad, de un auténtico miedo. Porque había empezado a advertir que esa absorbente mundanidad, en la que mis amigos y yo aspirábamos

a comportarnos como los protagonistas jóvenes del primer Evelyn Waugh, donde cualquier situación podía desorbitarse y convertirse en un inmenso disparate y la risa constituía el más eficaz cauterio para sanear los pozos de engrimiento y solemnidad que uno pudiera almacenar inadvertidamente, comenzaba a convertirse en algo muy distinto al modelo que proponíamos (Pitol 2007, 473).

El entonces aspirante a escritor se va a Tepoztlán, un pueblo de unas cuantas casas donde el mayor sobresalto era la estridencia de un claxon en aquel 1957. Rodeado de la quietud pueblerina escribe sus primeros tres cuentos: «Victorio Ferri cuenta un cuento»,⁷⁵ «Amelia Otero» y «Los Ferri». Todos salidos de sus imágenes de infancia y adolescencia. Todos trabados con fragmentos de los recuerdos hilados por la imaginación. Un mundo absorbido por el entorno familiar en una hacienda de la campiña veracruzana. Las tres narraciones fueron compiladas después, junto con otros cuatro textos, en su libro *Infierno de todos* (1964). En esa primera época Pitol llena sus historias de una presencia del mal que toma varios rostros. Generalmente se sitúan en una hacienda

⁷⁵ Este cuento se publicó por primera vez en el suplemento «Ramas Nuevas» de la revista *Estaciones*, No. 9, primavera de 1958. Hay que recordar que este suplemento nace como un reconocimiento de Elías Nandino, director de la revista, al dinamismo casi febril de ciertos jóvenes en el panorama cultural y la producción literaria nacional. José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis coordinaban la sección. Otro cuento titulado «En familia» apareció en el cuerpo general de la revista, No. 11, otoño del mismo año, porque a partir de ese número dejó de salir el suplemento como tal, aunque las colaboraciones de los jóvenes no tan sólo se mantuvieron sino que poco a poco fueron ampliando su presencia. Hay otras dos breves piezas teatrales de Pitol, en tono fársico, en sendos números: «¡Soñar, acaso!», incluida en el No. 13, primavera de 1959; y «Las meninas», en el No. 16, invierno del mismo año.

o un poblado, un lugar concentrador de lo más pesados y sórdido, donde se percibe un secreto del cual no se llega a conocer casi nada, sólo intuiciones vagas y ominosas pero colmadas de perversión. Nada se esclarece y la narración se ve dominada por la penumbra.⁷⁶ Son escenarios de vidas destinadas a la destrucción de su simiente, como si desde ese centro algo estuviera maldito, «la progenie del maldito» le llamará el niño Victorio Ferri; o un «cáncer» según el sentimiento de la vieja sirvienta, narradora en «Los Ferri». Todo lleva el signo de la decadencia. Un mundo corrompido que asiste a su demolición. Fue una especie de exorcismo de sus propios recuerdos, para desasirse de un pasado que de alguna manera lo lastraba. Refiere Teresa García Díaz en el prólogo a la reedición conmemorativa de los cincuenta años de sus primeros cuentos, que «la escritura de esos relatos permitió a Pitol alejarse del contexto en que transcurrió su infancia y que no le era del todo propio» (Pitol 2007b, 10). Y agrega el autor: «Debo a *Infierno de todos* el poder desasirme de un mundo caducado que no me era propio, relacionado conmigo sólo de modo tangencial, lo que me permitió abordar la literatura con mayor lealtad hacia lo real» (Pitol 2007, 476).

Después de estas primerizas incursiones su literatura ganó en complejidad de formas y de temas, además de aligerarse de la carga de pesadumbre y desolación para optar por el fino tajo de la ironía, el esperpento, las máscaras, la

⁷⁶ En el cuento «La cena» de Alfonso Reyes, Pitol reconoce ese nudo misterioso de lo que nunca se revela en la escritura: «Esa cena debe de haberme herido en un flanco preciso. Años después, comencé yo a escribir y sólo ahora advierto que una de las raíces de mi narrativa se hunde en aquel momento» (Pitol 2002, 87).

parodia, la risa y demás variaciones de la irreverencia y el desafuero. A partir de este momento, de *El desfile del amor*, *Domar a la divina garza* y *La vida conyugal* su escritura acusa un alto grado de complicidad con lo biográfico, aunque, como veíamos líneas arriba, este coqueteo hubiera tenido ya sus antecedentes en *Infierno de todos*. Pitol ha comentado que su obra completa, en mayor o menor grado, es una «bitácora» de su vida. Lo real alimenta la ficción, sea una experiencia soñada o proveniente del estado de vigilia. Así cuenta en *El viaje* que *Vals de Mefisto* surgió de una serie de sueños durante su estancia en Rusia y luego se larga a hablar de sus experiencias oníricas relatándolas como un cuento. A final de cuentas los sueños son actividades primigenias del ser humano donde la imaginación se expande. Ya lo expresaba el desorbitado Petronio, que la imaginación, liberada del yugo de la voluntad, en el sueño vuela. Pitol hace de esos sueños materia de literatura. En «Sueños, nada más» su escritura navega por el recuerdo de esos otros despliegues de la conciencia que es el estado del que duerme. Ahí anota que «tenemos plena conciencia de que estamos fabricando una acción narrativa que sólo en parte corresponde a la atmósfera ominosa que nos perturbó durante la noche. [...] Más tarde, al buscar conscientemente los residuos del sueño, tejemos con ellos una historia a la que proveemos de rostros y ademanes pertinentes para dar cuerpo a los fantasmas que pululan en nuestro subsuelo» (Pitol 2004, 89-90). Curiosamente Pitol considera que los sueños felices no son productivos imaginativamente; entre otras cosas porque no nos acordamos de ellos. Sólo nos provocan un despertar plácido, «despertamos de ellos con la sonrisa en los labios,

paladeamos el mínimo fragmento que retiene la memoria y es posible que nuestra sonrisa se transforme en risa plena» (Pitol 2004, 89). Después veremos cómo lo soñado aparece una y otra vez directamente configurando un relato, o es pie para un artículo o como materia o sustrato de una narración. No es extraño que el sueño ponga en marcha una acción narrativa o poética. La producción romántica puede dar fe de ello, y por supuesto también el surrealismo.

Memoria, recuerdo, olvido, sueño, realidad, imaginación, escritura, todas operaciones que se despliegan en el tiempo. La temporalidad rige al hombre. Somos habitantes de su reino y aun cuando inventamos que hacemos interrupciones, alargamientos o dejamos fluir su cauce libremente, somos rehenes suyos. En esta aserción se cue-
lan inevitablemente resonancias de la última obra poética de Tomás Segovia y de la filosofía de Ramón Xirau. Somos tiempo, un «tiempo vivido» (Xirau 1993, 16 y ss.) en el que participan codo con codo el cuerpo y el alma. Por eso en la literatura es también el tiempo uno de los principales ejes sobre los que se desarrolla la acción narrativa o el discurso poético. Tiempo e historia.

Decíamos al inicio que los recuerdos abren un corte en el flujo temporal, por lo menos en dos de los tres «éxtasis» (*extasen*) de la temporalidad según Heidegger, presente y pasado. No en el futuro porque es el tiempo propio de una proyección en la imaginación de lo que no ha acontecido, lo que todavía no ha sido. Es lo porvenir. Esas heridas no sólo se infligen al tiempo, también al espacio. El lugar de la realidad se trastoca. Como en los eventos de prestidigitación mágica, aquello que estuvo allá, ahora está aquí, aparece en

esa especie de no-lugar de la memoria para pasar después a la geografía de la escritura.

Rafael Argullol decía que «la escritura es siempre una singladura» entre memoria y amnesia, «lo propio de la escritura artística [...] es la conquista de estas dimensiones distintas del tiempo», «la experiencia de la escritura introduce una especie de dialéctica entre el mundo de la realidad y de la posibilidad» (Argullol 1995, 37). No se trata sólo de percibir lo real sucedido sino el camino por el cual eso vivido se filtra en lo narrado. La vida traducida a la escritura pasa por un *entre*. Los hechos históricos que afectaron al escritor durante el tiempo que ha sido, que lo moldearon, que lo formaron o deformaron con una propia actitud frente al mundo pasan por una selección biológica y emocional en la cual se transforman, se rehacen. La vida pasa a ser de hechos sucedidos a hechos narrados. La vida vivida se convierte en una ficción. El *entre* de un momento a otro es el trabajo que el autor realiza en la escritura. Escribir es un acto de conciencia. En este sentido, Reina María Rodríguez afirma que «Pitol está en el cambio mismo, en una encrucijada donde contrapone al movimiento del mundo su propio movimiento» (Rodríguez, 23), y añade líneas más adelante en su artículo «El hombre de los peces rojos», «su labor está siempre en conflicto de dejar la vida a favor de la escritura o viceversa. Por lo que, la restitución de espacios entre un territorio y otro, logra una extraña conexión que no puede explicarse por lógica causal o común, y sobre este abismo puede tenderse un puente» (Rodríguez, 25). La obra del autor poblano-veracruzano, sobre todo la contenida en *Trilogía de la memoria*, es ese puente. En Pitol sucede lo que

María Noel Lapoujade ha reflexionado a propósito de la memoria imaginante de Marcel Proust:

Bergson, a quien Proust había leído, fue un afortunado de la filosofía, pues sus concepciones del tiempo encontraron un eco coloreado, rico y multiplicante en ese monumento a la temporalidad en cuanto memoria imaginante que es la obra de Proust. Sin duda la *aplicación* literaria es infinitamente más rica que su modelo filosófico, [sobre todo] en el aspecto de la insoluble unidad, como sea que ella se piense, de la exterioridad y la interioridad, de tiempos cósmicos y tiempos vividos. En Proust, como en Giordano Bruno, *todo es viviente*, todo tiene vida. Los objetos exteriores son vivos tanto como las vivencias. En tal sentido, si bien Proust dedica su vida a hurgar con mirada implacable los más remotos e insospechados rincones de la subjetividad, ella está expresada al mismo tiempo en la naturaleza, de la que es una muestra. En consecuencia, tiempos vividos y tiempos cósmicos recuperan la unidad perdida (Noel Lapoujade 2002, 154).

A través de la memoria, el pasado se rehace en un presente que por medio de la imaginación piensa lo que puede ser. Los tres movimientos son transcurso del tiempo vivido. El pasado está en continua reelaboración y permite imaginar el por-venir. Cuando leemos al Pitol de esta última *Trilogía* asistimos a la representación de este movimiento de la subjetividad en sincronía con el ritmo del mundo exterior, donde la razón no puede ser el discurso hegemónico, mucho menos el único. La carga del individuo en su interrelación con lo que queda más allá de él construye lo que es en la historia y la historia general.

El reconocimiento de la historicidad en el sujeto y el objeto, el que ambos sean constructores *de* y *en* la historia apunta a que no habría una única interpretación, y mucho menos un discurso objetivo sobre los sucesos del mundo. Yo, como individuo, me veo afectado por todo lo que me precede, mi reflexión estará inundada de mis prejuicios y los de los demás. Son presupuestos que deberé corroborar, analizar, matizar. Por tanto, toda la experiencia vital que forma lo pasado estará en mí bajo el cernido de mi conciencia, de la subjetividad de mi conciencia. El reconocimiento del ser finito del hombre en el mundo, de que su historia personal se inserta en el discurrir de la historia general, es indispensable de su existencia plena. En ese reconocimiento la memoria de lo que lo ha constituido juega el papel central. Todo lo que él *es* es justamente lo que ha sido. Pasado hecho presente. Recuerdo actualizado y reelaborado. Y eso permitirá la imaginación de lo que aún no es. Así como en el relato histórico se inserta la historia individual, su memoria, pasa lo mismo en el relato ficcional. En la conformación de ciertas tramas, el recuerdo del autor va otorgando consistencia y espesor, se va filtrando como materia prima sustancial en lo contado. La conciencia de la historia, la subjetividad de ese individuo que es el escritor, permea en lo narrado.

Pero no todo puede ser recuerdo puro. El olvido es una dimensión imprescindible de la memoria. Pitol ha tenido que olvidar para encontrarse en su memoria. Le ha sucedido lo que al personaje de Proust con la magdalena. Ese sabor del pan remojado en el té desató toda la vida que había permanecido encerrada en un baúl arrinconado en

algún rincón de la laberíntica memoria. A Pitól, un doloroso por terrible, o terrible por doloroso, suceso de su niñez le había sido hurtado de la conciencia. Cuando era muy pequeño, cuatro o cinco años de edad, en un paseo familiar por el campo su madre murió ahogada en el río. La escena brutal de la mujer tendida en la hierba, los gritos destemplados de la abuela, el entorno de aflicción suprema, más el desamparo al haberlos separado a sus hermanos y a él para evitar que presenciaran más dolor, le provocó un bloqueo insuperable hasta una edad avanzada. Desterró de su mente este recuerdo que sólo fue recuperado por los oficios de un hipnotista. El alivio que Pitól experimentó durante el trance al narrar lo sucedido en la sesión terapéutica vino después de una explosiva catarsis, un mar de llanto y sofoco. A partir de esto, asegura, su proceso interno y externo de escritura se destrabó. Fue como si hubieran abierto algún compartimento y aceitado los goznes de la memoria. La imaginación creadora volvió a fluir.

En su teoría sobre la interrelación de los relatos colectivos históricos con los individuales, y de ambos con los relatos ficcionales, Marc Augé indica que «el tiempo encontrado es la impresión (una impresión antigua) encontrada; y, tal como apunta Paul Ricoeur, para poder ser recuperada, la impresión «debe perderse previamente en tanto que goce inmediato, prisionera de su objeto exterior». La experiencia de la memoria involuntaria (un sabor, los adoquines desiguales) es la prueba de la identidad mantenida por el ser humano, pero esta prueba sólo puede ser administrada una vez olvidada». Es, en palabras de Proust, «la alegría de lo real encontrado» (Augé 1998, 34-35).

La escritura de esta impresión encontrada en los meandros del subconsciente significó el olvido del evento en su circunstancia real por miedo al sufrimiento, su enterramiento durante décadas en el balsámico territorio propiciado por sucedáneos del antiguo nepenthe fabricados por el propio organismo. A Pitol le sucedía lo que a los testigos presenciales de una guerra o de cualquier catástrofe: no quieren recordar. Recordar es volver a padecer, traer al presente toda la vejación y horror, lo que no se quiere volver a vivir. Pero vivir en ese olvido es permanecer en un estado o habitación de la enorme morada de la muerte. Negar la existencia de ese fragmento que alguna vez formó parte de mí y me concierne directamente, me constituye y conforma, es negarme. Paradójicamente, entonces, se necesita de ambas orillas del río: el olvido y el recuerdo. La escritura conjura la muerte, concilia los dos movimientos antitéticos. Me recupera de la obliteración inconsciente, de esa *terrae incognitae* y me trae de regreso conmigo mismo. Aunque sea un yo diferente al de la primera experiencia, un yo reconvertido por el tiempo y un otro yo también distinto por la separación que se introduce entre el de la experiencia vivida⁷⁷ o recordada y el yo autor en la escritura. Algunos afirman que la escritura «mata» al existente para dar vida al autor como instancia narrativa. Pero si hablamos del escritor como carne y existencia, del que abreva en su historia de vida, en la historia del mundo

⁷⁷ Es necesario leer aquí «experiencia vivida» según el concepto que construye Xirau. Como el despliegue de la vida en todos sus momentos: presente, pasado y futuro. Lo que ha sido, lo que es y lo que vendrá o se elaborará. Sin dejar de considerar que «el pasado hecho memoria es algo vivo, actuante, continuamente revitalizado y revitalizador» (Xirau 1993, 55).

y que se filtra en las escrituras intimistas, mestizas, híbridadas, como la *Trilogía de la memoria* de Pitol, debemos poner atención (que es una forma de vivir el presente, según san Agustín) en que no es importante solamente el movimiento de la memoria en el tiempo, al recordar, sino el pensarlo y efectuarlo de manera concomitante con ese otro movimiento del olvido. «El olvido nos devuelve al presente, aunque se conjugue en todos los tiempos: en futuro, para vivir el inicio; en presente, para vivir el instante; en pasado, para vivir el retorno; en todos los casos, para no repetirlo. Es necesario olvidar para estar presente, olvidar para no morir, olvidar para permanecer siempre fieles» (Augé 1998, 45).

En *Trilogía de la memoria*, Sergio Pitol conjunta en el momento de la escritura memoria, mundo, imaginación y biografía. Sucesos acaecidos en algún lugar y tiempo históricos efectivamente reales han sido recreados en acciones y lugares, primero en el espacio de la reminiscencia provocado por el recuerdo; segundo en el de la imaginación, y tercero en el de la escritura. El terreno reconvertido por obra y gracia de la imaginación interpela y convoca la posibilidad. De ahí que los recuerdos sean parte de un discurso ficcional también, por más apegados que quisieran presentarse con respecto de la realidad, o lo que así denominamos. La vida es relato. Y cuando se trata del relato de lo que uno mismo ha sido, ese yo se convierte en otro que recuerda al primero, y que será otro en la escritura. Un personaje de sí mismo. Porque el sí mismo es otro cuando pone en acto su rememoración, cuando da cuerda al mecanismo de lo memorioso. ¿Cómo me veo, cómo me reconstruyo aquí y ahora en lo que he sido?

«¿Qué es uno y qué es el universo? ¿Qué es uno en el universo?», se pregunta Pitol en clave anaxagórica en «Todo está en todas las cosas», y se responde: «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» (Pitol 2007a, 42). Movimiento del tiempo y del espacio. Certeza de un instante que sin embargo se fuga. Uno es lo que ha sido, resumiríamos con Pitol, un poco redundantemente pero sólo si la sentencia no se lee con cuidado. Ese «ha sido» que se prolonga indefinidamente, abre toda una enorme franja de interpretación para acuerparlo en el presente de la escritura. La escritura contiene toda la experiencia del tiempo vivido. Es su máscara y su rostro verdadero. Una fuga constante.

Bibliografía

- Argullol, Rafael. 1995. «Escritura transversal: literatura y pensamiento». *Escritos Universitarios. Boletín informativo*, Fundación Juan March, 253 (octubre): 33-38.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- García Díaz, Teresa. 2007. «Victorio Ferri, Amelia Otero y Sergio Pitol cumplen cincuenta años», prólogo. Sergio Pitol. *Infierno de todos*. México: Universidad Veracruzana.
- García Ramos, Arturo. «Vivir por haber vivido. Sergio Pitol». Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pitol/ramos.htm>
- Hegel, G. W. F. 2005. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. I. México: FCE.
- Noel Lapoujade, María. 2002. «Un día en el transcurso de una memoria imaginante». *Signos filosóficos* 7: 151-173.
- Pitol, Sergio. 2007. *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1998. *Pasión por la trama*. México: Era.
- _____. 2004. *Soñar la realidad*. México: Debolsillo.
- _____. 2002. *De la realidad a la literatura: transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (abr. 2010)*. México: ITESM-Ariel.
- _____. 1958. «Victorio Ferri cuenta un cuento». *Estaciones* 9 (primavera): 82-86.

- _____. 1958. «En familia». *Estaciones* 11 (otoño): 264-272.
- _____. 1959. «¡Soñar, acaso!». *Estaciones* 13 (primavera): 30-40.
- _____. 1959. «Las meninas». *Estaciones* 16 (invierno): 418-441.
- Ricoeur, Paul. 2010. *La memoria, la historia, el olvido*. México: FCE.
- Rodríguez, Reina María. «El hombre de los peces rojos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 16 de octubre de 2012 en: <http://www.cervantesvirtual.com/>
- Romeo, Félix. «Sergio Pitól contra la indiferencia». Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pitol/romeo.htm>
- Shklovski, Víktor. 2002. «El arte como artificio». Jakobson, Tinianov *et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Tinianov, J. 2002. «La noción de construcción». Jakobson, Tinianov *et al. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
- Volpi, Jorge. 2010. «El arte de la memoria de Sergio Pitól». *Revista de la Universidad de México* 80: 95
- Xirau, Ramón. 1993. *El tiempo vivido. Acerca de «estar»*. México: Siglo XXI-El Colegio Nacional.

La escritura de la memoria de Sergio Pitol:
el «yo» en fuga, la fuga en el «yo»

Riccardo Pace
Universidad Veracruzana

Goethe es un abismo. Me desaliento a veces. Me desaliento ante lo inabarcable. De repente, creo no haber entendido nada. Siempre queda el placer de haber hecho un poco de arte sobre la hermosa materia goethiana. Pero, la verdad, yo hubiera preferido hacer un poco de inteligencia.

ALFONSO REYES, *Diario 1930-1936*

[...] Una perfecta conjunción entre lo que se dice y el modo en que se está diciendo.

JOSÉ SARAMAGO,
Las intermitencias de la muerte

LA ESCRITURA DE la memoria de Sergio Pitol es un espacio literario fascinante y problemático. Los críticos que se han dedicado a su estudio coinciden en describirla a partir de su naturaleza híbrida fruto del encuentro que, en su ámbito, se produce entre materiales heterogéneos, a raíz del cual, como en Borges y Broch, se practica la «[...] disolución de los

géneros literarios» (Gutiérrez Girardot 2007, 196). En este universo parecido a un laboratorio alquímico, el *ars combinatoria*⁷⁸ del autor provoca que el recuerdo, la reflexión y la fantasía se hagan contemporáneos y consustanciales, convirtiéndose en los átomos de un discurso nuevo, un retrato autobiográfico enigmático «hecho de parcialidades» (Patán, 2007, 269).

Lo señalado por los especialistas subraya una de las principales peculiaridades de las obras de la memoria de Pitól: en sus tramas, pese a la presencia de fragmentos diarísticos y crónicas de viaje, la autobiografía da la impresión de fugarse, de desaparecer, dejando el paso a otros géneros discursivos, el ensayo y la narración, los cuales provocan que el recuento de la vida del narrador-protagonista se oculte detrás de datos relativos a escritores y artistas, a piezas de arte, a obras y personajes literarios e, incluso, a los sueños y a las invenciones del autobiógrafo. Sin embargo, la presencia de fragmentos de contenido vario y de naturaleza genérica diversa, más que como extravíos que le impidan a la escritura concentrarse en el trazo de la historia de vida, funcionan como alusiones a las cualidades y a la visión del mundo del «yo» que se relata, gracias a las que éste va «[...] develando matices distintos de su biografía, haciendo de

⁷⁸ Concepto acuñado por Leibnitz para definir el método a través del que pretendía describir las relaciones de combinación posibles entre los elementos que conforman un universo real o imaginado mediante la asociación de cada uno de sus componentes con una cifra numérica. La idea está inspirada por el *Ars Magna* del pensador del siglo XIII Raymundo Lulio, donde se establecen las bases de «[...] un arte (en el sentido de técnica y hasta de estrategia) para encontrar y justificar todos los conocimientos a partir de unas cuantas nociones y principios primeros, obteniendo –por combinación de los símbolos que los representan– los contenidos de todas las ciencias» (Beuchot 1985, 2).

la sugerencia una estrategia magistral donde lo que se dice resulta más significativo precisamente por la manera en que se dice» (Martínez Suárez 2007, 260).

En este artículo presento una reflexión sobre la manera en que, en las obras de la memoria de Pitol, el retrato autobiográfico del «yo» que recuerda, se delinea a partir de una serie de sugerencias derivadas del carácter híbrido de la escritura y de la consecuente apertura de la misma a discursos de naturaleza genérica diferente, fruto de las incursiones del narrador en los territorios de la autobiografía, el ensayo y el relato de ficción, así como las voces que éste ha hecho propias tras haberlas escuchado durante su vida, imaginado en su fantasía o descubierto gracias a la literatura. Para cumplir con mi propósito me concentraré en *El arte de la fuga*, texto que, por ser el que inaugura la vertiente memorística de la producción de Pitol,⁷⁹ se postula como un espacio literario que contiene indicios muy útiles para comprender cómo la autobiografía se dibuja en un relato cuyas características estéticas y estructurales presentan significativas coincidencias formales con la descripción que Mijaíl Bajtín ha dado de los procesos de formación y desarrollo de la psique humana en cuanto narración que representa la conciencia individual.⁸⁰ A la luz de esta idea, *El arte de la fuga*

⁷⁹ Aunque conviene recordar que, en 1967, el autor había publicado *Autobiografía precoz*, texto hacia el que, en repetidas ocasiones, Sergio Pitol se ha mostrado crítico.

⁸⁰ Para Bajtín, la conciencia individual no es un *a priori* establecido en la persona desde el nacimiento, sino un fenómeno lingüístico y social que se produce como consecuencia de las dinámicas que todo humano realiza para comprender al mundo, creando imágenes mentales de lo «otro» (el universo y todo lo que lo constituye). La representación de lo ajeno y su inclusión en el horizonte personal es la experiencia que le ofrece al «yo» el ejemplo de cómo imaginarse a sí mismo

destaca en su calidad de imagen narrativa del «yo» que encierra en su interior un sinnúmero de discursos, cada uno de los cuales es un signo y, en cuanto tal, está hecho como una caja china que contiene una secuencia potencialmente infinita de otros signos. En este universo pletórico de voces, el narrador-personaje busca el reflejo de su identidad, así como lo hace la conciencia individual con los «otros» que pueblan el universo: apropiándose de la palabra ajena y convirtiéndola en una pieza de la nueva imagen del «yo», que encierra información acerca de él y hace luz sobre su historia.

Para dar un ejemplo de cómo toda voz que se escucha en el texto es un espejo de la personalidad del protagonista narrador, me parece interesante analizar el sintagma que constituye el título, considerándolo en calidad de signo del «yo» que contiene una serie de claves para comprender y reconstruir el retrato autobiográfico que se traza en la obra. En el título *El arte de la fuga* la personalidad del protagonista y el discurso mediante el que se representa se significan en un sintagma que también encabeza a una obra musical, *Die Kunst der Fuge (El arte de la fuga, 1751)*, de Johann Sebastian Bach. Esto hace que entre la escritura de Pitol y la pieza del compositor alemán se establezca una relación de identidad que permite que las cualidades del discurso musical se extiendan hacia la imagen del «yo».⁸¹

en el mundo, viendo a su propia vida como si fuera la de alguien más, para así valorarla y convertirla en algo aparentemente acabado, «el otro yo»: «La forma de la vivencia concreta de un ser humano es la correlación de las categorías figuradas del yo y el otro» (Bajtín 2000, 54).

⁸¹ En *Los testamentos traicionados* de Milan Kundera se alude repetidamente a *El arte de la fuga de Bach* y al paralelismo existente entre la novelística del siglo xx y las técnicas de composición musical. Con respecto a *Los sonámbulos* de Broch, por

Para comprender lo que mediante este reflejo en el «otro» se «significa» del retrato del «yo» se debe recordar que, según lo que señalan los especialistas en musicología, la pieza de Bach es el ejemplo más importante de un género, la fuga, al que pertenecen obras de carácter polifónico imitativo (es decir integradas por una cantidad de voces melódicas que se imitan entre sí), que se basan en un tema melódico que parece huir «sin cesar de voz en voz» (Gedalgé 1990, 15). Dichas composiciones constan de algunas partes esenciales: el *sujeto* (o *tema*), una frase «[...] de sentido musical completo y claramente definido [que] debe presentarse en todas las combinaciones de las diversas imitaciones» (Gedalgé 1990, 17) y la *respuesta*, una línea melódica que lo imita.⁸² Dichas figuras musicales que se presentan en la parte inicial de cada obra (*exposición*) proporcionan un patrimonio armónico que, durante la segunda parte de la pieza (*desarrollo* o *cuerpo de la fuga*) se convierte en el material del contrapunto. Gracias a esta técnica compositiva, en el *cuerpo de la fuga* se generan nuevas figuras melódicas,

ejemplo, el autor checo escribe: «Le guiaron otros criterios [...] criterios musicales [...] el siglo XIX elaboró el arte de la composición, pero es el nuestro el que ha aportado, a ese arte, la musicalidad» (18). Al igual, de *La montaña mágica* de Thomas Mann, obra que destaca por sus cualidades contrapuntísticas, Kundera afirma: «Mann explica que la composición de *La montaña mágica* es musical, basada sobre temas que se desarrollan como en una sinfonía, que vuelven, se cruzan, acompañan la novela durante todo su discurrir» (Kundera 2009, 110).

⁸² En la escritura de la memoria esta peculiaridad de la fuga musical se configura como el reflejo del «yo» que recuerda en sus «otros yo», aquellos del pasado.

denominadas *coda*,⁸³ *contrasujeto*,⁸⁴ *divertimentos* (o *episodios*)⁸⁵ y *pedal*,⁸⁶ que a su vez imitan las líneas temáticas de la exposición, presentando sus notas en secuencias alteradas y tonalidades diferentes hasta agotar todas las posibilidades expresivas que la combinación de las mismas ofrece.

⁸³ «Es una conducción melódica escrita en contrapunto [...] que sirve para llevarnos a la entrada de la respuesta y que continúa hasta la entrada del contrasujeto» (Gedálge 1990, 79), que se diseña a partir del estilo del sujeto y del contrasujeto «de manera que este último sea la consecuencia natural de la coda, así como la coda debe ser la continuación lógica del sujeto» (Gedálge 1990, 79). En *El arte de la fuga* se encuentran varios textos que pueden ser considerados por su función de coda, donde se realiza la síntesis de las temáticas expuestas por la escritura de la fuga y se media el tránsito de la misma hacia las secciones siguientes: además del fragmento «Todo es todas las cosas», que comentaré en este artículo, otro texto que adquiere el papel de recapitulación y modulación entre fases son «Diario de Escudillers» e «¡Y llegó el desfile!» (mientras «Sostiene Pereira» puede ser considerado como un *estrecho*, parte de la fuga que media entre el desarrollo y el pedal).

⁸⁴ «Llamamos contrasujeto a una parte [...] que se hace escuchar poco después del sujeto, al que acompaña en cada una de sus entradas [...] el contrasujeto sólo debe tener con el sujeto relaciones de modulación; no debe recordar su forma ni por la melodía, ni por el ritmo; no obstante [...] debe estar en el mismo estilo [...]» (Gedálge 1990, 67). La coincidencia de tono que debe existir entre el sujeto y los contrasujetos de una fuga puede explicar por qué cada vez que en la escritura de la memoria, el «yo» se refleja en los «otros», lo hace eligiendo figuras caracterizadas por su naturaleza excéntrica y festiva.

⁸⁵ «El divertimiento o episodio de la fuga consiste [...] en una serie de imitaciones [...] constituidas por fragmentos del sujeto, del contrasujeto y de la coda, o de las partes libres escuchadas en la exposición, y combinadas de tal manera que su conjunto forme una línea melódica ininterrumpida y enlace de forma natural las entradas del sujeto y de la respuesta [...]» (Gedálge 1990, 120). En los divertimentos que en *El arte de la fuga* se generan por el diálogo y la fusión de los patrimonios discursivos del sujeto, de la respuesta, del contrasujeto y de la coda, se diseñan la imagen del «yo» autobiográfico y de los «otros» con quienes se ha encontrado a lo largo de su vida. La reconstrucción y el estudio de los discursos contenidos en los episodios de la memoria permite la deducción de importante información sobre la autobiografía del narrador-protagonista a partir de datos relativos a las personalidades y voces ajenas.

⁸⁶ Parte especialmente usada en la conclusión que «[...] consiste en mantener durante un número determinado de compases una misma nota [...]» (Gedálge 1990, 191).

La referencia a la obra maestra del género contrapuntístico le permite a la escritura de la memoria significar el retrato autobiográfico mediante una identidad con la fuga musical que se establece a partir de la estructura compositiva del discurso del «yo» (un tejido coral formado por voces que nacen por imitación recíproca) que, por sus características, también puede ser descrita como una polifonía imitativa. De tal manera, en *El arte de la fuga* todos los discursos que integran la trama pueden ser equiparados con notas que, combinándose entre sí, explotan todas las potencialidades estéticas de un *sujeto* (el «yo» que narra las memorias de su vida) y de una *respuesta* (el «otro yo» perteneciente al pasado). Estas figuras actúan en la escritura como principios que inspiran y guían la generación de las nuevas líneas discursivas, como los *contrasujetos* (los «otros» que pueblan el mundo, con quienes el «yo» se identifica), las *codas*, los *divertimentos* y la *pedal*, que se dibujan en el desarrollo a partir de los materiales vocales propios de las figuras temáticas.

De acuerdo con este planteamiento, el políptico de ensayos «Todo está en todas las cosas»⁸⁷ que inaugura el texto en estudio puede ser considerado como una «exposición» donde se presentan las líneas temáticas de la obra y, al mismo tiempo, se dan a conocer los materiales vocales (los géneros literarios que la escritura abarca y la palabra

⁸⁷ También en este caso el título del texto, que evoca el principio alquímico de «todo es todo» se propone como una imagen de la personalidad del protagonista narrador y del discurso de autorepresentación del «yo», signos que, como todo en el universo, están hechos de las voces del «otro» que se encuentran, se funden y se reflejan entre sí.

ajena) que las conforman y que integrarán sus contrapuntos. Bajo esta luz, «Sí, también yo he tenido mi visión», primera parte del aludido políptico, por ejemplo, puede ser pensado como la línea discursiva donde se presenta el *sujeto* temático de la obra y se contrapuntea con la imagen de su personalidad del pasado. Esto acontece mediante la evocación del recuerdo de situaciones durante las que el «yo» de antaño experimentó unas visiones que cambiaron su forma de ser y su manera de concebir el mundo.⁸⁸ Entre ellas destaca la visión del «yo» del pasado en la ciudad italiana de Trieste que, como se podría decir utilizando una vez más una metáfora musical, representa el narrador-protagonista *en tonos menores*, relatando un contratiempo⁸⁹ burocrático que le impidió realizar el recorrido turístico-literario que había planeado. Al confesar que por culpa de su infortunio «no había buscado la casa de Joyce ni las huellas de Svevo[...]» (Pitol 2006, 45), el discurso de la memoria marca una distancia entre la personalidad del presente y la de antaño, lo cual significa que en aquel entonces el

⁸⁸ Como a menudo sucede en la escritura de Pitol, el contenido del texto está preanunciado en su título, en cuyo interior la palabra «visión» alude al acto de ver, pero también evoca la imagen del ensueño y aquella de la revelación que, como una experiencia iniciática, transforma a quien la ha tenido. Tales posibilidades de significación, junto con las que son propias del adjetivo posesivo «mi», hacen posible que en el sintagma «mi visión» confluyan y se reflejen algunas de las peculiaridades del discurso del «yo» como, por ejemplo, su carácter de narración en que se mezclan los datos que el narrador-protagonista deriva de su experiencia (mi visión en cuanto «lo que yo vi») y de su actividad de reflejarse en el mundo (mi visión como «la visión de mí en el «otro»).

⁸⁹ En *El arte de la fuga* los contratiempos que sufre el protagonista provocan que la narración se desvíe repentinamente hacia la ficción, provocando una metamorfosis del narrador-protagonista en un personaje que presenta numerosas características comunes con los héroes de la novela picaresca.

«yo» todavía no había encontrado su lugar en el mundo (la visa vencida) porque aún no había frecuentado la morada de Joyce (la novela «excéntrica», pero también, la narrativa de la conciencia y, en un sentido más amplio, el universo de la psique) ni seguido los pasos de Italo Svevo, escritor triestino contemporáneo y amigo del irlandés que fue autor de tres novelas cuyas temáticas reflejan algunos aspectos de *El arte de la fuga: Una vida* (1892), narración que se enfoca en la existencia de un joven letrado que abandona su pueblo natal para descubrir el mundo y que, sin embargo, en todo momento, en vez de encarar la vida, cae presa de la añoranza del pasado;⁹⁰ *Senilidad* (1898), donde se relata la historia de un intelectual de treintaicinco años que, incapaz de vivir, se ensimisma en los recuerdos de una juventud malgastada;⁹¹ y *La conciencia de Zeno* (1923), relato cuya trama presenta el diario de un hombre que, con la esperanza de dejar de fumar, recurre a la ayuda del psicoanálisis.⁹²

El contratiempo objeto de la primera visión provoca en el narrador-protagonista un cambio que está en la base de sus experiencias y transformaciones venideras: en razón de la mala noche en Trieste el «yo» se convierte en un personaje con rasgos de pícaro que, en lugar de dirigirse a Roma para cumplir con la ley, decide desobedecer las normas migratorias y hace escala en Venecia, la ciudad que se convierte en el escenario y en el objeto de su segunda visión,

⁹⁰ Detrás de la cual es posible ver una representación paródica del protagonista narrador.

⁹¹ Se trata de otra representación paródica del «yo» del pasado que a la edad de treinta y tres años se cimentó en la escritura de *Autobiografía precoz*.

⁹² Discurso que alude al episodio de la sesión hipnótica a la cual el protagonista se sometió para abandonar el vicio del cigarro.

una visión festiva, en *tonos mayores*. Llegado el amanecer, en la estación de la ciudad lagunaria, cuyo nombre, Santa Lucía, crea un interesante lazo con la figura que la tradición católica considera protectora de los ciegos, el narrador-protagonista extravía sus lentes, un evento que lo obliga a vagabundear sin poder ver con claridad el espacio que lo rodea. La pérdida de los anteojos⁹³ es otro contratiempo que, como aquel de Trieste, da lugar a una transformación del «yo» que se acompaña con la creación de un nuevo discurso que lo representa, postulándose como otra voz que formula la *respuesta* al sujeto de la fuga. En la escena en cuestión, la *respuesta* contrapuntística al *tema* de la obra se caracteriza como un signo que toma Venecia y su estafalaria visión como un referente. En razón de esto se genera una relación de identidad entre el «yo» autobiográfico y la ciudad que provoca que todos los discursos evocados para recordar lo que el narrador-protagonista vislumbró en Venecia se constituyan como una alusión a su persona. Dichos referentes, voces autónomas que gracias a la alquimia de la fuga de la memoria dicen algo de la *Serenissima* y del narrador-protagonista, pueden ser considerados como ejemplos de la figura contrapuntística del *contrasujeto*, puesto que son el «otro» en que el protagonista autobiográfico se refleja y se reconoce. Cuando, durante el recuento de las experiencias venecianas, la escritura cita las *Vedute* de Turner por ejemplo, lo que se

⁹³ El extravío de los lentes permite establecer un paralelismo entre la imagen del «yo» autobiográfico de *El arte de la fuga* y los protagonistas de las obras literarias *Los sertones* de Euclides da Cunha (1902) y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa (1981) donde la falta de anteojos significa una visión de la realidad inocente, depurada de todo prejuicio.

afirma de estas obras pictóricas⁹⁴ se proyecta sobre *El arte de la fuga*, aludiendo a su carácter de texto autobiográfico *sui generis*, donde la vida se relata a partir de la puesta en discusión de los mecanismos de la memoria y de la conciencia, representando una realidad distorsionada y mutable hecha de claroscuros y manchas de color como los recuerdos de un hombre sin lentes en un día de lluvia. La identidad entre la imagen de la ciudad y el retrato del narrador personaje se refuerza también mediante la alusión a obras literarias cuyas tramas tienen lugar en Venecia. Dichos ejemplos tienen el mérito de subrayar cómo, tanto la imagen de la ciudad como aquella del «yo» pueden comprenderse y reformularse a partir de su reflejo en la escritura. Ya desde la primera extraordinaria mirada a la ciudad, el protagonista percibe que aquella podría ser la meta de su destino, el umbral donde acontecerá su muerte ritual, la ruptura con su personalidad de antaño que preludia a una nueva vida. Dicha duda hace que en la escritura de la memoria se escuche el eco del relato de Thomas Mann *Muerte en Venecia*, estableciendo un paralelismo entre el protagonista de la narración del escritor alemán, Von Aschenbach, y el narrador-personaje de *El arte de la fuga* a raíz de que ambos parecen destinados a encontrarse con su propio destino fatal en la ciudad de la laguna.⁹⁵ La línea discursiva de los *contrasujetos*

⁹⁴ «Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia*, coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable [...]» (Pitol 2006, 46).

⁹⁵ «Bastó sólo con abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el vaporetto

evocada mediante la visión de Venecia se complementa también gracias a la referencia a obras literarias de naturaleza autobiográfica o confesional. Entre ellas sobresalen las fantasmagóricas memorias de Giacomo Casanova⁹⁶ que, como el texto de Pitol, relata las peregrinaciones por el mundo de un personaje rocambolesco que tienen inicio en Venecia, y los diarios de numerosos artistas y letrados que han visitado la ciudad de San Marcos y escrito sobre ella. Estos últimos se postulan como reflejos de la componente diarística de la escritura de la memoria, pero también como voces literarias donde la personalidad de cada autor se identifica con la ciudad multiplicando la imagen de un sujeto de naturaleza autobiográfica que se ve en Venecia como en un espejo.⁹⁷

La «exposición» de *El arte de la fuga* también presenta otras «visiones» sobre las que vale la pena detenerse para captar más información acerca del «yo» autobiográfico. Al encontrarse en el interior de la iglesia de San Marcos,

la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para transponer el umbral [...] ¿Moriría en Venecia? ¿Surgiría algo que lograra transformar en un momento mi destino? ¿Renacería, acaso, en Venecia? (Pitol 2006, 45). La identidad entre el personaje del escritor alemán y el «yo» autobiográfico se refuerza también gracias a otro detalle: antes de llegar a Venecia ambos transitan por Trieste. La caracterización de la visión veneciana como espacio de muerte y misterio se refuerza mediante la referencia a otras obras narrativas: entre ellas, la novela *Los papeles de Aspern* de Henry James y el cuento «Relato veneciano de Billie Upward» del mismo Pitol, textos donde la ciudad es teatro de situaciones misteriosas en las cuales la literatura y el carnaval se mezclan con el misterio y la tragedia.

⁹⁶ *Histoire de ma fuite des prisons de la République de Venise qu'on appelle les Plombs* (1787).

⁹⁷ La referencia a tales obras literarias además, refuerza la impresión que, al igual que el retrato del «yo», la imagen de la ciudad lagunaria se construye en un territorio fronterizo donde la realidad y la fantasía se mezclan y se confunden, dialogando (como palabras en una situación dialéctica y como las notas de un contrapunto) para dar lugar a representaciones siempre nuevas y de carácter híbrido.

el narrador-personaje escucha las palabras de un guía de turistas que niegan el carácter híbrido de la cultura y del arte veneciano. Tomando distancia de esta postura, el narrador-protagonista se hace una pregunta (¿qué es entonces Venecia, oriente u occidente?) a la que encontrará respuesta sólo años después, gracias a las siguientes visitas a la ciudad: Venecia es ambas cosas. La salomónica solución encierra una nueva información acerca del «yo», sugiriendo que, con el tiempo y la experiencia, ha aprendido a reconocer y aceptar el carácter híbrido y dual de su personalidad y del mundo. De la misma manera el relato de la explicación escuchada en la basílica también alude a la imagen del «yo» que se delinea en *El arte de la fuga*, destacando por un lado su carácter proteiforme (producto del encuentro de los materiales heterogéneos del recuerdo, y de la fusión, en la trama de su historia de vida, de la autobiografía, el ensayo y la novela) y, por el otro, su naturaleza de armonía coral que nace del diálogo entre voces diferentes, fundiéndolas en una nueva unidad. La escena también integra el reflejo de otra peculiaridad que la conciencia humana, los mecanismos del recuerdo y la escritura de la memoria de Pitol comparten: es decir, su carácter de construcción por sucesivas sedimentaciones de la experiencia y de la interpretación. Esto hace posible que el narrador-protagonista pueda corregir sus precedentes impresiones y, a través de la escritura, volver a contextualizarlas en el panorama de la propia cultura personal superando de tal manera los límites de sus interpretaciones previas. La misma idea se refuerza mediante el recuerdo de una visita al Palacio de los Dogos donde tiene lugar una exposición del Bosco. También en este episodio

la falta de lentes está en el origen de una visión alterada: en vez de percibir las escenas irreales y grotescas representadas en los cuadros del pintor flamenco, el protagonista ve unas manchas que solo años después, confiesa, pudo asociar con las telas monocromáticas de Malevich y con la yuxtaposición de colores característica de las obras de Rotkko. El reconocimiento de la distancia existente entre la interpretación del «yo» del pasado y la de aquel que escribe contenida en este episodio subraya un ulterior punto en común entre la memoria y el «yo»: ambos son fenómenos que cambian de forma continua gracias al paso de los años y a la experiencia que conlleva.⁹⁸ Al mismo tiempo, la alusión a Bosco y a la estética grotesca de sus cuadros tienen el valor de sugerir cómo en *El arte de la fuga*, la escritura a menudo se abre a una representación grotesca del universo y se desvía hacia los territorios de la ficción.

⁹⁸ Dicho principio que ilustra cómo el «yo» individual, a lo largo de su existencia, se transforma ininterrumpidamente, fundamenta la necesidad por parte de la escritura de la memoria de crear nuevos relatos de vida, donde los materiales del recuerdo se someten a reelaboración y encuentran un nuevo sentido. A raíz de esto, los demás textos que integran la vertiente memorística de la narrativa de Pitol pueden ser vistos como retratos autobiográficos que dan fe de las transformaciones del punto de vista del narrador-protagonista sobre sí mismo y su existencia. De la misma manera, las dos trilogías de la memoria publicadas por Pitol, es decir, el *Tríptico de la memoria* (que contiene *El arte de la fuga*, *El viaje* y *El mago de Viena*) y *Escritos autobiográficos* (integrada por *Autobiografía precoz*, *El arte de la fuga* y *El viaje*) pueden ser consideradas como relatos realizados desde una perspectiva más amplia que unifica tres diferentes «estadios» de la conciencia individual. Inclusive, si se quiere, es posible abarcar todas las obras de la memoria de Pitol en una unidad ideal, dando de esta manera vida a un macro relato que, además de las obras mencionadas, incluiría también los textos *Autobiografía soterrada*, *Memoria (1933-1966)* y *El tercer personaje*. El estudio de las posibilidades de significación implicadas por el multiplicarse de los relatos memorísticos de Pitol forma parte de los objetivos de mi tesis doctoral *Lo novelesco en la escritura de la memoria de Sergio Pitol: formas y contenidos del «yo» autobiográfico*.

En la última parte de la «exposición», titulada «Todo es todas las cosas», la escritura de la memoria abre un espacio discursivo que funciona como *coda* que, además de resumir los *temas* presentados, tiene la función de concluir la sección mediando el tránsito del discurso hacia el *cuerpo de la fuga*. El texto aludido se abre con la evocación de las visitas a Venecia posteriores a la que se relata en la *exposición*, mencionando tanto los recuerdos acumulados en aquellas ocasiones como las lecturas realizadas para documentarse sobre la ciudad.⁹⁹ Esto provoca una ulterior revisión del diálogo a través del que a lo largo de los siglos la literatura y el arte han representado a Venecia, describiéndola como un lugar entre celestial y demoníaco. La dicotomía misma que radica en el carácter híbrido de la ciudad está en la base de un sinnúmero de obras en las cuales la *Serenissima Repubblica* no sólo es un escenario o un simple objeto de la representación artística, sino una «[...] auténtica protagonista» (Pitol 2006, 55).¹⁰⁰

En esta parte de *El arte de la fuga* que estoy considerando como una *coda* el contrapunto literario de la escritura de la memoria también presenta una serie de ejemplos de cómo el «otro» y su palabra se caracterizan como el espacio

⁹⁹ Como el «yo» que, debido al paso del tiempo, está constantemente sometido al cambio, Venecia es inabarcable y de ella «siempre queda algo por ver en el próximo viaje» (Pitol 2006, 56), es decir, en el próximo libro, ensayo o relato que trate de significarla.

¹⁰⁰ La equiparación de la ciudad de la laguna con el protagonista de un relato refuerza la impresión de un paralelismo entre Venecia y la imagen del sujeto autobiográfico. Este proceso de identificación entre espacio urbano y personaje no se da solo con Venecia. En *El viaje*, otro de los textos de la memoria, es Praga la ciudad que se convierte en un signo del relato de las memorias subjetivas que se presentan en la obra.

donde el «yo» ensaya las respuestas a sus dudas existenciales, preludiando sus transformaciones en «otro con respecto a sí mismo»: es el caso, por ejemplo, cuando el narrador-protagonista se pregunta *¿quiénes soy?*, situación en que las respuestas que encuentra lo llevan a reconocer su carácter híbrido, resultado del encuentro en el interior de su conciencia de un universo de voces y recuerdos.¹⁰¹ El tema de la mediación entre el «yo» y el «otro» en un diálogo que provoca una conciencia renovada vuelve a presentarse cuando la escritura de la memoria desemboca en una apología de la tolerancia. En este punto, como a menudo sucede en todo *El arte de la fuga*, la voz del narrador muestra su naturaleza dialógica y se deja compenetrar por el discurso ajeno, apropiándose de él para reflejarse en sus conceptos. Es interesante notar cómo de esta manera el punto de vista del «yo» autobiográfico no se proporciona de forma directa, sino gracias a la representación de diferentes voces, como imagen refractada resultado de la dialéctica que se instaura entre ellas. En la definición de la tolerancia, por ejemplo, el narrador evoca la voz del escritor inglés E. M. Forster y su reflexión acerca del escaso prestigio popular del concepto que, en ocasiones, se ha tomado como un sinónimo de cierta predisposición marital por los cuernos. Tras esta introducción, el narrador alude a otros significados de «tolerancia», detrás de los cuales es posible intuir un punto de

¹⁰¹ «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 muchas restas. Uno está conformado por tiempos, aficiones y credos diferentes» (Pitol 2006, 56).

vista más próximo a su concepto de la palabra.¹⁰² Entre ellos se encuentra una cita de Norberto Bobbio gracias a la que se esboza el retrato del «hombre civilizado»,¹⁰³ una figura de humano utópico, tolerante y dialógico, que se convierte un el emblema de lo que el «yo» autobiográfico, mediante las fugas de la memoria de *El arte de la fuga*, aspira ser; su «otro yo», el que nace renovado a través del encuentro con el «otro», que se caracteriza como una ulterior línea discursiva del *contrasujeto* que acompañará el tema en todas sus apariciones a lo largo del desarrollo de la obra.

Para concluir hay que señalar que, como he anunciado anteriormente, en el *cuerpo de la fuga*, las líneas del *sujeto* y de la *respuesta*, así como la *coda* y el *contrasujeto*, combinan sus materiales melódicos y tonales para dar vida a ulteriores figuras discursivas que imitan las voces temáticas de *El arte de la fuga*. De esta manera cobran forma los *episodios* o *divertimientos* donde las «notas» de la fuga se aglutinan y dialogan entre sí, creando nuevas representaciones que dicen algo acerca de la historia de vida del «yo» autobiográfico y de su visión de sí mismo en el mundo. Entre ellas destacan el «*divertimiento* de la memoria», donde los meca-

¹⁰² El concepto de tolerancia de los iluministas, el dialogismo de Bajtín, y la visión de Octavio Paz resumida en las palabras «La democracia política y la convivencia civilizada entre los hombres exigen la tolerancia y la aceptación de valores e ideas distintos a los nuestros» (58).

¹⁰³ «Un hombre civilizado es aquel que le permite a otro hombre ser como es, no importa que sea arrogante o despótico. Un hombre civilizado no entabla relaciones con los otros sólo para poder competir con ellos, superarlos y, finalmente, vencerlos [...] Al hombre civilizado le gustaría vivir en un mundo donde no existieran vencedores ni vencidos, donde no se diera una lucha por la primacía, por el poder, por las riquezas y donde, por lo mismo, no existieran condiciones que permitan dividir a la gente en vencedores y en vencidos» (Pitol 2006, 58).

nismos del recuerdo que están en la base de la escritura de Pitol desenmascaran su escasa confiabilidad y su contaminación por medio de la fantasía; el «*divertimento* de los viajes», en que se subraya cómo el narrador-protagonista a lo largo de su existencia ha modificado su forma de ser y ver la vida, gracias tanto al encuentro con la voz de los «otros», como a su natural disposición a cimentarse con la experiencia del viaje, convirtiendo el vagabundeo y la exploración del mundo en una técnica para alejarse de su viejo «yo» y renovar su personalidad; el «*divertimento* de la vida y la literatura», donde se reflexiona sobre los estrechos vínculos que existen entre la realidad y la ficción mediante ejemplos que, por un lado, destacan cómo muchos novelistas han sido inspirados por sus experiencias existenciales y, por el otro, cómo en ocasiones es la misma vida la que parece inspirarse en cuentos y novelas; y el «*divertimento* de la tradición excéntrica», al interior del que el «yo» autobiográfico ilustra la difícil relación entre los intelectuales de todos los tiempos y el poder, y también subraya su familiaridad, en cuanto escritor, con los autores «excéntricos» o «raros», que en cualquier período de la historia se han acercado a la literatura siguiendo el propio instinto y no los gustos impuestos por las modas o por los poderosos en turno.¹⁰⁴ Conforme con

¹⁰⁴ Junto con los divertimentos enumerados, también se presentan otros que profundizan aspectos relativos a los géneros literarios que están en la base del carácter híbrido de la escritura de la memoria. Es en pos de esto que en el «cuerpo» de la obra se traza un «divertimento de la autobiografía», donde la escritura de Pitol se refleja en los textos memorísticos y en los diarios de numerosos autores que, como Vasconcelos, Gombrowicz y Thomas Mann, supieron conjugar la autobiografía con el ensayo y la narrativa de ficción; el «divertimento de la novela» que crea un reflejo entre *El arte de la fuga* y los textos que el narrador-protagonista ha leído o traducido, alimentando de tal manera la estética de sus propias obras mediante la

este planteamiento, el último texto que integra *El arte de la fuga*, «Viaje a Chiapas», puede ser visto como la línea contrapuntística que desempeña el papel de *pedal* de la fuga, actuando como parte conclusiva de la composición. En ella, gracias a una nota discursiva de duración prolongada, es decir, un texto más extenso, la escritura de la memoria resume las principales figuras de la obra antes de que la misma se cierre. De esta manera se muestra cómo, tras haberse escapado para esconderse detrás de las figuras del contrapunto, el «yo» autobiográfico vuelve a manifestarse en una imagen de sí que pone en evidencia una personalidad que busca el diálogo, la tolerancia y lo civilizado, y diseña un retrato autobiográfico que, aunque en apariencia puede sonar como una paradoja, se ha disimulado y ha vuelto a diseñarse gracias al arte de la fuga.

inclusión en su horizonte de la risa, lo grotesco y las dinámicas del dialogismo que Bajtín ha descrito como los ejes de la escritura novelesca; y el «divertimento del ensayo» que marca una línea de continuidad entre el «yo» y la tradición hispanoamericana del ensayo, representada por Vasconcelos, Reyes y los demás maestros de América, herederos de los valores de tolerancia que pertenecieron al mundo latino. Los contenidos de estas fugas que no analizo en este artículo, formarán parte de mi tesis doctoral.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. 2000. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Taurus.
- Beuchot, Mauricio. «El ars magna de Lulio y el ars combinatoria de Leibniz». *Diánoia* 31 (1985).
- Gedalgo, André. 1990. *Tratado de fuga*. Traducción de Alexandre Schnieper y Mercedes Zavala. Madrid: Real Musical.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2007. «*Poeta doctus*: Sergio Pitól o la transgresión en los géneros literarios». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Kundera, Milan. 2009. *Los testamentos traicionados*. Traducción de Beatriz de Moura. Mexico: Tusquets.
- Martínez Suárez, José Luis. 2007. «El Tríptico de la memoria: evocación y vida». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 249-263. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Patán, Federico. 2007. «Sergio Pitól en fuga». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 249-263. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2006. «El arte de la fuga». 41-308. *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: FCE.

Una caja en el armario

Melissa Hernández Navarro
Universidad Veracruzana

Uno: *In media res*

HAY UN PASAJE del diario de Marina Tsvietáieva que me gusta recordar: Ella y su hija mayor, Ariadna Efron, esperan el tranvía en una plaza de Moscú. La poeta describe la tortura de conseguir los alimentos del día: lluvia, calles desiertas y grandes vitrinas atestadas de baratijas. Un muchacho grita: «¡Nicolás Románov ha sido fusilado! ¡Nicolás Románov ha sido fusilado!» Marina le dice a su hija que rece por el alma del zar. Ninguna otra persona de las que se encuentra cerca de ellas parece inmutarse con la noticia. Todos miran al vacío (Tsvietáieva 1999, 38).

Walter Benjamin escribe que «el cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia». La fatídica suerte de Marina Tsvietáieva la llevó al exilio tras la victoria de los bolcheviques.

En esta breve entrada de su diario se vislumbra ya el fin del antiguo Imperio y de su propia vida como la conoce. Un poco en la inconciencia, la poeta convierte el diario en una suerte de oráculo de su presente.

El redactor de un diario histórico, asegura Juan Villoro, «transmite lo único que puede decir [...] Lo que dice está sobredeterminado por lo que calla, evade, mitiga o distorsiona» (Villoro 2008, 147). Ocurre algo similar con el autor que en su diario bosqueja obras futuras: casi todo lo que escribe, más allá del pacto de realidad que todo diarista debe tener con esa bitácora de sus días, está subordinado al prurito de la creación. Por lo menos eso es lo que nos ha enseñado Sergio Pitol.

Con *El viaje* (2000), nos encontramos ante el diario como uno de los vehículos de descubrimiento más efectivos al momento de hacer literatura. Las posibilidades que a Charles Darwin le otorgó el *Beagle*, a Sergio Pitol se las ha dado la escritura de sus diarios. Sabemos, no obstante, que los escritos autobiográficos de Pitol suelen ser en parte bufa: nada es cierto y nada pudo existir si no hay un principio de ficción. Como *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* es un juego especular entre la historia, los viajes, el arte y la literatura. Todo está relacionado con todo y el resultado es la síntesis de un universo particular de la experiencia.

El inicio es un espacio en blanco: Praga está ausente en los diarios que Pitol escribió entre 1983 y 1988, tiempo en que vivió como diplomático en la ciudad checa («un periodo determinante para la historia del mundo», escribe). Después de hablar de sus hermosas avenidas, de la habitación donde se alojó Liszt, del departamento de Kafka y del pequeño

teatro donde Mozart estrenó *Don Giovanni*, el narrador en primera persona describe un sueño terrible: en un hotel en Veracruz, Sergio está escribiendo una de sus mejores novelas. A la hora de revisar el trabajo terminado, descubre que las maletas que contienen los manuscritos solo guardan huevos y pajarracos inmensos: «El mismo vacío producido al final del sueño, cuando por una desconcertante metamorfosis, mi supuesta obra maestra se convirtió en una parvada de avestruces, se repitió en la vida real cuando descubrí la inexistencia total de Praga, como ciudad, en mis cuadernos» (Pitol 2000, 15).

La Praga omitida abre, finalmente, el telón al escenario de una visita a la Unión Soviética durante «el experimento de Gorbachov»: «esa ciudad mágica me condujo a otros fragmentos de mi diario: al país de las grandes realizaciones y los horribles sobresaltos» (Pitol 2000, 25). Una de las certezas que tenemos sobre la figura de Sergio Pitol (persona y personaje), es su extraña capacidad de presentarse *in media res* de ciertos momentos históricos, como invitado de la casa. En *El viaje*, el narrador llega a la URSS en los comienzos de la Perestroika:

Presencié algo único: los primeros pasos de un dinosaurio por mucho tiempo congelado. Por todas partes había brotes de vida. Era una consagración de la primavera, celebrada entre miles de obstáculos, de trampas, de rostros marcados por el odio. Algo de eso, espero, se traducirá en los apuntes que pude borrar en aviones, autobuses, cafés y cuartos de hotel (Pitol 2000, 26).

A partir del «engaño» de la ciudad ausente, se extiende el acuerdo tácito de que en *El viaje* los hechos narrados ocultan una trama mucho más compleja. Las sorpresivas invitaciones hechas por la Unión de Escritores de Georgia y la Asociación de Escritores Soviéticos, para dar unas pláticas sobre literatura mexicana, son como esos raros presagios de los cuentos folclóricos: el origen de un periplo inesperado que, pese a las dificultades, promete cualquier clase de descubrimientos: «Estuve a punto de suspender el viaje. Por lo visto se había suscitado un juego de equivocaciones, al que no quería seguir prestándome. Tenía todo el equipaje listo, de tal manera que salí para el aeropuerto, convencido de que iría a Praga pero llegué a Tbilisi. Y a pesar de los malos auspicios, el viaje fue maravilloso» (Pitol 2000, 26).

[SUEÑO I. STORYLINE

19 de mayo. Sueño en el avión de Praga a Moscú: El narrador va saliendo de la Posada de San Ángel. Se despide de unos amigos, cuando ve a Mauricio Serrano, un ex compañero de la universidad muerto años antes. Ambos recorren bares y calles de la Ciudad de México. Luego el muerto se va y dice: «No podré ya durar sin descomponerme, por más limones que me tome» (Pitol 2000, 28).].

Dos: El mundo comenzó a moverse

Es posible relacionar ciertos aspectos de *El viaje* con algunos conceptos sobre la historia de Walter Benjamin. Si bien

su gran atractivo radica en que es un libro más parecido al esperpento (en su sentido más festivo) que al diario de viaje o a la crónica, debajo de todas las capas de ficción habita un sustrato histórico. En principio porque es producto de las notas sobre un país que vivió una de las reconstrucciones más importantes del siglo xx. Textos como la carta de Méyerhold o los retratos de la familia de Marina Tsvietáieva son casi relatos históricos que se relacionan con la revolución de octubre y con las purgas de Stalin. El breve capítulo titulado «Hazañas de la memoria», tomado de *La verdadera vida de Sebastian Knight* de Nabokov es, en cierta forma, un paréntesis apologético sobre el pasado de la gran Rusia. A propósito de los productos culturales de un periodo histórico, Benjamin apunta:

Todos (los bienes culturales) deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros (Benjamin 2008, 42).

El ensayo que hace Pitol sobre Tsvietáieva a partir de la lectura de *Un espíritu prisionero*, más que un trabajo biográfico, es un memento de la tragedia; así como el diario de Tsvietáieva es una fotografía: «(acerca de lo que André Monglond dijo sobre los textos literarios)¹⁰⁵ el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible» (Benjamin 2008, 84).

¹⁰⁵ El paréntesis es mío.

El viaje es, a su manera, otra imagen de la Rusia soviética, una vista desde los ojos de un narrador llamado Sergio Pitol, que escribió en su diario las notas sobre un viaje a Georgia, y que fue testigo de los cambios políticos y culturales que se operaban en ese contexto: «¡Qué maravilla recorrer la calle Gorki! Bastó llegar para percibir ya el cambio. Se discute sobre el nuevo momento político, las nuevas piezas teatrales, el nuevo cine y los nuevos problemas a los que todo el mundo se enfrenta: lo nuevo, lo nuevo, lo nuevo contra lo viejo parece presidir el momento actual» (Pitol 2000, 29).

Para Beatriz Sarlo, el pasado es siempre conflictivo. «A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede crearle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)» (Sarlo 2005, 9). Ya sabemos que en buena parte de la obra de Sergio Pitol, el relato se construye en función de la memoria. En *El viaje* el narrador parte del recuerdo de una deuda pendiente para erigir la estructura del libro. El diario como la memoria cristalizada hecha presente. Desde aquel primer recuerdo, el texto se convierte en un álbum de imágenes desencajadas de un tiempo ya detenido, que deviene mezcla extraña de historia subjetiva, historia colectiva y ficción: el deshielo soviético, las dificultades del viaje, los sueños, los recorridos 'literarios' por las calles de Moscú, la conferencia sobre Lizardi, las bacanales georgianas, etc.

En *Tiempo pasado*, Sarlo toma una cita de Paolo Rossi para su argumento acerca de la función de la imaginación

y la memoria del pasado como dispositivos narrativos para la escritura del relato testimonial o de memorias: «(después de Rousseau)¹⁰⁶ el pasado será concebido siempre ‘reconstruido’ y organizado sobre la base de una coherencia imaginaria. [...] La memoria, como se ha dicho, ‘coloniza’ el pasado y lo organiza sobre la base de las concepciones y las emociones del presente» (Sarlo 2005, 92). Y algunos fragmentos de *El viaje* son eso: una historia doble, real y ficción; como unas fotografías o un documental, pasados por el tamiz de la sensibilidad.

[SUEÑO II. STORYLINE:

Moscú. El narrador desayuna en un restaurante donde se encuentra a la escritora Catalina D’Erzell. Ambos son los únicos invitados mexicanos a un congreso de literaturas eslavas y abren el evento con baile basado en *Un asesinato* de Chéjov. Ya en el escenario, la pareja baila *Falling in Love Again* de Marlene Dietrich. Conforme avanza el número, el narrador se da cuenta que no baila frente a académicos universitarios, sino frente al público de un circo (Pitol 2000, 82).]

Tres: El mundo real es el interior

20 de mayo. El narrador camina por el Arbat, el antiguo barrio donde se encuentra la casa de Pushkin. Le cuentan que ahí se celebró el primer carnaval moscovita desde la

¹⁰⁶ El paréntesis es de Sarlo.

década de los veinte: «Lo organizaron los jóvenes, se disfrazaron, inventaron máscaras y vestuario; la fiesta resultó tan divertida que la gente de barrio se quedó estupefacta, nadie imaginaba que aquello pudiera ser posible» (Pitol 2000, 31). El movimiento renovado de las calles de Moscú, la música, los cafés, los colores, le recuerdan a Pitol que en el alma de todo ruso anida un principio de excentricidad: «Ante la crueldad de los siglos y una historia implacable, frente al robot contemporáneo lo único que les queda es el alma» (Pitol 2000, 32). Para Pitol, la extravagancia del alma rusa es casi una guía de aprendizaje que comienza en sus calles y termina en su literatura:

Desde los años de la Rus incipiente, un milenio atrás, los pobladores de esta tierra infinita han sido conducidos con mano fuerte y conocidos castigos de violencia exacerbada, tanto por los invasores asiáticos como por los gobernantes propios: Iván el Terrible, Pedro el Grande, Nicolás I, Stalin, y de entre la gleba, entre el rebaño sufriente surge, no sé si paulatinamente o en torrente, el excéntrico, el chiflado, el bufón, el que ve visiones, el chalado, el bueno para nada, el que está a un paso del manicomio, el desvariado, el que es la desesperación de sus superiores (Pitol 2000, 32).

Esta peculiaridad del pueblo ruso se evidencia en las distintas paradas que hace el narrador durante su periplo. El aire enrarecido lo afecta desde la primera noche, cuando comienza la lectura del *Miguel Strogof, o el correo del zar*, de Julio Verne: «Lo sé, es una extravagancia llegar a Moscú con Julio Verne, pero no pude evitarlo» (Pitol 2000, 30).

Luego vienen las reuniones fallidas, la visita a la casa de Gógol, la conferencia sobre Fernández de Lizardi, el viaje a Georgia.

Sergio Pitol tiene una fijación con lo marginal. Sus traducciones de Boris Pilniak, Jerzy Andrejewski, Witold Gombrowicz, Tibor Déry, entre otros, son el primer síntoma de su condición de *outsider* literario. Pareciera que, si le dieran a elegir, siempre se iría a hurgar al librero de los raros. Fuera de la burbuja de la ficción, el narrador de *El viaje* afirma que él mismo ha adoptado una forma de vida fundamentalmente excéntrica, siempre propicia a la hora de la escritura: «Hace unos cincuenta años, durante nuestros primeros años universitarios, Luis Prieto y yo frecuentábamos una red de círculos cosmopolitas ganados, a veces en exceso, por la excentricidad [...] Nos movíamos entre ellos con una facilidad notable» (Pitol 2000, 33).

Como todo viajero con pulsiones de explorador, Pitol tal vez poseía esa asombrosa capacidad de mimetizarse con el contexto, cualquiera que éste fuera. De sus años de diplomático en la URSS y en Polonia escribe:

De los lugares donde he vivido, sólo en Varsovia, pero sobre todo en Moscú, volví a incorporarme a esos espacios encantados, esas colmenas de 'inocentes' donde la razón y el sentido común se adelgazan y un temperamento 'raro' o una leve demencia puede ser la mejor barrera para defenderse de la brutalidad del mundo. La mera presencia del excéntrico crea un desasosiego en los demás; a veces he pensado que ellos lo detectan y eso los complace. Son los 'raros' de segunda clase. Mis estancias en esas ciudades consideradas por casi todo el

mundo difíciles fueron para mí cálidos refugios de felicidad indecible, propicios siempre a la escritura (Pitol 2000, 34).

En *El viaje*, ya se ha mencionado, casi todas las experiencias del narrador, incluso algunas anécdotas y conversaciones están marcadas por el indiscutible sello de lo raro; como el recuerdo de sus conversaciones con Kyrim Kostakovsky (quien además le cuenta una anécdota bizarra que vivió en un viaje a Londres junto a Viktor Sklovski):

Con Kyrim, como con todos los amigos rusos, discutía hasta las madrugadas sobre cine, literatura, ópera, gente y, desde luego, política. Con frecuencia decidía no volver a tolerar sus arbitrarias embestidas. Nuestros diálogos se parecían a los de Nafta y Settembrini: cada uno comenzaba a defender una obra, una corriente literaria, un tipo de cine, el de Bergman o el de Fellini, el de Clair o de Pabst, y el otro a detraerlo hasta que a deshoras de la noche y con los nervios hechos polvo cada uno terminaba defendiendo la posición que antes denostaba y rebatiendo la originalmente defendida (Pitol 2000, 35).

En la famosa conferencia sobre Lizardi en la Biblioteca de Lenguas Extranjeras, donde de pronto irrumpe la voz de Marietta Karapetián («Se pinta porcelana fina» dice su tarjeta de presentación) loando los fragmentos escatológicos de *El Periquillo Sarniento*, es cuando vemos, como en sueños, el hilo de la trama que atraviesa *El viaje* de principio a fin: ¿En realidad existe un santo niño cagón perdido en medio de la selva mexicana? ¿En Tbilisi los mingitorios colectivos sirven como punto de reunión? Nadie está seguro, pero sabemos

que de ese comentario inusual (y de la lectura de Bajtín) surgió la idea fundamental de una de sus mejores novelas. Como dice Ignacio Echavarría: «(Un libro que) conforme avanza, se revela como semillero de extrañas y portentosas experiencias de las que había de brotar –a modo de reviviscencia onírica, escatológica, carnavalesca– el argumento de *Domar a la divina garza* (1988), la novela que Pitol había de ponerse a escribir a su regreso a Praga, bajo la advocación de Bajtín».

La estructura de *El viaje* no es tanto una caja china como una caja de armario que guarda toda suerte piezas que pertenecen al mismo artefacto: notas de lectura, anécdotas de viaje, claves históricas, fotografías, pinturas, sueños escritos en medio de la noche, de los cuales podrían salir los *storylines* para películas o cortometrajes de René Magritte, Luis Buñuel o David Lynch: «Only conect», como reza el epígrafe de E.M. Forster que abre *El mago de Viena*.

Cuatro: Retratos

En el último capítulo «Iván, niño ruso», Pitol habla de los orígenes de su relación con Rusia, a partir de la imagen de un libro de razas humanas que le dio su abuela. Un niño de aspecto animal y gorro de piel, llamado Iván, era la efigie que le correspondía a ese país. Cuando Billy Scully, el hijo del ingeniero en jefe del ingenio le pregunta su nombre al narrador, durante su primer encuentro en los cañaverales, Pitol responde: «Iván, niño ruso»:

Por intuición, presiento que mi relación íntima con Rusia se remonta a esa lejana fuente. Por supuesto, Billy no me creyó, pero no logró hacerme rectificar. Era yo un niño bastante loco, muy solitario, muy caprichoso, me parece. Los problemas de mitomanía me duraron unos cuantos años, como defensa ante el mundo. A veces, más tarde, con unas copas volvían a surgir, lo que me encolerizaba y deprimía a un grado desproporcionado. La única excepción fue la de mi identificación con Iván, niño ruso, que aún a veces me parece ser auténtica de verdad (Pitol 2000, 141).

Pero la relación de Pitol con Rusia supera la mentirilla infantil y la influencia de sus grandes maestros. En el fondo de sus ciudades fastuosas y carnalescas, él se encuentra ante un reflejo de sí mismo. En el «Retrato de familia. I», al describir el estilo de Marina Tsvietáieva, dice:

Todo ensayo en su pluma se convierte en una búsqueda del propio ser y de su entorno, lo que, claro, no es novedoso, pero sí lo es el tratamiento formal, la segura y audaz estrategia narrativa. Ella inventa una construcción diferente del discurso. En su escritura de ese periodo, los treinta, siempre autobiográfica, todo se transforma en todo: lo minúsculo, lo jocoso, la digresión sobre el oficio, sobre lo visto, vivido y soñado, y lo cuenta con un ritmo inesperado no exento de delirio, de galope, que permite a la misma escritura convertirse en su propia estructura, en su razón de ser (Pitol 2000, 60).

Más adelante, en «Retrato de familia. II» apunta: «En su última década escribe, sobre todo ensayos, y juega con los

géneros a placer. Un ensayo suyo es siempre un relato y la cápsula de una novela y una crónica de época y un trozo de autobiografía» (Pitol 2000, 98). En las líneas anteriores, no se habla de otra cosa que de *El arte de la fuga*. Como dice Álvaro Enrigue, «Pitol describe sus libros de los últimos años, como siempre en clave, a mitad de un párrafo consagrado a los de Marina Tsvetáieva». ¿Ahí termina todo? Por lo pronto, no hay que olvidar: en *El viaje*, al pintar un retrato de la vieja Rusia, Sergio Pitol pinta un retrato de sí mismo.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. México: UACM-ITACA.
- Echavarría, Ignacio. «Los orígenes de la divina garza». *Babelia*. Consultado el 9 de abril de 2014 en: www.elpais.com/articulo/narrativa/origenes/divina/garza/elpepuculbab/20011208elpbabnar_2/Tes
- Enrique, Álvaro. «*El viaje*, de Sergio Pitol». *Letras Libres*. Consultado el 8 de abril de 2014 en: www.letraslibres.com/index.php?art=7442
- Pitol, Sergio. 2000. *El viaje*. México: Era.
- Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo pasado*. México: Siglo XXI.
- Tsvietáieva, Marina. 1999. «De mi diario». *Un espíritu prisionero*. España: Galaxia Gutenberg.
- Villoro, Juan. 2008. «El diario como forma narrativa». *De eso se trata*. México: Anagrama.

El revés de la trama

Roberto Culebro
Universidad Veracruzana

Para M.

1

LOS CAMINOS DE la ficción son inextricables. Decir, por ejemplo, que apenas sospechamos algunos datos –por lo general esquivos– acerca de los impulsos que llevan a un escritor a obsesionarse con el tema que le deparará sus páginas más memorables, sería hacer gala de un optimismo casi exclusivo de los biógrafos. Incluso aquellos novelistas que escriben bajo un régimen de hierro respecto a los materiales que marcialmente disponen para la confección de sus obras, padecen la circunstancia pasmosa de encontrar en ellas elementos completamente ajenos a su voluntad, ráfagas inopinadas que sacuden hasta la planeación más rígida, puestas ahí por un capricho que pareciera provenir del texto mismo y cuya lógica del todo los supera:

Pero lo que me llama la atención y me parece algo casi misterioso, es la lectura a la que me entregué durante ese viaje, en trenes, horas nocturnas y momentos de tranquilidad, la cual en contra de mis normas en materia de lecturas, no guardaba la menor relación con mis ocupaciones de entonces ni con las que tenía previstas para después. Eran las memorias de Igor Strawinsky, que yo estudiaba «con el lápiz», es decir, con subrayados para una nueva lectura; y eran también dos libros que yo conocía hacía tiempo: *El derrumbamiento de Nietzsche*, de Podach, y los *Recuerdos de Nietzsche*, de Lou Andreas-Salomé, los cuales volví a leer en aquellos días, marcándolos igualmente con el lápiz. «Mística funesta, ilícita; con frecuencia excita a compasión. ¡Desdichado!». Son apuntes de mi diario que documentan esta lectura. O sea, música y Nietzsche. No sabría por qué ya en aquellos días me sentía interesado y atraído por esa temática (Mann 1988, 17).

Lo anterior está tomado de ese libro fascinante que es *La novela de una novela*; esa narración parasitaria en la que Thomas Mann, con una pulcritud de cirujano, repasa las circunstancias que llevaron a ese «algo casi misterioso» a convertirse en el *Doctor Faustus*. Un texto heterogéneo y lúcido en que se entremezclan, sin el menor empacho, la larga lista de malestares físicos a que el autor tuvo que sobreponer su escritura para la realización de esa obra fundamental, los diarios que dan cuenta de la vida doméstica, de los sonoros pasos con que la Historia, vestida de soldado ruso o estadounidense, avanzaba, como el libro mismo, hacia el corazón, la pústula todavía abierta y palpitante del desastre alemán. Notas de lectura, viajes, una infinidad de conversaciones, forman el cuerpo doble del libro: por

un lado el de la escritura de Mann, su sistema compositivo, la combinatoria precisa que pone en movimiento una armazón lingüística que se diluye en un puñado de detalles, nombres, personajes y ciudades; y por el otro, el de los orígenes: «el magnetismo ejercido por un interés que se ha adueñado totalmente de un ser, [...] poderoso y lleno de misterio. Ese interés que [...] dirige, da forma y color a los acontecimientos externos, a las reuniones sociales», interés que, dicho sea de paso, dispondrá el decorado por el que el autor de *La montaña mágica* desfilará, dando cuenta de su apretada vida social siempre regida, al fondo, por el pulso de la obra.

Intentar narrar la escritura no partirá entonces sino de ese doble movimiento: uno, primero, hacia la zonas oscuras de la sensibilidad, la cual permite que todo emane de un núcleo sordo y casi siempre terrible del que, paradójicamente, debe surgir un orden; luego, la técnica, la razón, la perseverancia: escribir aparece entonces como la constante voluntad de una norma:

En Mann, en efecto, la discusión con los demás, y también con quien él ha sido y con el que es mientras escribe su diario, está presente en sus grandes libros, pero el instinto del novelista la transforma, le encuentra otra dimensión, le confiere un significado diferente. En una misma entrada del diario puede afirmar una idea y terminar sosteniendo la contraria. Todo eso al llegar a una novela saldrá del caos, será coherente, dejará de ser informe sin perder la intensidad que tuvo en la vida real, es decir, en los diarios (Pitol 2011, 250).

La escritura, sugiere Pitol, es el triunfo del orden ante lo abigarrado de la experiencia, encarnada no solo en la flora pringosa que debe desbrozarse para llegar al corazón mismo de las tinieblas, sino también a través de la sordera, natural o impostada, que lleva a percibir cada impulso vital como un ímpetu molesto que no demorará en secarse. El drama de la escritura, su imposibilidad de ser sólo para sí misma de la forma en que Tonio Krôguer, al principio de su historia, llega a concebirla (es decir, como una abolición del Eros) y al final, como una suerte de reconciliación con las propiedades de la vida (resumidas en la narración de ese doble movimiento desde y hacia el arte), recorren también en gran medida la obra del autor de *El arte de la fuga*.

2

«La mano en la nuca» es el primer cuento de la obra de Sergio Pitol cuyo personaje central es un escritor, el narrador que deberá poner orden a un suceso farragoso que ha tensado, consumido y condicionado en gran medida todo acto posterior a lo largo de su vida, y al que no puede sino asomarse para fracasar estruendosamente: la experiencia no sólo resulta irresoluble sino que además mina la seguridad del artista en sus facultades. Fechada en Varsovia en septiembre de 1965 y recogida dos años después en el volumen *No hay tal lugar*, la historia marca un punto de inflexión en los temas y las técnicas de la escritura pitoleana, planteando dentro del marco de la escritura el gesto que domina el destino de buena parte de sus personajes: por un lado la fuga,

la ruptura del cordón umbilical, y por el otro el regreso al núcleo, al seno materno, ambos signados por la imposibilidad.

[...] los vientres troqueles, los de tinta y celulosa, los que de verdad nos están creando constantemente no reconocen a su estirpe y no llegamos, por más tropezones que demos, a la otra madre, Nuestra-Madre-la-Grande, la de los sueños, la de los vientos, aquélla de la cual sólo sabemos que existe pero que está más allá, *siempre más allá*, donde tu sicoanalista no tiene las llaves, como tampoco las tiene (ni él ni nadie) para penetrar en el supuestamente más accesible vientre troquel celulosa tinta, y aquí andamos balbuceantes, hurgando las señales, arañando los muros [...] (Pitol 1967, 69-70).¹⁰⁷

La escritura, los libros, los vientres de «tinta y celulosa», son insuficientes para alcanzar y poner orden al instinto, a las fuerzas que se revuelven debajo de la conciencia. El fracaso, entonces, es el resultado de la falta de temple del protagonista para oír, entender la estructura que el caos y el horror de esa experiencia implican. De ahí la palabrería, la floresta densa y a veces pomposa que dominan el relato, entrevista desde el inicio del cuento:

¹⁰⁷ La edición de *Todos los cuentos* publicada por Alfaguara en 1998 registra la siguiente variación: «Tú ahora sólo levantarás los hombros y pensarás qué lata, pero sabes también que eres hija de una máquina cuyo seno materno te está vedado, que eres hija de palabras y palabras impresas en mil páginas –to be or not to be that is la marquesa salió a las cinco después del estallido el hongo que formó se levantó a una altura al estreno asistió lo más granado de Europa y todos los etcéteras que sean imaginables- páginas sin vientre en el que pueda uno volver a cobijarse (...)» (Pitol 1998, 186-187), que la edición del Fondo de Cultura Económica, *Cuentos y relatos*, de 2004, junto a la práctica totalidad del párrafo, suprime.

Hay zonas de sí mismo que no logra conocer, filones subterráneos que no alcanza y que, sin embargo, activamente lo trabajan y lanzan a pretender un absoluto cuya existencia no puede sino torpe, muy torpe y vagamente presentir y que producen en él explosiones irregulares, rebeliones sin meta precisa ni cauces definidos que, al ser aplastadas, lo dejan siempre postrado, vencido (Pitol 1967, 46).

La confrontación del personaje con sus propias debilidades será la única certeza de la historia, la cual el estilo se encarga de ir diluyendo en una retahíla de frases interminables, paréntesis que al intentar profundizar en algún elemento de la trama sólo logran acentuar la atmósfera opresiva, tremendamente asfixiante con que un evento del pasado se planta de nuevo en la conciencia e impide todo movimiento, todo afán de soltura y levedad. La imposibilidad de la escritura, la fatalidad de su inconclusión serán la prueba evidente del estancamiento vital. La esclerosis verbal, cultural, casi, se traduce en la falta de sentido, la condena a una existencia vicaria.

Desde este cuento hasta, digamos, «El oscuro hermano gemelo», es perceptible la evolución que la obra de Pitol ha sufrido respecto a los conceptos de trama, personajes y reflexión literaria, unidas sanguíneamente desde el principio pero perfeccionadas a lo largo del tiempo. En esta primera instancia podemos decir que los procedimientos se nos muestran viciados («nada se logra y nos desespera que todo ese avance técnico del que hablábamos no vaya acompañado, por lo menos hasta ahorita, de una nueva actitud moral», espeta, en algún momento, el personaje de este

primer cuento) (Pitol 1967, 68-69), la trama se desmadeja en una acumulación de procedimientos sin orden (articulados extrañamente sobre el eje de una carta) que ahoga todo posible contacto con aquello que podemos llamar vida: la imagen pulsante que se encuentra al fondo de todo, esa mano en la nuca, termina por desbocar cualquier tipo de impulso sin la insinuación de una aritmética. «[Narrar] –escribirá Pitol ya en 1994– se trata de otro asunto: un observar sin tregua los propios reflejos para poder realizar una prótesis múltiple en el interior del relato» (Pitol 2011, 130).

3

«Del encuentro nupcial» será ya otra cosa. A diferencia del cuento de 1965, aquí la obcecación no se mantiene como una masa monolítica, infranqueable, cuyas raíces adivinamos debajo del vago comportamiento de los personajes que la circundan, sino que estalla en una multiplicidad de variaciones, pluralidades, cajas chinas que, nivel tras nivel, nos hacen presentir la profunda espesura de una naturaleza vibrante nunca referida. Escrito y publicado originalmente en Barcelona durante 1970, el relato, que da nombre a la colección que incluye además correcciones de tres cuentos aparecidos en el volumen de 1967, marcará el primer momento de la experimentación más desbocada en la obra de Sergio Pitol. Como en el cuento anterior, todo aparece bosquejado ya desde el inicio:

En Portinaitx, al norte de Ibiza, sobre un hormiguero de calas apenas vislumbradas, imaginadas casi, revisa las notas de un proyecto de relato esbozado meses atrás sobre una experiencia también apenas entrevista, tan oscura como el paisaje que se extiende bajo su balcón: un manto espeso, cuyo seno se descubre a veces por iluminaciones instantáneas: el fulgor de un relámpago revela que la oscuridad detenida tras los cristales es sólo la última de muchas capas de la misma sustancia, espesa como emulsión de plomo, que se pierde en el horizonte (Pitol 1998, 225).

La ilación de esas «iluminaciones instantáneas» demarcará el cuerpo y desarrollo del relato, las «capas de la misma sustancia, como emulsión de plomo», su intrincada arquitectura: Un escritor sin nombre, residente en Barcelona, consume sus días libres en la costa septentrional de Ibiza, donde, más por desgana que otra cosa, decide «revisar las notas de un último proyecto de relato». Sabemos que lleva meses, años incluso, sin escribir algo que no sean almidonados estudios sobre literatura italiana, en los cuales disipa toda auténtica urgencia creativa; conocemos la precariedad, la grisura en la que, probablemente debido a eso, ha dejado transcurrir, adusto, el último bloque de su vida. El proyecto de cuento narra la historia de:

un hombrecito amedrentado que, vestido siempre con una camisa de terciopelo color violeta, recorría la ciudad de un lado a otro [...] intentando escapar de un hipotético perseguidor, intentando protegerse bajo el ala del par de viejas a las que alternativamente guiaba por la ciudad; dos fantasmas de visita en una vieja morada, dos mujeres del todo diferentes

salvo en la necesidad, la obsesión de aferrarse a una porción del pasado con que poder enfrentar la vejez que se desploma sobre ellas (Pitol 1998, 225).

Al final, el cuento queda arrumbado, anulado del todo; cuando el escritor relee «los esbozos de la historia [...] piensa en la necesidad de aceptar su destino y conformarse con el modesto papel de comentarista literario que viene desempeñando» (Pitol 1998, 226-227). Es entonces cuando aparece otro relato, la historia de Josefina, «Fina», una mujer insípida y frágil arrastrada al delirio por una imagen de sexualidad y violencia. «En aquel entonces, obsesionado por las dos marcas que contempló en un pecho, trató de establecer una construcción literaria que no sólo lo librara de esa imagen, sino que se planteó, por mera curiosidad intelectual, ciertos problemas de técnica literaria» (Pitol 1998, 228).

Éste será el núcleo del relato, el lazo que tensará un juego de espejos con el protagonista, quien, a través de Fina, repasa los pormenores de una visión que por un momento logra hacerlo algo más que un mero fantoche, infundirle un ramalazo de vida. «Pitol ubica a su *alter ego* en una encrucijada ambigua, la línea de sombra donde las nociones comunes se disipan y se celebran las bodas de lo real con la imaginación», ha escrito con lucidez Juan Villoro (1998, 13).

El encuentro nupcial a que hace referencia el título izará su doble signo: por un lado, el choque con la imagen en que dos cuerpos se unen en trepidaciones y laceraciones sexuales, la imagen del aturdimiento para el escritor y, por extensión, para Fina; por el otro, las nupcias entre una pulsión de vida y el arte, la informe materia que se verá

sometida a la Forma y dará paso al Relato. La primera edición, publicada por Tusquets, ostentaba un epígrafe que ha desaparecido de las ediciones posteriores: un fragmento del poema «Escorpiones» de José Emilio Pacheco, incluido en el volumen *Irás y no volverás*:

El escorpión atrae a su pareja
Y aferrados de las pinzas se observan
Durante un hosco día o una noche
Anterior a su extraña cópula
Y el término
Del encuentro nupcial:
Sucumbe el macho
Y es devorado por la hembra
—la cual (dijo el Predicador)
es más amarga que la muerte.

El poema señala la naturaleza caníbal del relato, la feroz dependencia entre la vida y la obra regida por una forma del erotismo. El instinto (esa forma de la sexualidad, en palabras de Julien Green) será el tema que lo impregne todo; el brío y la traba del personaje central. A lo largo del cuento podemos leer, a través de Fina, las diversas estancias por las que atraviesa: el aturdimiento, la sacudida atroz que ha padecido y su transformación, definitiva en el caso de ella; momentánea para el escritor. Su drama será el haber rozado el éxtasis y por estupidez, por mediocridad, no haber sabido entregarse a él, regresar al adocenamiento del que ha partido, latente desde el viaje en barco que lo ha depositado en la isla:

Ya el mismo día de la llegada le escribió a Victoria para contarle la alucinante experiencia de su noche en el barco, un auténtico *ship of fools*, ahíto de una juventud ante la cual se sintió como una momia, rodeado de guitarras, melenas y vistoso ropajes multicolores [...]. Lo que quizá más le impresionó durante la travesía fue la discrepancia radical entre las posibilidades de placer disponibles en su adolescencia y las que goza el enjambre al que con envidia contempla [...] (227).

Ese mantenerse al margen de todo tipo de sensualidad, será lo que lo hará deponer su historia, desactivar su influjo mediante la elección del primer proyecto revisado: el cuento sobre las dos mujeres marchitas que no conocen otra forma de vida que una memoria caduca, anquilosada. El escritor optará por la esterilidad en un gesto que abolirá su instinto. Lo que le espera es la grisura de siempre: el hotel, cercado por una lluvia pertinaz; las conversaciones bobas con un manojo de extranjeros para matar el tiempo; el simple papel de «comentarista literario que viene desempeñando».

«Del encuentro nupcial» será, entonces, el cuento que relate la disposición de un «no-relato», la constante falta de voluntad y coherencia que no ha permitido que un mero legajo de apuntes abandone el caos. La vida que en ellos existe estará condenada a extinguirse en la carencia de un cuerpo. La suplantación, que tanto desespera a Josefina, que tan tortuosa se vuelve para el escritor, actúa aún con más fuerza en este último nivel de lectura: lo que ha de tomar su lugar, la materia en la que habrá de recaer la furia de esa pulsión, simplemente no habrá existido nunca. A falta de

un cuerpo, de una armazón que la contenga, la intuición no ha podido sino desperdigarse en una serie de impulsos infértiles. La narración, la imagen obsesiva, se encontrará aislada, entonces, entre dos figuras nonatas: organismos famélicos ineptos para la fagocitación mutua.

4

La imagen que contempla el escritor, las dos cicatrices que escurren desde los hombros casi hasta la altura de los pezones de un marinero danés, no sólo pondrá en marcha los mecanismos del relato, sino que además se nos presenta diseccionada; narradas también con sumo detalle las circunstancias de su aparición, su olvido y su posterior recuperación gracias a los oscuros dispositivos de la memoria:

No recordó el episodio sino hasta varios días después; traducía un ensayo de De Santis sobre Manzoni, fue uno de esos lapsos en que el trabajo se vuelve mecánico y una palabra, determinada frase, cierta cadencia, cualquier cosa, puede servir de disparador mental. Nunca deja de divertirle el modo en que la mente, fuera de vigilancia y de control, logra recapturar los momentos más inesperados: un paisaje perdido en un amanecer perdido [...], la cara atribulada de Antonietta cuando le informaba que el tumor en el seno había resultado canceroso, al anochecer de un domingo del invierno pasado, en que muerto de frío caminaba por las calles semicirculares de las Arolas que tanto le gusta, pensando que en uno de esos edificios debía vivir el personaje de la novela que trataba entonces de escribir [...], y, de pronto, entre esa ola

de recuerdos que aparece cuando ya mentalmente ha traducido una frase larga y los dedos se mueven en el teclado por un impulso independiente, dejando un momentáneo hueco cerebral, vio las dos cicatrices trazadas en el pecho blancuzco [...]. Sintió un estremecimiento. Las manos se le detuvieron sobre la máquina. Volvió a ver la sala de la casa de Victoria, la camisa remangada, las dos marcas, la risa bobalicona, desafiante, complaciente. Y aquella imagen comenzó a repetirse, con mínimas variantes, a obsesionarlo, hasta que para librarse de ella pensó en transformarla en un cuento [...] (Pitol 1998, 239-240).

El largo párrafo, que bien podría estar entresacado de alguna página de *El arte de la fuga*, lleva la creación hasta su punto límite mediante un método de estricto cuño pitoleano: la imagen que hace estallar un fragmento de la memoria, movilizándola en forma de relato, es decir, engarzándola en una historia que la signifique. La narración de la aparición de esta imagen será clave: no sólo hemos visto, a lo largo del cuento de Pitol, las innumerables anotaciones y fragmentos de diarios en que el segundo relato va tomando forma, sino además se ha creado un vínculo palpable entre pulsión y forma narrativa. De la misma manera en que hemos visto cómo Marietta Karapetián aparece con estruendo en las páginas de *El viaje*, es decir, ampliando el marco de referencia (y lectura) de un personaje más allá de las fronteras de su texto, en «Del encuentro nupcial» atestiguamos el momento en que un fragmento de la realidad se desarma y recompone como intuición, como literatura; lo que, en gran medida, logra ser casi una moral de su estética: la experiencia «original» deformada por la fuerza del relato.

No es azaroso, como señala Villoro, que este cuento sea el primer texto en que Pitol hace referencia a la explicación de Faulkner sobre los orígenes de *El sonido y la furia*, «y la convierta en una carta de creencia que atravesará muchos otros textos: ¿había una diferencia entre obsesión e inspiración?» (13-14). En «El narrador» encontramos, de manera más serena, algo que podría ser la explicación de una de las corrientes del relato ibicenco: «A veces, esa primera incitación aflora y turba por un instante o durante varios días al eventual autor, para luego inexplicablemente replegarse en uno de los pozos más negros de la memoria, en espera del momento oportuno para volver a aparecer con potencia acumulada» (Pitol 1998, 113); y: «Los caminos de la creación son imprecisos, están llenos de pliegues, de espejismos, de demoras»; para concluir: «La lucha entre el Eros y el Thanatos están siempre en la raíz de la creación, ya se sabe» (Pitol 1998, 114).

Sería equivocado aseverar que «Del encuentro nupcial» marca el inicio de lo que llegaríamos a conocer como la trilogía de la memoria, pero no es disparatado creer que en él se encuentran ya todos los procedimientos que, enquistados en un nuevo contexto, terminarán transformando profundamente, a partir de *El arte de la fuga*, la literatura mexicana, aquello que dará paso a un cuerpo narrativo que no sólo se contempla sino se lee y anota: la obra perfecta, circular y perversa, que logra hacer de su comentario el punto alrededor del cual todo dibuja una órbita, el organismo parasitario que sabe absorber todo lo contiguo a la escritura: ese y no otro, me parece, será el punto de fuga a que la enorme masa de novelas, cuentos y ensayos se dirige, en el que se transforma.

Será el tratamiento, el trasvase de esos materiales lo que, precisamente, dará su genialidad a la obra de Pitol. En él la reflexión narrativa está potenciada por una proliferación de tramas que impiden un endiosamiento de las técnicas, los procesos mediante los cuales una historia se va armando. Como Mann o James, Pitol sabe que no hay reflexión teórica más precisa que la mera disposición de los elementos que componen sus entramados, pero también logra hacernos ver simultáneamente el haz y el envés de un tapiz cuajado de figuras: las fábulas que dispone a la vez que los finos hilos de que están formadas. Solo así, nadie como Pitol habrá sabido componer el relato de su escritura, la Novela-de-una-Obra que en el final espera a todos sus lectores.

Bibliografía

Mann, Thomas. 1988. *La novela de una novela. Los orígenes del Doctor Fausto*. Madrid: Alianza Tres.

Pitol, Sergio. 2004. *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*. México: FCE.

_____. 2011. *El arte de la fuga*. México: Era.

_____. 1967. *No hay tal lugar*. México: Era.

_____. 1998. *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.

En busca de (algunos fragmentos sobre)
Sergio Pitol¹⁰⁸

Cristhian Frías
Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana

Para Sergio, por nuestra amistad en La Habana

1

COMENCÉ A LEERLO tarde, o con esa tardanza típica de los jóvenes que, cuando descubren un autor «nuevo», suponen de un modo inmediato, casi frenético y absurdo, un tiempo insuficiente para explorar esa obra desconocida. En una tarde algo invernial, cosa rara en Cuba, primero escuché un nombre, surgido en la continuidad de una conversación sobre literatura polaca e inglesa. Hablábamos de la escritura de Henry James, del pausado efectismo en los inicios de sus novelas, de las tribulaciones de Virginia Woolf y la dispersión en los personajes de Conrad, de la total crítica al estalinismo

¹⁰⁸ Una versión previa, más breve, apareció en *La Nave* 6 (jul.-sep. 2013), 13-14.

en *Las tinieblas cubren la tierra...* El mismo nombre se oía con cierta recurrencia, como si fuera ineludible, permanente. Se fusionaba con naturalidad a estos escritores, sus traducciones se preferían y también se elogiaban algunos de sus ensayos sobre, tan heterogéneos, sistemas de escritura. Después alguien dijo, recuerdo que el mayor de todos nosotros, voz razonable y reflexiva, «lean *El arte de la fuga*, del mismo Sergio Pitól, ahí está toda su poética». ¿Se trataba de un secreto autor?, ¿de un personaje irreal?, o la combinación de muchos seres. Parecía que Sergio Pitól poseía una extraña capacidad no solo para reconocer y legitimar a los grandes escritores de una época, sino también para ser un célebre protagonista de algunos momentos esenciales de la Historia y la vida intelectual. Según las descripciones, resultaba más un héroe de las novelas de H. G. Wells o Julio Verne, capaz de lograr las más atrevidas empresas o aparecer casi víctima del azar en los sitios menos esperados, que un sujeto corpóreo. En La Habana, ciudad de muchos laberintos y libros inaccesibles, inicié una búsqueda que por momentos terminó venciéndome; búsqueda no solo de textos, sino de elementos que potenciaran, según las instrucciones de Valéry, los rostros de este escritor. En mi biblioteca aparecieron varias traducciones suyas: *Los papeles de Aspern*, *Caoba*, *El corazón de las tinieblas* y *Cosmos*. Se me revelaba una relación, como suele decirse, de cierto pasado con su obra. Asimismo, encontré una fotografía que destruyó cualquier futuro efecto: Sergio Pitól no era una invención de *vocis malignus* o un personaje fantástico. La imagen era de la década del 60, en Londres o España, en los años de juventud y aprendizaje. Los mismos que posi-

blemente determinaron el desenlace de su personalidad. Está leyendo, en la mano sostiene unos anteojos, en el fondo aparecen fragmentos de su memoria: postales de los lugares visitados, partituras de música, un retrato de Virginia Woolf, una cabeza olmeca... un mosaico de recuerdos vivos sobre los que reescribe la voluntad de su historia.

Como suele ocurrir, sobre todo después de las lecciones de los estructuralistas franceses, mi lectura de un autor prescindía de la personalización de su imagen, de la experiencia biográfica, de esos detalles que Madame de Sévigné juzgaba ejemplares para conocer un carácter. Había leído esos cuadernos en ediciones muy viejas, gastadas por otros lectores, donde apenas se divisaba quién era el traductor; pero en ellos observé un estado valioso en la vida de Pitól: su conversión en otras naturalezas, el dominio de lenguas y lenguajes, su *disemination* –diría un teórico–, por espacios recónditos y múltiples, alejados de lo enteramente turístico y de la atracción de los paseantes comunes. Qué viajero se interesaba durante los años 60 por una Europa oriental mitológica y hasta quimérica, qué viajero se precipitaba al interior de una cultura para difundirla. Sergio Pitól ha sido un personaje de extrañeza, «libre –según confiesa– del peso de las modas, de las capillas, de cualquier urgencia de información» (Pitol 2007, 34). Sus traducciones manifiestan esa absoluta libertad en la trayectoria de todo escritor y contienen la asimilación de los otros universos posibles, olvidados o ensombrecidos; pues la perspicacia estriba sobre todo en percibir escritores excéntricos, en hallar la originalidad extravagante de una literatura selecta. Acaso en crear las trayectorias de sus hábitos literarios. Pitól

aproximó a Hispanoamérica, tan centrada en Occidente y a veces en una mismidad estéril, a perspectivas culturales extrañas y enteramente clásicas –quién dudaría de la excelencia de Kusniewicz o Ford Madox Ford–; acercó, como un astuto diplomático, espacios aislados a través de un vínculo superior a todo predicamento ideológico u oficial: el hecho literario. Su propia literatura proyectó, cuando no era una circunstancia dichosa, otro tipo de escritor latinoamericano, uno que abandona los signos del país natal para regresar siempre con nuevos personajes mexicanos y relatos erigidos por infinitas distancias.

2

Encontrar *Nocturno de Bujara*, ese libro de imperioso estímulo creativo, escrito en un lapso breve, fue advertir cómo Pitol construye una armonía donde se integran todas las experiencias: la literatura transfigurada en un *continuum* de la vida o, para ser más precisos, la literatura convertida en destino absoluto de la existencia. «Puedo solo escribir –nos dice– sobre lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registran mis movimientos» (Pitol 2007, 49). Y lo sabemos: muchos de los trasfondos en las historias de sus cuentos son espacios habitados por su presencia, pero todo escritor desarrolla también los sueños desvanecidos o las pesadillas provocadoras; la realidad suele camuflarse hasta perderse para siempre. Carlos Monsiváis, su amigo, lo narra en una entrevista. Convenció –apunta– a Margo Glantz de que dos dulces viejecitas eran una pareja

de monjas húngaras que habían huido del convento por el temor a amanecer un día convertidas en santas. Pitol utiliza sus referentes porque no puede desprenderse de ellos, forman parte de su lenguaje y su vida, pero, al igual que los seres de sus cuentos, lo conocido solo funciona para confesar otras escenas, casi siempre paralelas o dependientes de las dimensiones de la ficción.

En «Mephisto-Waltzer», el primer cuento, un personaje retorna de un viaje decisivo cuando tropieza, por accidente, con un relato que dispara su memoria, a través de ese proceso comprende el fracaso de su matrimonio y documenta la escritura del amante perdido. El presente sufre una fatal alteración por el pasado, y este sirve para hallar respuestas ocultas, para analizar algunos fragmentos preferidos de la vida. La ficción desata voluntades, como en «El relato veneciano de Billie Upward», se hace protagonista de nuevas verdades. Una historia se injerta en otra historia, estructura próxima a algunas tramas borgianas, y de algún modo se explican en una ambigua correspondencia de causa-efecto. Un personaje viene de un sitio para inmediatamente partir hacia el conflictivo interior de su conciencia. En esos tránsitos, ya sea reconociendo la vida en la literatura o tratando de encontrar la asimetría de las cosas, los héroes se hallan frente a un conocimiento obligatorio para deducir al menos las circunstancias del presente.

Este mismo relato tiene un pasaje que, sospecho, puede fijar una poética, si bien sé que su autor se burlaría con ternura de este término, «la anécdota –insiste el narrador–, como casi todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que

explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar» (Pitol 2006, 43). Del dinamismo y la concentración de sus primeras narraciones, pienso en «Victorio Ferri cuenta un cuento», Pitol se traslada al artificio de la *contaminatio* y los naturales homenajes a las pasiones acumuladas. En casi todos los relatos está presente la música, Liszt, Schumann, Chopin, y todos transmiten el encanto de sus propias lecturas y crean personales especulaciones en torno a los textos. Pitol tuerce su voluntario exilio, su fuga, y lo restituye en un imaginario narrativo compuesto por abundantes mosaicos. Los viajes necesarios determinan los estados de sus máscaras y las alternativas de las historias; sus protagonistas, ya sea Ricardo, en «Asimetría», o el licenciado Dante C. de la Estrella, en *Domar a la divina garza*, son sujetos próximos a los itinerarios de ese ser llamado *autor*, pero en realidad devienen variaciones destinadas a compartir la tentación del mundo y el secreto transcurso de la escritura, para decirlo con sus propias palabras, resultan de la ambivalencia de «su lucha con el ángel», el testimonio de un incesante escrutinio donde «todo es todas las cosas».

3

La lectura de *Nocturno de Bujara* me hace entender la admiración de mis amigos, una admiración ciertamente extraña, pues en este ámbito los elogios no son habituales. Advierto en los cuentos un lenguaje minucioso, un gusto por la forma junto a una voluntad por deconstruir las estructuras comunes del relato, una suerte de simulacro esperpéntico para

ensayar sobre las infinitas posibilidades de nuestra conciencia. Sin embargo, *El arte de la fuga* no está en La Habana, o al menos no está para mí. Todo el mundo lo promete, lo tengo a mano, son las palabras de la mayoría, pero por algún motivo se dificulta la entrega, o lo tienen perdido a última hora, o está sospechosamente prestado, de ese tipo de préstamos que no se sabe bien quién lo tiene. Voy a una librería privada en El Vedado, cerca de la Cinemateca, donde suelen tener publicaciones extranjeras –allí un amigo compró casi todo Bolaño– para ver si cambia la suerte. Pregunto. La señora, de unos setenta años, entusiasta lectora de memorias de damas francesas –es la única manera de absorber la aristocracia, señala–, me observa con una incómoda cara de asombro, como si le hablara de un volumen «raro y valioso». Mientras repaso los anaqueles me increpa: ¡los libros sobre música no están en esa sección, muchacho!, ven para acá, revisa en esas cajas, creo haber visto algo de ese autor por ahí. Evito explicarle su error, las personas mayores se aferran a sus conceptos. Es cierto, hay algo en las cajas, se trata de *El viaje*, pero ya lo localicé en una edición cubana de cubierta muy roja, un verdadero vaticino. Cansado de discutir con Anna, así se llama la librera, sobre los gestos de la marquesa de Pompadour, y de perseguir un unicornio, comienzo a leer *El viaje*; la semana entrante llega el autor a La Habana y es casi seguro que nos veamos, quiero reunir la mayor cantidad de lecturas sobre su obra para estar preparado, aunque a la mayoría de los autores no les gusta hablar sobre sus libros.

Leo *El viaje* en unas horas, no pude abandonarlo, su lectura no incita al reposo, más bien obliga a vivir plena-

mente ese tiempo pasado. Mientras devoraba sus páginas repetía una frase de *Yo el supremo*. Tengo la mala costumbre de alterar el orden de las frases, por lo cual la busco para no equivocarme esta vez: «el hombre de buena memoria –expresa el narrador– no recuerda nada porque no olvida nada» (Roa Bastos 1983, 24). *El viaje* es un artificio contra y por la memoria, su autor no domina ese pasado completamente, lo evoca para asombrarse de sus propios hallazgos. Un lugar, una conversación, afecta su testimonio que parece estar disuelto y la misma marcha de las situaciones demuestra el error de los sentidos. La escritura, a pesar de la organización lógica, es un modo de crear el pasado y así observarse frente a un reflejo de subjetivas bifurcaciones. El libro, más allá de la transparencia de su título, es un texto lleno de rarezas. Sugiere el estricto repaso de un desplazamiento por la URSS, similar a la experiencia de André Gide, pero resulta una sucesión de fragmentos sobre la caída de un mundo. Pitol inicia su itinerario en Praga, una ciudad mágica, para llegar hasta Georgia, la patria del gran dictador. De algún modo se percibe una estratagema de la Historia, las columnas del absolutismo son golpeadas desde la ciudad del tirano. Enterarse de la vida en Georgia, participar en la restauración de la crítica, significa comprender la existencia de cierta moira griega detrás de las acciones de los seres humanos y *El viaje* como una azarosa circularidad; pues se puede regresar a los orígenes de Stalin y al ocaso de los terrores impuestos por su mentalidad. La narración va mostrando los firmes pasos de una perestroika ya indetenible en Europa del Este y las miserias de geniales escritores gobernados por ese sistema. A Pitol le seduce el espectáculo

social, pero no elude los relatos íntimos de la cultura rusa. Las descripciones sobre Marina son paradójicamente líricas, su martirio es de una coherencia brutal, semejante al de la mayoría de sus contemporáneos. Leo la carta de Méyerhold con una horrible repugnancia, la asocio con la escritura de *Réquiem*, de Ajmátova, y con la negación de Bulgakov a abandonar el país cuando Stalin le propuso marchar al exilio: «Si me marchó, nunca más podré escribir, respondió el autor de *El maestro y Margarita*». El espíritu de los rusos es admirable, esa es una de las grandes ganancias de este libro, sus páginas registran los impulsos de toda una época, la vida interior de varias catástrofes y la resistencia de los intelectuales. La reproducción de documentos junto a las agudas observaciones determinan el carácter de esa nación, se enfrentan dos mundos, cada uno en un tiempo diferente; el contraste viene a declarar el *pathos* de la URSS durante sesenta o setenta años y el ámbito de sus ilustres escritores: Bajtín, Nabokov, Babel, Pasternak. Todos, ya sea en la Siberia sin azúcar o en New York, han sido capaces de sobrevivir por el compromiso con la literatura. «A mí lo que me interesa –se lee en un pasaje del 21 de mayo– es hablar con los escritores; mejor dicho, que me cuenten qué ocurre, qué se escribe ahora, qué piensan los lectores» (Pitol 2007, 353). Esta es la clave para entender esa búsqueda de un tiempo perdido. *El viaje* es la historia de una cercanía, que data de la niñez, con el universo ruso. Pitol retorna hacia esa semilla de su infancia para responder ya de adulto igualmente: soy Iván, Iván niño ruso y este también es mi legado, yo he sido testigo de los desastres de la crueldad.

Finalmente me encuentro con Sergio Pitol en casa de la poeta Reina María Rodríguez. Todos lo esperan. Sube las enormes escaleras con una extrema agilidad; el único asiento vacío es junto a mí. De inmediato cada uno enciende un cigarro, somos los únicos fumadores por lo que nuestro espacio es casi un área privada. Háblame por este lado, me indica, oigo más claramente. La conversación trata sobre el cine polaco y algunos autores desconocidos para mí. Mientras los va nombrando, aparecen los libros, Reina provoca un desfile que termina en mi bolso, devuélvelos pronto es su ruego y yo pienso en mi nuevo curso délfico, al estilo lezamiano. Ha sido una prueba de iniciación satisfactoria. Al día siguiente invito a Sergio a pasear por la zona vieja de La Habana junto con Antón Arrufat, se conocen desde hace años, y Antón es un magnífico guía de esa parte de la ciudad, es un historiador de las pequeñas cosas, yo la conozco muy torpemente. En una librería, la visitada por Baquero con su «propio», según las sapiencias de nuestro mentor, encuentro un libro, de Tibor Déry en una traducción de Pitol. Hoy no te dejaré gastar –me dice Arrufat–, léelo y mañana hablaremos, Pitol hace un gesto para dedicarlo, pero ha olvidado su bolígrafo. Lo más curioso de la caminata es que Reina ha resuelto publicar *El arte de la fuga* y el editor, para el asombro de todos mis amigos, será yo, un reciente lector furibundo de toda la obra del mexicano.

Edito *El arte de la fuga* en apenas unos días. Primero lo leo digital, varias veces, después paso a la letra impresa, a ese momento en que se asoma su forma de libro. En efecto,

en *El arte de la fuga* se combinan todos los aprendizajes de un escritor. Pitol se ha instalado definitivamente y comienza a relatar sus aventuras tanto literarias como emocionales, el texto deviene una suerte de *Odisea* contemporánea. Xalapa resulta ser su Ítaca, un lugar esperado y apacible para retirarse del mundo, allí crea una rutina similar a la de Montaigne en su torre y escribe otro tipo de reflexiones. El francés dice: «en casa me retrotraigo un poco más a menudo a mi librería, desde donde domino fácilmente mi hogar. Estoy a la entrada, y veo abajo mi jardín, mi corral, mi patio, y la mayor parte de las dependencias de mi casa. Allí, ahora hojeo un libro, luego otro, sin orden ni propósito, al azar. Ya divago; ya anoto y dicto, paseando, los sueños que aquí veis» (Montaigne 1976, 168). La escena es semejante a una descrita por el propio Pitol, ambos hombres se aíslan y ambos crean una manera diferente de escribir ensayos. Montaigne inaugura un género, funda un lenguaje, el mexicano transgrede las formas clásicas y el efecto es una práctica inusual que construye una nueva retórica. El examen autobiográfico conduce los ensayos, pero se insertan relatos, diarios, crónicas de viajes para demostrar una tesis sustancial, acaso filosófica: «Uno 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» (Pitol 2007, 42). Todo está contado como una gran ficción donde la memoria instala a Chéjov, a Galdós, junto a una marquesa lista para partir a las cinco, o a un joven mexicano que recibe una carta de Gombrowicz. *El arte de la fuga* resalta las pasiones de una vida, entre fobias, casi siempre políticas, y algunos delei-

tes por sus precursores literarios, se articula una sumatoria de impresiones. Ya entiendo la expresión de aquella tarde invernal, este es un libro que narra una historia casi siempre oculta en la existencia de un escritor: aquí se imbrican las edades de su formación y la escritura de sus libros. Pero no estoy del todo de acuerdo con aquel juicio, resulta difícil que un solo libro tenga toda una poética, a no ser una saga como *En busca del tiempo perdido*.

El día de la presentación de *El arte de la fuga* preparo un discurso para demostrar el error de aquella persona, al salir lo increpo, fue un acto sin grandes resultados. Sonreía mientras se me acercaba, después me dijo: eres un joven persistente. Antón Arrufat siempre próximo a sus amigos agregó con ironía: ahí tienes las bondades de la persistencia, ya nadie puede hablarte con cierta irresponsabilidad de la obra de Sergio Pitol, porque lo has leído como deben leerse a los autores de nuestro interés, de un modo orgánico y continuo, un escritor debe leerse completamente para entender los sistemas de su mentalidad. Inmediatamente pensé en una frase de Connolly: «cada vez que un autor de mi preferencia se anima a publicar un inédito, comienzo a dudar de todo lo que he escrito anteriormente sobre él» (Connolly 2009, 611). El resto de esa tarde no fue silencio, nos pasamos todo el tiempo hablando sobre el nuevo libro que prepara. Se llama *El tercer personaje* y posiblemente lo presente en su primera edición. Durante aquella tarde no dejé de pensar en Cyril Connolly.

Es costumbre de nuestros mayores, lo sabemos, incitarnos hacia ciertos desastres fortuitos. Resulta semejante efecto de una voluntad que un físico cuántico o psicoanalista moderno llamaría *ley de inversión*. La advertencia de un presunto mal, supone perseguir lo negado, el estado de lo no posible. Los consejos varían; la pesquisa, más allá de las benévolas protecciones, no se abandona. Suele decirse: «evade conocer a cualquier escritor que admires, solo encontrarás un nauseabundo desprecio final» o «no leas los nuevos libros de un escritor que admiras, la decepción es casi abrumadora». A veces los actos de desobediencia contienen sus júbilos. Sergio Pitól es un radical ejemplo de las equivocaciones de algunos oráculos, su originalidad manifiesta la destrucción de permanentes sofismas. Lo he conocido durante un tiempo, el suficiente para comprobar el error de las generalizaciones, el carácter ordinario de las mismas, como a Gide le gustaba llamarlas. De igual forma he leído *El tercer personaje* y mi entusiasmo es absoluto. Este libro, por otra parte, tiene para mí una connotación íntima. Fui uno de los primeros en ver la cubierta, en su versión digital, y recibí uno de los primeros ejemplares, un día después de salir de la imprenta, como un objeto que encerraba extraños misterios. Comencé a leerlo en Xalapa, lo terminé en La Habana, con un aura diferente que no influyó en la percepción. Hallo en sus páginas un retorno a la lucidez de los textos ensayísticos clásicos de Sergio Pitól, los escritos hace más de diez años. *El tercer personaje* ramifica la dimensión canónica de su literatura, como continuidad no interesada

o, para ser precisos, no impuesta, y como un *corpus* definitivamente individual y cerrado. No es una repetición de la *Trilogía de la Memoria*, los volúmenes inmediatos, tampoco es una ruptura medular. Prefiero entenderlos como sistemas independientes armónicos, complementarios, como partículas que fijan una historia, un retrato destruido por la pérdida y el moho, que diariamente se reunifica y expande. Porque Sergio es un tipo de escritor que cree en algunas circularidades del tiempo (refutaciones quería decir) y en los accidentes de la memoria como concurrencia vital y de la escritura. De este laberinto surgen las historias, también el presente, debo agregar.

Un texto como *Autobiografía precoz*, cuando el autor era demasiado joven, nos incita a advertir la necesidad de reencontrarse o de provocar un examen que pervive en toda su literatura. No se trata de insistir en la misma vida, sino de entender cuál ha sido ese tiempo y sus correspondencias intrínsecas: escribir para que transcurran las conductas. Esa cualidad está presente en *El tercer personaje* y de ahí la transición hacia la búsqueda de una totalidad profunda; Lezama Lima diría que los fragmentos deben regresar a su imán: la obra de una vida, o su reverso, en el autor o en el lector. La memoria funciona para intuir una figura cubista y para rastrear una educación sentimental.

Ya sabemos el valor de lo azaroso en Pitó, un azar enigmático por lo que luego tiene de orgánico. Así, una vez superada la poderosa imagen de Guerrero, esa mandarina algo pantagruélica, verdadero acierto del editor, pues en un ensayo se dice «Por una mandarina de Luis García Guerrero daría yo muchos kilómetros de la pintura mural que reviste

las paredes gubernamentales de buena parte de la República» (Pitol 2013, 84), después de superada esa impresión de color y maestría técnica, comienza un texto que emite una resonancia simbólica de la propia escritura de Pitol, pero también sobre los posteriores ensayos, es un pórtico idealmente casual. Cuando leí la *Trilogía de la Memoria*, tuve la certeza de que Pitol, como Kafka, creaba sus antecedentes. Dice Borges: «El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro» (Borges 1986, 209). El primer ensayo esboza una teoría de Harold Bloom, donde el tercer personaje de *El Quijote* es Miguel de Cervantes. No es acaso Sergio Pitol siempre un personaje esencial de su literatura. De algún modo escrutar la afirmación de Bloom tiene una intención soterrada, justifica una actitud natural y espontánea en Pitol: ser una presencia también literaria, convertirse en personaje ficcional. Pero hay más: es una manera de acentuar sus maestros, los precursores de una actitud y una condición ante lo literario. Si antes dije que con *La Trilogía...*, Pitol explicaba su formación, y este libro da nuevas muestras de ese empeño, con ensayos sobre Virginia Woolf, Galdós, Chéjov, Monterroso, creo que fortalece una alternativa del pasado: ahora empiezan a proyectarse los sucesores, no de una manera mecánica o directa, pero el tipo de intelectual y de literatura defendidos por él encuentra fieles receptores en los contemporáneos, en nosotros mismos. Si leemos «Confusión de los lenguajes» o «La búsqueda moral del héroe» se entenderá que la esperanza, como todo verdadero humanista, recae en la cultura, y en los escritores jóvenes que mantienen el deseo por hacer obras de arte:

«En los más remotos espacios del idioma, en casi absoluta soledad –dice Pitol–, renuente al concepto de pandilla, sin estruendo alguno, se ha ido gestando un fenómeno anómalo y perfecto: el del escritor que ha decidido no imitar a los demás, ni desea someterse servilmente a los recursos de sus mayores, fiel solo a su instinto, sin pretender expresar nada que no sea la martirizada o regocijante imagen propia de su universo personal» (Pitol 2013, 42). Es decir, escritores como Bellatin, Aira, Vila-Matas, en realidad verdaderos personajes excéntricos concentrados en producir una literatura de calidad, como ha hecho el propio Pitol. Sujetos que sustentan una tradición que comenzó, más allá de las modas de los cincuenta y las metrópolis comunes. Por eso su soberbia crítica a los *yuppie* y los detractores de la libertad, los consumidores de lo *ligh*, y, en cambio, la admiración, contra la subversiva costumbre actual, por Fernández de Lizardi y Carlos Fuentes, el primero por la empresa de la novela o la demostración de que México no ha cambiado mucho; el segundo por universalizar la novela mexicana, por dotarla de una arquitectura versátil. De ahí también el reproche a los nacionalismos estériles y totalitarios y la apuesta por los voluntarios exilios. Nadie mejor que Pitol para estudiar la metamorfosis de lo bárbaro en refinada civilización o explicar la importancia de desnacionalizarse para entender la patria y su literatura. Porque desde Polonia o Barcelona es posible ser mexicano, o se será, parece decirnos, un mexicano más orgánico. No es casual que una frase se repita con pavorosa insistencia: «todo está en todo», una frase sedimentada en *El arte de la fuga*, y que formula una magnífica máxima zen, donde se revela el método heterodoxo de la

personalidad del autor, y como consecuencia su mirada se hace múltiple, se detiene en todos los gestos de la vida.

Si Pitol ha hablado siempre de su relación con la pintura y el cine, de un modo tangencial, esta vez se focaliza en homenajes particulares, en sus deudas y deslumbramientos. Lo curioso es que lo hace como un antiguo hombre del Renacimiento, es decir, con la misma maestría con que habla sobre la literatura, el aparente objeto de especialización. Su perspectiva de la pintura de Vicente Rojo, Juan Soriano o Rufino Tamayo es, desde luego, para privilegiar los atrevimientos del artista y el gesto de lo bello, a pesar de los rechazos y miserias externas. Los comentarios en torno al cine, en cambio, imbrican y señalan los guiños de su literatura, que son muchos, con directores y películas, presentan una breve lista, los amigos sabemos que a Pitol le fascina el arte de hacer listas, de la historia del cine, que estoy seguro supera las programaciones de algunas cinematecas célebres, para no hablar de las modernas salas de cine.

He dejado para el final, como lo dictan las buenas formas de la organización cronológica, un texto que supera cualquier expectativa de los lectores habituales de Sergio Pitol. Me refiero a «El triunfo de las mujeres», ubicado como colofón de *El tercer personaje*. De una apertura brillante a un cierre magistral. Se trata de un fragmento de diario de apenas tres meses donde se cuenta un nuevo proyecto de novela que precisamente se llamaría *El triunfo de las mujeres* o *Mujeres poderosas*. Es la historia de una chiquitica o dos, de una familia, de un recuerdo de la adolescencia, del México del siglo XIX, de los malos pasos de una dama poderosa y el mundo del espectáculo. Iba a ser contado en clave

policíaca, y en este libro se dedica un texto a este género, cercano en algunos puntos a *Los papeles de Aspern* de James. El proyecto como sabemos nunca se realizó. Quiero anotar algo de estos fragmentos, en ellos se manifiestan casi todos los temas o los contenidos de los ensayos de este libro, es nuevamente un ejemplo de que todo está en todo, ya sea un libro o un ser humano.

Termino con una teoría, o más bien, con el esbozo de una teoría. Gérard Prince dice que la frase *El rey murió* es un relato en sí mismo, es decir, existe una historia compleja contenida allí. Si esto es cierto, Sergio Pitol no tenía que escribir esa novela, ya estaba hecha, en esos segmentos están los conflictos, los personajes, el contexto y su complejidad. El resto serían cuestiones de desarrollo, o mejor, el resto le corresponde a los lectores ideales, pues Pitol ha proyectado un laberinto en su obra, quizá la finalidad de los grandes escritores. Hablo de la construcción de un sistema donde un libro no contenga a los anteriores, o un libro defina una poética, como se ha dicho varias veces sobre *El arte de la fuga*, sino la determinación de que todos los libros conforman *el libro*, como todos los fuegos, el fuego. La literatura de Sergio Pitol provoca una lectura somática, no cronológica ni lineal, sino total. Hay autores que aspiran a un movimiento radical de estilo o que pretenden convertirse en otro tipo de escritores, se camuflan o se esfuerzan por crear una obra maestra; Pitol proyecta una composición que resulta siempre de estados anteriores, para modificarse, explicarse o alterarse. Su obra, acaso por azar también, se auto-reescribe en la bifurcación o el esclarecimiento. Pero ese proceso solo es comprendido en el examen de la lectura

total. Como si fuera una sinfonía de Beethoven se sostiene en varios movimientos que son interdependientes y centrífugos, pues, finalmente, Pitol siempre ha creído en una presunta totalidad de la escritura, o en una lógica autotélica de su escritura.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1986. *Páginas Escogidas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Connolly, Cyril. 2009. *Obra Selecta*. Madrid: Debolsillo.
- Montaigne, Michel de. 1976. *Ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pitol, Sergio. 2006. *Nocturno de Bujara*. La Habana: Casa de las Américas.
- _____. 2007. «El arte de la fuga». *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. «El viaje». *Trilogía de la memoria*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2013. *El tercer personaje*. México: Era.
- Roa Bastos, Augusto. 1983. *Yo el Supremo*. La Habana: Casa de las Américas

Los viajes a China

Luz Fernández de Alba
Universidad Nacional Autónoma de México

*Si te sientes dispuesto a abandonar
padre, madre, hermano y hermana, esposa,
hijo y amigos y a nunca volver a verlos.
Si has pagado tus deudas, hecho testamento,
puesto en orden tus asuntos y
eres un hombre libre.
Si es así, estás listo para una caminata.*
H. D. THOREAU (*Walking*, 1862).

LOS VERDADEROS VIAJEROS saben que nunca se vuelve al mismo lugar.

Entre la República Popular China que vivió Sergio Pitol a fines de 1961 y hasta 1962, cuando casi no quedaba ninguna de las 100 flores prometidas y, en cambio, se avizoraban ya los primeros indicios de la Revolución Cultural, y el país que encontramos cuarenta y cuatro años después, cuando él participó como conferencista magistral en el IV Congreso Internacional de Literatura de Viajes «Alexander von Humboldt y Zheng He, 2006», del que yo entonces fui vicepresidenta, había un abismo. Y ¿qué decir

de la moderna China que visitó cinco años después, cuando en 2011 fue invitado a inaugurar el Centro de Estudios sobre México y América Latina «Sergio Pitol», recién establecido dentro de las instalaciones de la Universidad de Ciencia y Tecnología de la moderna ciudad de Chongqing?

A pesar de que Sergio Pitol siempre está listo para emprender una travesía, y de que ha hecho tres viajes a China, yo me pregunto ¿por qué la mención a este enorme país ha sido tan escasa en su literatura? Claro, yo no me atrevería a darle un tratamiento de choque, semejante al que él mismo se propina en la Introducción a *El viaje*, el único libro que ha escrito dedicado por completo a un viaje –aunque no, por cierto, a China–:

Y un día, de repente, me hice la pregunta: ¿Por qué has omitido a Praga en tus escritos? ¿No te fastidia volver siempre a temas tan manidos: tu niñez en el ingenio de Potrero, el estupor de la llegada a Roma, la ceguera en Venecia? [...]

[...] Un tratamiento de choque puede lograr resultados inmejorables. Estimula fibras que languidecían, rescata energías que estaban a punto de perderse. A veces es divertido provocarse. Claro, sin abusar; jamás me encarnizo en los reproches; alterno con cuidado la severidad con el ditirambo.

[...] De ese juego nace mi escritura; al menos así me lo parece (Pitol 2000, 11).

Después de varios reproches, unos menos suaves que otros, entre veras y burlas, Pitol se convence a sí mismo de que su deuda con Praga es escandalosa, habida cuenta de que vivió

en esa ciudad mágica –como la llama Ripellino– durante seis años.¹⁰⁹

En la introducción a *El viaje* salda su deuda con una entrañable «crónica literaria en clave menor» –según sus propias palabras–, pero que es en realidad una espléndida memoria de lo que fue su vida en Praga, en donde, como Embajador de México ante el gobierno de Checoslovaquia,¹¹⁰ se le abrían muchas puertas, se enteraba de varios secretos, descubría escondrijos y escuchaba leyendas inéditas de la ciudad. Cuenta de sus conversaciones con profesores de literatura; de sus visitas a los balnearios imperiales; de las placas que hay por toda la ciudad mostrando, por ejemplo, el palacete donde Wagner compuso alguna ópera; la posada en la que Goethe veraneó durante muchos años; el pequeño teatro donde Mozart estrenó *Don Giovanni*, o el departamento donde Brahms convaleció de sus males, y también algunas veces, Kafka. En Praga –dice nuestro escritor– abundan las placas porque la ciudad tiene mucho que decir de los personajes, ahora ilustres, que la visitaron durante la época en que fue parte del gran imperio austrohúngaro.

Tras quince deliciosas páginas colmadas de referentes literarios, artísticos y sociales, y en las que el autor nos des-

¹⁰⁹ Sergio Pitol vivió en Praga de 1983 a 1988, y como explica en la «Introducción» a *El viaje*, finalmente no escribe de Praga, ya que de la página 25 en adelante relata las peripecias de su viaje a la República Soviética de Georgia.

¹¹⁰ Sergio Pitol fue nombrado Embajador de México ante la República de Checoslovaquia por el presidente Miguel de la Madrid Hurtado. Recordemos que no fue sino hasta el 1° de enero de 1993 cuando ese país quedó dividido en República Checa y República Eslovaca. Con ambas, México decidió que su embajada en Praga asumiera la responsabilidad de la representación ante el gobierno de la República Checa y, de manera concurrente, ante el gobierno de la República Eslovaca.

cubre muchas de las riquezas ocultas de Praga, Sergio Pitol relata en *El viaje* que ha recibido una invitación de la Unión de Escritores de Georgia para visitar –en calidad de escritor, no de diplomático– su capital, Tbilisi y sus alrededores en el mes de mayo. Aceptó de inmediato, y ¿cómo no había de hacerlo? si tan sólo el nombre de Georgia le recordó que una franja de esa república soviética «fue en otro tiempo la Cólquide famosa, la patria de Medea, el lugar perdido hasta donde llegó Jasón con los argonautas para apoderarse del Vellochino de Oro» (Pitol 2000, 25). Este imprevisto viaje lo entusiasmó como si fuera el primero que realizara en toda su vida y, por lo tanto, al final de cuentas no escribió sobre Praga, «lo haré más tarde» –afirma Pitol en la introducción a su diario de viaje a Moscú y Georgia.¹¹¹

Después de haber leído y releído esa introducción, pienso que quizás alguna causa tan fortuita como la sorpresiva invitación a alguna ciudad que no hubiera visitado antes, o el haberse ocupado durante mucho tiempo en preparar el discurso que pronunciaría en Alcalá de Henares al recibir el premio Cervantes en 2005, o cualquier otra circunstancia de esas que nos impiden a los lectores leer una buena novela y a los escritores, escribirla, pudiera ser la que ha hecho que China ocupe un lugar más bien escaso dentro de la vasta obra de Sergio Pitol.

A su primer viaje a China le dedica solo cinco páginas en su llamada *Autobiografía precoz*, aparecida en 1967, que se ven aumentadas a nueve en *Memoria 1933-1966*, versión

¹¹¹ El diario de este viaje –del 19 de mayo al 3 de junio de 1986– más la Introducción, en la que habla un poco de Praga, está publicado en *El viaje* (Pitol 2000).

revisada de la anterior, en la que califica su estancia de un año en Pekín, en 1962, como una de sus experiencias más ricas, pero al mismo tiempo, más acalambantes.¹¹²

En la entrada «Formas de Gao Xingjian» de *El mago de Viena* (Pitol 2006, 60-74) puede leerse una crónica de ese primer viaje a China, enriquecida por el autor con un relato fantástico.¹¹³ También aparece una mención en el cuento «Hacia occidente», escrito en Varsovia en 1966, que aparece en 1998 en *Todos los cuentos. Sergio Pitol*, y en el volumen *Un largo viaje*, selección del autor de siete relatos relacionados con el tema del viaje, publicado por la UNAM en 1999.

Y son solamente esos textos en los que Sergio Pitol evoca las experiencias de sus tres viajes a China para transformarlas en una literatura creativa, aunque difícilmente podríamos decir cuánto tiene de memoria autobiográfica y cuánto de ficción:

[...] 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. Comienzo siempre con una idea muy vaga, un trozo de

¹¹² Sergio Pitol. *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*, libro conocido como *Autobiografía precoz*, debido a que el autor tenía sólo 33 años (Pitol 1967, 50). También en Sergio Pitol, *Memoria 1933-1966* (Pitol 2011, 78). Este libro es la versión corregida y aumentada por el autor del libro anterior, escrito en 1966.

¹¹³ Fantástico en el sentido que Todorov le da al término literario: lo fantástico aparece cuando surge la ambigüedad en un relato y quien lo percibe vacila entre dos o más opciones posibles. Y también, en el sentido que comúnmente se le atribuye: «impresionante por lo bueno, bello, agradable, etc.» s. v. DRAE.

diálogo, por ejemplo, que me persigue durante algunos días; puede ser sólo el recuerdo de una conversación banal escuchada en un tren por acaso [...] (Pitol 2011, 91-92).

El primer viaje a Pekín, 1961-1962

A fines de 1961, Sergio Pitol llegó un mediodía por primera vez a Pekín, con el objetivo de realizar una serie de entrevistas a intelectuales y políticos chinos por encargo de Max Aub, en aquel entonces director de la radio universitaria. Lo cual habla muy bien de la radio de la Universidad de México (Radio UNAM), que enviaba corresponsales a donde estuviera la noticia; y de nuestro país que, durante el mandato del presidente Lázaro Cárdenas, recibió a una serie de exiliados republicanos españoles –entre los que llegó el poeta y dramaturgo Max Aub–, quienes enriquecieron notablemente la vida cultural de México en las más variadas disciplinas.

El entonces presidente de México, Adolfo López Mateos (1958-1964), «estaba pensando abrir relaciones diplomáticas con ese país asiático, pero no fue posible debido a la presión que Estados Unidos ejerció sobre el gobierno mexicano», recordó Sergio Pitol en la conversación que sostuvo con Pilar Jiménez,¹¹⁴ casi al final de su segundo viaje a China.

Las consecuencias alcanzaron al joven Pitol de 28 años, que había llegado a vivir a Pekín tan solo dos semanas antes

¹¹⁴ Pilar Jiménez. «Sergio Pitol en China. Un viajero y su fuga» en *Revista de la Universidad de México* (2011, 25-30).

de que estallara la crisis del Caribe y la ruptura entre China y la Unión Soviética se hiciera abierta, según cuenta en la llamada *Autobiografía precoz*.¹¹⁵ Por lo mismo no pudo realizar las entrevistas para las que había sido enviado, pero estando ya en Pekín, y gracias a la facilidad que tiene para entablar relaciones y caer bien, se enteró de que la viuda de Sun Yat-sen –quien fuera el creador y primer presidente de la República China– entre sus muchos empeños, como el de proteger a gran cantidad de personas vulnerables encontrándoles trabajos dignos, pudo realizar su proyecto de publicar una revista de propaganda en varios idiomas para que se distribuyera en el extranjero. Esa revista era *China Reconstruye*, donde fue contratado Sergio Pitol en calidad de «experto extranjero», para corregir libros de escritores chinos, clásicos y contemporáneos, traducidos al español.

Un trabajo muy atractivo para todo gran lector pero... ¡en Pekín! No cualquier mexicano lo hubiera aceptado. Pero nuestro escritor veracruzano siempre ha sido tan libre como Thoreau, como Gombrowicz, como Conrad, o como tantos otros viajeros del mundo que no se han detenido ante lo desconocido, ante la lejanía de sus casas, sus familias o sus comodidades.

Todos ellos han sido guiados por la curiosidad y un fuerte espíritu de aventura y, en el caso de Sergio Pitol, me atrevería a pensar que, quizás, deba parte de su extraordi-

¹¹⁵ Véase la llamada *Autobiografía precoz*, a la que me referí antes. Como también dije, la editorial Era dio a conocer en 2011 una nueva versión, corregida y aumentada por el autor, de esa primera autobiografía que se había vuelto ya imposible de encontrar, incluso en librerías de viejo. En *Memoria 1933-1966*, Sergio Pitol dialoga con el que fue 45 años atrás.

naria condición de «individuo libre»¹¹⁶ al hecho de haber quedado huérfano a muy corta edad.¹¹⁷

Y aunque nadie pueda decir exactamente qué es la libertad absoluta, Sergio Pitol escribe en su *Autobiografía soterrada* (Pitol 2010, 72) que, en lo referente a su escritura, él la concibe «como una posibilidad de no adular a los poderosos, ni arrodillarse para lograr premios, homenajes, becas o cualquier otra canonjía».

A principios de 1962 encontramos a Pitol, ya instalado en Pekín, trabajando en las oficinas de la revista *China Reconstruye*, donde coincidió con algunos extranjeros, el profesor Chen, algunos otros intelectuales no comunistas y un joven chino de veintidós años llamado Gao Xingjian, perteneciente a una familia de la burguesía ilustrada, como las que existían en China antes de la revolución cultural.

En *El mago de Viena* puede verse la entrada¹¹⁸ «Formas de Gao Xingjian», quien es un prolífico autor nacido en China en 1940; actualmente nacionalizado francés y residente, desde hace varios años, fuera de su país natal. Cuando

¹¹⁶ Concepto acuñado por el pensador norteamericano H.D. Thoreau –ampliamente conocido por su libro *El deber de la desobediencia civil*–. De acuerdo con él, un individuo libre es el hombre que no necesita del apoyo social para ser él mismo, para vivir plenamente su vida sin someterse a ninguna de las modas de su época.

¹¹⁷ «Me acuerdo, y no dejo de asombrarme, de cada uno de los platos de una comida en el jardín de nuestra casa en el ingenio de Potrero [...] Yo aún no cumplía los cinco años. Es posible que la memoria haya fijado todo lo ocurrido durante esa comida, porque dos o tres horas después de dejar la mesa, mi madre había muerto» (Pitol 2010, 72-73).

¹¹⁸ Véase Luz Fernández de Alba, *Sergio Pitol, ensayista*. «En *El mago de Viena* hay «entradas», como las de un diccionario [...], que aparecen en versalitas y tienen la función de proporcionar una mínima orientación al lector sobre lo que va a encontrar en el ensayo, que puede ser de un solo párrafo o de varias páginas» (2010, 102).

en 2000 obtuvo el premio Nobel de Literatura, nadie en México sabía quién era Gao Xingjian, con excepción de Sergio Pitol, quien fue su compañero de trabajo en las oficinas de la revista *China Reconstruye* a fines de 1961 y gran parte de 1962.

El joven Gao acababa entonces de terminar sus estudios de Letras francesas en la Universidad de Pekín y trabajaba como traductor o corrector de estilo, para la misma revista:

Seguramente sentiría la tensión que se formaba ese año. La acción de la censura estaba liquidando las pocas ramas que aún quedaban de la política de las Cien Flores. Es imposible saber lo que piensan los demás, sobre todo cuando el entorno es radicalmente distinto, la historia otra, las circunstancias, ni se diga. Tal vez el joven Gao consideraba que se trataba de medidas temporales, que las cosas no llegarían a pasar de un límite habitable, para luego volver al cauce correcto (Pitol 2006, 66).

Pero lo anterior son solo especulaciones del autor de *El mago de Viena*, quien concluye que «Lo único cierto es que el actual premio Nobel [2000] encontró un refugio, al parecer seguro, en *China Reconstruye* [...] y que en una oficina de esa revista cambió su concepción de la literatura y, con ello, de su vida». Más o menos como le ocurrió a la joven costurera china que leyó a Balzac en la novela del escritor Dai Sieje, publicada más de cuarenta años después del suceso que el autor veracruzano narra en *El mago de Viena*.

Sergio Pitol tuvo la oportunidad de presenciar una conmovedora historia entre el joven Gao y un traductor francés que trabajaba también en la revista *China Reconstruye*.

Antes de salir de la oficina el francés dejaba ostensiblemente alguno de los libros que entonces estaban prohibidos en la Universidad de Pekín: Proust, Artaud, Gide, Sartre, Camus, Beckett, Ionesco o Genet, su preferido. Los colocaba en un cajón visible de su escritorio, donde el joven chino pudiera tomarlos y llevárselos a su casa para leerlos. El chino se llevaba solamente uno cada vez. Y ya leído lo regresaba al mismo sitio de donde lo había tomado. Podría decir que ambos habían logrado formar una especie de biblioteca secreta, con préstamos a domicilio:

[...] Nunca cruzaron una palabra sobre eso. Fueron lecturas reveladoras. Por ellas, entre otras cosas se enteró de la existencia del teatro del absurdo y advirtió que no difería demasiado de la novela clásica china, y que sobre todo tenía una conexión con los libretos de la Ópera de Pekín, tan abstractos como *La cantante calva*, *Las criadas* o *Esperando a Godot* [...] En efecto, años después escribió una comedia, *La estación de autobuses*, que podría ser hija del *Godot* de Beckett (Pitol 2006, 66).

Mi primera lectura de ese episodio me dejó con la duda de si sería una ficcionalización del escritor Sergio Pitol, en cuyo caso me parece que el veracruzano sabe observar hasta los más mínimos detalles para convertirlos en literatura, y que es capaz de imaginar los efectos que tendría la lectura de autores franceses en un joven chino que, muchos años después, obtendría el premio Nobel de literatura.

Considero, pues, que es un relato admirable de un gran escritor que logra transmitir la enrarecida atmósfera que

reinaba en aquella lejana oficina en la que todos, al sentirse siempre vigilados, se comportaban sigilosamente, temerosos de cometer cualquier indiscreción que los delatara.

Ya en mi segunda relectura que, como afirma el propio Pitol en *El mago de Viena*, «es la auténtica lectura», empecé a sospechar que el traductor francés era la personificación literaria de Sergio Pitol que, solidario y generoso con el joven chino, descubre la manera de hacerle llegar lecturas que le serán de gran utilidad, que lo harán darse cuenta de la puerta abierta que le ofrece la literatura para salir de esa oficina y ver otros mundos. Lecturas que, al mismo tiempo, le cambiarán su vida y la manera que tiene de percibirse a sí mismo. En este segundo caso, que es el que yo siempre he sospechado cierto, más que las destrezas literarias que despliega el escritor, me conmueve la grandeza de su alma y el hecho de que se oculte tras un supuesto traductor francés para no exhibir su buena acción en busca del reconocimiento de sus lectores. Me devuelve una imagen del escritor aún más admirable que la de mi primera lectura.

Al principio todo iba bien y el joven veracruzano estaba muy contento con su trabajo, con sus amigos –aunque todos vistieran el uniforme azul oscuro, con el cuello que llegó a ser conocido en Occidente como «cuello mao», de telas tan burdas o tan finas como su categoría laboral se los permitiese–; con la grandiosidad de los paisajes y los monumentos que contemplaba, pero poco a poco la pugna chino-soviética comenzó a ganar terreno y nuestro viajero se vio envuelto en la enfermiza vida hipersensible, tensa y aislada que padecían todos los extranjeros que habitaban en las afueras de Pekín, «en un lugar llamado Yoi Ping-yuan

(Casa de la Amistad). Era una ciudad-piloto compuesta de enormes multifamiliares con todos los servicios [...], construida en la época de la colaboración chino-soviética» (Pitol 2011, 83-84-85). Sergio Pitol llegó a esa ciudad cuando ya los soviéticos y sus familias, así como los técnicos de los otros países socialistas que ahí vivían, habían salido del país y aquella era «una ciudad desierta»:

[...] Fuera de los límites del Yoi Ping-yuan no se podía tener amistad con nadie y en el interior de ese lugar se desarrollaba una guerra sorda entre los extranjeros prochinos y los pro-soviéticos; era tal el enrarecimiento de la atmósfera, la obsesión política, el sentimiento de acoso, que se caía en todos los excesos, aun los más pueriles, con el propósito de desprestigiar al adversario (Pitol 2011, 85).

A pesar de esas limitaciones, Sergio Pitol logró hacer amistad con uno de sus colegas de trabajo: el profesor Chen. Con él y su familia pudo disfrutar de los «tres prodigios de China», al decir de la señora Chen: la arquitectura del Templo del Cielo, que ya había visto; la Ópera de Pekín, a la que Sergio asistía casi cada semana porque encontró en las puestas en escena, en los diálogos, en las acrobacias y en todo lo que ocurría en los teatros del pueblo, una vitalidad que le fascinaba; y el tercero, la comida de Sechuán, que acababa de disfrutar en compañía de los esposos Chen y del hijo de ambos. El profesor Chen era investigador de Lengua y Literatura francesas en la Universidad de Pekín. Con toda seguridad –pensaba Pitol– el profesor habrá sido maestro del joven Gao Xingjian en alguno de sus cursos, y este quizás haya sido compañero de su hijo en la carrera de Letras francesas.

Siempre alerta, con las antenas preparadas para captar la atmósfera política, social y cultural que lo rodeaba, Sergio Pitol empezó a percibir signos peligrosos. Paulatinamente China se había ido convirtiendo en un infierno, la vida cultural se apagaba; él ya no pudo hacer paseos con su amigo Chen; en las oficinas de la revista no se atrevía a hablar con ninguno de sus compañeros; y ellos, tampoco. La política de las Cien Flores estaba a punto de extinguirse y con ella la apertura cultural que había experimentado el país durante los años en que los más destacados intelectuales franceses de aquel tiempo, como Simone de Beauvoir, Claude Roy y Vercors, habían recorrido el gran territorio oriental, escrito entusiastas libros sobre el país y regresado a Europa invitando a sus compatriotas a que fueran a China para que vieran, con sus propios ojos, lo que ahí se estaba viviendo. Todavía no se adueñaba del país la Revolución Cultural pero Pitol ya no se sentía como al principio.

A comienzos de 1963, aprovechando unas vacaciones de diez días en la editorial, pensaba ir a Moscú o a Hong Kong para resellar su cartilla militar mexicana. Una colega chilena le dijo que no le costaría mucho más ir a Polonia, donde podría hacer el mismo trámite. Sin pensarlo mucho, y con la ventaja de que en Varsovia vivía su gran amigo, el cineasta Juan Manuel Torres, que entonces estudiaba en la prestigiada Escuela Nacional de Cine de Łódź y filmaba en un set junto a su maestro Andrzej Wajda, Pitol se dejó llevar por lo que la vida le ofrecía, permitiendo que esta fluyera con facilidad a través de él, y llegó a Varsovia para hacer su trámite y visitar a su amigo.

[...] La primera impresión fue espantosa. La temperatura era menor a los 30 grados bajo cero. Resultaba casi imposible caminar. El único atractivo que entonces encontré consistía en que todo era diametralmente opuesto a lo visto en Pekín. Cuando después me asomé a los teatros, a las librerías, a los cafés, tuve la certeza de que aquélla era la ciudad en donde quería vivir y crear. Mi única obsesión al regreso a Pekín era volver a Varsovia y quedarme a vivir ahí de la manera en que fuera posible (Pitol 2011, 89).

Pero la idea de salir de China para irse a Polonia empezó a crecer como una semilla sembrada en su interior hasta que, en septiembre de ese mismo año, Pitol llegó a instalarse en Varsovia para quedarse a vivir en esa ciudad. Aunque únicamente había conseguido una visa por dos días, estaba seguro de que sus amigos le ayudarían.

Al igual que el protagonista de «Hacia Occidente», cuento que Sergio Pitol firma en Varsovia en enero de 1966 (Pitol 1999, 69-86), no todo el mundo se siente bien en China al quedar bajo la «protección» y guía de cualquier asociación promotora de la amistad entre los pueblos que, no obstante la característica amabilidad china y el empeño profesional por mostrarle al extranjero todos los sitios característicos de Pekín, junto con los progresos logrados por el pueblo chino en los últimos años, hacen sentir al visitante –en el caso del cuento referido un mexicano que había asistido a la Feria industrial de Cantón–, como un prisionero sometido a jornadas abrumadoras y tediosas de las que no podía escapar.

Más adelante, en el mismo relato, cuando por fin se han protocolizado los convenios que lo hicieron ir a Shanghai y luego a Pekín, el exhausto viajante de comercio reflexiona:

¡Qué se le iba a hacer! Eran dos mundos. Uno pertenecía irremisiblemente a Occidente: la mañana en que abandonó Pekín lo había sentido más agudamente que nunca: devolvía las llaves de su habitación en el hotel cuando le entregaron una tarjeta postal llegada en ese mismo instante, un saludo de Ramos desde París; le anunciaba que la delegación iba ya de regreso a México (Pitol 1999, 77).

Más que el saludo de su colega, al mexicano le gustó contemplar la estructura de Notre-Dame en la tarjeta postal. Una mole arquitectónica que albergaba una iglesia occidental que él podía reconocer como propia.

Desde Varsovia, donde residía desde hacía tres años, Sergio Pitol se fue enterando de que a partir de 1966 se había desatado la Revolución Cultural de Mao Zedong, que convirtió a China en un infierno que alcanzó a todos, desde los más altos funcionarios hasta los modestos trabajadores de la revista en la que había coincidido con Gao Xingjian:

Como cientos de millares de chinos, Gao Xingjian fue desterrado de la capital, encarcelado y luego exiliado a un remoto confín del país, para que los trabajos forzados en el campo logran reeducarlo. Ahí permaneció cinco años. [...] Volvió a Pekín, a su trabajo como corrector y traductor en *China Reconstruye*. Ya entonces lo único que le interesaba era escribir, sobre todo teatro. De modo que en 1977 se despidió de la revista para incorporarse a la Unión de Escritores (Pitol 2006, 71).

Gao Xingjian y otros escritores, como el decano de la literatura china, decidieron no someterse. Eso convirtió a Gao de inmediato en un escritor disidente, cuya obra *La otra orilla* fue prohibida en 1986. Para sobreponerse a esa derrota, el autor decidió hacer un viaje de diez meses a la China profunda, donde descubrió a hombres y mujeres cuya existencia ni siquiera imaginaba. De ese viaje se nutre *La montaña del alma*, la novela que le valió el Premio Nobel en 2000.

El viaje a Xí'an y a Pekín, junio de 2006

Con el recuerdo del Pekín de los años sesenta, una de las primeras ciudades extranjeras en las que Pitol vivió, yo tuve el privilegio de ser testigo del infinito asombro y gozo que le provocaba a nuestro escritor ver a un pueblo chino feliz –muy diferente al que él había conocido cuarenta y cinco años atrás.

Sergio Pitol se sorprendía a cada paso que dábamos en Xí'an: viendo a los abuelos jugar con sus nietos en las plazas públicas; o a nuestro grupo guiado por una joven china vestida con una falda corta y una blusa de colores; o la variedad de idiomas occidentales que podían escucharse en las terrazas de los restaurantes. No era el país que él había conocido, era otra China que tenía ya dos décadas practicando su gran giro hacia la occidentalización.

Pero la sorpresa más grande se la llevó cuando en la recepción ofrecida en la Embajada de México en Pekín, por su viejo amigo, el Embajador Sergio Pey, éste le informó que

la traducción al chino de su libro *El arte de la fuga* estaba ya en las librerías del país cuando llegamos a Xi'an; y puso en sus manos la de su novela paródica *La vida conyugal* ante la presencia del grupo de participantes al IV Congreso de Literatura de Viajes «Alexander von Humboldt-Zheng He», al que asistimos como invitados.

En mi calidad de Vicepresidenta de dicho Congreso, tuve el gusto de atender a los tres Magistrales con los que había viajado de México a Pekín: Sergio Pitol, Flora Botton Beja, experta en la historia de China y su cultura, y el alemán Frank Holl y su esposa mexicana, Cecilia Estrada, realizadores de más de diez exposiciones internacionales sobre Humboldt, quienes habían llegado de Munich para reunirse con nosotros en el Aeropuerto de la Ciudad de México.

Después de no sé cuántas horas de vuelo, llegamos por fin al aeropuerto de Pekín para cambiar al avión que nos llevaría a nuestro destino final: la ciudad de Xi'an, donde se encuentra la Universidad de Estudios Internacionales (XISU, por sus siglas en inglés: Xi'an International Studies University), que sería la sede oficial del Congreso. Cuando arribamos finalmente a Xi'an, los directivos de la universidad nos dieron una entusiasta bienvenida y nos alojaron en los cuartos de algunos de los estudiantes que estaban entonces de vacaciones. Debo mencionar que la XISU es una de las trece instituciones de educación superior que hay en la ciudad de Xi'an.¹¹⁹

¹¹⁹ Su población es de poco más de tres millones de habitantes. Entre sus grandes atracciones turísticas se encuentran los famosos guerreros de terracota y el hecho de que la ciudad es un punto en «la ruta de la seda».

A pesar de que los cuartos eran modestos, de inmediato notamos la impecable blancura de la ropa de cama y el baño que había dentro de cada habitación, lo cual nos hizo pensar que serían las habitaciones para los huéspedes distinguidos. Sin embargo, mis prejuicios burgueses y mis escasos conocimientos tanto del escritor como de la persona de Sergio Pitol –que entonces tenía 73 años–, me hicieron suponer que no eran adecuados para uno de los cuatro escritores mexicanos que, tan sólo dos meses antes de viajar a China, había recibido el máximo galardón de la lengua española: el Premio Cervantes 2005.

Sergio se había tenido que quedar en el aeropuerto de Xi'an porque, como es cada vez más común, su maleta no llegó en el mismo avión que las de sus colegas magistrales. Por esa razón, tuve tiempo de tratar, con la mayor delicadeza, el asunto del alojamiento de mi maestro Pitol con los funcionarios chinos de la universidad. Ellos, muy amablemente, me indicaron que «no muy lejos» (a saber lo que en ese enorme país significa «no muy lejos») había un hotel internacional de más de tres estrellas, por si el laureado escritor deseaba cambiarse de alojamiento. Cuando después de cinco o seis horas, una vez recuperado su equipaje que venía en el siguiente vuelo, Sergio llegó a la universidad, le mostré lo que sería su habitación y le propuse el cambio al hotel. Me contestó con una risa franca: «si tú supieras en los lugares en los que yo he dormido... esto es un lujo y me parece perfectísimo. Además, sería una desatención con los funcionarios de la universidad; yo aquí me quedo». Así lo comuniqué a nuestros amables anfitriones, en cuyas caras se dibujaron amplias sonrisas y todos nos sentimos felices.

La habitación de Sergio Pitol, al igual que la mía, tenía una ventana que daba al *campus*, por la que veíamos a algunos jóvenes que caminaban a su alrededor escuchando con audífonos sus aparatos reproductores de sonido y como hablando solos. Pronto nos enteramos de que eran estudiantes de inglés que repetían en voz alta las lecciones que escuchaban, tratando de imitar la pronunciación. Seguramente hoy lo harán en los más modernos *iPods*, hechos en China, que muy pronto llegarán a la Ciudad de México, si no es que ya se están vendiendo en los puestos ambulantes del centro histórico.

En el desayuno, Sergio me comentaba que lo primero que veía por su ventana al despertar, era la fila de estudiantes de inglés con sus audífonos. Eso lo llenaba de gusto y le alegró todas las mañanas que pasó en la Universidad de Xí'an. Lo que más le sorprendía, era que los desgastados y oscuros uniformes azul marino de Mao Ze Dong, que en 1962 usaban hombres y mujeres, habían sido sustituidos por *jeans* en los chicos y/o faldas cortas en las chicas y coloridas camisetas en todos aquellos jóvenes que estudiaban inglés.

Lo único que no lo hacía tan feliz era que en lugar de café sirvieran solo té verde o té negro en el desayuno. Como buen veracruzano, a Pitol le gustaba comenzar su día tomando una o dos o tres tazas de café. Yo fui a la cocina en más de una ocasión, a tratar de conseguirlo. Nunca tuve éxito, quizás ni siquiera me entendían las amables mujeres que hacían montañas de huevos estrellados, como atención especial para los extranjeros, ya que el desayuno tradicional chino consiste en varios guisados, té verde y pan chino al vapor.

El sentido práctico de nuestro conferencista magistral alemán resolvió el problema de una buena vez: investigó, encontró un supermercado y compró un frasco de café soluble. Como el agua caliente era lo que abundaba en la Universidad de Xi'an –ya que todas las mañanas, los profesores o estudiantes que tenían que salir llenaban sus grandes termos con agua hirviendo, a fin de usarla durante el día para hacer el té verde que toman como agua de uso o para preparar una sopa instantánea a la hora de la comida– no había problema para que nuestro escritor tomara varias tazas de café al día, ya que guardaba celosamente el frasco recién obtenido en su habitación. No sería el mismo buen café de Veracruz, pero Sergio Pitol es tan amable y complaciente que a cada taza que bebía con fruición, se lo agradecía al colega alemán.

Sergio Pitol es un viajero ejemplar. Por algo su primera salida de México, su primera caminata como diría Thoreau, duró 28 años. Pero al único país al que no había vuelto desde aquella primera salida de México a principios de 1953, era a China. Nunca se quejó de nada en Xi'an, ni siquiera de la ducha que solo los tres magistrales y yo teníamos dentro de nuestra habitación. El problema, observado antes por mí en un modesto hotel de Katmandú, es que al parecer el concepto «pretil» no existe en algunas regiones orientales o que es muy caro construirlo y en los alojamientos modestos, los cuartos de baño con ducha no tienen un pretil que ataje el agua de la regadera. El caso es que el agua de la ducha corría libremente del cuarto de baño –aun con la puerta cerrada– a la habitación, con el resultado de que esta quedaba anegada. Si el placer de la ducha se prolon-

gaba, el agua podía llegar hasta el corredor al que daban las habitaciones. Junto a la puerta, eso sí, había un trapeador con una jerga muy limpia para que cada huésped hiciera con el agua que había en el piso de su dormitorio lo que mejor le pareciera.

Si me preguntaran por un escritor feliz, que siempre está de buen humor y que cultiva la anti solemnidad en cualquier ocasión, yo sin dudar lo diría el nombre de Sergio Pitol, pero creo que nunca antes lo había visto más feliz que en Xi'an y, después en Pekín, donde nos despedimos porque él se quedaría varias semanas más para recibir un tratamiento de acupuntura que le devolvería la fluidez en el habla.

En esta, su segunda visita a China para participar como conferencista magistral en el Congreso de Literatura de viajes, Sergio Pitol recuerda cuando amaneció viendo a los estudiantes en el *campus* de la Universidad de Xi'an y, en su conferencia en el Instituto Cervantes de Pekín, citó una especie de epifanía que había tenido esa mañana al despertar:

[...] y en ese momento lo supe, había valido la pena reencontrarme con este país. Me sentí sumamente sorprendido, atónito de felicidad. Me encontraba en un país en el que la comunión con los sentidos era patente. No sólo en la Universidad de Xi'an, sino también en la de Pekín, la juventud se asomaba a todos los temas con una curiosidad difícil de ver en otros países. Eso y mucho más rejuvenecía a la China que yo había abandonado en 1962 (Pitol 2012, 41-50).

Al cuarto día de estar en Xi'an, cuando ya habíamos visto el impresionante ejército de guerreros de terracota, habíamos admirado y caminado por la gran muralla, y cada uno había descubierto lo que más le interesaba recorriendo los alrededores de la universidad, el 13 de junio de 2006, Sergio Pitol leyó con voz clara y fuerte su conferencia magistral «Viajar y escribir», en la que narra su estancia en La Habana para internarse en la clínica neurológica «La Pradera». Al terminar de leer su texto solicitó que no hubiera la acostumbrada sesión de preguntas, debido a su dificultad para articular las palabras, pero con la lectura en voz alta no tuvo ningún problema.

En la crónica publicada en la *Revista de la Universidad de México*, Pilar Jiménez recupera la conversación que tuvo con Sergio Pitol en Pekín, casi al final de este segundo viaje a China.

Tengo un cuento en el que narro China sin decirlo. Allí están los sentimientos de amargura que me provocó el terror que sentí. Se llama «Hacia Occidente» y relata el tedio que sentía hacia los orientales de los que, en ese momento, nada podía preverse. Ahora lo voy a cambiar por esta felicidad que percibo en todos lados. Me sorprenden los mexicanos que han venido y vuelven contando cosas horribles de China (2011, 27).

En Pekín, ya sin el grupo de participantes en el Congreso de Literatura de Viajes, el escritor se hospedó en la Embajada de México, donde el Embajador puso un coche con chofer a su disposición. Sergio se sintió libre para hacer algunas

compras de ropa –como todos sabemos, siempre le ha gustado vestir elegantemente. Un día, a la pasada había visto un lujoso centro comercial con una tienda de Hugo Boss y decidió comprarse un traje. Ahí lo llevó el coche de la Embajada y Pitol, no solo porque creía conocer Pekín sino porque es muy gentil y considerado con cualquier persona que lo sirva, sea una mesera o un secretario, lo conozca o sea la primera vez que lo vea, le dijo al chofer que no era necesario que lo esperara, que podría irse a descansar porque él quería caminar de vuelta a la Embajada.

Pero Pekín, que ya en 2006 se preparaba para albergar los juegos olímpicos de 2008, había cambiado de tal manera que al salir de la tienda vistiendo un traje finísimo y con un portatrajes en el hombro, Sergio Pitol se desorientó por completo y no supo encontrar el camino que lo llevaría de regreso a la Embajada. Tras mucho caminar por varias calles –estaba en una zona elegante– se sintió perdido. Ya un poco fatigado, vio el cielo abierto al divisar un lujoso hotel internacional, al que entró de inmediato. En la recepción se dirigió en inglés a una señorita que solo entendió la palabra «lost» (perdido) de todo lo que le había dicho el escritor. La diligente chinita se preocupó mucho por lo que había perdido un señor tan bien vestido. Le preguntó el número de su habitación para tomar nota de las pérdidas, insistiendo en que «el huésped» le diera los detalles de lo que le faltaba en su cuarto. Tras un diálogo de equivocaciones –que cabría perfectamente en uno de sus cuentos– Sergio Pitol finalmente exclamó dándose palmaditas en el pecho: *I am Lost!*

Se identificó y de inmediato lo pusieron en un taxi rumbo a la Embajada de México. Yo no fui testigo de este

incidente, pero a su regreso de China Sergio Pitol me lo contó, riéndose de sí mismo con ese buen humor, agudo e inteligente, que lo caracteriza¹²⁰ no solo en su literatura sino también en su vida diaria.

Pitol propone la risa para salir de esas situaciones ante las cuales se reacciona, por hábito, con gran solemnidad.

Sobre su interés por el budismo, comenta en la citada entrevista publicada en la *Revista de la Universidad* que cuando aceptó presentar la crónica que yo escribí sobre mi viaje al Tíbet, él casi no sabía nada sobre el budismo tibetano, por lo que se puso a leer lo que encontró sobre el tema para poder hacer una buena presentación:

Así, pensé que en realidad yo sentía más cercanía al budismo como religión, por el camino a la felicidad y la paz que busca; por su ruptura del ego, y la renuncia al deseo; y también por su analogía con la naturaleza, los animales; y su búsqueda pacífica para relacionarse con los seres humanos (Jiménez 2011, 27).

Sergio Pitol es muy modesto –modestísimo, diría él mismo con ese gusto que tiene por los superlativos. La verdad es que a él debo la escritura de ese libro que lleva por título *Mi viaje al Tíbet*. Antes de mi partida, le llamé a Xalapa para despedirme y fue él quien me aconsejó llevar una libreta para ir haciendo un diario de viaje. Yo me comprometí a hacerlo. A mi regreso, me preguntaba una y otra vez cuándo vería mi relato de Lhasa. Tuve que hacerlo. Se lo debía.

¹²⁰ Véase Luz Fernández de Alba, «La seriedad de la ironía» en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica* (1994, 62-67).

El día de la presentación, para mí fue una sorpresa que Sergio Pitol supiera tantos detalles del budismo y del Tíbet. Aunque pensándolo bien, cuando el joven Sergio de 24 años, un poco hartado del ambiente del que él mismo se hacía rodear, alquiló una casa en Tepoztlán, entonces un pueblo pequeñísimo, aislado del mundo, carente de luz eléctrica, con una atmósfera telúrica, donde escribió sus primeros cuentos, eligió el aislamiento para recobrar la salud espiritual, perdida en el ajetreo de una juventud que vivió desafortadamente en la Ciudad de México. Vivir en Tepoztlán –dice en *Memoria* (Pitol 2011, 66)– «era como vivir en el Tíbet sin necesidad de sujetarse a disciplinas místicas». No parece extraño que habiendo elegido un retiro voluntario en un pueblo aislado del mundo, mencione al Tíbet.

Con la inmerecida y muy generosa presentación que Sergio Pitol hizo de mi crónica de viaje al Tíbet, pude darme cuenta de que él sabía más del budismo y de los tibetanos que yo misma.

Tercer viaje a China, 2011

Invitado a inaugurar el Centro de Estudios sobre México y América Latina que lleva su nombre, Sergio Pitol realizó su tercer viaje a China tan solo cinco años después de su última visita. En esta ocasión estaba muy interesado en conocer una ciudad del interior, ya que el Centro de Estudios «Sergio Pitol», es una dependencia de la moderna Universidad de Ciencia y Tecnología de la ciudad de Chongqing (CQUST).

Considerada la capital interior del país, esta ciudad tiene el rango de municipio¹²¹ de Chongqing. Cuenta con una población estimada de más de treinta millones de habitantes, y es hoy una de las regiones más dinámicas de China. En poco más de una década pasó no sólo a encabezar la tasa de crecimiento interno, sino que ha traducido gran parte de su expansión en infraestructura moderna y altamente sofisticada. Se encuentra a unos 1,800 km al sur de la capital de la República Popular China, que pueden recorrerse en más de 22 horas por carretera o en dos horas y media por avión de cualquiera de las líneas aéreas chinas que vuelan diariamente a Pekín.

El Centro de Estudios China-Veracruz (Cechiver) de la Universidad Veracruzana (UV) publicó en octubre de 2010 el primer número de la revista *Orientando*, que semestralmente abordará temas de Asia Oriental en los rubros de sociedad, cultura y economía. Bajo la dirección del coordinador del Cechiver, *Orientando* presentará los resultados de investigaciones desarrolladas en la UV y en otras universidades del país y del extranjero. *Orientando* muestra al entonces rector de la Universidad Veracruzana, Raúl Arias Lovillo, como un visionario que desde el Golfo de México pensó contribuir a contrarrestar el *orientalismo* del que, según el pensador palestino Edward Said (1979),¹²² somos víctimas en Occidente.

¹²¹ Chongqing es una municipalidad de la República Popular China, dependiente del gobierno central desde 1997. Se le concedió este rango para potenciar la zona y, al mismo tiempo, controlar la Presa de las Tres Gargantas.

¹²² La tesis central del libro *Orientalism* de Said es que en Occidente no es posible pensar libremente acerca del Oriente, porque se nos presenta como un tema ya definido.

Otro proyecto visionario de la Universidad Veracruzana, fue el de establecer un convenio con la Universidad de Ciencia y Tecnología de Chongqing (CQUST). A sesenta años de su fundación, esta universidad china tiene sus mayores fortalezas en el campo de la energía convencional, en particular en la ingeniería del petróleo, sin que tal característica signifique que haya dejado de lado las actividades académicas de otras áreas, como las ciencias sociales y las humanidades.

Por su parte, la Universidad Veracruzana (UV) cuya sede principal está en la ciudad de Xalapa, capital del estado de Veracruz, es reconocida como la institución universitaria de mayor impacto en el sureste de la República Mexicana, donde está presente en cinco *campus* y doce ciudades a lo largo del estado. Fundada en 1944, nació con una vocación humanística, que mucho ha desarrollado tanto en lo que se refiere a las artes, como a las ciencias sociales. Igualmente se destaca en el área científica, en la que está catalogada como de excelencia, ya que tiene uno de los mejores programas académicos en América Latina.

Y dado que los intereses de la universidad china y los de la veracruzana son complementarios, ambas instituciones han encontrado un punto de interés común en el cual ya están colaborando: la posibilidad de que Xalapa se convierta en una de las sedes del Instituto Confucio. En tal sentido —CQUST en carácter de co patrocinador y aval, y la UV como organismo responsable—, han hecho las presentaciones correspondientes ante sus respectivas embajadas en ambos países y ante las autoridades de Hanban, con sede en Pekín, para cumplir así con todos los requisitos forma-

les a fin de ser aprobadas por ese organismo rector a nivel mundial de los institutos Confucio.

Aunque en poco tiempo ha habido avances a nivel institucional en los programas de cooperación entre la UV y la CQUST, sin duda el mayor acontecimiento es la reciente creación del Centro de Estudios sobre México y América Latina «Sergio Pitol», que fue inaugurado por las autoridades de ambas universidades y el propio Sergio Pitol, en septiembre de 2011. Es el primer espacio académico que existe en China dedicado al estudio de los países que Martí llamara entrañablemente Nuestra América.

Entre otras actividades, la UV tendrá la responsabilidad de formar generaciones de estudiantes chinos en la lengua española y, a través de ella, en los valores culturales del mundo latinoamericano. Por otra parte, el Centro tiene ya una activa participación en el intercambio académico y estudiantil. Varios alumnos y docentes de la Universidad Veracruzana están radicados en Chongqing aprendiendo el idioma chino y enseñando el español; en correspondencia, varios estudiantes de CQUST se encuentran en la UV aprendiendo español; y próximamente se contará con profesores de la universidad china que vendrán a la veracruzana a enseñar su idioma.

Pero volvamos a Sergio Pitol, quien en este su tercer viaje a China se encontraba como pez en el agua, según la crónica de Elizabeth Corral (Corral 2012, 37-40), publicada en el número especial de la revista *Orientando*. Puedo ver a Sergio Pitol como quien regresa a un sitio perfectamente conocido y solo reafirma su visión, no obstante que él había estado en Pekín, en Xi'an y ahora, en Chongqing,

en tres épocas muy distintas, en las que China había experimentado grandes cambios. Fue por eso que la relectura de la crónica de Elizabeth Corral me hizo poner atención a su afortunado título: «Adicción a los chinos».

No es que Sergio reafirme su visión del lugar, no es que crea reconocer calles o edificios, no, lo que reconoce y lo hace sentir bien son los chinos. Así lo expresó en 2006, en su conversación con Pilar Jiménez (Jiménez 2011, 25) sobre la buena impresión que le había causado una joven mesera de un cafecito en la zona de embajadas de Pekín. Cuarenta y cuatro años antes –recordó– no había ni cafés, ni terrazas, ni meseras amables que hablaran inglés. «De manera que en 2006 China era simplemente otra, pero mi fascinación no terminó allí» –comentó Sergio a su entrevistadora– y le contó que había olvidado un saco Armani recién comprado en una de las sillas de un café y la jovencita china que le había servido lo alcanzó corriendo para devolvérselo. Cuando se lo puso y metió la mano en una de las bolsas, se encontró con los trescientos dólares que ahí había dejado y fue entonces cuando entendió claramente el porqué de su adicción a los chinos: «Allí comprendí que China había cambiado económicamente, pero la gente seguía siendo la misma».

Elizabeth Corral afirma en la crónica citada que Sergio Pitol se integra con soltura a los distintos eventos que le organizaron con motivo de la inauguración en Chongqing del Centro de estudios que lleva su nombre. En Pekín dialogó en la Universidad del Pueblo (Renmin) con dos de los más grandes escritores vivos de China, Yan Lianke y Liu Zhenyun. A estos dos grandes nombres, quizás, habría

que añadir el de Guan Moye, más conocido por su pseudónimo Mo Yan, quien obtuvo el Premio Nobel de Literatura 2012.

En la Universidad de Estudios Internacionales de Pekín (BISU) habló con estudiantes chinos que estudian español y con hispanoparlantes que estudian chino. En el Instituto Cervantes dio la conferencia «Discurso para China», también publicada en el mismo número especial de la revista *Orientando*. Recordó con emoción su visita a El Templo del Cielo en 2006 e interactuó con todos los chinos que encontró en su camino, ya que no solo se entiende con ellos sin necesidad de hablar sino que «ellos parecen reconocer en él un estilo que le resta extranjería» –afirma Elizabeth Corral en su magnífica crónica. Más adelante, en el mismo texto enfatiza en los principales aspectos que hacen de Sergio Pitol un verdadero viajero: la adaptación a cualquier contra-tiempo, la observación constante del entorno que lo rodea, una curiosidad insaciable que investiga cualquier detalle.

Por último, hay que destacar que las iniciativas de la Universidad Veracruzana –de cuya planta de profesores formó parte durante muchos años el maestro Sergio Pitol–, referentes a la relación de Veracruz con China indican que esta institución universitaria está venciendo y logrando que sus estudiantes, así como la población de Veracruz en general, se deshagan del prejuicio instigado por el llamado *orientalismo*, cuyas propuestas son actualmente imposibles de sostener, toda vez que el mundo entero percibe que el orden social, económico y cultural de países como Japón, Corea del Sur, los países del sureste asiático y en las últimas décadas las repúblicas de China e India, conforman un

portentoso espacio de crecimiento económico, científico y técnico, y de investigación académica.

Después de haber viajado junto con Sergio Pitol y convivido con él en Xi'an durante el Congreso de Literatura de Viajes en 2006, de haber leído y releído los artículos de la *Revista de la Universidad de México* y de *Orientando* de la Universidad Veracruzana, y de conocer el Discurso que el propio maestro Pitol preparó para su tercer viaje a China, me queda claro que la adicción que siente por los chinos nada tiene que ver con sus rasgos físicos, que desde luego muchos mexicanos comparten, ni con la vigorosa y sorprendente modernización de esa República Popular, sino con la parte más profunda del alma de los chinos, junto con los que él mismo padeció –en Pekín en 1962– la sensación de estar siempre vigilado y temeroso de una fatal equivocación; y que ahora cuarenta y cinco y cincuenta años después, en su segundo y tercer viajes, los encuentra –sobre todo a los jóvenes– felices, curiosos, estudiando inglés, vistiendo como cualquier joven del mundo, disfrutando de amplia libertad para leer lo que quieren, pero con la seguridad de pertenecer a un pueblo respaldado por una tradición milenaria que merece el respeto del mundo.

Bibliografía

- Corral, Elizabeth. 2012. "Adicción a los chinos". *Orientando*, número especial (feb.): 37-40.
- Fernández de Alba, Luz. 1994. «La seriedad de la ironía». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 62-67. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- . 1998. *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. Serie El Estudio. México: UNAM.
- . 2007. «Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 297-314. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Jiménez, Pilar. 2011. «Sergio Pitol en China, un viajero y su fuga». *Revista de la Universidad de México* 90 (agosto): 25-30.
- Pitol, Sergio. 1967. *Sergio Pitol*. Nuevos escritores Mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos. Prólogo de Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales.
- . 1999. «Hacia occidente». *Un largo viaje*. Prólogo de Anamari Gomís, epílogo de Rafael Antúñez. México: UNAM.
- . 2000. *El viaje*. México: Era.
- . 2006. «Formas de Gao Xingjian» en *El mago de Viena*. 2ed, Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- . 2010. *Una autobiografía soterrada. (Ampliaciones, Rectificaciones y Desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.
- . 2011. *Memoria 1933-1966*. México: Era.

- _____. 2012. «Discurso para China». *Orientando*.
Número especial. (feb): 41-50.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage Books
Edition.
- Villoro, Juan. 1998. «Prólogo. Sergio Pitó: el asedio del
fuego». Sergio Pitó. *Todos los cuentos*. 9-15. México:
Alfaguara.

La Venecia de Sergio Pitol

Karim Benmiloud
Université Paul Valéry – Montpellier 3
Institut Universitaire de France

Para Sarah Communal

CARACTERIZADA POR UN marcado cosmopolitismo, la obra de Sergio Pitol Demeneghi, tanto novelística como ensayística, introduce en numerosas ocasiones varios horizontes italianos, entre los cuales referencias constantes a Nápoles, Milán, Roma y Venecia. En su doble vertiente cuentística y novelística, se puede observar que casi todos los relatos del autor mexicano, Premio Cervantes 2005, contienen alguna que otra alusión al espacio italiano. Como toda la obra de Sergio Pitol, como se verá en lo que sigue, la historia de Italia, y especialmente la de Roma y Venecia, es una historia de viajes y vivencias, de lecturas y escrituras, de reescrituras y palimpsestos, de recuerdos y olvidos, de deslumbramientos y cegueras, de objetos soñados, perdidos y recuperados.

Fuera de los cuentos iniciales, «Cuerpo presente» (ubicado y fechado en Roma en 1961), «Hora de Nápo-

les» (1962) o «Vía Milán» (1964), su primera novela *El tañido de una flauta* (1972), oscila entre Londres, Nueva York, Veracruz, Roma y Venecia, transcurriendo la acción principal en Venecia, después de la proyección de una película japonesa en la famosa Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica. Como lo confiesa el mismo autor a Juan Villoro, «No recuerdo cuál fue el disparadero que me hizo incluir Venecia en *El tañido* pero lo cierto es que desde ese momento casi todas mis obras se bifurcan entre la Ciudad de México, un lugar veracruzano que puede ser Córdoba o Xalapa, y Roma y Venecia» (Villoro 1991, 40). En esta primera novela, el nombre de Venecia aparece unas dieciocho veces, aunque el primer capítulo, «Uno», sólo sugiera implícitamente el escenario veneciano mediante la presencia de la plaza de San Marcos y la de una góndola, en una atmósfera marcadamente onírica.¹²³

Entre estas dieciocho ocurrencias, cabe destacar estos tópicos en boca de la delegación o del mismo narrador-productor: «¡Venecia nunca dejaría de ser Venecia!» o «Ha disfrutado como ninguno de sus compañeros los días en Venecia» (Pitol 2003a, 31-32), o también este amplio párrafo sobre los recorridos obligados emprendidos por los turistas, y especialmente por los compañeros del productor

¹²³ Léanse las primeras líneas de la novela: «Lo ocurrido después de la proyección de *El tañido de una flauta*, el desvaído intento de conversación en la plaza de San Marcos, su vagabundeo por la ciudad, los momentos pasados en la vinatería al aire libre, la visión de una góndola semejante a un cisne degollado, todo le resulta más distante, y por alguna razón menos verídico, que ciertas tardes de hace diez, quince o veinte años perdidas en Londres, en Nueva York, en Cuernavaca y Barcelona. Más vivo y más cierto, se repite, el trato con fantasmas auténticos que con los de carne y hueso con quienes ha pasado buena parte del día» (Pitol 2003a, 27; todas las citas se harán de esta edición).

que forman parte de la delegación mexicana presente en el famoso festival de cine:

Sabe que con la excepción de Morales, [...] entrarán en San Marcos, recorrerán dos o tres naves a paso veloz, verán luego, con igual prisa, el palacio de los Dux, harán los comentarios obligados en las salas, corredores, mazmorras, darán si aún no lo han hecho, un paseo en góndola, [...] comprarán bibelots de Murano para la sala y para hacer algunos regalitos y así, tranquilizada la conciencia, habrán dado por cumplidas las exigencias culturales. Dirán que Venecia es como un sueño («¡Venecia es lo sueño!») (Pitol 2003a, 33).

Venecia es también, en la primera novela del autor, una ciudad fantasmal, que amenaza con hundirse y desaparecer del todo: «¡Ah, la tristeza que podía inspirar Venecia cuando se lo proponía! Por un instante tiene la impresión de que el encabezado leído al pasar frente al periódico revela la verdad. ¡Se hundiría Venecia! ¿Hundirse Venecia? Hacía años que se repetía la misma historia. Era un tópico de boga ya a finales del siglo [diecinueve]» (Pitol 2003a, 42). Muy significativamente, la novela concluye con un capítulo («Veintiocho») marcado por el onirismo y la fantasía destructora, en el que se hunde definitivamente Venecia:

En el sueño aparece una Venecia abandonada. Las góndolas y los vapores se deslizan a la deriva por el gran canal; la corriente los une en grupos que chocan ruidosamente contra los muelles; aquella fantasmal caravana de embarcaciones es sólo el prelude de la gran catástrofe. En efecto, con imprevista celeridad se enferman los muros y se cubren los

chancros. La humedad trepa por ellos con su cohorte vil de sabandijas y musgos. Desaparecen en el fango los Giorgiones y los Tizianos, los tres Masaccios del cardenal Chioglia, los leones de bronce que siempre consideró como un símbolo de la eternidad. [...] Venecia sería traicionada por sus piedras que, primero en secreto, más tarde abiertamente, se confabularían con el agua y el viento (Pitol 2003a, 187).

La segunda novela de Sergio Pitol, *Juegos Florales* (1982), empieza y concluye en Roma, amén de incluir un capítulo famoso, el VI, que ya había sido publicado anteriormente, como cuento independiente y bajo el título de «El relato veneciano de Billie Upward», en el volumen *Nocturno de Bujara* (1981).¹²⁴ Como lo aclara el propio Sergio Pitol en su prólogo al primer volumen de sus *Obras Reunidas*, fechado en Xalapa el 8 de enero de 2003: «En el primer bosquejo, la novela comienza con la pareja situada ya en Xalapa, y cuando se habla del pasado hay una que otra mención a Roma, sólo de paso; en la segunda versión, la definitiva, Roma y Venecia manifiestan su esplendor y sus inmensos atributos. Su espacio tiene tanta o más importancia que el de Xalapa» (Pitol 2003a, 22).¹²⁵

¹²⁴ Sergio Pitol, *Nocturno de Bujara* [incluye «Mephisto-Waltzer», «El relato veneciano de Billie Upward», «Asimetría», «Nocturno de Bujara»], 1981. 33-68. México: Siglo XXI. (fechado «Moscú, octubre de 1980»). Este texto autónomo se volvió a publicar después en numerosas antologías, antes de darle su título a una antología, publicada en Caracas, por la editorial Monte Ávila, en 1992.

¹²⁵ Sergio Pitol reescribe después este largo prólogo y lo vuelve a publicar, dos años más tarde, en *El mago de Viena*, al final del libro, en un fragmento que empieza por «El salto alquímico»: véase (Pitol 2005, 220-240) (la cita aparece p. 239, sin modificaciones).

En *Juegos florales*, Venecia es sobre todo el centro de un relato segundo (un relato ficcional dentro del relato principal), titulado «Closeness and Fugue», que no es otro que el famoso «relato veneciano de Billie Upward». Este relato enmarcado dentro del relato principal no aparece en forma literal o textual (o sea con comillas) en el relato principal, sino que es leído y resumido para nosotros por el narrador anónimo, que nos da cuenta de su lectura atenta y fina del breve relato de la inglesa, según una técnica tan cara a Jorge Luis Borges y analizada por Gérard Genette como «*seudo-resumen*» o «*efecto de resumen*».¹²⁶ Como lo aclara el propio texto, con Venecia, nos encontramos en la encrucijada de dos líneas temáticas esenciales en la obra de Pitol. Como Estambul y Bujara (esta última presente en el último relato del volumen de cuentos *Nocturno de Bujara*), Venecia es, ante todo, una ciudad mágica y mítica, situada en una encrucijada de influencias y civilizaciones:

Había un espíritu de entendimiento [...] que hacía menos bruscas las pugnas entre cánones diversos. El Románico, el Renacimiento y el Barroco se integraban gracias a cierto sentido de la decoración, típicamente veneciano. Venecia trazaba el puente perfecto entre Oriente y Occidente. Venecia unía a los bárbaros del Norte con los soñolientos pobladores de Alejandría y de Siria (Pitol 2003a, 288-289).

¹²⁶ Sobre el seudoresumen o *efecto de resumen*, véase Gérard Genette: «Le *pseudo-résumé*, ou résumé fictif, c'est-à-dire le résumé simulé d'un texte imaginaire, tel que l'a illustré par exemple Borges, [...] a pour fonction, entre autres, d'accréditer l'existence d'un texte inexistant [...]. Mais ce n'est pas un apocryphe, puisque le texte supposé n'est pas littéralement *produit*, mais seulement *décrit*: aucun effort, donc, d'imitation stylistique. Textuellement et formellement, le pseudo-résumé fonctionne bien comme un résumé descriptif, éventuellement mêlé de commentaire ou destiné à introduire et soutenir un commentaire» (Genette 1992, 359 ss).

Punto de contacto y puente perfecto entre Oriente y Occidente, Venecia es sin embargo más que uno de aquellos lugares mágicos tan caros a Sergio Pitól. Venecia es en efecto este *lugar común* de la literatura marcado por Shakespeare, Carlo Goldoni, Thomas Mann, Henry James o Marcel Proust.¹²⁷ Venecia es aquella ciudad literaria por excelencia, la que escapa de su referente para llegar a simbolizar la Literatura. Analizando los poderes de algunas famosas ciudades mágicas, Jean Roudaut escribe lo siguiente: «Una vida puede edificarse y desorientarse en la frecuentación de ciudades novelescas: Bizancio pertenece a la historia; Tesalónica es un nombre de mujer; Venecia, una representación habitable de la literatura» (Roudaut 1990, 9).¹²⁸ Tanto es así que el poeta francés Frédérick Tristan llegó a interrogarse, no sin cierta ironía, en la primera línea de su libro *Venise* «Qui n'a écrit sur Venise? Pourquoi?» (Tristan 1984, 13).¹²⁹ Venecia es pues la ciudad ideal que se impone en la obra de Pitól cual verdadera revelación, contraponiéndose al mundo cerrado y asfixiante de los primeros cuentos del autor. La Venecia evocada por Billie Upward en su famoso relato es precisamente aquella ciudad literaria luminosa y fabulosa que debe permitir la eclosión de una revelación:

¹²⁷ Léanse las páginas del diario de Sergio Pitól contemporáneas de la redacción del capítulo VI de *Juegos Florales*, en las que el autor mexicano consigna las lecturas necesarias para la escritura del capítulo sobre el relato veneciano de Billie, «Diario de Moscú: 14-27 oct. 1980», *Territorios* 12 (ene.-feb. 1982): 3-13; en particular ver la página 5.

¹²⁸ La traducción es mía.

¹²⁹ Véase también Marie-Madeleine Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes* (cap. 6, «Venise le symbole de la création»; 1996, 219-268).

¿Qué era pues esa *Cercanía y fuga*? En primer lugar una fisura en el sólido muro de la educación adquirida por su joven heroína [...], pero [...] era también un tratado sobre [...] la unidad biológica del hombre con todo lo circundante y su fusión mística con el pasado. *Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único. Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades [...]*. ¡Todo es todas las cosas! y Venecia, con su absoluta individualidad iba de alguna manera a revelarle a la autora, y, por consiguiente, a su heroína, ese secreto (Pitol 2003a, 286).¹³⁰

Es sin embargo muy llamativo el hecho de que esta revelación no sea posible en el relato primero (la novela *Juegos florales*), sino en un relato segundo (o incluido en el relato principal), «Closeness and Fugue»/»Cercanía y Fuga», el relato veneciano de Billie. De modo que los personajes de Pitol, a imagen y semejanza del narrador anónimo de *Juegos florales* y de su esposa Leonor, parecen estar condenados a errar por lo largo y ancho del mundo, mientras que la vía a seguir solo aparece *dentro* de la literatura, en un relato *dentro* del relato. La revelación espacial y temporal que la heroína conoce en Venecia debe ser entendida como un *ideal*, al que no pueden pretender los héroes ficcionales de la trama principal, porque Sergio Pitol, el autor, se les niega tajantemente (así como les niega todo éxito literario). Pero, en realidad, en el inicio de la novela, el narrador y su esposa casi tocaron con el dedo una revelación en el relato principal. Perdidos en el laberinto de Roma, habían intuido –sin saberlo– la naturaleza totalizadora del tiempo y del espacio

¹³⁰ Las cursivas son mías.

(¡todo es todas las cosas!).¹³¹ ¿Qué les faltó a ambos para que su decepción momentánea se convirtiera en revelación? Cierta disposición anímica, tal vez, pero también lecturas favorables, alejadas de las referencias mediocres y de los clichés que se les ocurren cuando deambulan por las calles romanas. Roma vista por Leonor es, en efecto, una retahíla de clichés y viñetas folclóricas, algo así como la historia francesa vista por Madame Bovary en la obra maestra de Flaubert.¹³²

Cuando Leonor, entre ruinas, intentaba recordar pasajes de algún manual de historia del arte leído con fervor antes de emprender la travesía, las imágenes que la asaltaban, ¡polvo de confesables lodos!, procedían de alguna lectura juvenil del *Quo Vadis* arropada con tropel de leones y turba de cristianos y un Nerón de seguro Charles Laughton, y de entre los pliegos de su memoria resucitaba con majestuosa languidez una Cleopatra Claudette Colbert [...] (Pitol 2003a, 192).

¹³¹ Véase esta cita liminar de *Juegos florales*: «A veces ese espeso tejido de callejuelas podía, después de prometer el Paraíso, desvanecerse en una avenida que por anónima hacías recordar con aprensión que su tiempo –como todos los tiempos– sufría la obsesión de emparejarlo todo: Roma, La Paz, Londres, Dallas, Bath, Monterrey, Samarcanda, Venecia», (Pitol 2003a, 192).

¹³² Véase este famoso pasaje de *Madame Bovary*: «Elle eut, dans ce temps-là, le culte de Marie Stuart et des vénérationes enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnès Sorel, la belle Ferronnière et Clémence Isaura, pour elle se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, où saillaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, saint Louis avec son chêne, Bayard mourant, quelques férocités de Louis XI, un peu de Saint-Barthélemy, le panache du Béarnais, et toujours le souvenir des assiettes peintes où Louis XIV était vanté» (Flaubert 1989, 325).

El relato veneciano de Billie Upward nos muestra por lo tanto que la verdadera iniciación solo puede ser propiciada por los buenos libros (y no por Hollywood), por las lecturas adecuadas que le permiten a uno elevarse y acceder a otro tipo de realidad (que es la esencia de la Literatura). En dicho relato, es *El regreso de Casanova*, de Arthur Schnitzler, el que permite la revelación vivida por Alice, la joven heroína. En este sentido, el viaje a Venecia no es para ella sino la figura espacial simbólica que repite la función iniciática del libro de ficción leído con una mezcla de fervor y turbación. El caso ejemplar del relato de Billie funciona pues como una *mise en abyme* del tratamiento del espacio en la obra de Pitol: el lugar de la revelación debe buscarse en la literatura, precisamente porque se *confunde con* la literatura (que es el centro al que apunta toda la obra de Pitol). Y si llega en algún momento a plasmarse, solo puede ser la misma ciudad de Venecia, única representación habitable de la Literatura.

Venecia en *Tríptico del carnaval*

Su tercera novela, y primera del llamado después *Tríptico del carnaval*, *El desfile del amor* (1984), se ubica irónicamente en la colonia Roma (DF)¹³³ y contiene cuatro alusiones a Venecia: el proyecto de viaje relámpago de Delfina Uribe

¹³³ Sobre esta novela, véase nuestro libro: *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités (El desfile del amor)*, Paris, Presses Universitaires de France – CNED, 2012. Para *El desfile del amor*, nuestra edición de referencia será: *Obras reunidas 2: las novelas del carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

con su ex esposo Cristóbal Rubio,¹³⁴ la relación edípica de una prima de Delfina Uribe, Rosa, con su hijo Gabriel,¹³⁵ los fantasmas de gloria musical de Palmira Lewenthau (en el relato segundo, y apócrifo, sobre el castrado);¹³⁶ y el sueño de fuga de Miguel del Solar al final de su investigación. Dos de ellas (las dos primeras) son alusiones a viajes nupciales o a falsas “lunas de miel” que acaban en desastre; una alude a la Venecia musical (con una mención implícita del escenario de la ópera de *La Fenice*... que nunca llegará a conocer el castrado mexicano); y, por fin, la última alude a la pintura veneciana (Tiziano), como preludeo al punto de fuga *ideal* que representa la ciudad para el historiador, cuando se vislumbra el fracaso final: «[Delfina] tomó un enorme libro de una mesita, y lo puso sobre las piernas de su huésped. *Tiziano, la obra al fresco*. [...] Pensó [Del Solar] en lo mal que conocía la pintura veneciana. [...] Hubiera sido estupendo pasar un mes en Venecia antes de volver a México» (Pitol 2003b, 198). (De hecho, la superposición de las dos ciudades es menos casual de lo que parece: bien

¹³⁴ Véase: «Una vez fueron al teatro, y otra más a bailar; no había pasado una semana cuando [Cristóbal] le propuso hacer una viaje rápido a Venecia. Ella se había enamorado; fue incapaz de decir que no. Inventó mil mentiras para separarse unos días de su padre. [...] En París, Cristóbal se vengó de lo que llamaba las vejaciones que una docena de años atrás ella y su familiares le habían infligido. No escatimó ninguna humillación. No llegó a ver Venecia» (Pitol 2003b, 126).

¹³⁵ Véase: «Gabriel la había hecho disfrutar en Venecia, donde por lo general residían. Gracias a Gabrielito sabía apreciar los Giorgione, los Crivelli y los Tiziano. Gracias a Gabrielito había aprendido a amar por encima de todas las cosas la música barroca de los venecianos y también la de Stravinsky, a quien a menudo encontraban en sus paseos» (Pitol 2003b, 128).

¹³⁶ Véase: «[...] Palmira Lewenthau soñaba hacerlo triunfar en el mundo. [...] imaginaba su figura bañada por la luz de las diablitas en los escenarios más lujosos de Roma, de Palermo, de Venecia, de Viena; en palacios de Sevilla y Estocolmo» (Pitol 2003b, 172-173).

sabido es que, para los hombres de Hernán Cortés y los cronistas europeos, la Ciudad de México-Tenochtitlán fue vista como un doble de Venecia).¹³⁷

Cuarta novela de Sergio Pitol, *Domar a la divina garza* (1988), ubicada principalmente entre Estambul y Tepoztlán –y cuyo principal locutor se llama *Dante*–, contiene numerosas alusiones a Roma y a Venecia. Sobre Venecia, destacan dos alusiones principales; una liminar sobre el deslumbrante arte veneciano, olvidado o renegado por los que, al final de cuentas, no dedicaron su vida al Arte: «Si alguien se acercara a recordarles la conmoción vivida treinta años atrás, el tumulto interno que experimentaron al contemplar *La tormenta*, o la *Venus yacente* del Giorgione, las visitas consecutivas durante cuatro días al pabellón que albergaba en la Bienal de Venecia la exposición de Matisse [...] lanzarían un escupitajo a los pies del interlocutor [...]» (Pitol 2003b, 213). Destaca por fin otra alusión a un viaje en Orient-Express entre Venecia y Estambul, que sugiere una vez más la dimensión profundamente *oriental* de Venecia: «Nos quedamos de encontrar un determinado día del mes de agosto en Venecia. [...] Viajaríamos por tren hasta Estambul. ¡Nada menos que en el Orient-Express!» (Pitol 2003b, 229).¹³⁸

Por fin, en la quinta y última novela del autor, *La vida conyugal* (1991), Venecia aparece una sola vez, pero como

¹³⁷ Sobre este tópico, léase el testimonio del dominicano inglés Thomas Gage citado por Serge Gruzinski en su libro *Histoire de Mexico* (Gruzinski 1996, 140) y el libro de Dominique Gresle-Poulligny, *Un plan pour Mexico-Tenochtitlan*, Paris, L'Harmattan, (Gresle-Poulligny 1999, 32-116-117-132). Serge Gruzinski titula la primera parte de su libro «Venise du Nouveau Monde» (11).

¹³⁸ Este episodio convoca nada menos que seis veces el nombre de Venecia en la misma página. Sobre el mismo episodio, véase también p. 262.

el destino de una hipotética luna de miel entre Jacqueline Cascorro (la Madame Bovary de Sergio Pitol) y su amante y primo Gaspar: «¡Si pudiera gozar del capital de Nicolás, la vida se convertiría en un paraíso!, afirmaba [Jacqueline] tendida en una de las desvencijadas camas del hotel Asunción. [...] Imaginaba escenas gloriosas, que por lo general culminaban en paseo en góndola por los canales de Venecia» (Pitol 2003b, 360-361). Así que, en resumidas cuentas, en *Tríptico del carnaval*, solo son trece las ocurrencias de Venecia en las tres últimas novelas: en cuatro episodios de *El desfile del amor* (cinco menciones en total); en dos episodios de *Domar a la divina garza* (siete menciones en total); y en un solo episodio de *La vida conyugal* (una mención).

Venecia en *El arte de la fuga*

En 1997, la publicación de *El arte de la fuga* marca, más que una eclosión, una verdadera explosión de la presencia de Venecia en la producción de Sergio Pitol. Fuera del caso específico de *El tañido de una flauta* y de *Juegos florales*, las primeras dos novelas, muy marcadas por la creación y la literatura, y en las que Venecia funge como horizonte soñado y como plasmación a la vez pétrea y fantasmal del Arte, la presencia de Venecia había retrocedido significativamente en las tres novelas siguientes (no en vano menos solemnes, sin embargo, paradójicamente denominadas... ¡del carnaval!).

En *El arte de la fuga* (1997), la presencia de Venecia aparece primero como una auténtica revelación, en un brillante

y fascinante texto liminar titulado «Todo está en todas las cosas», que abre la parte «Memoria» (I) (Pitol 1997, 9-26). En este ensayo, fechado en Xalapa en febrero de 1996, se repite 23 veces la palabra *Venecia* y 5 veces el adjetivo *veneciano/a*. El adjetivo *veneciano* se repite después una vez en el «Diario de Escudillers» (Pitol 1997, 76) (que data de la época de la redacción de *El tañido de una flauta*), y la ciudad aparece también en «Vindicación de la hipnosis» en una larga retahíla de escenas de lectura.¹³⁹ Venecia vuelve a aparecer en la parte titulada «Escritura» (II), y especialmente en el ensayo «El narrador», en este resumen de su narrativa propuesto por el propio Sergio Pitol:

Durante años utilicé los escenarios por donde fui desfilando como un telón de fondo [...]. Por lo general, [mis personajes] son mexicanos situados en el extranjero, cineastas que acuden a un festival cinematográfico, políticos de vacaciones en Roma o Venecia, estudiantes mexicanos de paso por Viena, Varsovia o Samarcanda. El exotismo de pacotilla que los rodea apenas cuenta; lo importante es el dilema moral que se plantean [...] (Pitol 1997, 121).

Por fin, en el ensayo «Viajar y escribir», de la misma tercera parte, el relato de un viaje a Estambul (que coincide con un intento golpista del que el autor no llegará a tener conoci-

¹³⁹ Véase: «Me veo niño, adolescente, viejo, alumno de primaria, estudiante en la Facultad de Derecho, diplomático, maestro, [...] leyendo un libro cuyo título no puedo descifrar porque lo cubren mis dedos, en Venecia, en Potrero, en Estambul, en Cadaqués, en Córdoba, en Palermo, en Moscú, en Marienbad, en Bogotá y en Belize, en lugares que ni siquiera logro identificar» (1997, 87).

miento personal) reactiva el recuerdo de escenas de *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (Pitol 1997, 163-164).¹⁴⁰ En la parte «Lecturas» (III), Venecia reaparece marginalmente en el ensayo liminar sobre *La corte de Carlos IV* de Benito Pérez Galdós (a propósito de Carlo Goldoni).¹⁴¹

Detengámonos, pues, en el ensayo fundamental que abre *El arte de la fuga*. Titulado «Todo está en todas las cosas», consta de cuatro partes distintas, separadas por subtítulos: «Sí también yo he tenido mi visión» (1), «Pasado y presente» (2), «Almuerzo en el Bellinghausen» (3), «Todo es todas las cosas» (4). De las cuatro partes, en realidad, sólo la primera y la última evocan Venecia. La primera parte, «Sí también yo he tenido mi visión», evoca el primer viaje del autor a Venecia, a mediados de octubre de 1961: de hecho menos que un viaje, una estancia relámpago de doce horas, entre dos trenes, entre Trieste y Roma (se cuentan 8 ocurrencias de la palabra *Venecia* en esta subparte). La segunda, «Pasado y presente», evoca escenas editoriales, sucedidas entre 1965 y 1988, y convoca recuerdos de Varsovia, Vence (Francia) y Ciudad de México (sin mención alguna a Venecia). La tercera, «Almuerzo en el Bellinghausen», evoca almuerzos literarios y tertulias en la Ciudad de México en 1978-1979 (sin mención alguna a Venecia), con-

¹⁴⁰ Véase: «Los servicios turísticos habían funcionado a la perfección, igual que en *La muerte en Venecia*, donde desde el gerente del gran hotel hasta los más humildes gondoleros se empeñaban en exagerar la nota festiva para que los turistas no llegaran a sospechar que la ciudad estaba siendo diezmada por la peste» (Pitol 1997, 163-164).

¹⁴¹ Véase: «[...] hasta hace poco la estatura atribuida al comediógrafo veneciano en España era más o menos la misma de que gozaban los hermanos Álvarez Quintero» (Pitol 1997, 199).

cluyendo con un *qui pro quo* que suscita una reflexión sobre los desgates del tiempo. Y la última parte, «Todo es todas las cosas», esboza una síntesis de los múltiples viajes del autor a Venecia: «Después de la primera *visión*, volví a Venecia por lo menos una docena de veces» (se cuentan 15 ocurrencias de la palabra *Venecia* en esta última subparte).

El relato del descubrimiento de Venecia, que abre a la vez la sección «Sí también yo he tenido mi visión», el ensayo «Todo está en todas las cosas» y el libro *El arte de la fuga*, subraya primero la intensa expectativa del joven mexicano a la hora de llegar a Venecia, aunque tan solo sea para pasar en ella unas cuantas horas:

Bastó sólo abandonar la estación ferroviaria y vislumbrar desde el vaporetto la sucesiva aparición de las fachadas a lo largo del Gran Canal para vivir la sensación de estar a un paso de la meta, de haber viajado durante años para trasponer el umbral, sin lograr descifrar en qué consistiría esa meta y qué umbral había que trasponer. ¿Moriría en Venecia? ¿Surgiría algo que lograra transformar en un momento mi destino? ¿Renacería, acaso, en Venecia? (1997, 9).

Cada palabra potencializa aquí un clímax vivencial y sugiere el inicio de una experiencia iniciática, el cruce de una puerta o el traspaso de un umbral. Venecia es definida como la meta intuida desde siempre, el Ombligo del universo del autor, lugar de muerte y de resurrección. Sabido es que la experiencia de este descubrimiento pronto va a ser alterada –pero también sublimada y magnificada– por un detalle, la pérdida de los lentes: «[...] al consignar mi

maleta en el depósito de equipajes descubrí que había perdido mis lentes [...]. De pronto me encontré en la Piazzeta, dispuesto a comenzar mi recorrido. Mi miopía de ningún modo atenuó el deslumbramiento. Llegué a la Plaza de San Marcos y tomé mi primer café en Florian, el legendario lugar reseñado por todos los escritores y artistas que alguna vez visitaron Venecia» (Pitol 1997, 9-10). A raíz de esta primera descripción, que podría ser marcada por la frustración (debido a la pérdida de los lentes), pero no lo es para nada, Venecia es, para Sergio Pitol, deslumbramiento y ceguera, éxtasis y agotamiento, luz y sombra:

Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro. Todo estaba inmerso en la neblina como en las misteriosas *Vedute de Venezia*, coloreadas por Turner. Caminaba entre sombras. Veía y no veía, captaba fragmentos de una realidad mutable; la sensación de estar situado en una franja intermedia entre la luz y las tinieblas se acentuó más y más cuando una fina y trémula llovizna fue creando el claroscuro en el que me movía (1997, 10).

En esta evocación, Venecia es visión, y, por lo tanto, es ante todo pintura: las *Vedute de Venezia* de Turner, *Los pintores venecianos del Renacimiento* de Bernard Berenson, los frescos bizantinos de la Basílica de San Marcos, El Bosco, y la Galleria dell'Accademia: «Recorrí sus salas colmadas de prodigios: Giorgione, Bellini, Tiziano, Tintoretto, Veronese y Carpaccio: el inmenso legado de formas y color que

Venecia ha dejado al mundo» (Pitol 1997, 11). Venecia es después literatura: Hugo von Hofmannsthal, Lord Byron, Robert Browning, *Los papeles de Aspern* de Henry James, Arthur Schnitzler y por supuesto Thomas Mann: «El mero nombre de la ciudad enlaza los grandes fastos amorosos con los momentos mortuorios. No por nada uno de los grandes títulos literarios es *La muerte en Venecia*» (Pitol 1997, 12).¹⁴² Venecia es también música: Richard Wagner, Alma Mahler y el Teatro de la Fenice. Pero la música que se oye en la ciudad es también la de todas las lenguas que se mezclan y se entreveran, como en una Torre de Babel: «Oí hablar italiano y alemán y francés en torno mío, y también el dialecto véneto, salpicado de viejos vocablos españoles, que alguna vez debieron hablar en esas mismas callejuelas mis antepasados» (*ibid.*). Venecia es, por fin, cine, con una referencia a la película *Senso* (1954) de Luchino Visconti: «Me detuve frente al teatro de La Fenice, cuyo interior espléndido acababa de ver en una película de Visconti. En el vestíbulo, un gran cartel de Picasso anunciaba una función reciente del Berliner Ensemble: *Mutter Courage*».

En Venecia, todas las artes dialogan, todas las referencias se entretejen, y todos los artistas se responden unos a otros: Casanova le inspira a Schnitzler un relato, un cartel de Picasso anuncia una función de la obra de Brecht, el glorioso escenario de la Fenice y la ópera de Verdi *Il trovatore* le inspiran a Visconti la película *Senso*. Pero, en la profusión de referencias y datos, es el lector el que debe llenar los hue-

¹⁴² Es de notar que el título de Mann se esconde en la prosa de Pitol ya desde el inicio de su ensayo, con la pregunta «¿Moriría en Venecia?». Y, como ya vimos, se repite también después (Pitol 1997, 163-164).

cos, porque las referencias son muchas veces incompletas y las anécdotas inconclusas, dejándole al lector sin brújula y sin lentes, como el propio Pitol cuando su primera visita.

En la visita de San Marcos, sin embargo, se produce el único momento de duda (que sin embargo se repite en algunas ficciones del escritor): «Me parecía difícil aclararme si aquella grandeza era un signo evidente del esplendor de Bizancio, o un camino hacia la estética de Cecil B. de Mille, ese triunfo de Hollywood» (Pitol 1997, 11). Pero la duda pronto se desvanece y el veredicto cae después con absoluta magnanimidad: «En visitas posteriores más serenas persistió esa sospecha hasta que decidí salomónicamente: en la gloriosa basílica ambas poéticas se traman con notable armonía» (*ibid.*). Al final de esta primera visita, vencido por Venecia (¿Venecia me vencía?)... y por la fatiga, Sergio Pitol concluye: «El milagro se había consumado: había cruzado el umbral, el acerado huevo de Leda comenzaba a romperse y en el fondo de las sepulturas se fundían los contrarios» (Pitol 1997, 12). Y el autor concluye con una cita de *Al faro* (*To the Lighthouse*, 1927), otra vez sin indicar el autor (Virginia Woolf): «Recordé una frase que está al final de *Al faro*: “Sí, también yo he tenido mi visión”, y me quedé dormido» (*ibid.*).

En la última subparte, que cierra el ensayo, Sergio Pitol añade otras referencias, aclara ciertas alusiones, o retoma argumentos: desfilan una vez más Bernard Berenson, John Ruskin, el carnaval, Casanova, Carpaccio, Aschenbach, el personaje de *La muerte en Venecia*, E. M. Forster, el Hotel de la Fenice et des Artistes, la iglesia de San Giorgio degli Schiavonni, etc. Y el autor esboza un puente fecundo,

haciendo de sus encuentros sucesivos con Venecia la metáfora de su vida entera:

La primera vez, repito, vi la ciudad a ciegas, se me aparecía en fragmentos, surgía y desaparecía, me mostraba proporciones incorrectas y colores alterados. El espectáculo fue irreal y maravilloso al mismo tiempo. Con los años he rectificado esa visión, cada vez más portentosa, cada vez más irreal. *De algún modo mi viaje por el mundo, mi vida entera han tenido ese mismo carácter.* Con o sin lentes nunca he alcanzado sino vislumbres, aproximaciones, balbuceos en busca de sentido en la delgada zona que se extiende entre la luz y las tinieblas (Pitol 1997, 22).¹⁴³

El final del texto aboga por el retraimiento y la vida de retiro que el autor vive en Xalapa, pero sin descartar otros viajes, ni regresos a Venecia: «Eso no excluye algunos viajes, soñar en caminar otra vez por algunas callejuelas de Lisboa, de Praga, de Marienbad, de Venecia...» (Pitol 1997, 26). Antes de citar el famoso párrafo de «El relato veneciano de Billie Upward», sacado de *Juegos florales*, que cuenta la revelación enfebrecida de la joven Alice, pero sin indicar tampoco su procedencia («¡Todo es todas las cosas! y Venecia, con su absoluta individualidad iba de alguna manera a revelar ese secreto»), Sergio Pitol concluye con estas palabras el ensayo de 1996: «Venecia ha sido un escenario frecuente en mi literatura. Se trata de una Venecia imaginada como la de Hofmannsthal, una Venecia ideal, que me produce la certidumbre de la unidad biológica del hombre con todo lo que lo circunda y su fusión mística con el pasado» (*ibid.*).

¹⁴³ Las cursivas son mías.

Destellos de Venecia en *El viaje* y en *El mago de Viena*

La presencia de Venecia en *El viaje* (2000) es menos anecdótica de lo que parece, con esta alusión en las primeras líneas del relato, que parece fungir como *motor* de la producción del texto: «Y un día, de repente, me hice la pregunta: ¿Por qué has omitido a Praga en tus escritos? ¿No te fastidia volver siempre a temas tan manidos: tu niñez en el ingenio de Potrero, el estupor de la llegada a Roma, la ceguera en Venecia?» (Pitol 2000, 11). Como puede verse, el largo recorrido vital de Sergio Pitol, sintetizado por él mismo en unas cuantas palabras, sólo consta de tres etapas fundamentales (siendo dos de ellas italianas): Córdoba, Roma y Venecia. Asimismo, en la entrada del «24 de mayo», se leen estas frases definitivas sobre los lugares recorridos por el autor mexicano:

Hice un largo recorrido por las partes del viejo Leningrado. Advierto que no sé nada de la ciudad, o muy poco. Me pasa lo mismo cuando vuelvo a Roma, en donde viví unos meses en plena juventud, a Venecia, a donde he ido en muchas ocasiones, y a Praga, donde resido desde hace tres años. Me emociono al llegar y *me quedo atónito ante el esplendor de esas ciudades deslumbrantes, me doy cuenta de que sigo enamorado de ellas, pero descubro también que estoy muy lejos de conocerlas, que no he logrado traspasar el umbral*, que a duras penas voy acercándome a ellas, y a veces ni eso (Pitol 2000, 72).¹⁴⁴

¹⁴⁴ Las cursivas son mías. Véase también, en la entrada del «2 de junio»: «Leningrado, en eso coincidimos ambos, es una ciudad construida toda en una misma época, regida por un canon arquitectónico único. Eso le imprime a su belleza una indecible monotonía, una artificiosidad que carece de los misterios de Venecia, de Praga» (Pitol 2000, 129).

El último volumen de la *Trilogía de la Memoria*, *El mago de Viena*, libro misceláneo publicado en 2005, contiene algunas alusiones más a Venecia, como lo sugiere el mismo título, que parece señalar en filigrana el mismo nombre de Venecia (Viena/Venecia). La primera alusión se ubica en una lista que recopila los escenarios predilectos del autor en sus cuentos y novelas después de «Cuerpo presente», cuento transicional que data de 1961: «Se trata de itinerarios interiores cuyas escalas incluyen la Ciudad de México, algunas poblaciones veracruzanas, Cuernavaca y Tepoztlán, pero también Roma, Venecia, Berlín, Samarcanda, Varsovia, Belgrado, Pekín y Barcelona» (Pitol 2005, 43). La alusión siguiente, la encontramos en un apartado titulado «En actitud contemplativa», que insiste en las intensas emociones estéticas que producen ciertas obras: «Algunos cuadros que me producen un placer inmediato, como también ciertos barrios de algunas ciudades, los primeros y los últimos cuartetos de Beethoven, Venecia entera, todo Matisse, las óperas de Mozart» (Pitol 2005, 74). El apartado siguiente, titulado «Anulación de Pompeya», desarrolla la misma idea e insiste en los descubrimientos y en las grandes revelaciones estéticas que pueden transformar la existencia de uno (aunque sean preparadas por lecturas previas o recomendaciones externas).¹⁴⁵

¹⁴⁵ Véase: «Alguien puede hacerse la ilusión de que el tumulto interior sentido en la adolescencia cuando escuchó por primera vez *La consagración de la primavera* de Stravinski ha sido de los más intensos que conoció en su vida, lo mismo repetirá años más tarde, al descubrir Venecia o los iniciales aleteos del Eros fueron, quién lo duda, momentos iniciáticos que sumaron nuevos elementos a su existencia, y decididamente la enriquecieron» (Pitol 2005, 75).

En un largo apartado precisamente titulado «Henry James en Venecia», se leen estas líneas sobre la transformación que viven los personajes jamesianos: «Americanos prósperos, personajes casi de invernadero, [...] se dejan caer por Roma, por Florencia o por Venecia para transformar sus nupcias con el sol en nupcias con el arte y vivir zozobras y conflictos de una complejidad atroz [...]» (Pitol 2005, 128).¹⁴⁶ Aparece también alguna que otra alusión a Venecia en «El salto alquímico», apartado bajo cuyo título Sergio Pitol vuelve a publicar el prólogo al primer tomo de sus *Obras reunidas* en 2003, donde cuenta la redacción de *El tañido de una flauta* en Belgrado,¹⁴⁷ o la progresiva emergencia de Roma y Venecia en su obra (Pitol 2005, 239), o detalles sobre la persona que le inspiró el personaje de Billie Upward en el cuento.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Véase también esta cita, que alude a la trama de *Los papeles de Aspern* del mismo autor: «Del encuentro de las señoritas Bordereau con el narrador (enmarcado por una Venecia en verano, luminosa y radiante, y el interior claustrofóbico de un palacio arruinado), del juego de escaramuzas, artimañas, cambio de posiciones, desafíos y entregas, se teje la trama, y, en su centro, irradiando su poder y confiriéndoselo a quien los posee, están los papeles» (Pitol 2005, 136).

¹⁴⁷ Véase: «Comencé un diario, que aún ahora continúa a tropezones, donde registré un tumulto de cápsulas temáticas: una niña que trata de envenenar a una anciana enferma a quien adoraba; una delegación de cineastas mexicanos en la Bienal de Venecia, donde uno de los peores directores del cine nacional se sentía vejado porque la película japonesa premiada le parecía ser la copia de una suya filmada en su juventud» (Pitol 2005, 231).

¹⁴⁸ Véase: «[...] su voz, sus gestos, sus ademanes me parecieron engolados y solemnes, su discurso oratorio, una perorata que a momentos se transformaba en sermón; comenzó sin preámbulos con la declaración de que en Venecia siempre se movía en un círculo muy refinado de amigos, uno de ellos era Luigi Nono, el yerno de Schoenberg; con él y su mujer había viajado hacia poco a Salzburgo a oír la Lulú de Alban Berg, describió el escenario, la ejecución y las voces de esa ópera, y sin transición pasó al cante jondo y a sus supuestas raíces en la India y el mundo islámico» (Pitol 2005, 235-236).

En el último apartado, titulado «Diario de la Pradera» (y que fluye del 12 al 28 de mayo de 2004), la última alusión a Venecia se inserta en una nueva lista de ciudades fundamentales en la narrativa del autor: «Y si el manejo de la Forma se transformaba, también lo hicieron los espacios donde las tramas se desarrollaban: Roma, Venecia, Barcelona, Pekín, Londres, Varsovia, Bujara, Samarcanda» (entrada del 16 de mayo: 249-250). Se acabó el viaje, Venecia sigue resplandeciendo en la laguna, y desde la Ciudad de México, que otrora no fue otra que su doble en el Nuevo Mundo, Sergio Pitol la sigue leyendo, recordando y soñando.

Bibliografía

- Flaubert, Gustave. 1989. *Œuvres I*. París: Gallimard.
- Genette, Gérard. 1992 [1982]. *Palimpsestes*. N° 257. París: Points Seuil.
- Gresle-Poulligny, Dominique. 1999. *Un plan pour Mexico-Tenochtitlan*. París: L'Harmattan.
- Gruzinski, Serge. 1996. *Histoire de Mexico*. París: Fayard.
- Martinet, Marie-Madeleine. 1996. *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*. París: PUF.
- Pitol, Sergio. 1982. «Diario de Moscú». *Territorios* 12 (Ene/ Feb): 3-13.
- _____. 1997. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2000. *El viaje*. México: Era.
- _____. 2003. *Obras reunidas I. Las primeras novelas: El tañido de una flauta. Juegos florales*. México: FCE.
- _____. 2003. *Obras reunidas II. Las novelas del carnaval: El desfile del amor. Domar a la divina garza. La vida conyugal*. México: FCE.
- _____. 2005. *El mago de Viena*, Valencia: Pre-Textos.
- Roudaut, Jean. 1990. *Les villes imaginaires dans la littérature française*. París: Hatier.
- Villoro, Juan. 1990-1991. «El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitól». *Casa del Tiempo* 98-99 (Nov/ Feb): 36-44.
- Tristan, Frédérick. 1984. *Venise*, París, Des Villes: Champ Vallon.

Un escritor cubano llamado Pitol¹⁴⁹

Jorge Fornet
Casa de las Américas de La Habana

PARA DESPEJAR CUALQUIER malentendido que el título de mi intervención pudiera provocar, aclaro que no intentaré forzar aquí una genealogía. Ya sabemos que la vida y la obra de Sergio Pitol eluden encasillamientos, que él no es siquiera, si vamos a hacer caso de los estereotipos, un escritor *típicamente* mexicano. Sabemos también que esa atipicidad ha sido atribuida, como reproche y con ligereza, a demasiados escritores ilustres (las diatribas que soportaron los Contemporáneos deberían bastar para hacernos desistir de tales argumentos). Lo que esbozaré aquí no tiene nada que ver con esa rudimentaria acusación que, sin embargo, me tienta. ¿Y si asumiéramos que, en verdad, Pitol no es un escritor *típicamente* mexicano; si pensáramos que es posible ubicarlo dentro de otra tradición; si nos aventuráramos a leerlo, por ejemplo, como si fuera un escritor cubano?

¹⁴⁹ Este texto apareció originalmente en *Casa de las Américas* 255 (abr.-jun- 2009).

La suposición no es desatinada. La casi nula publicación de textos de Pitol entre nosotros y sus visitas de incógnito a la isla nos hacen perder de vista que la presencia cubana en su obra es más notable de lo que parece. Valdría la pena comenzar recordando un conocido dato biográfico: su infancia en un ingenio de Veracruz. La propia obra de Pitol nos autoriza a realizar esta cabriola cronológica, pues más de una vez aparecen en ella retrospectivas que nos remiten a un pasado lejano que funcionaría como explicación del presente. En el capítulo final de *El viaje* (2001), ese libro que toma como telón de fondo la experiencia de un viaje a la Unión Soviética en el período de la perestroika, el narrador se desprende del entorno en que se ha venido moviendo para recalcar en un recuerdo de la niñez; cuenta allí un pasaje según el cual el niño que fue disfrutaba deambular por el central en «esos largos meses de inactividad inmediatamente posteriores a la zafra [...] [a]travesaba», dice, «el cuerpo central del ingenio, recorría sus diversas naves, salía de los edificios y caminaba hasta un monte de bagazo de caña que se secaba bajo el sol. [...] Una vez allí, me sentaba o tendía sobre el bagazo tibio. Desde una altura regular contemplaba una cañada que terminaba en un muro de árboles de mango» (Pitol 2001, 165). Es fácil para cualquiera de nosotros imaginar ese paisaje que podemos sentir como propio. Lo sorprendente es que ese capítulo final se titula «Iván, niño ruso», y la vivencia infantil que en él se cuenta parece presagiar la devoción de Pitol por el universo ruso y eslavo en general. Es en aquel ingenio en tiempo muerto, en ese escenario que nos resulta familiar, donde el narrador ubica la posible génesis de una pasión que cuajará muchos

años después y que podemos corroborar en el mismo libro que acabamos de leer. La asociación me permite recordar que ese tránsito del ingenio al mundo eslavo adelantaba una experiencia similar vivida por miles y miles de cubanos. Lo curioso es que pese a la avalancha de compatriotas nuestros que pasaron durante décadas por las más disímiles vivencias en los países de Europa del Este y dominaban sus respectivos idiomas, pese al prestigio entre nosotros de lo mejor de su cultura, pese a que algunos abordaron ese mundo y aun hoy muchos escritores nacidos de padres rusos y cubanos reivindican y aprovechan esa herencia, no hay ningún escritor cubano que haya habitado con tal intensidad y devoción aquel universo y lo haya escrito como él. Pitol cumple en cierto sentido la función que –cabe conjeturar– debió corresponder a algún escritor nacido en esta isla, los cuales llegaron al tema, salvo escasas excepciones, en fechas relativamente recientes.

Y del mismo modo que el entorno del ingenio lo proyecta al mundo eslavo, la presencia en dicho mundo no deja de remitirlo a referentes cercanos. Allí le es posible recuperar, por ceñirnos a un caso notable, a uno de esos escritores por los que siente una admiración especial. Ya Pitol ha contado que entre 1963 y 1966 frecuentaba la cafetería del hotel Bristol, de Varsovia, donde se daban cita intelectuales como Andrzej Wajda y Jerzy Andrzejewski –de quien aquel había llevado al cine pocos años atrás la novela *Cenizas y diamantes*. Pitol estaba traduciendo otra novela suya, *Las puertas del paraíso*, y en esos años el joven mexicano y el autor polaco mantuvieron una comunicación regular. En una de aquellas conversaciones, en un contexto en apa-

riencia lejano y tal vez provocado por el joven traductor, Andrzejewski confiesa que, «de los narradores hispanoamericanos traducidos al polaco, que eran entonces todavía pocos, el único que le había logrado interesar era Carpentier. No *Los pasos perdidos*», advertía, «donde la opulencia del lenguaje y la magistral arquitectura se desperdiciaban en un tema insignificante [...]. *El siglo de las luces* era ya otra cosa. “Cualquiera que haya vivido la ocupación alemana y la fase más dura del estado totalitario”, recordaba Andrzejewski, “podría leer ese libro como si esa historia sobre ideales traicionados formara parte de su propia experiencia. Cuando llegué al último párrafo volví a iniciar la lectura de ese libro excepcional”» (Pitol 1998, 18-19). Me sorprende la aparición de Carpentier en aquellos diálogos tanto como su reaparición en la versión que Pitol da de aquellos encuentros más de treinta años después. Verter a Andrzejewski al español le permitió también a Pitol llegar indirectamente a los lectores cubanos, quienes leyeron perplejos esa novela de traducción especialmente ardua y, a la vez, le permitió acceder a otro escritor excepcional cuyo nombre vuelve a vincularlo de forma tangencial con la literatura cubana. En 1965, tras dos años en Varsovia, Pitol recibe una carta de Witold Gombrowicz –quien había leído su traducción de *Las puertas del paraíso*– invitándolo a traducir su *Diario argentino* para la editorial Sudamericana. La relación tuvo en la vida del mexicano una importancia que excede lo puramente literario: «Fue», según confiesa, «el inicio de una mejoría considerable en mis condiciones de vida». Pero si menciono a Gombrowicz, como imaginarán, es porque también él está ligado de cierta manera a

nuestra literatura. Recordarán que en su primera estancia en Buenos Aires Adolfo de Obieta presentó Gombrowicz a Virgilio Piñera. De ese encuentro surgió una amistad (fortalecida por el resentimiento del polaco hacia un medio literario que jamás lo tuvo en cuenta), que alcanzó su punto culminante al convertirse Piñera en presidente del comité de traducción de *Ferdydurke*. De modo que, involuntaria y simbólicamente, Pitol hereda el papel que le había pertenecido a Piñera varios años antes.

Debo volver a Carpentier no para consignar las innumerables referencias a él que Pitol hace desde que descubriera en Caracas, en 1953, *El reino de este mundo*, y el consiguiente deslumbramiento que su lectura le provocara, sino para recordar que cinco años después, cuando Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco lo invitaron a colaborar en la revista *Estaciones* –donde Elías Nandino les había concedido total libertad para encargarse de una sección dedicada a los nuevos autores–, Pitol les ofreció una nota sobre *El acoso* que no llegó a publicarse. La anécdota carecería de sentido de no ser porque ese interés por *El acoso* afloraría unos años más tarde. En 1961 Pitol decide salir por un tiempo de México: «pensé en un viaje a Nueva York para cargar baterías, o a La Habana, para ver de cerca esa nueva realidad revolucionaria que festejaban algunos intelectuales de gran prestigio como Jean-Paul Sartre o Michel Leiris, y terminé por viajar a Europa» (Pitol 1996, 41). Y así, en junio de ese año se embarcó en el carguero alemán *Marburg*. A bordo de él escribe el cuento «Tiempo cercado», el cual, como se conoce, toma el título de su primer libro pero forma parte del segundo, *Inferno de todos* (1964). El cuento sorprende

por varias cuestiones; se trata tal vez del primer texto de su autor que utiliza referentes extranjeros, lo que luego sería usual en su obra. Si hasta entonces sus historias tenían lugar en ambientes locales, en esta, aunque la anécdota ocurre en la capital mexicana, la esencia del conflicto se ubica fuera del país. De hecho es el único cuento que rompe la unidad espacial del volumen. La segunda cuestión es que en los protagonistas del relato se transparentan las figuras de Tina Modotti y Julio Antonio Mella, quienes son víctimas de la persecución machadista en México, pero cuyo drama nos remite al contexto cubano. La última cuestión que me interesa señalar es que la historia misma recuerda de manera ostensible la mencionada novela de Carpentier, cuya presencia es explícita en algunas citas textuales: «*El acoso* al que veíanse sometidos se conectaba íntimamente con la precariedad de cuidados que habían tomado desde su arribo a México» (Pitol 1964, 59) o «A medida que las horas corrían *el acoso* iba adquiriendo un tinte más siniestro» (Pitol 1964, 65).¹⁵⁰

Aunque el proyectado viaje a La Habana no se produjo, el efecto de su deseo emergería en algunos textos. Uno de los más celebrados cuentos de Pitol, «Hacia Varsovia», fechado (y ubicado) en esa ciudad en enero de 1963, introduce la referencia al interés por el proceso cubano. Dos décadas después, el supuestamente agonizante protagonista de la novela *Juegos florales* (1990), vuelve sobre el tema, esta vez como fuente de conflictos, en una anécdota en la que no es difícil percibir ciertos elementos autobiográficos:

¹⁵⁰ El énfasis es mío.

Conversar con él [su padre] le resultaba imposible. La reciente revolución en Cuba lo tenía como loco [...]; un antiguo amigo, cubano, socio suyo en otro tiempo en una fábrica de licores, le escribía desde su exilio en Tegucigalpa cartas aterrorizadoras. [...] Un día, a mitad de una discusión, le anunció que pensaba visitar Cuba. Sabía, dijo, que moriría pronto y antes de que eso ocurriera quería ver más de cerca lo que ocurría en el mundo. Renunciaría al trabajo e iría a pasar unas semanas a La Habana para ver qué era esa revolución que tanto espanto producía (Pitol 1990, 42).

Finalmente decide irse en el Marburg para Europa. «A fin de cuentas no conocería La Habana, Camagüey, Santiago, ni su fervor revolucionario, se dijo con cierto pesar [...]» (*ibid.*).

Hay un viaje real y fugaz a La Habana en que esta le sirve de puente para un salto mayor a Pekín, donde Pitol acababa de conseguir un trabajo para la editorial de lenguas extranjeras y la revista *China Ilustrada*. Todos los días, según ha contado, visitaba la oficina de Cubana de Aviación en la ciudad de México con la esperanza de recibir el pasaje que los chinos debían enviarle. Pero el pasaje no llega; en ese entonces México y China no tenían relaciones diplomáticas, y el joven decide presentarse en la Embajada china en La Habana. Durante quince días esperó la respuesta hasta que finalmente pudo viajar a Pekín vía Praga-Moscú, en las que serían sus primeras paradas en dos ciudades a las que luego ha estado tan vinculado. Pero el puente Habana-Moscú-Pekín se quebraría pronto como efecto de sucesos ocurridos en la isla; pareciera que Pitol hubiera llegado como agorero de la borrasca: «A las dos semanas de mi

llegada estalló la crisis del Caribe y la ruptura entre China y la Unión Soviética se hizo abierta. En las oficinas de *China Ilustrada* Adelia y yo estábamos sometidos a un constante bombardeo oral para convencernos de que la Unión Soviética era la mayor traidora a los intereses de los pueblos del mundo» (Pitol 1967, 54).¹⁵¹

Sin embargo, ningún viaje a La Habana ha tenido en Pitol el efecto vital y literario del primero que realizara, aunque para detenernos en él debamos comenzar por el final. Esta historia contada al revés comienza en mayo de 2004, cuando Pitol se interna durante dieciséis días en el Centro Internacional de Salud «La Pradera». Conocemos los detalles porque allí escribió una parte de ese diario descomunal que lo ha acompañado por décadas, la cual colocó como epílogo de su último libro, *El mago de Viena*. El dato es importante porque ese final nos remite al principio, es el fruto de una larga *Bildungsroman* iniciada medio siglo antes en las calles de esta ciudad. El círculo de una vida se cierra sobre el mapa de La Habana. El hecho, según podemos leerlo en esta versión, es que Pitol y su amiga Paz entran un día a comer a La Zaragozana, un restaurante que él recordaba de aquella primera estancia. Y es ante una trivial pregunta de ella («¿Cuándo viniste aquí la primera vez?») que la memoria se dispara. Es la magdalena en el té, el detonante de una catarata de recuerdos ocultos: «Durante cincuenta años mantuve clausurados los

¹⁵¹ Esa coincidencia hace recordar que cuando Pitol llegó por primera vez a Europa a bordo del Marburg, entró por Alemania en agosto de 1961, justo cuando se levantaba el muro de Berlín que durante casi cuarenta años fue símbolo de la guerra fría.

días de La Habana; sabía, desde luego, que había estado de paso en esa ciudad fascinante pero no recordaba qué había hecho o visto en ella, ni siquiera dónde dormía [...]» (Pitol 2006, 266-267).¹⁵² La historia se remonta a fines de febrero o principios de marzo de 1953, cuando en su primera salida de México con destino a Venezuela Pitol llega a Veracruz para embarcarse en el *Francesco Morosini*; evitando el mal tiempo, el barco había adelantado su salida para Nueva Orleáns y el joven aborda un carguero brasileño que haría escala en La Habana y le permitiría alcanzar al *Morosini* en ese puerto. De modo que el azar lo conduce a estos rumbos y, si hemos de creer esa versión, entonces Cuba y su capital se convertirían en la primera tierra extranjera visitada por este impenitente viajero futuro. Hago la salvedad porque está claro que ese diario y esos recuerdos salpicados de elementos en que se confunden realidad y ficción, es también la reconstrucción de una biografía. De hecho, una versión de ese mismo itinerario escrita en 1967, afirma que «mi deseo de viajar, el afán que me acuciaba de conocer lo otro, lo que siempre está más allá, me llevó a emprender un viaje a Venezuela a principios de 1953 con algunas escalas en puertos de los Estados Unidos, La Habana y Curazao» (Pitol 1967, 36-37). Otra versión más detallada ofrecida por Juan Villoro –quién sabe si leída o escuchada en algún sitio– asegura que Pitol zarpó en primera clase en el *Francesco Morosini*, «[e]n una escala en Nueva Orleáns se mandó hacer un costoso traje de lino y otras prendas para refutar el torpor del trópico con la elegancia. En la siguiente escala,

¹⁵² Todas las citas están tomadas de esta edición.

rodeado del son y las columnas de La Habana, prosiguió sus gastos con el ánimo de quien hace de la errancia una forma del derroche [...]» (Villoro 2007, 60).¹⁵³ Las contradicciones son evidentes pero lo que nos importa, en cualquier caso, es que en la rememoración del «Diario de La Pradera» (2006), los Estados Unidos y Curazao desaparecen, y La Habana pasa a ocupar entonces un lugar de privilegio.

La noche de su llegada –si nos atenemos a esta versión– el joven sale con un marinero italiano y dos jóvenes cubanos que lo conducen al barrio chino y al teatro Shanghai. De esa experiencia apenas quedan jirones de recuerdos. Solo al día siguiente, al descubrirse dentro de unos zapatos ajenos, se da cuenta de la magnitud de hechos que no logra hilvanar. Gracias a una extraña anagnórisis, verse en los zapatos de otro le hace cobrar conciencia de sí mismo y de lo ocurrido. En verdad, no logra precisar ni siquiera dónde había dormido, pero en ese silencio se asoma la posibilidad de una noche de Walpurgis. Hay un vacío en la memoria y en el texto mismo que, sin embargo, colma de sentido a la narración y logra insinuarse en algunos pasajes: «de día y noche recorría la ciudad, tanto las partes más reposadas como las más estrepitosas, y [...] en esas andanzas comparaba la Ciudad de México con la que estaba descubriendo, y la suya le parecía un inmenso monasterio habitado por una multitud de monjes trapenses, un desierto, un silencio infinito, una morigerada grisura; en cambio en la otra intuía una borrasca, un edén, la apoteosis del cuerpo, un vértigo,

¹⁵³ A esa elegante imagen se opone la más reciente versión de Pitol, según la cual zarpó de Veracruz en un carguero brasileño «que no tiene la mínima comodidad» (Pitol 2006, 255).

la gloria total» (Pitol 2006, 256). Y luego añade: «El joven estaba feliz, jamás había sentido tan intensa comunicación con sus sentidos, con su piel, en todo su cuerpo. Extasiado, vivía como en un sueño del que jamás quería desprenderse» (Pitol 2006, 258). Ha descubierto en La Habana una sensualidad que desconocía; pero ello no le impide descubrir otros espacios.

Al día siguiente se entera por el periódico de que Catalina Bárcena, de gira por Cuba, presenta *Pygmalión* y que esa misma noche, en el Lyceum Lawn-Tennis Club, se homenajea a Mariano Brull.¹⁵⁴ Si de la visita al Lyceum no queda un testimonio consistente, la puesta de *Pygmalión*, en cambio, deja en él una marca indeleble. Tras un primer acto desafortunado de la obra, la actriz y el personaje van creciendo «al grado que todas las Lizas de los varios Pygmaliones que vio después en producciones mejores y direcciones soberbias en Inglaterra, Italia y Polonia le parecieron sosas en comparación con la actriz española» (Pitol 2006, 261). Es decir, que a la revelación de una sensualidad no percibida antes, vendría a sumarse la experiencia de un placer estético que no volvería a encontrar ni en las más exigentes plazas.

Pero falta aún un elemento clave, el tercer vértice de este triángulo habanero indispensable en el proceso de creci-

¹⁵⁴ Brull reaparecería de forma indirecta años después (y sería un acceso inespereado a otros autores) cuando en la librería Dédalo, de Madrid, Pitol descubre la biblioteca del poeta cubano, adquirida pocos días antes: «La librería estaba, por eso, colmada de infinidad de primeras ediciones, muchas de ellas con dedicatorias y firmas de los autores. Tuve en las manos primeras ediciones de López Velarde, Tablada, Arévalo Martínez, Vargas Vila, también los primeros e inencontrables libros de poemas de Cardoza y Aragón, la *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes, en la colección Índice de Juan Ramón Jiménez» (Pitol 2006, 105).

miento y aprendizaje que significaron aquellos días. Se trata de la iniciación política. Al día siguiente de ese momento de refinamiento intelectual, después de visitar librerías, y de caminar, presumiblemente, por la calle San Lázaro, desemboca en una manifestación estudiantil que venía bajando de la Universidad, en protesta por el asesinato del estudiante Rubén Batista. «Fue», asegura, «el primer acto público al que el joven se acercó. Después participó en muchos más y en diferentes lugares» (Pitol 2006, 262). Escucha himnos revolucionarios y de pronto se desata el tiroteo de la policía. Repentinamente, según recuerda, la escalinata se transforma en las escaleras de Odessa. Pero a diferencia de la original (ya sabemos –lo reconoció el propio Einstein– que en las escaleras de Odessa no ocurrió nada durante la sublevación del Potemkin), la versión habanera está teñida de violencia y de sangre y otorga, por consiguiente, cierta dosis de heroísmo al joven mexicano sorprendido allí.

Por si todos los detalles de este intenso viaje no fueran suficientes para proclamar el paso por un proceso de iniciación en los más importantes órdenes, falta un detalle más extraordinario:

Mi mayor asombro fue recordar que durante esos días de La Habana y los siguientes de la travesía hacia Venezuela comencé a escribir. Varias veces he insistido por escrito y oralmente que el inicio de mi obra tuvo lugar en Tepoztlán unos cuatro años después de ese primer viaje al Caribe. Y descubro que no es verdad. La primera vez fue en la cubierta del *Francesco Morossini* cuando, tratando de escribir una carta probablemente a uno de los amigos que desistieron del viaje, empecé un poema (Pitol 2006, 264-265).

Es entonces allí, en la cubierta del barco en que acaba de salir de La Habana, donde el joven que había crecido entre cañaverales y matas de mango, vela las armas que le permiten echarse a los caminos de la literatura. Sergio Pitól no será, es cierto, un escritor *típicamente* cubano, pero decenas de indicios nos invitan a leerlo en clave cubana e incorporarlo a nuestra propia tradición.

Bibliografía

- Pitol, Sergio. 1964. «Tiempo cercado». *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1967. *Sergio Pitól*. México: Empresas Editoriales.
- _____. 1990. *Juegos florales*. México: Era.
- _____. 1996. «Prólogo». Jerzy Andrzejewski. *Las puertas del paraíso*, trad. Sergio Pitól. 9-31. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1999. *El arte de la fuga*. 3a reimpresión. México: Era.
- _____. 2001. *El viaje*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *El mago de Viena*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Villoro, Juan. 2007. “La primera errancia de Pitól: el episodio venezolano”. Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Territorio Pitol¹⁵⁵

Malva Flores
Universidad Veracruzana

HACE YA ALGUNOS años Jorge Herralde escribía, en uno de los varios textos que ha dedicado a la obra y personalidad de Pitol que, más allá de «sus muchos talentos como escritor», era necesario reconocer la labor de quien, como editor y traductor, había «enriquecido y vivificado los catálogos editoriales en España» (Herralde 2000, 54).

En aquel texto recordaba la llegada de Sergio a la península hace más de 40 años, su trabajo en Seix-Barral, su notable colaboración en Tusquets, particularmente en «Heterodoxos» –colección que creó y animó el propio Sergio– y más tarde, en la recién nacida Anagrama, casas editoriales donde, a instancias de Pitol, vieron por primera vez la luz en español muchos libros que hoy resultan imprescindibles para entender no solo el desarrollo de cierta arista excéntrica de la escritura sino, también, para percibir los guiños, la conversación entre líneas que el autor de *El mago*

¹⁵⁵ Texto leído en la Feria Internacional del Libro, Guadalajara 2011.

de Viena estableció desde su infancia con su pasión más prístina: la literatura –esa forma anómala de la vida, que se alimenta de palabras y cuyo signo genuino es lo posible.

Enfrentadas así, vida y escritura, la segunda se mira en el espejo de lo real con la piel de la subversión, o sea, de todo aquello que revuelve y trastorna. No es casualidad, entonces, que cuando Jorge Herralde hace el recuento de aquello que designa como «territorio Pitol» –es decir: «comicidad y horror, zarabanda y carnaval, oblicuidad y extremo refinamiento narrativo»– nos sea evidente que en el fondo de estas características se acrisola un temperamento, una disposición anímica hacia todo lo que confronta, desde el terreno vivo del arte, la mansedumbre de nuestra convivencia con lo real.

He dicho que el amplio catálogo de traducciones que Sergio ha nutrido nos ha hecho visible cierto ángulo excéntrico de la literatura y, más allá de los sinónimos que podamos encontrar para esta palabra –raro, extravagante, por ejemplo–, excéntrico es, en su acepción original, algo que está «fuera del centro» o, nos dice la Real Academia, «que tiene un centro diferente». Hoy que presentamos estos libros traducidos por Pitol –que la Universidad Veracruzana ha tenido el acierto de reeditar como una colección que pronto se volverá ineludible–, podemos renovar nuestra celebración: el centro de lo real siempre será refutado, discutido, evidenciado, por los múltiples centros de la imaginación.

No quiero extenderme esta tarde haciendo una larga reseña de los cinco textos que ahora presentamos. ¿Acaso podría añadir algo al notable prólogo de Pitol sobre esa obra señera de Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*, donde

asistimos, a un mismo tiempo, al deslumbramiento majestuoso de un lenguaje que ilumina el corazón oscuro de la selva pero también al abismo de una civilización, encarnada como pocas veces en la figura del agente Kurtz, que recorre las páginas de la novela como un fantasma lúcido y terrible?

Mi lectura, sin embargo, me lleva a una cita de Conrad: «La sociedad es esencialmente criminal» y esta aseveración puede extenderse también a la obra de Brandys, *Madre de Reyes*. En ambas novelas, el crimen verdadero, el más oscuro, es la perversión del ideal, su confusión. Si en el libro de Conrad atestiguamos la incapacidad de los individuos superiores para mantener la entereza moral frente a la sombra cruel de sus apetencias, *Madre de Reyes*, en otras circunstancias y parajes, nos revela la perversión del ideal que se transforma en ideología, y las palabras que lo alimentan, en doctrina. Frente a estos crímenes encontramos también a sus testigos, concebidos por sus autores tal vez como un *alter ego*: En Conrad, Marlow, ese hombre íntegro a quien le horroriza la mentira porque es la imagen de lo corrupto; en Brandys, Lucja Krol, metáfora sensible de la Polonia herida durante la ocupación nazi en Polonia.

«La voluntad criminal del hombre exige sus derechos», nos dice, a su vez, el protagonista/narrador de *Un drama de caza*, la primera novela de Chéjov, y esa certeza transfiere de la sociedad al individuo la reflexión de Conrad. Aquella frase es también el prelude de una trama policiaca escrita cuando el autor del *Pabellón número 6* había abandonado la carrera de médico por la de escritor. Poco antes, al tiempo de visitar hospitales, diseccionar cadáveres, atender gratuitamente a sus amigos, Chéjov, de 23 años, había empezado

a colaborar en algunos periódicos mediante la escritura de brevísimos cuentos humorísticos. Enfermo de tuberculosis, asediado por su padre y sus hermanos, pensaba en su futuro y escribía: «Me dedicaré de lleno a la medicina, es mi única posibilidad de salvación, aunque no siempre me tenga confianza como médico». Pero no fue así.

Chéjov escribe *Un drama de caza* entre 1884 y 1885, y la publica por entregas en un periodichucho que cerró poco después. Es ésta una novela al interior de otra novela donde el propio Chéjov interviene como personaje y pese a ser una obra temprana, en ella advertimos algunos de los rasgos formales que su autor pondrá en juego en su trabajo posterior: los inicios y finales desconcertantes, la magistral disposición para el suspenso y la ambigua relación entre la naturaleza y el hombre. Sin redención posible, en esta novela de un marcado matiz decadente, sus personajes, crueles y trastornados, medran entre el simulacro y los instintos y son solo parodia de los héroes románticos.

«Territorio Pitol», parece recordarnos a lo lejos Herralde y el mismo Sergio, en *El viaje*, identifica a ciertos habitantes de esa provincia literaria: «el excéntrico, el chiflado, el bufón, el que ve visiones, el chalado, el que está en la desesperación de sus superiores». Algunos de ellos habremos de encontrar en el libro de Pilniak, ese escritor que, en palabras de Sergio, «fue el épico cronista de una epopeya inmensa y de su envilecimiento». Príncipes feroces o derrotados por la nostalgia y el abismo de su caída, kirguises que saquean y violan, mendigos, plañideras, imbéciles, «inocentes». A todos estos habitantes, tan caros a nuestro traductor, «los uniforma el delirio».

Pero más allá de sus colonos, el territorio Pitol es la tierra del lenguaje, del edificio literario, y la naturaleza narrativa de Pilniak, su pasión por la forma y la notable construcción de sus textos como «obras en proceso», abiertas a la intervención de un lector atento, nos guían el ojo para entender la afinidad de su trabajo con la del propio Sergio. No es extraño, entonces, encontrar entre estos libros las cartas de Malcom Lowry a su editor y a su abogado. La primera de ellas constituye una de las más originales defensas de autor que yo haya leído. Agobiado por la lectura del dictamen que mereció *Bajo el volcán* de parte de un inepto lector que sugería cambios y mutilaciones a su texto, Lowry dedica medio centenar de páginas para exponer y defender lo que él llama «el punto de vista del autor». Amén de la extraordinaria, irónica y no pocas veces conmovedora prosa con la que, capítulo tras capítulo de su propia novela, Lowry va explicando las razones de tal o cual pasaje, de ciertos giros lingüísticos o del fluir de la prosa que al dictaminador le parecieron incorrectos, lo que nos muestra la carta es la prodigiosa estructura de una novela desentrañada por la no menos prodigiosa arquitectura mental de su autor. Delante de nosotros se expone la construcción de una trama y todos los hilos del libro quedan a la vista como un bordado perfecto sólo que, en esta ocasión, contemplado desde el reverso del lienzo de palabras. «Tengo la convicción de que *El volcán* amplía nuestro conocimiento del infierno» le dice a su editor y si de infiernos se trata, la segunda carta es su ampliación concreta en el mundo de lo real. Una serie de infortunios esperan a Lowry a su regreso a México después de muchos años de ausencia. La única alegría que le

depara este viaje es el anuncio de que su defensa de *El Volcán* fue exitosa y su libro será publicado. Sin embargo, es detenido junto con su esposa por el servicio de migración mexicano y, después de un periplo de vejaciones policíacas, finalmente la pareja es deportada del país. Vida y escritura son entonces una misma y el resultado es un texto que más se acerca a la ficción que a la estricta correspondencia entre un cliente y su abogado defensor. Sus personajes consiguen despertar nuestra *simpatía*: esa palabra, que reclama constantemente Lowry en la carta a su editor, como principio estético de acercamiento a un texto.

La literatura suscita esa simpatía, operación mediante la cual somos, quienes leemos, coautores y también personajes: cada lectura hace del libro, otro; del texto, algo nuestro que nos pertenece no solo porque en él podamos encontrar referencias a nosotros mismos o a situaciones que imaginamos «similares» a las propias, sino porque consigue establecer ese lazo oculto e inexpresable con una experiencia que se vuelve nuestra y nos hace visibles: enfrentados en el espejo de la lengua, podemos reconocernos. Eso lo han dicho tantos y tan bien que no vale la pena abundar más sobre ello. Sin embargo, cuando leemos una colección ocurre un fenómeno hermano aunque distinto pues asistimos a una doble lectura: la que nos propone el autor pero también estamos leyendo la *lectura* del coleccionista. No seguiré con estas operaciones. Los libros que conforman esta colección sin embargo, nos proponen una más: la que nace de una doble escritura –la del autor y la de su traductor.

«Entender es traducir», ha dicho Steiner. Escribir es traducir: hacer visible. Las traducciones de Sergio Pitol nos

hacen visible, a un mismo tiempo, el sombrío aparato del mundo y la opulencia carnal de la palabra, pero también nos permiten vislumbrar esa otra realidad: la que refuta por medio del arte la roma superficie de lo que llamamos cierto.

Bibliografía:¹

Un universo particular

Riccardo Pace
Universidad Veracruzana

Obras de Sergio Pitól

Cuentos

- Pitol, Sergio (Luis Fierro). 1955. «Amalia Otero». *Aventura y misterio*. México: Navarro.
- _____. 1958. *Victorio Ferri cuenta un cuento*. México: Cuadernos del Unicornio.
- _____. 1959. *Tiempo cercado*. México: Estaciones.
- _____. 1964. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1966. *Los climas*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1967. *No hay tal lugar*. México: Era.
- _____. 1970. *Del encuentro nupcial*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1971. *Infierno de todos*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral.

¹ Apéndice de la tesis *Lo novelesco en la escritura de la memoria de Sergio Pitól*. Doctorado en Literatura Hispanoamericana, Universidad Veracruzana (en proceso).

- _____. 1972. *Los climas*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1975. *Asimetría*. México: UNAM.
- _____. 1980. *Asimetría*. México: UNAM.
- _____. 1981. *Nocturno de Bujara*. México: Siglo XXI.
- _____. 1982. *Cementerio de tordos*. México: Océano.
- _____. 1983. *El asedio del fuego*. México: UNAM.
- _____. 1984. *Vals de Mefisto*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1989. *Vals de Mefisto*. México: Era.
- _____. 1990. *Cuerpo presente*. México: Era.
- _____. 1992. *El relato veneciano de Billie Upward*. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 1997. *Infierno de todos*. Ed. definitiva. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1998. *Soñar la realidad*. México: Plaza y Janés.
- _____. 1998. *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.
- _____. 1999. *Infierno de todos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1999. *Nocturno de Bujara. Victorio Ferri cuenta un cuento*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara-SEMS.
- _____. 2000. *Todo está en todas las cosas*. Santiago de Chile: LOM-Era.
- _____. 2000. *Todos los cuentos*. 2ª reimpresión. México: Alfaguara.
- _____. 2000. *Vals de Mefisto*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2001. *El oscuro hermano gemelo*. Xalapa: Editora de Gobierno.
- _____. 2004. *Obras reunidas III. Cuentos y relatos*. México: FCE.
- _____. 2004. *El oscuro hermano gemelo y otros relatos*. Bogotá: Norma.

- _____. 2005. *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. *Soñar la realidad*. 2ª ed. Barcelona: Mondadori.
- _____. 2007. *Ícaro*. 1ª. ed. Oaxaca: Almadía.
- _____. 2007. *Infierno de todos*. 4ª ed. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2008. *Nocturno de Bujara*. 4ª ed. La Habana: Casa de las Américas.

Cuentos publicados en periódicos, revistas y colecciones

- Pitol, Sergio. 1958. «Victorio Ferri cuenta un cuento». *Estaciones* 9 (primavera): 82-86.
- _____. 1958. «En familia». *Estaciones* 11 (otoño): 264-272.
- _____. 1959. «¡Soñar, acaso!». *Estaciones* 13 (primavera): 30-40.
- _____. 1959. «Las meninas». *Estaciones* 16 (invierno): 418-441.
- _____. 1960. «En familia». *Anuario del Cuento Mexicano 1959*, 168-174. México: INBA.
- _____. 1960. «La pantera». *La Palabra y el Hombre* 15 (jul.-sep.): 103-106.
- _____. 1961. «La casa del abuelo». *Anuario del Cuento Mexicano 1960*, 173-185. México: INBA.
- _____. 1961. «El regreso». *La Palabra y el Hombre* 18 (abr.-jun.): 301-306.
- _____. 1962. «Cuerpo presente». *Anuario del Cuento Mexicano 1961*, 189-199. México: INBA.
- _____. 1963. «Hora de Nápoles». *La Palabra y el Hombre* 28 (oct.-dic.): 623-624.

- _____. 1965. «Un hilo entre los hombres». *La Palabra y el Hombre* 36 (oct.-dic.): 673-681.
- _____. 1967. «Hacia Varsovia». Joffre de La Fontaine (presentación, selección y vocabulario). *Diez cuentos mexicanos contemporáneos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1969. «Hacia Varsovia». Emmanuel Carballo (selección y prólogo). *Narrativa mexicana de hoy*, 166-173. Madrid: Alianza.
- _____. 1974. «El encuentro nupcial». *La Palabra y el Hombre*, número extraordinario (sep.): 169-179.
- _____. 1977. «Victorio Ferri cuenta un cuento». María del Carmen Millán. *Antología de cuentos mexicanos 2*, 164-169. México: Nueva Imagen.
- _____. 1979. «La casa del abuelo». Jaime E. Cortés (introducción, selección y notas). *Dos siglos de cuento mexicano XIX y XX*, 491-504. México: Promexa.
- _____. 1980. «Asimetría». *La Palabra y el Hombre* 33 (ene.-mar.): 4-17.
- _____. 1982. «Los cuadernos de Orión». *La Palabra y el Hombre* 41 (ene.-mar.): 80-86.
- _____. 1989. «Semejante a los dioses». Carlos Monsiváis (selección y presentación). *Lo fugitivo permanece*, 193-202. México: SEP.
- _____. 1999. «La lucha con el ángel». Pedro Domene (prólogo). *Narrativa veracruzana actual*, 29-39. Xalapa: Cultura de Veracruz.
- _____. 2000. «Nocturno de Bujara». Russel M. Cluff. *Cuento mexicano moderno*, 409-433. México-Xalapa: UNAM-Aldus-Universidad Veracruzana.

- _____. 2001. «Amelia Otero». Sealtiel Alatraste. *Cuentos mexicanos: antología*, 79-110. México: Alfaguara.
- _____. 2006. «La pantera». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 107-110.
- _____. 2006. «El regreso». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa*, (ago.): 111-117.
- _____. 2006. «Hora de Nápoles». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 119-221.
- _____. 2006. «Un hilo entre los hombres». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 123-133.
- _____. 2006. «El encuentro nupcial». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 135-148.
- _____. 2006. «Asimetría». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 169-191.
- _____. 2006. «Los cuadernos de Orión». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 193-205.
- _____. 2006. «Hacia occidente». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 22-25.
- _____. 2006. «De cuando Enrique conquistó Asjabad y cómo la perdió». Rosa Beltrán (selección e introducción). *Los mejores cuentos mexicanos*, 21-44. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 2007. «La pantera». Luis H. Heredia (presentación y edición). *Cuentistas mexicanos y latinoamericanos*, 27-33. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2009. «Los nombres no olvidados». Mario Muñoz (selección y prólogo). *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo xx*, 125-134. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____. 2010. «Hora de Nápoles». *La Nave*, año II, 4-5 (abr.-sep.): 122.

Novelas

- Pitol, Sergio. 1972. *El tañido de una flauta*. México: Era.
- _____. 1982. *Juegos florales*. México: Siglo XXI.
- _____. 1984. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1985. *Juegos florales*. 2ª edición. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1986. *El tañido de una flauta*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1986. *El tañido de una flauta*. 3ª ed. México: Grijalbo.
- _____. 1987. *El tañido de una flauta*. 4ª ed. México: FCE.
- _____. 1988. *Domar a la divina garza*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1989. *El desfile del amor*. 2ª ed. México: Era.
- _____. 1989. *Domar a la divina garza*. 2ª ed. México: Era.
- _____. 1990. *Juegos florales*. 3ª ed. México: Era.
- _____. 1991. *La vida conyugal*. México: Era.
- _____. 1991. *La vida conyugal*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1994. *El tañido de una flauta*. 5ª ed. México: Era.
- _____. 1999. *El desfile del amor*. México: Planeta-Conaculta.
- _____. 1999. *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1999. *La vida conyugal*. 3ª reimpresión. México: Era.

- _____. 2000. *Tríptico del carnaval*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____. 2003. *Obras reunidas I. Las primeras novelas: El tañido de una flauta. Juegos florales*. México: FCE.
- _____. 2003. *Obras reunidas II. Las novelas del carnaval: El desfile del amor. Domar a la divina garza. La vida conyugal*. México: FCE.
- _____. 2005. *El desfile del amor*. Barcelona: Anagrama.

Autobiografías

- Pitol, Sergio. 1967. *Sergio Pitól*. México: Empresas Editoriales.
- _____. 1967. *Sergio Pitól*. Nuevos escritores Mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos. Prólogo de Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales.
- _____. 2006. *Obras reunidas IV. Escritos autobiográficos*. México: FCE.
- _____. 2010. *Una autobiografía soterrada. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. Oaxaca: Almadía.
- _____. 2011. *Una autobiografía soterrada. (Ampliaciones, rectificaciones y desacralizaciones)*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2011. *Memoria. 1933-1966*. México: Era.

Ensayos

- Pitol, Sergio. 1975. *De Jane Austen a Virginia Woolf (Seis novelistas en sus textos)*. México: SEP.
- _____. 1982. *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Woolf*. México: Diana.

- _____. 1989. *La casa de la tribu*. México: FCE.
- _____. 1996. *El arte de la fuga*. México: Era.
- _____. 1997. *El arte de la fuga*. 2ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1998. *Pasión por la trama*. México: Era.
- _____. 1999. *La vida conyugal*. 3ª reimpresión. México: Era.
- _____. 1999. *Pasión por la trama*. 2ª ed. Barcelona: Huerga y Fierro.
- _____. 1999. *Una adicción a la novela inglesa*. México: ISSSTE.
- _____. 1999. *Un largo viaje*. Prólogo de Anamari Gomís, epílogo de Rafael Antúnez. México: UNAM.
- _____. 2000. *El arte de la fuga*. Barcelona: RBA Coleccionables.
- _____. 2000. *El viaje*. México: Era.
- _____. 2001. *El viaje*. 2ª ed. México: Era.
- _____. 2001. *El viaje*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2001. *Hasta mañana y buenos días*. Aguascalientes: Gobierno del Estado.
- _____. 2001. *La relación con Italia*. México: Instituto Italiano de Cultura-Biblioteca Gaspare Stampa.
- _____. 2002. *De la realidad a la literatura: transcripción del ciclo de conferencias en la Cátedra Alfonso Reyes del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (abr. 2010)*. México: ITESM-Ariel.
- _____. 2002. *Adicción a los ingleses (Vida y obra de diez novelistas)*. México: Lectorum.
- _____. 2003. *De la realidad a la literatura*. 2ª ed. Madrid: FCE/ITESM.

- _____. 2004. *Soñar la realidad*. México: Debolsillo.
- _____. 2005. *El mago de Viena*. Valencia: Pre-Textos.
- _____. 2006. *El mago de Viena*. 2ª ed. Bogotá: FCE.
- _____. 2006. *La casa de la tribu*. 2ª ed. corregida y aumentada. Madrid-Alcalá de Henares: FCE-Universidad de Alcalá.
- _____. 2006. *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- _____. 2007. *El arte de la fuga*. México: Debolsillo-Era.
- _____. 2007. *Trilogía de la Memoria*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2008. *El mago de Viena. Obras reunidas V. Ensayos*. México: FCE.
- _____. 2008. *Obras reunidas V. Ensayos: La casa de la tribu, Adicción a los ingleses*. México: FCE.
- _____. 2010. *El viaje*. La Habana: Torre de Letras.
- _____. 2011. *El arte de la fuga*. México: Era.
- _____. 2012. *El arte de la fuga*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- _____. 2013. *El tercer personaje*. México: Era.

Ensayos publicados en periódicos, revistas y colecciones

- Pitol, Sergio. 1954-1958. «El desengaño». Antonio Castro Leal et al. *Ensayos sobre Salvador Díaz Mirón y literatura mexicana del siglo xx*. México: Las Letras Patrias.
- _____. 1962. «Lawrence Durrell: *El cuaderno negro*». Reseña sobre Lawrence Durrell. *El cuaderno negro*. Versión castellana de Leal Rey. Buenos Aires, 1961. *La Palabra y el Hombre* 23 (jul.-sep.): 461-464.

- _____. 1962. «Angus Wilson: *Actitudes anglosajonas*». Reseña sobre Angus Wilson. *Actitudes anglosajonas*. Traducción de Micaela Mata y José María Aroca. Barcelona: Seix Barral, 1961. *La Palabra y el Hombre* 23 (jul.-sep.): 464-468.
- _____. 1967. «El universo de Bruno Schulz». *La Palabra y el Hombre* 43 (jul.-sep.): 475-478.
- _____. 1968. «Para una exposición». *La Palabra y el Hombre* 46 (abr.-jun.): 297-306.
- _____. 1968. «Una imagen feminista de comienzos del siglo XIX». *La Palabra y el Hombre* 47 (jul.-sep.): 349-358.
- _____. 1982. «Diario de Moscú». *Territorios* 12 (ene-feb): 3-13.
- _____. 1993. «Julio Galán, la lección del sí y del no». *Vuelta* 204 (nov.): 21-25.
- _____. 1993. «Primer acercamiento a un *ars poética*». *La Jornada Semanal* (23 nov.): 37-39.
- _____. 1995. «Escribir, ese misterio». *Cuadernos Hispanoamericanos* 546 [Madrid]: 31-44.
- _____. 1996. «Imágenes: en una linterna mágica». José Luis Martínez Morales (coordinación). *Miradas a la obra de Sergio Galindo*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1996. «Rocío Maldonado». Alberto Ruy Sánchez. *Rocío Maldonado*, 13-17. México: Grupo Financiero Serfin.
- _____. 1996. «La herida del tiempo». *Turia. Revista Cultural* 37 [Teruel]: 53-60.
- _____. 1996. «Schwejk». *Letra Internacional* 42 [Madrid]: 28-32.
- _____. 1996. «Fortunata y Jacinta». *La Palabra y el Hombre* 100 (oct.-dic.): 15-21.

- _____. 1996. «Las pirámides son estelas, que son plataformas, que son columnas, que son volcanes». *La Palabra y el Hombre* 100 (oct.-dic.): 237-239.
- _____. 1997. «Monsiváis catequista». *Espejo de Paciencia: Revista de Literatura y Arte* [Las Palmas de Gran Canaria] 3: 7-10.
- _____. 1998. «La escritura y la vida». *La Palabra y el Hombre* 107 (jul.-sep.): 89-95.
- _____. 1999. «El mago de Viena y de nuevo Hamlet». *Letras Libres* 7 (jul.): 10-20
- _____. 2000. «Historia de unos premios». *Letras Libres* 14 (feb.): 30-34.
- _____. 2000. «Diario de Moscú». *Letras Libres* 23: 78-82.
- _____. 2000. «Historia de unos premios». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 9-22. México: Era.
- _____. 2000. «Pedro Henríquez Ureña». *La Palabra y el Hombre* 113 (ene.-mar.): 21-34.
- _____. 2000. «Carlos Fuentes: el tiempo y sus misterios». *La Palabra y el Hombre* 113 (ene.-mar.): 169-172.
- _____. 2001. «El viaje». *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid] 607: 81-93.
- _____. 2001. «Homenaje a Augusto Monterroso». *La Palabra y el Hombre* 120 (oct.-dic.): 75-78.
- _____. 2001. «Saludo a Augusto Monterroso». *La Palabra y el Hombre* 120 (oct.-dic.): 129-130.
- _____. 2002. «José Emilio Pacheco, renacentista». *Letras Libres* 37 (ene.): 34-39.
- _____. 2002. «Formas de Gao Xingjian». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 13-23.

- _____. 2002. «El imaginario literario y las identidades». *La Palabra y el Hombre* 122 (abr.-jun.): 15-21.
- _____. 2003. «Discurso de recepción del Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Veracruzana». *La Palabra y el Hombre* 128 (oct.-dic.): 29-37.
- _____. 2004. «Infierno de todos, Los climas, Auto-biografía». Huberto Bátis. *Crítica bajo presión: prosa mexicana 1964-1985*, 161-168. México: UNAM.
- _____. 2005. «Almuerzo en el Bellinghausen». *Letra Internacional* [Madrid] 88: 21-23.
- _____. 2005. «El tercer hombre». *Letras Libres* 51 (dic.): 42-46.
- _____. 2005. «Pereira declares/Sostiene Pereira». *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 61-62: 211-220.
- _____. 2006. «Ordenar, destruir». Vicente Rojo. *Volcanes Construidos (Pintura, Escultura y Grabado) (2000-2005)*, 15-16. Viena-Alcalá de Henares-Toulouse-Roma-Nápoles: Instituto Cervantes.
- _____. 2006. «Henríquez Ureña visto por sus discípulos». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 8-12.
- _____. 2006. «Autobiografía precoz». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 12-14.
- _____. 2006. «Ivan, niño ruso». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 15.
- _____. 2006. «Conrad, Marlowe, Kurtz». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 16-19.
- _____. 2006. «El universo de Bruno Schulz». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 17-20.

- _____. 2006. «Una imagen feminista de comienzos del siglo XIX». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 20-33.
- _____. 2006. «Fortunata y Jacinta». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 35-43.
- _____. 2006. «Las pirámides son estelas, que son plataformas, que son columnas, que son volcanes». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 45-48.
- _____. 2006. «La escritura y la vida». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 49-56.
- _____. 2006. «Pedro Henríquez Ureña». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 57-74.
- _____. 2006. «Carlos Fuentes: el tiempo y sus misterios». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 75-79.
- _____. 2006. «Homenaje a Augusto Monterroso». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 81-85.
- _____. 2006. «Saludo a Augusto Monterroso». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 87-88.
- _____. 2006. «El imaginario literario y las identidades». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 89-97.
- _____. 2006. «Para una exposición». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 149-168.
- _____. 2006. «Discurso de recepción del Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Veracruzana». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 389-398.

- _____. 2006. «Lawrence Durrell: El cuaderno negro». Reseña sobre Lawrence Durrell. *El cuaderno negro*. Versión castellana de Leal Rey. Buenos Aires, 1961. *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 399-403.
- _____. 2006. «Angus Wilson: actitudes anglosajonas». Reseña sobre Angus Wilson. *Actitudes anglosajonas*. Traducción de Micaela Mata y José María Aroca. Barcelona: Seix Barral, 1961. *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 403-410.
- _____. y Guillermo Villar. 2006. «Recuerdo de Sergio Galindo». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 99-106.
- _____. 2006. «Lo que dice César Aira». Teresa García Díaz (coordinación). *César Aira en miniatura. Un acercamiento crítico*, 21-27. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2009. «Un lenguaje afanzado en la tradición». Raquel Serur (coordinación). *La excentricidad del texto: el carácter político del «Nuevo Catecismo para indios remisos»*, 51-58. México: UNAM.
- _____. 2012. «El lenguaje lo es todo». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 29-31. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- _____. 2012. «Discurso para China». *Orientando*, número especial (feb.): 41-50.
- _____. y Guillermo Villar. 1993. «Recuerdo de Sergio Galindo». *La Palabra y el Hombre* 85 (ene.-mar.): 5-12.

Monografías de arte

- Pitol, Sergio. 1980. *El único argumento*. Edición limitada con treinta y dos serigrafías de Juan Soriano. México: Multiarte.
- _____. 1983. *Olga Costa*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- _____. 1992. «Julio Galán, la lección del sí y del no». Exposición retrospectiva. México: MARCO.
- _____. 1993. *Juan Soriano, el perpetuo rebelde*. México: Era.
- _____. 1994. *Luis García Guerrero*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.
- _____. 1998. *Olga Costa*. Guanajuato: La Rana.

Cartas

- Galindo, Sergio a Sergio Pitol / Sergio Pitol a Sergio Galindo. 2006. «Un intercambio epistolar de Sergio Pitol». *Corre, lee y dile*, número especial *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005* (ago.): 94-95.
- Zambrano, María a Sergio Pitol. 2010. «Tres cartas». *La Nave*, año 1, 1 (jul.-sep.): 18-21.

Tesis

- Pitol, Sergio. 1968. *Utopías del Renacimiento*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.

Traducciones

- Ackerley, J.R. 1989. *Vales tu peso en oro*. Barcelona: Anagrama.
- Andrzejewski, Jerzy. 1965. *Las puertas del paraíso*. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 1966. «Semejante a un bosque». *La Palabra y el Hombre* 40 (oct.-dic.): 577-596.
- _____. 1967. «Las tinieblas cubren la tierra» [fragmento]. *La Palabra y el Hombre* 42 (abr.-jun.): 339-390.
- _____. 1968. «Las tinieblas cubren la tierra». Jerzy Andrzejewski et al. *Cuatro dramaturgos polacos*. México: UNAM.
- _____. 1996. *Las puertas del paraíso*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1996.
- _____. 2006. «Semejante a un bosque». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 253-277.
- _____. 2006. «Las tinieblas cubren la tierra» [fragmento]. *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 279-338.
- _____. 2010. *Las puertas del paraíso*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2012. *Las tinieblas cubren la tierra*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Austen, Jane. 1971. *Emma*. Barcelona: Salvat.
- _____. 1986. *Emma*. Barcelona: Salvat.
- _____. 2011. *Emma*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Barrie, James M. 1979. *Peter Pan y los piratas*. México: Novaro.
- Bassani, Giorgio. 1969. *Detrás de la puerta*. Barcelona: Seix Barral.

- _____. 1971. *Historias de Ferrara*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1972. *Los anteojos de oro*. Barcelona: Seix Barral.
- Berto, Luigi. 1971. *El mal oscuro*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1991. *El mal oscuro*. Madrid: Debate.
- Brandyz, Kazimierz. 1964. «Cartas a la señora Z» [fragmento]. *La Palabra y el Hombre* 29 (ene.-mar.): 95-99.
- _____. 1966. «Cartas a la señora Z» [fragmento]. *La Palabra y el Hombre* 38 (abr.-jun.): 143-147.
- _____. 1966. *Cartas a la señora Z*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 1968. *Madre de reyes*. México: Era.
- _____. 1991. *Rondó*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2006. «Cartas a la señora Z» [dos fragmentos], *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 207-212, 247-252.
- _____. 2008. *Madre de reyes*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2009. *Cartas a la señora Z*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Byron Jackson, Kathryn. 1987. *Cristóbal el Colón*. México: Trillas.
- Chéjov, Anton. 1985. *Un drama de caza*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____. 2008. *Un drama de caza*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Conrad, Joseph. 1974. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Lumen.
- _____. 1985. *El corazón de las tinieblas – La soga al cuello*. Traducción Sergio Pitol y Vlady Kociancich. Madrid: Hyspamérica.

- _____. 1999. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Lumen.
- _____. 2002. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: MDS Books-Mediasat.
- _____. 2003. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Debolsillo.
- _____. 2005. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones.
- _____. 2006. *El corazón de las tinieblas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2006. «El corazón de las tinieblas» [fragmento]. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 20-21.
- _____. 1998. *El corazón de las tinieblas*. México: Conaculta.
- _____. 1999. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____. 2007. *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- _____. 2008. *El corazón de las tinieblas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2009. *El corazón de las tinieblas*. Madrid: Siruela.
- Déry, Tibor. 1968. *El ajuste de cuentas y otros relatos*. México: Era.
- _____. 2007. *El ajuste de cuentas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Firbank, Ronald. 1985. *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2009. *En torno a las excentricidades del cardenal Pirelli*, 7-18. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Ford Madox, Ford. 1971. *El buen soldado*. Barcelona: Planeta.
- _____. 2007. *El buen soldado*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Forster, E. M. 1975. «Anonimato: una reflexión». *La Palabra y el Hombre* 13: 5-20.
- _____. 2006. «Anonimato: una reflexión». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 369-381.
- Franco, Jean. 1971. *La cultura moderna en América Latina*. México: Joaquín Mortiz.
- Gombrowicz, Witold. 1967. «Del diario argentino». *La Palabra y el Hombre* 43 (jul.-sep.): 549-562.
- _____. 1968. *Diario argentino*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____. 1969. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1971. *Trasatlántico*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1974. «La rata». *La Palabra y el Hombre* 10 (Nueva Época): 30-37.
- _____. 1974. *Bakakai*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1986. *Bakakai*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1986. *Trasatlántico*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2002. *Cosmos*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 2003. *Trasatlántico*. Traducción con Kazimierz Piekarek. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 2006. «Del diario argentino». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 339-353.
- _____. 2006 «La rata». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 355-368.
- Graves, Robert. 1971. *Adiós a todo eso*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1985. *Adiós a todo eso*. Barcelona: EDHASA.

- _____. 2000. *Adiós a todo eso*. Barcelona: Muchnik.
- _____. 2002. *Adiós a todo eso*. Barcelona: El Aleph.
- Gregorzewski, Jerzy. 1977. *América. Sobre la obra de Franz Kafka*. México: UNAM.
- Hsun, Lu (Lu Xun). 1971. *Diario de un loco*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 2007. *Diario de un loco*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Kot, Jean. 1964. «Shakespeare, nuestro contemporáneo». *La Palabra y el Hombre* 32 (oct.-dic.): 591-595.
- _____. 2006. «Shakespeare, nuestro contemporáneo». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 235-241.
- Kunhard, Dorothy. 1987. *El pequeño Pigüi*. México: Trillas.
- James, Henry. 1970. *Washington Square*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1971. *Lo que Maisie sabía*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1971. *Las bostonianas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1971. *La vuelta de tuerca*. Barcelona: Salvat.
- _____. 1976. *Lo que Maisie sabía*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1984. *Daisy Miller y Los papeles de Aspern*. México: UNAM.
- _____. 1988. *Las bostonianas*. Barcelona: Salvat.
- _____. 1993. *Las bostonianas*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1998. *Washington Square*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1998. *Los papeles de Aspern*. Traducción y prólogo de Sergio Pitol. Caracas: Monte Ávila.
- _____. 2006. *Las bostonianas*. Barcelona: Mondadori.

- _____. 2007. *Los papeles de Aspern y Daisy Miller*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2007. *Las bostonianas*. Barcelona: Debolsillo.
- _____. 2008. *Washington Square*. Barcelona: BackList.
- _____. 2010. *Washington Square*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2011. *La vuelta de tuerca*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2012. *Los papeles de Aspern*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Iwazskiewicz, Jaroslaw. 1964. «Cálamo aromático». *La Palabra y el Hombre* 31 (jul.-sep.): 469-488.
- _____. 2006. «Cálamo aromático». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 213-234.
- Leiris, Michel. 1977. «La ópera: música en acción». *La Palabra y el Hombre* 23 (jul.-sep.): 51-54.
- _____. 2006. «La ópera: música en acción». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 369-381.
- Lindquist, Willis. 1989. *Piratas*. México: Trillas.
- Lowsberry, Eloise. 1989. *Marco Polo*. México: Trillas.
- Lowry, Malcom. 1971. *El volcán, el mezcal, los comisarios (Dos cartas)*. 3ª ed. Barcelona: Tusquets.
- _____. 1984. *El volcán, el mezcal, los comisarios (Dos cartas)*. Barcelona: Tusquets.
- _____. 2008. *El volcán, el mezcal, los comisarios*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Malerba, Luigi. 1969. *Salto mortal*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 2009. *Salto mortal*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Mellville, Herman. 1980. *Moby Dick*. Adaptación de Emma Galders. México: Trillas.
- Nabokov, Vladimir. 1990. *La defensa*. Barcelona: Anagrama.
- North Bedford, Annie. 1960. *El libro de seguridad del Pato Donald*. México: Novaro.
- _____. . 1972. *La bella durmiente*. México: Novaro.
- Orton Jones, Elizabeth. 1982. *Caperucita Roja*. México: Novaro.
- Pilniak, Boris. 1980. *Caoba*. México: UNAM.
- _____. 1987. *Caoba*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2008. *Pedro, Su Majestad, Emperador*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Poe, Edgar Allan y Henry James. 1995. *Narraciones extraordinarias*. Traducción de Julio Cortázar (*The turn of the screw*) y Sergio Pitol (*Vuelta de tuerca*). Barcelona: Salvat.
- Rosewic, Tadeuz. 1966. «El archivo: teatro». *Revista de Bellas Artes* 8: 17-36.
- Sitwell, Edith. 1965. «Una madre a su niño muerto». *La Palabra y el Hombre* 34 (abr.-jun.): 231-234.
- _____. 2006. «Una madre a su niño muerto». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial Sergio Pitol en casa (ago.): 243-246.
- Vittorini, Elio. 1971. *Las ciudades del mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1992. *Las ciudades del mundo*. Madrid: Debate.
- Watson, Jane W. 1960. *Los favoritos de Pedro*. México: Novaro.
- _____. 1960. *La casa de los animales*. México: Novaro.
- Wise Brown, Margaret. 1988. *El doctor Alegría, especialista en muñecos*. México: Trillas.

Audiolibros

Pitol, Sergio. 2003. *Nocturno de Bujara (voz del autor)*. México: UNAM.

Antologías

Pitol, Sergio (selección y prólogo). 1967. *Antología del cuento polaco contemporáneo*. México: Era.

———. 1982. *La Novela Rusa Clásica*. México: Promexa.

———. 1982. *La Novela Rusa del Siglo Veinte*. México: Promexa.

———. (compilación). 2002. *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*. México-Barcelona: Plaza & Janés.

——— y Rodolfo Mendoza Rosendo (selección y prólogo). 2012. *Elogio del cuento polaco*. México-Xalapa: Conaculta-Universidad Veracruzana.

———. 2013. *La patria del lenguaje. Lecturas y escrituras latinoamericanas*. María Martha Gigena (selección y prólogo). Buenos Aires: Corregidor.

Prólogos y epílogos

1982. *Literatura Rusa I y II*. V-XI; XI-XV. México: Promexa-Gallimard.

Andrzejewski, Jerzy. 1996. *Las puertas del paraíso*, 9-31. Xalapa: Universidad Veracruzana.

———. 2010. *Las puertas del paraíso*, 7-25. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Andrzejewski, Jerzy *et al.* 1968. *Cuatro dramaturgos polacos*. México: UNAM.
- Austen, Jane. 1997. *Orgullo y prejuicio*. México: Porrúa.
- . 2013. *Orgullo y prejuicio*, VII-XVII. México: Porrúa.
- Benedetti, Mario *et al.* 2000. *No hay dos sin tres. Historias de adulterio*, 5-11. Madrid: Páginas de Espuma.
- Brontë, Emily. 1990. *Cumbres borrascosas*, IX-XIX. México: Porrúa.
- . 1994. *Cumbres borrascosas*. México: Porrúa.
- Bulgákov, Mijaíl. 1999. *Corazón de perro y La isla púrpura*, 259-271. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- . 2001. *Corazón de perro*, 9-22. México: Lectorum.
- Carroll, Lewis. 1996. *Alicia en el país de las maravillas*, IX-XVI. México: Porrúa.
- Chéjov, Antón. 2002. *Un drama de caza*, 7-17. México: Lectorum.
- . 2009. *La estepa y otros relatos*, 13-27. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Comptom-Burnett, Ivy. 1983. *Criados y doncellas*, 5-14. Barcelona: Anagrama.
- Conrad, Joseph. 1970. *Nostromo*, V-XXV. México: UNAM.
- . 1966. *El corazón de las tinieblas*, 7-14. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2008. *El corazón de las tinieblas*, 7-14. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Dickens, Charles. 1969. *David Copperfield*, IX-XX. México: Porrúa.
- . 2000. *David Copperfield*. México: Porrúa.

- Firbank, Ronald. 1985. *Las excentricidades del cardenal Pirelli*, 7-21. Barcelona: Anagrama.
- . 2009. *Las excentricidades del cardenal Pirelli*, 7-18. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Galindo, Sergio. 2007. *Polvos de arroz*, 9-20. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gogol, Nikolai. 1991. *Almas muertas, El capote y otros relatos*, 13-21. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Herralde, Jorge. 2001. *Opiniones mohicanas*, 9-16. Barcelona: El Acantilado.
- Hsun, Lu (Lu Xun). 1971. *Diario de un loco*, 7-10. Barcelona: Tusquets.
- . 2011. *Diario de un loco*, 7-11. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- James, Henry. 1984. *Los papeles de Aspern y Daisy Miller*, V. México: UNAM.
- . 1998. *Los papeles de Aspern*, VII-XVII. Traducción y prólogo Sergio Pitol. Caracas: Monte Ávila.
- . 2002. *Los papeles de Aspern*, 9-20. México: Lectorum.
- . 2007. *Los papeles de Aspern y Daisy Miller*, 13-26. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Monterroso, Augusto. 2004. *Mouvement perpétuel*, 9-14. Albi: Passage du Nord/Ouest.
- Pilniak, Boris. 1980. *Caoba*, 7-17. México: UNAM.
- Pitol, Sergio (selección y prólogo). 1967. *Antología del cuento polaco contemporáneo*, 9-14. México: Era.
- . (compilación y prólogo). 2002. *Los cuentos de una vida. Antología del cuento universal*. México-Barcelona: Plaza & Janés.

- Stevenson, Robert L. 1968. *La isla del tesoro. Cuentos de los Mares del Sur*. México: Porrúa.
- _____. 2010. *La isla del tesoro. Cuentos de los Mares del Sur*, VII-XVIII. México: Porrúa.
- Vasconcelos, José. 2000. *Ulises criollo*, XIX-XXXIV. Madrid-Barcelona-LaHabana-Lisboa-París-México-BuenosAires-São Paulo-Lima-Guatemala-San José: ALLCA XX.
- _____. 2003. *Ulises criollo*. México: Porrúa.
- _____. 2012. *Ulises criollo*, VII-XXXIII. México: Porrúa.
- Waugh, Evelyn. 2003. *Cuerpos viles*, 17-40. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Woolf, Virginia. 1972. *Flush*. Barcelona: Salvat.
- _____. 1982. *Flush*, 9-19. Barcelona: Salvat.
- _____. 1985. *Flush*. Barcelona: Salvat.
- Xingjian, Gao. 2001. *La huída. Al borde de la vida. El sonámbulo. Cuatro cuartetos para un fin de semana*. México: El Milagro.

Obras y artículos que hacen referencia a Sergio Pitol

Tesis

- Abad Torres, Olivia. 1990. *La iniciación a la madurez de dos personajes en la narrativa de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Acosta, Salvador. 1997. *Sergio Pitol y el tema del desencanto: la intertextualidad en su narrativa*. Tesis de doctorado. California: University of California-Los Ángeles.
- Ávila Díaz, Patricia. 2006. *Carnaval y sátira en Sergio Pitol*. Tesis de maestría. México: UNAM.

- Bustorff, Katja. 1994. *Aspekte der Übersetzungproblematik bei postmodern Romanen am Beispiel des mexikanischen Schriftstellers Sergio Pitol*. Düsseldorf: Diplomarbeit zur Erlangung des Grades einer Diplom-Übersetzerin des philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität.
- Castro Ricalde, Maricruz. 1995. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado. México: Universidad Iberoamericana.
- Cluff, Russell M. 1978. *Estructuración y temática en tres prosistas mexicanos contemporáneos: Ricardo Garibay, Sergio Pitol y José Emilio Pacheco*. Ph. D. Chicago: University of Illinois.
- Fernández de Alba, Luz. 1991. *El universo paródico de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- . 2005. *Sergio Pitol: ensayista*. Tesis de maestría. México: UNAM.
- Galindo Chico, María Fernanda. 2002. *Lo grotesco en El desfile del amor de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- García Díaz, Teresa. 1997. *Juegos florales: una síntesis de la propuesta estética de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado. México: UNAM.
- Gómez Valderrama, Rosa I. 2003. *Tres perspectivas para la configuración de un personaje en «El tañido de una flauta» de Sergio Pitol. (Focalización, metafiction e intertextualidad)*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- González Equihua, Rodolfo. 1999. *El discurso autobiográfico de Sergio Pitol en El arte de la fuga*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.

- Gouy-Gilbert, Cécile. 1992. *La fonction narrative dans le roman de Sergio Pitol* El desfile del amor. Grenoble: Université Stendhal-Grenoble.
- Guerra Humberto. 1990. *Análisis de tres personajes masculinos de «El tañido de una flauta»*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Hernández Hernández, Reyes I. 2012. *Tres rasgos grotescos en personajes de Nocturno de Bujara de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. Universidad Veracruzana, Xalapa.
- Larios, Quirino. *La escritura autobiográfica en Sergio Pitol. La forma de la memoria: del ensayo a la autobiografía*. Tesis de licenciatura. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Martínez Ferrer, José de Jesús. 1989. *Las sagas familiares de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Martínez Hernández, Victor Hugo. 2000. *Esperpento y carnaval en la narrativa de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- Montelongo, Alfonso. 1994. *La construcción de personajes en la novelística de Sergio Pitol*. Tesis de doctorado. California: University of California-Santa Bárbara.
- Noguerón de la Peña, Lucina. 1990. *Ismael, protagonista de «La casa del abuelo» y «Pequeña crónica de 1943»*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Itzapalapa.
- Ochoa García, Martha I. 2013. *Las relaciones especulares en «El oscuro hermano gemelo» de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Pace, Riccardo. 2010. *Carnavalización de la escritura de Sergio Pitol y Carlo Emilio Gadda: El desfile del amor y Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Tesis de maestría. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Pliego Maldonado, Mariana D. 2002. *La práctica de la meta-ficción en dos momentos de la cuentística de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Reyes Partida, Abelardo A. 1989. *Espacio y personajes en la novela «El desfile del amor» de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Rodríguez, Ismael. 1997. *Tiempo adentro, tiempo afuera. Acercamiento a la obra de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Rodríguez R., Ricardo. 1991. *Una novela histórica: «El desfile del amor» de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM-Iztapalapa.
- Rodríguez González, Yliana. 1994. *Narradores, espacio, tiempo y meta-ficción en «Domar a la divina garza»*. Tesis de licenciatura. México: UNAM.
- Salas-Elorza, Jesús. 1992. *La narrativa de Sergio Pitol y el proyecto dialógico de Mijaíl Bajtín*. Tesis Ph.D. Boulder: University of Colorado.
- Serrato Córdova, Eduardo. 1994. *Humor e historia en El desfile del amor. (La escritura asimétrica de Sergio Pitol)*. Tesis de maestría. México: UNAM, .
- Torres, Olivia. 1990. *La iniciación a la madurez de dos personajes en la narrativa de Sergio Pitol*. Tesis de licenciatura. México: UAM.

Libros

2004. *Sergio Pitol, 1999: Premio de Literatura Mexicana y del Caribe*. México: Universidad de Guadalajara.
2006. *Sergio Pitol*. Xalapa: H. Ayuntamiento Constitucional de Xalapa.

- Benmiloud, Karim. 2012. *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités: El desfile del amor*. París: Presses Universitaires de France.
- Bustamante, Jorge. 2013. *El viaje y los sueños, un ensayo vagabundo*. México: UNAM-Ediciones Sin Nombre.
- Castañón, Adolfo. 1999. *Sobre la inutilidad y perjuicios de los fines de siglo, milenio y mundo con especial referencia al ejercicio de la literatura en América Latina y algunos escritores mexicanos, en particular a Sergio Pitol*. México: Ediciones Sin Nombre-Juan Pablos.
- Castro Ricalde, Maricruz. 2000. *Ficción, narración y polifonía. El universo narrativo de Sergio Pitol*. México: UAEM.
- Cázares, Laura. 1996. *Sergio Pitol. Bibliografía: Fuentes directas e indirectas*. México: Centro de Documentación Alfonso Reyes-UAM.
- . 2006. *El caldero fáustico: La narrativa de Sergio Pitol*. México: UAM.
- Corral Peña, Elizabeth. 2013. *La escritura insumisa. Correspondencias en la obra de Sergio Pitol*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- Fernández de Alba, Luz. 1998. *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*. México: UNAM.
- . 2010. *Sergio Pitol, ensayista*. Colección Biblioteca. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- García Díaz, Teresa. 2002. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro. 2012. *Sergio Pitol: las máscaras del viajero. Caleidoscopios, lentes fractales y territorios asimétricos de la literatura mexicana: la danza en el laberinto*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Martín Gómez, Javier A. 2003. *Sergio Pitol: sopa de tortuga o la antología del fracaso*. Puebla: UDLA.
- Martínez González, Víctor Hugo. 2012. *Sergio Pitol. Una memoria soñada*. Ciudad Madero: Universidad Von Humboldt.
- Montelongo, Alfonso. 1998. *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitol*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- Prada Oropeza, Renato. 1996. *La narrativa de Sergio Pitol: los cuentos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Salas-Elorza, Jesús. 1999. *La narrativa dialógica de Sergio Pitol*. Providence: Inti.
- Valdés Manríquez, Hugo. 1998. *El laberinto cuentístico de Sergio Pitol*. México: Conaculta-Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Libros colectivos

- Balza, José et al. 2000. *Sergio Pitol, los territorios del viajero*. México: Era.
- Benmiloud, Karim y Raphaël Estève (dirección). 2012. *El planeta Pitol*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bru, José (compilación). 1999. *Acercamientos a Sergio Pitol*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Corral Peña, Elizabeth (edición). 2016. *Confluencias*. Col. voladores. Xalapa: Instituto Veracruzano de la Cultura-Secretaría de la Cultura y las Artes del Gobierno del Estado de Yucatán.
- Domene, Pedro (edición). 2002. *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40. Xalapa:

- Universidad Veracruzana-Instituto Veracruzano de la Cultura-Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz.
- García Díaz, Teresa (coordinación). 2007. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gil, Rodolfo (coordinación). 2006. *El viaje de una vida. Sergio Pitol, Premio Cervantes 2005*. Alcalá: Universidad de Alcalá.
- Homero, José (compilación). 2009. *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*. México: Tierra Adentro.
- Serrato, Eduardo. (compilación). 1994. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.

Capítulos de libros

- Aguilar, Héctor Orestes. 1994. «La herida secreta de los excéntricos». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 258-162. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Antuñez, Marco. 2009. «Aquelarre pueblerino». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 61-75. México: Tierra Adentro.
- Antuñez, Rafael. 2002. «Esas ruinas que ves». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*, 149-151. Batarro. Revista literaria 38-39-40. Xalapa: Universidad Veracruzana-Instituto Veracruzano de la Cultura-Secretaría de educación y Cultura de Veracruz.
- Arenas Monreal, Rogelio y Gabriela Olivares Torres. 1998. «Retrato oblicuo de Sergio Pitol». José Luis Martínez

- Morales. *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 139-160. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Balza, José. 1994. «Sergio Pitol: las nupcias del humor y el horror». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 209-220. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- . 2000. «Página para Pitol». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 32. México: Era.
- Beltrán, Rosa. 2007. «Herencias». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 37-43. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Benmiloud, Karim. 2003. «*En Familia* de Sergio Pitol: du conflit historique et familial au conflit formel, un jeune auteur entre théâtre et prose narrative». Bernard-Marie Garreau (coordinación). *Dynamiques du conflit*, 323-336. Lorient: Université de Bretagne Sud.
- . 2007. «La Fausse Tortue dans *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol». Yves Aguila (coordinación). *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et en Amérique latine*, 159-174. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- . 2007. «*El desfile del amor*: comedia aristocrática». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 203-224. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2011. «Civilisation et barbarie dans *Nocturno de Bujara* de Sergio Pitol». Daniel Vives (dirección). *Cultures urbaines et faits transculturels*, 191-207. Rouen: Publications des Universités de Rouen et du Havre.

- _____. 2012. «La figure de l'écrivain chez Sergio Pitol». Françoise Moulin-Civil, Florence Olivier, Teresa Orecchia-Havas (coordinación). *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle: un parnasse éclaté (Colloque de Cerisy 2008)*, 249-273. Paris: Éditions Aden.
- _____. 2012. «El doble en *El desfile del amor* de Sergio Pitol». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 189-217. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- _____. 2013. «Sergio Pitol y el exilio republicano español en México». Adalberto Santana, Rubén Torres Margarita Vargas *et al* (coordinación). *México, tierra de acogida. Transculturaciones y mestizajes en el periodo contemporáneo*, 175-189. Aix-en Provence-México: Centre Aixois d'Études Romanes, AMU-UNAM.
- _____. y Raphaël Estève. 2012. «Prólogo. Veinte vueltas al planeta Pitol». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 15-27. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Blanco, José Joaquín. 1982. «Sergio Pitol: todos los desvaídos crespones del gran Arte». *Crónica de la literatura reciente en México (1950-1980)*, 68-70. México: INAH.
- _____. 1996. «Sergio Pitol: todos los desvaídos crespones del gran Arte». *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, 497-498. México: Cal y Arena.
- Bolaño, Roberto. 2006. «Sergio Pitol». *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1999-2003)*, 135-136. Barcelona: Anagrama.
- Boullosa, Carmen. 1994. «Sergio Pitol: entre la burla y el espejo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado*,

- tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 54-58. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Bradú, Fabienne. 1994. «El turista del mundo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 59-61. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Bravo, Federico. 2012. «...es la forma la que vence... o el triunfo del signifiante: *Hacia Varsovia*, “el oxímoron perfecto”». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitól*, 97-110. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Brescia, Pablo A. J. 1998. «Fracasan, luego existo: Sergio Pitól». *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 179-194. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Broad, Peter G. 2012. «Sergio Pitól entre fuga y retorno». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitól*, 311-319. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bubnova, Tatiana. 1994. «Sergio Pitól: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 225-236. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Carballo, Emmanuel. 1967. «Prólogo». Sergio Pitól. *Sergio Pitól*, 5-14. Nuevos escritores Mexicanos del Siglo xx presentados por sí mismos. México: Empresas Editoriales.
- . 1969. «Nota bio-bibliográfica» y «Hacia Varsovia». *Narrativa mexicana de hoy*, 166-173. Madrid: Alianza.

- Cárdenas, Noé. 1994. «El carnaval novelesco de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 221-224. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Castañón, Adolfo. 1981. «Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión... (La narrativa mexicana de los setentas)». Aurora M. Ocampo (compilación). *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, 265-288. México: UNAM.
- _____. 1993. «Sergio Pitol: el artista sin coartada». *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos 1*, 425-437. México: Vuelta.
- _____. 1994. «Sergio Pitol o la metamorfosis del costumbrismo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 248-251. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Castro Ricalde, Maricruz. 1993. «Sergio Pitol y la cultura popular». *El discurso de los mundos posibles*. Mérida: ICY.
- _____. 1993. «La cultura popular de la risa». Lauro Zavala y Ramón Alvarado (coordinadores). *Sinopsis de ponencias del Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin*. México: UAM, julio 5-9.
- _____. 1998. «Sergio Pitol: narración y polifonía». *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 229-239. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2002. «Sergio Pitol: una literatura del carnaval». Sergio Pitol. *De la realidad a la literatura*, 109-138. México: ITESM-Ariel.
- _____. 2007. «La *Trilogía de la memoria*: hacia una ampliación del canon». Teresa García Díaz (coordina-

- ción). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 293-309. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2012. «Del registro personal al discurso social en *El viaje de Sergio Pitol*». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 219-234. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Cázares, Laura. 1989. «Génesis de una novela y novela de una génesis». José Amezcua y Evodio Escalante (edición). *Homenaje a Margit Frenk*, 247-254. México: UNAM/UAM.
- _____. 1989. «Los adolescentes en la obra de Sergio Pitol». *Signos. Anuario de Humanidades 1*, 161-172. México: UAM-Iztapalapa.
- _____. 1992. «Ironía, parodia y grotesco en *Aparición de la Falsa Tortuga* de Sergio Pitol». *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, 159-169. México: UAM.
- _____. 1993. «La mascarada: presencia de Tirso de Molina en *El desfile del amor*». *América-Europa. De encuentros, desencuentros y encubrimientos. (Memorias del II Encuentro y diálogo entre dos mundos: 1992)*, 152-159. México: UAM.
- _____. 1994. «Ironía, parodia y grotesco en *Aparición de la Falsa Tortuga* de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 237-247. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-ERA.
- _____. 1997. «Lo grotesco en la cuentística de Sergio Pitol». Alfredo Pavón (edición). *Ni cuento que los*

- aguante. (*La ficción en México*), 109-125. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- _____. 1999. «De lo solemne a lo lúdico: autobiografía y memorias de Sergio Pitol». Ramón Alvarado *et al.* (compilación). *Literatura sin fronteras, Segundo Congreso Internacional de Literatura*. México: UAM.
- _____. 2007. «Los cuentos olvidados». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 109-126. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2012. «Lectura y lectores en *Juegos florales*». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 163-171. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Cluff, Russel M. 1994. «Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 180-188. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2012. «El arte de la hibridez: Sergio Pitol, cuentista y ensayista». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 77-95. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Colorado, Alfonso. 2012. «Suite en diez partes para Billie Upward». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 111-125. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Corona Aguilar, Elisa. 2009. «De perros que saben todo de viajes literarios». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 48-57. México: Tierra Adentro.

- Corral Peña, Elizabeth. 2007. «*La vida conyugal: la profundidad de la superficie*». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 151-165. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2011. «La experiencia de la escritura: *Cemento de tordos*, de Sergio Pitol». Gustavo Jiménez Aguirre (coordinación). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, t. II, 52-72. México: UNAM-FLM.
- _____. 2012. «*El viaje: el centro desde la periferia*». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 281-292. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- D'Aquino, Alfonso. 1994. «Sergio Pitol: una geografía literaria». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 255-257. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- De Stefano, Victoria. 2000. «Pitol, un proyecto de vida». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 33-40. México: Era.
- Del Moral Tejeda, Agustín. 2007. «Sergio Pitol, *zoon* literario». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 31-36. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Domene, Pedro. 2002. «El universo literario y personal de Sergio Pitol (Una entrevista que se dilata en el tiempo y en la amistad)». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 27-39.
- Domínguez Michael, Christopher. 1994. «Domar a la divina garza». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo*

- cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 191-195. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Echavarren, Roberto. 1994. «Dos libros de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 89-93. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Enrique, Álvaro. 2012. «Historia de una ocupación». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 69-73. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Espinaza, José María. 1994. «El teatro de la novela». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 196-200. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Espresate, Neus. 2002. «Sergio Pitol y Ediciones Era». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 45-46.
- Estève, Raphaël. 2012. «La Gaya Garza». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 219-234. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Fernández de Alba, Luz. 1994. «La seriedad de la ironía». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 62-67. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- . 2007. «Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 297-314. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Fisbach, Éric. 2012. «Amor, desamor y parodia en *La vida conyugal*». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección).

- ción). *El planeta Pitol*, 235-244. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- García Abreu, Alejandro. 2009. «Fragmentos de una realidad permeada por la niebla». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 120-126. México: Tierra Adentro.
- García Díaz, Teresa. 1993. «Una lectura bajtiniana de *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol». Lauro Zavala y Ramón Alvarado (coordinadores). *Sinopsis de ponencias del Sexto Encuentro Internacional Mijail Bajtin*. México: UAM, julio 5-9.
- . 2007. «Prólogo». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 9-15. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2007. «La refutación de los sentidos». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 127-144. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- . 2007. «Victorio Ferri, Amelia Otero y Sergio Pitol cumplen cincuenta años» (prólogo). Sergio Pitol. *Infierno de todos*, 9-18. 4ª ed. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- García Flores, Margarita. 1979. «Sergio Pitol. Su búsqueda de utopos». *Cartas Marcadas*. México: UNAM.
- García Ponce, Juan. 1969. «El mundo de Sergio Pitol». *Cinco ensayos*, 79-110. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- . 1991. «Sergio Pitol: la escritura como misterio; el misterio de la escritura». *Imágenes y visiones*, 81-84. México: Vuelta.
- . 1991. «Nocturno de Bujara de Sergio Pitol». *Imágenes y visiones*, 85-88. México: Vuelta.

- _____. 1994. «Sergio Pitol: la escritura como misterio; el misterio de la escritura». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 36-39. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 1994. «Sergio Pitol: la escritura oblicua». *Apariciones (Antología de ensayos)*, 133-137. México: FCE.
- _____. 2000. «Sergio Pitol: el viaje como reflejo». *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, vol. II, 59-65. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 2000. «Sergio Pitol: la escritura oblicua». *Las huellas de la voz. Imágenes literarias*, vol. II, 66-73. México: Joaquín Mortiz.
- _____. 2001. «El mundo de Sergio Pitol». *Palabras sobre palabras*, 89-120. México: Nueva Imagen.
- _____. 2002. «El mundo de Sergio Pitol». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 117-132.
- García Posada, Miguel. 1994. «*El desfile del amor*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 165-167. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Glantz, Margo. 1994. «Sergio Pitol: ¿el espejo de Alicia?». *Esguince de cintura*, 161-167. México: CNCA.
- _____. 1994. «Sergio Pitol: ¿el espejo de Alicia?». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 138-143. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2002. «Sergio Pitol: ¿el espejo de Alicia?». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 133-138.

- _____. 2007. «Remembranzas». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 25-30. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Giménez-Frontín, José Luis. 1994. «Sergio Pitol, analista». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 87-88. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Gómez Beltrán, Roberto. 2005. «Los conceptos de *Mise en abyme* de Lucien Dällenbuch [sic.] aplicados al análisis de *Mephisto Waltzer* de Sergio Pitol». María José Rodilla y Alma Mejía (edición). *Memoria y literatura. Homenaje a José Amezcuca*, 359-370. México: UAM.
- Gomís, Anamari. 1994. «Sergio Pitol en nuestra tradición». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 204-208. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 1999. «Prólogo». Sergio Pitol. *Un largo viaje*, 7-14. México: UNAM.
- _____. 2000. «En homenaje a Sergio Pitol, con motivo del Premio Juan Rulfo para Latinoamérica y el Caribe». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 41-44. México: Era.
- González Rodríguez, Sergio. 1994. «La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 156-158. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Granados, Pedro Felipe. 2002. «Épica de nuestro tiempo: el relato *Los Ferri*». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 139-143 y 149-151.

- Guerra, Humberto. 2007. «La estructuración espacial de la *Autobiografía* de Sergio Pitól». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 315-328. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. 2007. «*Poeta doctus*: Sergio Pitól o la transgresión en los géneros literarios». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 193-202. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Gutiérrez Vega, Hugo. 2000. «Bazar 247». José Balza *et al.* *Sergio Pitól, los territorios del viajero*, 45-48. México: Era.
- _____. 2000. «Bazar 248. El carnaval de Pitól (II)». José Balza *et al.* *Sergio Pitól, los territorios del viajero*, 49-51. México: Era.
- _____. 2000. «Sergio Pitól, Unamuno, el autor y los personajes». *Bazar de asombros*, 449-452. México: Aldus.
- _____. 2000. «El carnaval de Pitól». *Bazar de asombros*, 453-456. México: Aldus.
- Hanaï, Marie-José. 2012. «*El desfile del amor*: un juego de pistas históricas». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitól*, 173-187. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Hermosilla Sánchez, Alejandro. 2012. «El tiempo fugado e inmóvil de Veracruz en la obra de Sergio Pitól: literatura transparente y región sin límites». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitól*, 245-261. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Herralde, Jorge. 2000. «Sergio Pitól, editor». José Balza *et al.* *Sergio Pitól, los territorios del viajero*, 53-57. México: Era.
- _____. 2001. «Pitól en dos tiempos». Jorge Herralde. *Opiniones mohicanas*, 63-73. Barcelona: El Acantilado.

- _____. 2002. «Pitol, andaluz». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real. Batarro Revista literaria* 38-39-40: 47-49.
- _____. 2012. «Cinco encuentros con Sergio Pitol». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 61-67. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Homero, José. 2002. «¿Qué es un autor?». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real. Batarro Revista literaria* 38-39-40: 50-53.
- _____. 2007. «Una ceremonia secreta: *Domar a la divina garza*». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena, 183-191*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2009. «Línea de sombra: Sergio Pitol ante los jóvenes». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 9-20. México: Tierra Adentro.
- Hurtado, Gerardo. 2005. «*El desfile del amor* de Sergio Pitol: una tragicomedia policial en tres actos». Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores (edición). *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*, 91-113. México: UNAM.
- Laddaga, Reinaldo. 2013. «*Un refinamiento absurdo*. Enumeraciones de Sergio Pitol». Sergio Pitol. *La patria del lenguaje. Lecturas y escrituras latinoamericanas*, 245-260. Selección y prólogo, María Martha Gigena. Buenos Aires: Corregidor.
- Lara Zavala, Hernán. 1994. «Peregrino de su patria». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 68-70. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.

- López Fernández, Jerónimo. 2002. «Sergio Pitol en la red». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 185-198.
- López Parada, Esperanza. 2012. «Memoria y olvido en la autobiografía: Sergio Pitol y el dato que falta». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 265-279. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Martínez Gómez, Jesús. 2002. «Parodia, deformación y conocimiento en la narrativa de Sergio Pitol: Tríptico del carnaval». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 152-162.
- Martínez Morales, José Luis. 2008. «La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitol». José Luis Martínez Morales. *Singulares lecturas tenebrosas*. 44-76. Xalapa: Gobierno del Estado de Veracruz.
- Martínez Suárez, José Luis. 2007. «El Tríptico de la memoria: evocación y vida». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 249-263. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Martínez de Pisón. 2002. «Viajar a lomos de la literatura». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 163-167.
- Masoliver Ródenas, Juan A. 1994. «Sergio Pitol en los espacios del recuerdo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 168-171. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- . 2000. «El privilegio de la locura. Textualidad, ensayo y creación en Sergio Pitol». Balza José *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 9-22. México: Era.

- _____. 2002. «Viaje al corazón del carnaval». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 199-207.
- _____. 2007. «Vivir para contarlo» (prólogo). Sergio Pitol. *Trilogía de la memoria*, 7-15. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. «Sergio Pitol: (continuación) (continuará)». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 329-342. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Massey, Kenneth W. 1994. «*El tañido de una flauta*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 147-149. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Melo, Juan Vicente. 1994. «Sergio Pitol: Del infierno terrenal». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 84-86. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Méndez-Caipeau, Lenina. 2012. «Variaciones en torno al horror en la narrativa de Sergio Pitol». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 143-160. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Millán, María del Carmen. 1989. «Sergio Pitol». *Antología de cuentos mexicanos 2*, 163-164. México: Nueva Imagen.
- Monmany, Mercedes. 1994. «Una obra maestra: *Domar a la divina garza*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 189-190. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2002. «De Praga a Tbilisi: una historia de las mentalidades». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol*.

- El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 208-219.
- Monsiváis, Carlos. 1994. «Sergio Pitól: las mitologías del rencor y del humor». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 40-52. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2000. «Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable». José Balza *et al.* *Sergio Pitól, los territorios del viajero*, 23-30. México: Era.
- _____. 2002. «Sergio Pitól: las mitologías del rencor y del humor». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitól. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 168-180.
- _____. 2007. «Sergio Pitól: el autor y su improbable biógrafo». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 45-53. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2008. «Prólogo. Todo está en todo. Diálogo con Sergio Pitól». Sergio Pitól. *Obras reunidas V. Ensayos*, 13-18. México: FCE.
- _____. 2013. «Sergio Pitól: las mitologías del rencor y el humor». Sergio Pitól. *La patria del lenguaje. Lecturas y escrituras latinoamericanas*, 223-243. Selección y prólogo, María Martha Gigena. Buenos Aires: Corregidor.
- Montelongo, Alfonso. 1996. «Breve historia de un cuento mexicano: *Una mano en la nuca* de Sergio Pitól». Sara Poot Herrera (edición). *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, 407-422. México: UNAM.
- _____. 1998. «Reflejos y reflexiones en *Domar a la divina garza*». Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo, 211-227. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- _____. 2007. «Asimetría» en la obra de Sergio Pitól». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 93-107. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Montoya, Oscar E. 2007. «El tañido de una flauta: las virtudes del blanco y negro». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 235-245. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Mora, Leticia. 2007. «Domar a la divina garza: el rito de la escritura o la escritura del rito». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 167-182. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Moreno-Durán, Rafael H. 1994. «Sergio Pitól. Las estaciones del nómada». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 71-78. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2000. «La escritura, ese viaje donde todas las citas se cumplen». José Balza *et al.* *Sergio Pitól, los territorios del viajero*, 73-82. México: Era.
- Muñoz, Mario. 1994. «Infierno de todos: formalización de un sistema». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, 98-112. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 1999. «La inocencia maligna. Los cuentos de iniciación de Sergio Pitól». Mario Muñoz. *Tres planos de la mirada: lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos*. Veracruz: Ivec.
- _____. 1999. «Los inicios literarios de Sergio Pitól». *Tres planos de la mirada (Lectura de narradores mexicanos e hispanoamericanos)*, 33-71. Veracruz: Ivec.

- _____. 2007. «Los cuentos de juventud». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 67-92. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Olvera, Karla. 2009. «Dirección Bujara». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 76-86. México: Tierra Adentro.
- Ortiz, Horacio. 1996. «Sergio Pitol, la derrota como única victoria». *Jóvenes creadores. Antología de letras y dramaturgia 1995-1996*, 115-126. México: CNCA.
- Pacheco, Cristina. 2001. «Sergio Pitol». *Al pie de la letra*, 248-258. México: FCE.
- Palou, Pedro Ángel. 1998. «Sergio Pitol cuenta un cuento (viaje y nostalgia en sus primeros textos)». Alfredo Pavón (edición). *Si cuento lejos de ti (La ficción en México)*, 103-113. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Paredes, Alberto. 1990. «Sergio Pitol». *Figuras de la letra*, 128-130. México: UNAM.
- Patán, Federico. 1989. «*El desfile del amor* y la variación del discurso». *Contrapuntos*, 83-91. México: UNAM.
- _____. 1992. «Sergio Pitol (Puebla, 1933)». *Los nuevos territorios (notas sobre la narrativa mexicana)*, 257-262. México: UNAM.
- _____. 1994. «*El desfile del amor*, de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 159-164. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2007. «Sergio Pitol en fuga». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 265-280. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Peña, Margarita. 1968. «México y el infierno». *Una de cal y otra de arena*, 18-19. México: INJ.
- Petterson, Aline. 1997. «Sergio Pitol: un oximoron consecuente». *Charla a tres voces*. 102-109. México: UNAM.
- Poniatowska, Elena. 1994. «Sergio Pitol, el de todos los regresos». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 29-35. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Poot Herrera, Sara. 1998. «De espumas y esposas en *La vida conyugal* de Sergio Pitol». *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 195-220. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Prada Oropeza, Renato. 1991. Alfredo Pavón (edición, prólogo y notas). «San Rafael: el infierno y sus alrededores. Los cuentos iniciales de Sergio Pitol». *Cuento de nunca acabar. (La ficción en México)*, 137-178. México: Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Autónoma de Puebla.
- . 1994. «La alienación del extrañamiento. La triología del desarraigo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 121-137. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo. 2012. «De los perfiles de *Vals de Mefisto*». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 127-141. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Reyes, Juan José. 1994. «Sergio Pitol. Vals en sala de espejos». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 117-120. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.

- Rodríguez Chicharro, César. 1994. «Infierno de todos». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 81-83. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Rodríguez González, Yliana. 1998. «Las dicotomías en Juan García Ponce y Sergio Pitol. *Domar a la divina garza* en una doble lectura». *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 249-255. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Saborit, Antonio. 1994. «La comedia de la ignorancia jamás imaginada». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 172-179. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Sada, Daniel. 2000. «La prosa conjetural de Sergio Pitol». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 83-87. México: Era.
- Saladrigas, Robert. 1994. «Vals de un solo tiempo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 113-116. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2009. «Sergio Pitol y sus afinidades electivas. El affaire Compton-Burnett». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 87-100. México: Tierra Adentro.
- Serrato Córdova, Eduardo. 1994. «Presentación». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 23-24. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 2007. «Algunas fuentes literarias de *El desfile del amor*». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri*

- se hizo mago en Viena*, 225-234. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Sheridan, Guillermo. 1994. «Sergio Pitol: específico radical». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 263-266. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Sinno, Neige. 2011. «Sergio Pitol. Viajero en la nave de los locos». *Lectores entre líneas. Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, 197-265. México: Conaculta-Aldus.
- Stavans, Ilán. 1993. «Sergio Pitol, Rafael Ramírez Heredia y los otros». *Antihéroes. México y su novela policial*, 128-132. México: Joaquín Mortiz.
- Tabákova, Liliana. 2012. «El mundo eslavo: una de las patrias literarias de Sergio Pitol». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 321-339. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Tabucchi, Antonio. 1994. «La máscara y el rostro de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 53. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- . 1999. «Desconfianzas (mini-baedeker aconsejable para viajar por el mundo de Pitol)». Traducción de Carlos Gumpert. Sergio Pitol. *Tríptico del carnaval*, 7-13. Barcelona: Anagrama.
- . 2002. «La máscara y el rostro de Sergio Pitol». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 54.
- . 2007. «Una domestica asociación delictiva». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 147-150. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- Toriz, Rafael. 2009. «Un puñado de imágenes para llegar a Sergio Pitol». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 34-47. México: Tierra Adentro.
- Urrutia, Elena. 1994. «*El tañido de una flauta*». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 150-151. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Valencia, Édgar. 2009. «La escritura de los límites». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 112-119. México: Tierra Adentro.
- Van Rest, Monica. 1994. «“Cuerpo presente”, cuento existencialista de Sergio Pitol». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 94-97. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Velasco, Magali. 2009. «Sergio Pitol no deja dormir». José Homero, (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 23-33. México: Tierra Adentro.
- Vicente, Alfonso. 2009. «El enigma, el mago y el desfile». José Homero (compilación). *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*, 103-111. México: Tierra Adentro.
- Villarino, Roberto. 1994. «Sergio Pitol y el tañido de la vida». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 151-155. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- Vila-Matas, Enrique. 2000. «Sergio Pitol en el infierno de Escudellers». *Desde la ciudad nerviosa*, 39-41. Madrid: Alfaguara.
- _____. 2000. «Tantas veces en lugares tan distintos». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 89-92. México: Era.

- _____. 2002. «Tantas veces en lugares tan distintos». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 55-57.
- _____. 2005. «Has hecho girar la locura» (presentación). Sergio Pitol. *Los mejores cuentos*, 7-38. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. «Viaje con Pitol». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 19-23. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- _____. 2012. «Grandes lecciones de mi único maestro». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 35-59. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- _____. 2012. «Homenaje en Burdeos». Karim Benmiloud y Raphaël Estève (dirección). *El planeta Pitol*, 343-345. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Villoro, Juan. 1983. «El asedio del fuego» (prólogo). *Antología de Sergio Pitol*, 3-5. México: UNAM.
- _____. 1994. «La ciudadela asaltada». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 201-203. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 1995. «El viajero en su casa (Sergio Pitol)». *Los once de la tribu. Crónicas*, 215-239. México: Aguilar.
- _____. 1998. «Prólogo. Sergio Pitol: el asedio del fuego». Sergio Pitol. *Todos los cuentos*. México: Alfaguara.
- _____. 2000. «Los anteojos perdidos». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 93-101. México: Era.
- _____. 2001. «Los anteojos perdidos». *Efectos personales*, 61-70. Barcelona: Anagrama.

- _____. 2002. «Sergio Pitol con pasaporte negro». Pedro Domene (edición). *Sergio Pitol. El sueño de lo real*. Batarro. Revista literaria 38-39-40, 58-80.
- _____. 2007. «Cantera de la memoria». Sergio Pitol. *Trilogía de la memoria*, 17-24. Barcelona: Anagrama.
- _____. 2007. «La primera errancia de Pitol: el episodio venezolano». Teresa García Díaz (coordinación). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, 55-63. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Vital, Alberto. 1994. «Prólogo». Eduardo Serrato (compilación). *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, 11-22. Prólogo de Alberto Vital. México: UNAM-Era.
- _____. 1998. «Las preguntas de Sergio Pitol». *Juan García Ponce y la Generación del Medio Siglo*, 161-168. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Volpi, Jorge. 2000. «Siete variaciones sobre temas originales». José Balza *et al.* *Sergio Pitol, los territorios del viajero*, 103-113. México: Era.
- _____. 2001. «¿Un *ars poetica*?». John Brushwood *et al.* Federico Patán (coordinación, prólogo y notas). *Ensayo literario mexicano*, 255-263. México: UNAM-Universidad Veracruzana-Aldus.
- _____. 2013. «Siete variaciones sobre temas de Sergio Pitol». Sergio Pitol. *La patria del lenguaje. Lecturas y escrituras latinoamericanas*, 261-272. Selección y prólogo, María Martha Gigena. Buenos Aires: Corregidor.

Números de revistas dedicados a Sergio Pitol

Texto Crítico 21 (abr.-jun. 1981).

Cultura de Veracruz 24 (abr. 1998).

La Palabra y el Hombre, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago. 2006).

La Gaceta del Fondo de Cultura Económica 242 (abr. 2006)
Sergio Pitol, nuestro Cervantes.

Pie a tierra [Xalapa] 20 (ago. 1999): *Sergio Pitol, Premio de Literatura Juan Rulfo*.

Pie a tierra [Xalapa] 62 (feb. 2003): *dedicado a Sergio Pitol en sus 70 años*.

Corre, lee y dile [Xalapa] ed. especial (ago. 2006): *Sergio Pitol: Premio Cervantes 2005*.

Textos aparecidos en revistas

1998. «Sergio Pitol». *Doctorado Honoris Causa*, México: UAM. 1998: 7-13.

Aguilar, Héctor Orestes. 1990. «Sergio Pitol: nuestro primer escritor centroeuropeo». *Los Universitarios* 11 (mayo): 8-9.

Andujar, Manuel. 1981. «Presentación de Sergio Pitol en el Ateneo de Madrid». *La Semana de Bellas Artes* 195: 15.

Ávalos Ortiz, Rogelio. 1992. «El humor y la escatología en *Domar a la divina garza*». *Topodrilo* 24 (jul.-ago.): 89-91.

Bellatin, Mario. 1998. «Volver finito lo infinito». *Equis* 3 (julio): 21-22.

Beltrán, Rosa. 2008. «Pitol traductor». *La Palabra y el Hombre* 4 (abr.-jun.): 9-15.

- _____. 2010. «De la excentricidad y otros márgenes». *La Nave*, año I, 1 (jul.-sep.): 22-27.
- Beneyto, María. 1999. «Invitación a la lectura del último Premio Rulfo». *Quimera* 186 (dic.).
- Benmiloud, Karim. 2006. «Un roman de l'artiste. *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól». *Atala: La France et l'Allemagne* [Rennes] 9 (mar.).
- _____. 2006. «Le fratricide de *Victorio Ferri* cuenta un cuento à *El oscuro hermano gemelo*: un clef de la création de Sergio Pitól». *Bulletin Hispanique* [Bordeaux] 108. I: 269-322.
- _____. 2006. «Un historien enquête à Mexico: *El desfile del amor* de Sergio Pitól». *C.M.H.L.B. Caravelle* [Toulouse] 87: 15-28.
- _____. 2012. «Configurations œdipiennes dans *El desfile del amor* de Sergio Pitól». *Les langues néo-latines*, año CVI, 4, 63 (oct.-dic.): 93-108.
- Blanco, José Joaquín. 1982. «Aguafuertes de narrativa mexicana, 1950-1980». *Nexos* 56 (ago.): 23-39.
- Boullosa, Carmen. 1993. «Sergio Pitól entre la burla y el espejo». *Los Universitarios* 49, (jun.): 8-9.
- Bubnova, Tatiana. 1991. «Sergio Pitól: carnavalización y autoparodia en *Domar a la divina garza*». *Revista de Literatura Mexicana* II, 1: 73-87.
- _____. 1994. «Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól». *Literatura Mexicana* V. 2: 455-467.
- Bustamante, Jorge. «Pitol, el viaje y el arca». *Laberinto* 424.
- Castañón, Adolfo. 1993. «Sergio Pitól o la metamorfosis del costumbrismo». *Vuelta* 199 (jun.): 22-23.

- Chitarroni, Luis. 2002. «La ciudad irreal de Sergio Pitol». *Lateral* 86 (feb.): 6.
- Cluff, Russel M. 1981. «Los climas o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 50-57.
- . 1986. «Sergio Pitol: proceso y mensaje en *Juegos florales*». *La Palabra y el Hombre* 58: 50-57.
- Corral Peña, Elizabeth. 2003. «Notas alrededor del mago (sobre un ensayo de Sergio Pitol)». *Texto Crítico* 13 (jul.-dic.): 239-245.
- . 2012. «Adicción a los chinos». *Orientando*, número especial (feb.): 37-40.
- Cuéllar, Marina. 1993. «Lo grotesco en *Domar a la divina garza*». *La Palabra y el Hombre* 88 (oct.-dic.).
- Dill, Hans O. 1999. «El cosmopolitismo literario de Sergio Pitol». *La Palabra y el Hombre* 112 (oct.-dic.): 129-137.
- Domínguez Michael, Christopher. 2006. «La vuelta al mundo en ochenta literaturas». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitol en casa* (ago.): 9-16.
- Echavarren, Roberto. 1981. «Del encuentro nupcial». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 31-34.
- Fernández, Daniel. 1984. «Cuatro cuentos ejemplares». *Quimera* 35: 72.
- Fierros, Gustavo. 1998. «La certeza de la forma». *Equis* (julio): 23.
- . «Retrato para Sergio Pitol». *Cultura. El huevo* 38.
- Franquelo, Rafael. 1972. «Esbozo informal de Sergio Pitol». *El Cronopio Literario* 2 [Las Palmas de Gran Canaria] (jul.).

- Gabriel, Fabrice. 2006. «El mexicano». Traducción de Kenya Bello. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 26-27.
- Galindo, Carmen. 1971. «*Nostramo*: aventuras y metafísica». *Revista de la Universidad de México* (nov.): 41-42.
- Gambetta, Chuk. 1999. «El discurso autocalificador del 'yo' en la encrucijada architextual: *El arte de la fuga* de Sergio Pitól». *Morphé* 17-18 (oct.): 7-17.
- García Díaz, Teresa. 1997. «La presencia de M. Bajtín en la literatura de Sergio Pitól». *Texto Crítico* 4-5 (ene.-dic.): 59-65.
- _____. 2001. «Un viaje laberíntico por los mundos de Sergio Pitól». *Texto Crítico* 9 (jul.-dic.): 259-279.
- _____. 2002. «Sergio, niño ruso». *La Palabra y el Hombre* 123 (jul.-sep.): 127-131.
- _____. 2003. «Personaje del mundo, creador de realidades». *Pie a Tierra* [Xalapa] 62, *dedicado a Sergio Pitól en sus 70 años* (feb.): II-IV.
- _____. 2003. «Sergio Pitól: viajes y moradas». *Texto Crítico* 12 (ene.-jun.): 31-36.
- García Fernández, Eugenio. 1997. «Nomadismo estético de Sergio Pitól». *Turia* [Teruel] 42 (nov.): 251-254.
- García Ponce, Juan. 1981. «Sergio Pitól: la escritura como misterio; el misterio de la escritura». *La Semana de Bellas Artes* 195: 5.
- _____. 1981. «Sergio Pitól: la escritura oblicua». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 11-15.
- Glantz, Margo. 1981. «Sergio Pitól: ¿simétrico en relación a qué?». *La Semana de Bellas Artes* 195: 12.
- _____. 1997-1998. «Sergio Pitól: *El arte de la fuga?*». *La Casa Grande* 7: 36-39.

- González Rodríguez, Sergio. 1985. «La novela de Billie Upward: Venecia-Jalapa y anexas». *México en el Arte* 9 (verano): 65-78.
- _____. 1990-1991. «Sergio Pitol: fresca ejemplar». *Casa del Tiempo* 98-99 (nov.-feb.): 51-52.
- Gouy-Gilbert, Cécile. 2001. «Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en *Mephisto-Waltzer* de Sergio Pitol». *Escritos* 23 (ene.-jun.).
- _____. 2001. «*No hay tal lugar*: el conflicto temporal, detonador del recuerdo y la revelación». *La Colmena* 31 (jul.-sep.): 29-42.
- Guerra, Humberto. 2001. «Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en *Mephisto-Waltzer* de Sergio Pitol». *Escritos* 23 (ene.-jun.).
- Herralde, Jorge. 1999. «La bendición de la risa». *Equis* 11 (mar.): 20.
- _____. 2000. «El escritor editor». *Equis* 22 (feb.): 14-15.
- _____. 2000. «Sergio Pitol, editor». *Lateral*, año VI, 63 (mar.): 32.
- _____. 2006. «Sergio Pitol: la elegancia y el disparate». *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 2 [Madrid].
- Kristal, Efraín. 1994. «Asociaciones: una lectura de *Mephisto-Waltzer*». *Revista de la Literatura Mexicana* v, 1: 111-116.
- Laffey, Lee Ann. 1996. «Releer desde el final: *La vida conyugal* de Sergio Pitol». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 1, 3 [El Paso] (mayo-ago.): 90-93.

- Leyva, Daniel. 2006. «Sergio Pitól o la generosa generosidad». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 2-3.
- Maldonado, Tryno. 2009. «Música concreta: el sonido en los cuentos de Sergio Pitól». *Casa de las Américas* 255: 142-146.
- _____. 2009. «Música concreta: el sonido en los cuentos de Sergio Pitól». *La Nave*, año I, 2 (oct.-dic.): 50-54.
- Martínez Carrizales, Leonardo. 1991. «La parodia de Sergio Pitól». *Universidad de México* 487: 63.
- Masoliver Ródenas, Juan A 1998. «Sergio Pitól: el ejercicio de la libertad». *Insula. Revista de Ciencias y Letras* 618-619 (jun.-jul.): 22-24.
- _____. 1999. «Sergio Pitól». *Pie a tierra* 20 (ago.): II-VIII.
- Mendoza Rosendo, Rodolfo. 2006. «Sergio Pitól en casa». *La Palabra y el Hombre*, ed. especial *Sergio Pitól en casa* (ago.): 411-414.
- Molina, Silvia y Cluff, Russel M. 1982. «Sergio Pitól: donde sucedió la infancia». *Creación y Crítica* I.16: 13-15.
- Monmany, Mercedes. 1998. «La abolición de fronteras». *Equis* 3 (jul.): 17-20.
- Monsiváis, Carlos. 1981. «Los círculos excéntricos de Sergio Pitól». *La Semana de Bellas Artes* 195: 2-4.
- _____. 1981. «Los círculos excéntricos de Sergio Pitól». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 3-10.
- _____. 2000. «Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable», *Letras Libres* 14 (feb.): 36-38.
- _____. 2003. «Sergio Pitól, personaje de sí mismo». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 387 (mar.): 11-14.

- _____. 2005. «Todo lo reímos entre todos». *Babelia* 8 (oct.): 2.
- Montelongo, Alfonso. 1992. «El fracaso como ambición: *El tañido de una flauta*, de Sergio Pitol». *Aleph* 7: 12-20.
- Mora Brauchli, Leticia. 2001. «Las inscripciones del desorden en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol: proposición de una poética». *Texto Crítico* 8 (ene.-jun.): 165-177.
- Muñoz, Mario. 1981. «*Infierno de todos*: formalización de un sistema». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 18-30.
- _____. 1993. «La inocencia maligna (los cuentos de iniciación de Sergio Pitol)». *Literal* (jul.-ago.): 7-11.
- Ocampo, Aurora M. 1981. «Bibliografía de Sergio Pitol». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 63-76.
- Olivares, Jorge. 1993. «The Next as Work in Progress: Ends and Endings in Sergio Pitol's *Del encuentro nupcial*». *Revista de Estudios Hispánicos* 27 [Alabama]: 367-383.
- Ortiz Partida, Victor. 1999. «De una conversación con Sergio Pitol». *Luvina. Revista de la Universidad de Guadaluajara* 18 (dic.): 5-10.
- Pacheco, José Emilio. 1981. «Imitación de Tu Fu para Sergio Pitol». *Texto Crítico* 21: 16-17.
- Palou, Pedro Ángel. 1999. «El doble rostro de Jano: Pitol y Villoro escriben cuentos». *La Palabra y el Hombre* 109 (ene.-mar.): 47-54.
- Pérez Gay, Rafael. 1990. «El carnaval de Sergio Pitol». *Nexos* 142 (jun.).
- Pérez-Castillo, Federico. 1998. «Sobre la sesión terapéutica de Sergio Pitol». *Viceversa* 60 (mayo): 4-7.
- Poniatowska, Elena. 1981. «Sergio Pitol, el de todos los regresos». *La Semana de Bellas Artes* 195: 10-11.

- Prada Oropeza, Renato. 1993. «La alienación del extrañamiento. La trilogía del desarraigo». *Literatura Mexicana* IV, 1: 103-123.
- Quiroga Clérigo, Manuel. 2006. «Sergio Pitól: Premio Cervantes 2005». *Delibros* 195 [Madrid]: 43-44.
- Riera, Miguel. 1988. «Sergio Pitól: inmune a las odas». *Qui-mera* [Barcelona] (ago.): 46-51.
- Rivera de la Cruz, Marta. 1998. «Algunas notas sobre la narrativa de Sergio Pitól». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 3 [El Paso] (ene.-abr.): 81-87.
- Romeo, Félix. 2007. «Bajtín y el hipnotista: diario con Sergio Pitól». *República de las Letras: Revista Literaria de la Asociación Colegial de Escritores* 101 [Madrid]: 20-33.
- Romero, Publio O. 1981. «Conversación con Sergio Pitól». *Texto Crítico* 21 (abr.-jun.): 51-62.
- . 1999. «El renacimiento de Sergio Pitól». *La Palabra y el Hombre* 112 (oct.-dic.): 123-127.
- Salas-Elorza, Jesús. 2007. «Sergio Pitól: el mago de la hipernarrativa mexicana». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 33: 19-32.
1993. «Sergio Pitól: el ánimo por vivir». *Memoria de papel. Crónicas de la cultura en México* 7 (sep.): 87.
- Serrato, Eduardo. 2000. «Las fugas de Sergio Pitól. La lectura como creación». *Tranvía* 3 (otoño): 27-29.
- Tabucchi, Antonio. 1998. «La máscara y el rostro». *Equis* 3 (jul.): 25.
- . 1999. «Desconfianzas (mini-*baedeker* aconsejable para viajar por el mundo de Pitól)». Traducción de Carlos Gumpert. *Equis* 11 (mar.): 16-19.
- . 2010. «Sergio Pitól, ensayista». *La Nave*, año I, 3 (ene.-mar.): 25-27.

- Toledo, Alejandro. 1991. «Sergio Pitól: el ritual de lo carnavalesco». *Librero* 13 (mayo-jun.): 3-4.
- Trasobares, Ana. 1995. «Sergio Pitól, un edén paralizado». *Cultura* 16 (ago.): 21.
- Urroz, Eloy. 2008. «Max Beckmann y el expresionismo en el tañido de una flauta, de Sergio Pitól». *Cuadernos Hispanoamericanos* 701: 101.
- Valdiviesa, Jaime. 1990. «Sergio Pitól: los refinados demonios de un escritor mexicano». *Literatura y Libros. La Época* [Santiago de Chile] (dic.): 60.
- Van Rest, Monica. 1976. «*Cuerpo presente*, cuento existencialista de Sergio Pitól». *Cuadernos Americanos* VI (nov.-dic.): 237-240.
- Vega Zaragoza, Guillermo. 2006. «Sergio Pitól: la risa, el terror y la magia». *Revista de la Universidad de México* 29: 57-62.
- Vélez, Irma. 2003. «La legobiografía: de Jean Paul Sartre a Sergio Pitól». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* XVIII, 2 [Greeley]: 149-159.
- Vila-Matas, Enrique. 2000. «Tantas veces en lugares tan distintos». *Lateral*, año VI, 63 (mar.): 29.
- . 2006. «Sergio Pitól: la fuerza de la invención». *Revista de la Universidad de México* 23: 10-15.
- Villoro, Juan. 1981. «El asedio del fuego». *La Semana de Bellas Artes* 195: 13.
- . 1988. «Indocumentados: la narrativa mexicana actual o algunos problemas de pasaporte». *Topodrilo* 1 (primavera): 46-51.
- . 2000. «Los anteojos perdidos». *Lateral*, año VI, 63 (mar.): 19-20

- _____. 2003. «El deshielo». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 387 (mar.): 15-16.
- _____. 2004. «Ivan, niño ruso». *Letras Libres* 72 (dic.): 76.
- Volpi, Jorge. 2000. «Siete variaciones sobre temas originales de Sergio Pitól». *Viceversa* 83 (abr.): 40-44.
- Zucco, Umberto. «Sergio Pitól como personaje de ficción». *Cultura. El huevo* 41.

Entrevistas

- Abad, Olivia, Laura Cázares *et al.* 1996. «Entrevista a Sergio Pitól 17 de abril de 1989». *Sergio Pitól. Bibliografía: Fuentes directas e indirectas*, 3-24. México: Centro de documentación Alfonso Reyes-UAM.
- Abelleira, Angélica. 1998. «El arte mayor es mantener tragedia y comedia a la misma intensidad: Pitól», *La Jornada* (5 dic.): 25.
- Aguiar, Héctor Orestes. 1991. «De la ciudad del Golem a *La vida conyugal*». *Revista de la Universidad de México* 480-481 (ene.-feb.): 45-49.
- Antúnez, Rafael. 1993. «Domar a la divina vida». *Tierra Adentro* 63 (ene.-feb.): 19-23.
- _____. 1999. «Epílogo». Sergio Pitól. *Un largo viaje*. México: UNAM.
- Aranda, Javier. 1988. «Biblioteca personal. Sergio Pitól». *La Jornada de los Libros*, 5. 18 nov.
- Aranda Luna, Javier. 1989. «Oír una voz». *La Jornada Semanal* 1 y 3 (8 ene.)
- _____. 1996. «Una gestualidad más rica que lo real». *Vuelta* 238 (sep.): 33-37.

- Argüelles, Juan D. 1989. «Sergio Pitól: de un universo cercano a un mundo desfigurado». *Revista Mexicana de Cultura*, 2-3. 5 feb.
- . 2002. «Sergio Pitól». *Literatura hablada: veinte escritores frente al lector*. Monterrey-México: Castillo-SEP.
- Barberena, Miguel. 1987. «No soy exiliado; estoy ligado a México» y «El escritor debe anotar sistemáticamente todo». *Excelsior*, 1 y 3; 1 y 3. 3 y 4 de mar.
- Campbell, Federico. 1986. «Sergio Pitól y su novela *El desfile del amor*». *Proceso* 486 (feb.): 52-53.
- Carballo, Emmanuel. 1959. «Entrevista con Sergio Pitól». *México en la Cultura*, 2 (8 feb).
- . 1971. «Casi una entrevista con Sergio Pitól». *La Cultura en México*: XVI (6 ene).
- Castañón, Adolfo. 1997. «*El arte de la fuga*, de Sergio Pitól». *Vuelta* 245 (abr.): 31-35.
- Castro, José A. 1990. «Una sensación de bienestar». *Los libros tienen La Palabra* (sep.): 20.
- Cayuela Gally, Ricardo. 1997. «Memoria y escritura». *La Jornada Semanal* 7-8 (9 mar.)
- Correa, Marco A. 1971 «El mundo se divide entre los que se van y los que se quedan». *La Cultura en México*, VIII-IX (18 ago).
- Domene, Pedro. 2000. «Sergio Pitól, viaje hacia el fondo de sí mismo». *Turia* 54 [Teruel]: 166-174.
- Domínguez, Claudia. 1999. «El humor es algo que uno puede disfrutar y utilizar como instrumento de vida: Pitól». *Gaceta de la Universidad Veracruzana* 24 (ago.): 2-7.
- Espinosa, José Luis. 1993. «Mis relatos se nutren de todo lo que un joven mexicano capta en los países que visita: Pitól». *Unomásuno*, 26 (10 may.).

- Frías, Roberto. «La vida circular». *Equis* 3: 26-30.
- Gámez, Silvia I. 1991. «Sergio Pitol promueve en México *Pasión por la trama*: Confía en el instinto para hacer literatura». *Cultura. Reforma*, 1 (17 feb.)
- García, Manuel. 1995. «Sergio Pitol: Soy un escritor viajero». *Sábado*, 1-2 (8 jul.).
- García Bonilla, Roberto. 1990. «Sergio Pitol: los laberintos del signo». *El nacional*, 12-15 (7 oct.).
- _____. 1997. «El arte de Sergio Pitol». *El Ángel*, 1-2 (19 ene.).
- García Flores, Margarita. 1968. «Sergio Pitol: los cuentos, las páginas, el nacionalismo». Hoja de Crítica. *Revista de la Universidad de México* xxii, 12 (ago.): 12-14.
- _____. 1976. «Desde París con Sergio Pitol: la literatura tiene que ser espontánea». *La Onda*, 7 (14 nov.).
- _____. 1999. «Sergio Pitol. Su búsqueda de utopos». *Pie a tierra* 20 (ago.): xxvii-xxxii.
- García Hernández, Arturo. 1991. «La afición por la moda es el mayor sepulturero de escritores: Sergio Pitol». *La Jornada*, 35 (18 abr.).
- Gasca, Omar. 1983. «Entrevista a Sergio Pitol». *Aporte* II, 8-9: 41-46.
- Giovannini, Juan José, Alejandro Semo y José Manuel Springer. 1989. «Sergio Pitol o cómo domar a la novela». *El Bújo* 1 y 6 (5. 15 y 22 oct.).
- Glantz, Margo. «Diálogo con Sergio Pitol». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424: 4-7.
- Güemes, César. 1997. «*El arte de la fuga*, el libro de mayor éxito en mi vida: Pitol». *La Jornada*, 19 (7 dic.).

- _____. 1999. «Escribir sin presiones, oportunidad que le debo al destino: Sergio Pitól». *La Jornada*, 21-22 (27 jul.).
- _____. «Recibir una presea que se llame Juan Rulfo es en sí otro premio». *La Jornada* 27 (28 nov.).
- Haro, Blanca. 1966. «Un mexicano en Varsovia. Entredialogo con Sergio Pitól». *Diorama de la Cultura* 6 (11 sep.).
- Herrera, Jorge Luis. 2009. «Sergio Pitól». Jorge Luis Herrera (coordinación). *Voces en espiral: Entrevistas con escritores mexicanos contemporáneos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Hölz, Karl. 1993. «Sergio Pitól, un extranjero en todas partes». *El Ángel* 12-16 (19 dic.).
- Homero, José. 1999. «Sergio Pitól: la novela de la vida». *Ovaciones en la Cultura* 4-5 (21 nov.).
- Kristal, Efraín. 1987. «El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitól». *Revista Iberoamericana* 141 [Pittsburgh] (oct.-dic.): 981-994.
- Licon, Sandra. 1999. «*El arte de la fuga y Pasión por la trama* son mi autobiografía literaria: Sergio Pitól». *Cultura de Reforma* 10 (17 feb.).
- Magaña F., David. 1991. «... Este dejar fluir la vida y al mismo tiempo estar sobre un volcán». *Sábado* 1-2. (19 oct.).
- Márquez, Celina. 1998. «De crónicas, viajes e imaginaciones, Sergio Pitól». *Laberinto de voces* 32 (dic.): 62-78.
- Martínez, Pedro P. 1999. «Las palabras en la zona del silencio». *La Jornada Semanal* 228, 8-9 (18 jul.).
- Mauleón, Héctor de. 1997. «Cómo unificar los trozos sueltos de la vida. Entrevista con Sergio Pitól». *Crónica* 14-15 (29 jun.).

- Moncada, Adriana. 1982. «Creo que no podría escribir si no hubiera pintura». *Sábado* 13-14 (27 feb.).
- Monsiváis, Carlos. 2010. «Todo está en todo. Diálogo con Sergio Pitól». *La Nave*, año II, 4-5 (abr.-sep.): 10-14.
- Namer, Claude. 1976. «Sergio Pitól habla de Carlos Fuentes, Polonia, China y la literatura». *México en la Cultura* 4 y 7 (11 jul.).
- Ochoa Sandy, Gerardo. 1990. «Una tribu excéntrica». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* (jul.): 8-13.
- Ortega, Julio. 2000. «Sergio Pitól: el verdadero regreso». *Taller de la escritura: conversaciones, encuentros, entrevistas*, 12-13. México: Siglo XXI.
- Pacheco, Cristina. 1981. «La literatura refleja la parte menos heroica de la humanidad». *Sábado* 12-13 (18 abr.).
- Padilla A., Adriana. 1992. «Sergio Pitól. La escritura es la posibilidad de crear». *El Búho* 7 (20 sep.).
- _____. 1992. «Sergio Pitól. La forma y el contenido es un todo en la obra de arte». *El Búho* 1 y 6 (13 sep.).
- Peralta, Braulio. 1985. «*El desfile del amor*, mi respuesta a un fenómeno de desdén por la historia, entrevista a Sergio Pitól». *La Jornada* 25 (12 abr.).
- _____. 1989. «En los viajes he descubierto mi mundo interior: Pitól». *La Jornada* (24-25) (5 feb.).
- _____. 1994. «Sergio Pitól: tolerancia a los contrarios». *La Jornada* 2-26 (24 ene.).
- _____. 1994. «Pitól: Chiapas, democracia y presidencialismo». *La Jornada* 27 (25 ene.).
- _____. 1997. «Pitól: hay épocas gloriosas porque están encerradas en el devenir». *La Jornada* 28-29 (9 jun.).

- _____. 1997. «Al escribir *El arte de la fuga* traté de reventar la retórica: Pitol». *La Jornada* 26 (10 jun.).
- _____. 1997. «Emoción y distancia, necesarios para escribir: Pitol». *La Jornada* 28 (11 jun.).
- Pereyra, Guadalupe. 1999. «García Ponce y la Generación de 1930. Brillante y mal portada». *Arena* 3 (2 may.).
- Poniatowska, Elena. 1966. «Diálogo con Sergio Pitol». *La Cultura en México* v-vii (28 sep.).
- Posadas, Claudia. 1999. «Sergio Pitol. El arte del relato». *Arena* 6-7 (28 feb.).
- Quemain, Miguel A. 1989. «Sergio Pitol. La novela como anticipación». *La Jornada Semanal* 13-19 (16 jul.).
- _____. 1996. «Sergio Pitol. Origen y renacimiento de la escritura». *Reverso de La Palabra* 351-370.
- Ramírez, Luis Enrique. 1993. «Bajo la crianza de la abuela» y «La rapidez de lo vivido». *La Jornada* 25 y 26, 25 y 27 (8 may.)
- _____. 1993. «Córdoba, 1921: llegaron los carrancistas». *La Jornada* 21 (9 may.).
- Rojas Zea, Rodolfo. 1973. «La diplomacia de la tecnología ha aliviado las tensiones mundiales, dice Sergio Pitol». *Excélsior* 29-A (14 sep.).
- Rubio, Carlos. 2000. «Ofrecerá Sergio Pitol taller en España. Considera un riesgo enseñar a escribir». *Reforma* 4-6 (31 may.)
- Rueda, Marco A. 1988. «Sergio Pitol vuelve a casa». *El Universal* 1 y 5, 3, 3 (26, 27 y 29 dic.).
- Toledo, Alejandro. 1995. «Sergio Pitol: el ritual de lo carnavalesco». *Los márgenes de la palabra. Conversaciones con escritores*, 81-89. México: UNAM.

- Urrutia, Elena. 1977. «Soy de los que se van sin renegar». *México en la Cultura* 2 y 5 (16 ene.).
- . 1981. «La vuelta del hijo pródigo». *La Semana de Bellas Artes* 195: 7.
- Urtaza, Federico. 1989. «Domar a la divina realidad». *La Jornada de los Libros* 1 y 4 (25 mar.).
- Valdés Manríquez, Hugo. 1986. «Los mensajes de ultratumba». *El Porvenir* 215 (jun.): 2-3.
- Vargas, Ángel. 1991. «*Tríptico del Carnaval* recoge un sueño de mi adolescencia: Pitol». *La Jornada* 21 (7 ago.).
- Villoro, Juan. 1990-1991. «El viajero en su casa. Conversación con Sergio Pitol». *Casa del Tiempo* 98-99 (nov-feb): 36-44.
- Yañez, Ricardo. 1994. «Sergio Pitol. El delirio formal escondido». *Mira* 49-51 (7 feb.).

Reseñas

- Aguilar Mora, Jorge. 1968. «La paradoja evidente de Sergio Pitol». Sobre *No hay tal lugar*. *La Cultura en México* XI (28 feb.).
- Aguilera-Malta, Demetrio. 1967. «Sergio Pitol». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. *Sergio Pitol*. *El Gallo Ilustrado* 4 (6 ago.).
- Agustín, José. 1967. «Pitol habla». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. *Sergio Pitol*. *El Día* 11 (30 oct.).
- Alatraste, Sealtiel. 1985. «Plaza Río de Janeiro (de la historia al refrán)». Sobre *Juegos Florales*. *Revista de la Universidad de México* 409-310 (feb.-mar.): 48-50.

- Bach, Mauricio. 1997. «El arte de la fuga, de Sergio Pitól». *Revista de Nueva Literatura* 10: 82.
- Borchmeyer, Florian. 2006. «Una marcha dominical con bombos y platillos». Traducción de Arturo A. Peña. Sobre *El desfile del amor*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 27-28.
- Bradú, Fabienne. 1985. «El desfile del amor de Sergio Pitól». Sobre *El desfile del amor*. *Vuelta* 104, año IX: 41-42.
- Campos, Marco Antonio. 1981. «Nocturno de Bujara». Sobre *Nocturno de Bujara*. *Proceso* 262 (9 nov.).
- Celis-Ochoa, Eduardo. 2010. «Una autobiografía soterrada de Sergio Pitól». Sobre *Una autobiografía soterrada*. *La Nave*, año I, 3 (ene.-mar.): 95-96.
- Corral, Elizabeth. 2009. «Obras reunidas v. Ensayos de Sergio Pitól». Sobre *Obras reunidas v. Ensayos*. *La Nave*, año I, 2 (oct.-dic.): 88-90.
- Cortanze, Gérard de. 2006. «Praga la misteriosa». Traducción de Kenya Bello. Sobre *El viaje*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 23.
- Domene, Pedro. 1994. «El arte de la fuga de Sergio Pitól». Sobre *El arte de la fuga*. *Cuadernos del Sur* 529: 32-33. 14 abr.
- . 1998. «El arte de la fuga. Un recorrido por la obra del escritor mexicano Sergio Pitól». Sobre *El arte de la fuga*. *Semblanza del Sur* 5: 32. mar.
- . 1999. «El arte de la fuga de Sergio Pitól». *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* [El Paso] 10: 122-124.
- Enrique, Álvaro. 2006. «Los mejores cuentos, El mago de Viena y Obra reunida, IV: escritos autobiográficos, de Sergio Pitól». *Letras libres* 85: 75-76.

- García Díaz, Teresa. 2006. «Vida y literatura: el continuo que une los mundos posibles. *El mago de Viena* de Sergio Pitól. Sobre *El mago de Viena*. *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 29: 1021-1024.
- García Ponce, Juan. 1982. «Nocturno de Bujara». Sobre *Nocturno de Bujara*. *Vuelta* IV, 62 (ene.): 31-33.
- _____. 1998. «Nocturno de Bujara, de Sergio Pitól». Sobre *Nocturno de Bujara*. *Letras Libres* 261 (jul.).
- García Posada, Miguel. 1985. «*El desfile del amor*». Sobre *El desfile del amor*. *Sábado Cultural* 52 (23 feb.).
- Glantz, Margo. 2006. «*El mago de Viena*». Sobre *El mago de Viena*. *La Jornada de Enmedio*, 5a. (16 mar.).
- Gómez Montero, Sergio. 1986. «*El desfile del amor* de Sergio Pitól». Sobre *El desfile del amor*. *Sábado* 458 (jul.).
- León, Raymundo. 1987. «El tañido de una flauta». Sobre *El tañido de una flauta*. *La Palabra y el Hombre* 63 (jul.-sep.): 137.
- Lerín, Manuel. 1965. «Las narraciones de Sergio Pitól». Sobre *Infierno de todos*. *Revista Mexicana de Cultura* 15 (21 mar.).
- Magaña Esquivel, Antonio. 1966. «*Los demonios* de Solórzano y *Los climas* de Pitól». Sobre *Los climas*. *Revista Mexicana de Cultura* 7 (17 jul.).
- Manjarrez, Hector. 1971. «Prefacio de infierno». *La Cultura en México* XIII (8 dic.).
- _____. 1972. «Estilo y generaciones: la primera novela de Pitól». Sobre *El tañido de una flauta*. *La Cultura en México* II (15 mar.).
- Martínez de Pisón, Ignacio. 1999. «Sombras del pasado». Sobre *Tríptico del carnaval*. *Cultural* 385, 12 (24 abr.).

- Masoliver Ródenas, Juan A. 1991. «La magnitud de la desolación». Sobre *La vida conyugal*. *La Vanguardia* 3 (18 oct.).
- . 1991. «La magnitud de la desolación». Sobre *La vida conyugal*. *La Jornada de los Libros* 3 (1 dic.).
- Mejía, Eduardo. 1985. «El humor en lo grotesco». Sobre *El desfile del amor*. *El Semanario Cultural* 3 (31 mar.).
- Melo, Juan Vicente. 1968. «Sergio Pitól; del infierno terrenal». Sobre *No hay tal lugar*. *La Cultura en México* XI (27 mar.).
- Mendiola, Salvador. 1981. «Sergio Pitól: la animación del viaje». Sobre *Nocturno de Bujara*. *Nexos* 47 (nov.): 51.
- Mendoza, María Luisa. 1967. «La autobiografía de un indescriptible». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. *Sergio Pitól*. *El Día* 9 (23 jul.).
- Monmany, Mercedes. 1989. «Una obra maestra: *Domar a la divina garza*». Sobre *Domar a la divina garza*. *La Jornada de los Libros* 5 (18 feb.).
- Montero Rojas, Roberto Carlos. 1999. «El bajtiniano de Pitól». Sobre Luz Fernández de Alba. *Del tañido al arte de la fuga*. México: UNAM. *La Jornada Semanal* 222 (6 jun.).
- Montoya, Oscar E. 2002. «*El viaje* de Sergio Pitól». Sobre *El viaje*. *Revista de la Universidad de Antioquia* 268 [Medellín] (abr.-jun.): 26-28.
- . 2002. «*El viaje* de Sergio Pitól». Sobre *El viaje*. *La Jornada* 5-7 (24 nov.).
- Moreno Villareal, Jaime. 1981. «Balada de vuelta de Pitól». Sobre *Asimetría*. *Nexos* 43 (jul.): 49.
- Moussong, Lazlo J. 1959. «Reseña». Sobre *Tiempo cercado*. *Estaciones* (verano): 244-248.

- Muñiz, Angelina. 1966. «Reseña». Sobre *Los climas*. *Diorama de la Cultura* 5 (26 jun.).
- Muñoz, Mario. 1999. «*Tiempo cercado*: primer libro de cuentos de Sergio Pitol». Sobre *Tiempo cercado*. *Estela Cultural* 4-5 (15 ago.).
- Nefrín, Edith. 1966. «Reseña». Sobre *Los climas*. *Punto de Partida* 1 (nov.-dic.): 58.
- . 1994. «Reseña». Sobre *La casa de la tribu*. *Literatura Mexicana* v 2: 586-589.
- Nueman, Lilian. 1992. «La vida conyugal». Sobre *La vida conyugal*. *Quimera* 109: 68.
- Ontiveros, José Luis. 1987. «El intelectual como esperpento». Sobre *El tañido de una flauta*. *Sábado* 7 (7 feb.).
- Palou, Pedro A. 1997. «El (ético) arte de la fuga». Sobre *El arte de la fuga*. *La Jornada Semanal* 19 (12 ene.).
- Patán, Federico. 1985. «*El desfile del amor*, de Sergio Pitol». Sobre *El desfile del amor*. *México en el Arte* 9 (verano): 86-88.
- . 1987. «*El tañido de una flauta*, de Sergio Pitol. De la voluntad de desastre». Sobre *El tañido de una flauta*. *Sábado* (31 ene.).
- . 1991. «Sergio Pitol: *La vida conyugal*. Final de una trilogía». Sobre *La vida conyugal*. *Sábado* 13-14 (20 abr.).
- Peñaloza, Javier. 1964. «Noticias literarias importantes del mes, en México». Sobre *Infierno de todos*. *Nivel* 24, 4 (25 dic.).
- Pinto, Margarita. 1983. «*Juegos florales*. Recuperar la magia de la juventud». Sobre *Jugos florales*. *Sábado* 15-16 (15 ene.).

- Pliego, Roberto. 1996. «Sergio Pitól: volver a mirar». Sobre *El arte de la fuga*. *Nexos* 228 (dic.): 81-82.
- Puis, Valentin. 1986. «Sergio Pitól. *El desfile del amor*». Sobre *El desfile del amor*. *El Universal en la Cultura* 2 (12 dic.).
- Rebetez, René. 1967. «Los libros». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*. *Sergio Pitól*. *El Heraldo Cultural* 4 (20 ago.).
- . 1967. «Reseña». Sobre *Antología del cuento polaco contemporáneo*. *El Heraldo Cultural* 14 (26 nov.).
- Rodríguez Chicharro, César. 1965. «Reseña». Sobre *Infierno de todos*. *La Palabra y el Hombre* (abr.-jun.): 326-328.
- Rodríguez Lafuente, Fernando. 2001. «El viajero oblicuo». Sobre *El viaje*. *Sábado Cultural* 506, 25 (6 oct.).
- Rojas, Mario. 1982. «La literatura como experiencia del fracaso». Sobre *Cementerio de tordos*. *Universidad de México* xxxviii, 46 (20 dic.).
- Román de Dios, Eurídice. 1993. «La vida conyugal». Sobre *La vida conyugal*. *La Jornada* 26 (11 jul.).
- Rueda, Marco A. 1989. «Mefisto, la divina garza y Pitól». Sobre *Domar a la divina garza*. *El Universal* 4 (9 dic.).
- S.H.V. 1966. «La tarea editorial». Sobre *Los climas*. *La cultura en México* xv (23 mar.)
- Saborit, Antonio. 1985. «Retratos de muchas damas». Sobre *Siete escritores ingleses: De Jane Austen a Virginia Woolf*. *La Jornada de los Libros* 3 (20 abr.).
- . 1985. «La comedia de la ignorancia jamás imaginada». Sobre *El desfile del amor*. *Nexos* 91 (jul.): 47-51.
- Sáinz, Gustavo. 1959. «Reseña de *Tiempo cercado*». Sobre *Tiempo cercado*. *Estaciones* 4: 244.

- _____. 1965. «Escaparate de libros». Sobre *Infierno de todos*. *México en la Cultura* 9 (25 abr.).
- _____. 1967. «Escaparate de libros». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX presentados por sí mismos*. Sergio Pitol. *México en la Cultura* 6 (13 ago.).
- Sánchez Peña, Ada A. 1994. «Juegos florales». Sobre *Juegos florales*. *Cartapacios*. *Ecós de la costa* 508 (dic.): 24.
- Schavelzon, Guillermo. 1984. «De libro a libro». Sobre *El desfile del amor*. *La Jornada* 26 (24 nov.).
- Sheridan, Guillermo. 1997. «Fuga hacia el jardín». Sobre *El arte de la fuga*. *La Jornada Semanal* 18 (12 ene.).
- Tenorio Muñoz Cota, Antonio. 1997. «El arte de la fuga, Sergio Pitol». Sobre *El arte de la fuga*. *Lectura* 8 (27 dic.).
- Trejo Fuentes, Ignacio. 1981. «Nocturno de Bujara, de Sergio Pitol». Sobre *Nocturno de Bujara*. *El Universal* 22 (25 jun.).
- _____. 1988. «Novelas y cuentos mexicanos». Sobre *Domar a la divina garza*. *Sábado* 5 (3 dic.).
- _____. 1988. «Sergio Pitol: *Domar a la divina garza*». *Sábado* 12 (10 dic.).
- _____. 1991. «Sergio Pitol: *La vida conyugal*. Trascendencia de la farsa». Sobre *La vida conyugal*. *Sábado* 12-13 (20 abr.).
- Trueba, Damián. 1965. «Publicaciones de la Universidad Veracruzana». Sobre *Infierno de todos*. *Boletín bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público* 23 (1 abr.).
- Toledo, Alejandro. 1991. «El Tríptico». Sobre *Tríptico del carnaval*. *Proceso* 759 (mayo): 26.

- Urrutia, Elena. 1972. «*El tañido de una flauta*». Sobre *El tañido de una flauta*. *Revista Mexicana de Cultura* (11 jun.).
- . 1983. «*Juegos florales*». Sobre *Juegos florales*. *Unomásuno* 15 (4 feb.).
- . 1984. «*El desfile del amor* es una comedia de errores: Pitol». Sobre *El desfile del amor*. *La Jornada* 25 (21 dic.).
- . 1985. «*El desfile del amor*». Sobre *El desfile del amor*. *La Jornada* 23 (1 jul.).
- Vásquez Rentería, Víctor Hugo. 1994. «Contar una historia para (des)ordenar el mundo: *Domar a la divina garza* de Sergio Pitol». Sobre *Domar a la divina garza*. *Longinos* (sep.-nov.): 12-14.
- Velazquez, Jaime G. 1983. «Reseña». Sobre *Juegos florales*. *Vuelta* 80 (jul.): 40-41.
- Villarino, Roberto. 1979. «Reseña». Sobre *El tañido de una flauta*. *Sábado* 11-15 (6 ene.).
- . 1981. «Sergio Pitol y el tañido de la vida». Sobre *El tañido de una flauta*. *La Semana de Bellas Artes* 195: 14.
- . 1982. «*El tañido de una flauta*, de Sergio Pitol». Sobre *El tañido de una flauta*. *Textos paralelos*, 152-155. México: UNAM.
- Vincent, Nidia. 1999. «Revisión y trama: pasión de vida». Sobre *Pasión por la trama*. *La Jornada Semanal* 247, 4-5 (28 nov.).
- Vitoux, Frédéric. 2006. «Malintencionada y jubilosa». Kenya Bello (traducción). Sobre *Domar a la divina garza*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 24.

- Wagner, David. 2006. «Las tenazas del destino». Traducción de Arturo A. Peña. Reseña sobre *La vida conyugal*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 28-29.
- Zaid, Gabriel. 1967. «La fórmula para convertir las solapas en minifaldas». Sobre *Nuevos escritores mexicanos del siglo xx presentados por sí mismos*. Sergio Pitol. *La Cultura en México* IV (27 sep.).
- Zand, Nicole. 1989. «El crimen como liberación literaria». Sobre *El desfile del amor*. *La Jornada de los Libros* 2 (3 jun.).
- Zendejas, Francisco. 1985. «Narrativa tres-en-uno». Sobre *El desfile del amor*. *La Cultura al Día* 2 (26 feb.).

Artículos en periódicos y suplementos

- Aguilar, Héctor Orestes. 2012. «Pedroso y Pitol: dónde, cuándo y cómo empezó todo». *Laberinto* 448 (14 ene.).
- Alatríste, Sealtiel. 1985. «Calculado desaliento». *La Jornada Libros* 4 (20 abr.).
- Alcantar, Arturo. 1991. «Vivacidad y vitalidad insospechadas en la novela». *Excelsior*, 2 y 4 (20 abr.).
- Antúñez, Rafael. 1994. «Un puñado de citas para acercarse a Sergio Pitol». *Gráfico de Xalapa* (17 ene.).
- Arnáiz, Joaquín. 2001. «Escribe Praga». *El Caballo Verde* [Barcelona], 43 (26 oct.).
- Balza, José. 1991. «Sergio Pitol. Nupcias del humor y el horror». *Lectura* 120, 3 (13 jul.).
- Beltrán, Rosa. 1999. «Sergio Pitol, Premio Juan Rulfo 1999». *La Jornada Semanal* 5 (1 ago.).

- Bermejo Mora, Edgardo. 1998. «Sergio Pitól». *El Ángel* 3 (6 dic.).
- Campbell, Federico. 1993. «Sergio Pitól y el elemento maléfico». *La Jornada* 26 (15 dic.).
- Cantú, Martha. 1989. «Trast tiempo». *La Jornada de los Libros* 7 (3 jun.).
- Carballo, Emmanuel. 1967. «Diario público de Emmanuel Carballo. Sergio Pitól». *Diorama de la cultura* 5 (4 jun.).
- _____. 1969. «Revaloración antológica: cuentistas mexicanos de hoy». *Diorama de la cultura* 6 (13 abr.).
- Castillo, Fausto. 1967. «La íntima realidad». *El Gallo Ilustrado* 4 (27 ago.).
- Domínguez Michael, Christopher. 1981. «Sergio Pitól en la casa de la tribu». *Diario de fatigas. La Jornada Semanal* (20 jun.).
- Echavarría, Ignacio. 2001. «Los orígenes de la divina garza». *Babelia* 17 (8 dic.).
- Escudero, Roberto. 1989. «Pitól y *La divina garza*». *La Jornada de los Libros* 6 (27 may.).
- Fernández de Alba, Luz. 1993. «La parodia es cosa seria». *Punto y Aparte* 28 (20 may.).
- Fuentes, Carlos. 2005. «Sentido del humor». *El País* [México], 30 (2 dic.).
- García Flores, Margarita. 1967. «Historia de una pasión o de la literatura polaca». *El Heraldo Cultural* 4 (19 feb.).
- García Ponce, Juan. 1969. «*El mundo de Sergio Pitól*». *La cultura en México* II-V (19 mar.).
- _____. 1981. «Sergio Pitól: la escritura como misterio; el misterio de la escritura». *La Semana de Bellas Artes* 195, 5.

- García Posada, Miguel. 1999. «Destronamiento y disfraces». *Babelia* 406, 10 (28 ago.).
- Gil, Eve. 2001. «La Rusia Soñada de Sergio Pitol». *Arena* 106, 4-5 (11 feb.).
- Glantz, Margo. 1993. «Sergio Pitol: ¿el espejo de Alicia?». *La Jornada Semanal* 41-43 (19 sep.).
- _____. 1993. «Sergio Pitol: ¿el espejo de Alicia?». *El Ángel* 16-19 (19 dic.).
- _____. 1994. «Pitol, ¿un estilo sin réplica?». *La Jornada* 25-26 (24 ene.).
- Gomís, Anamari. 1990. «Sergio Pitol en nuestra tradición», *La Jornada Semanal* 38-40 (15 abr.).
- González Ramírez, Gerardo. 1994. «La literatura de Sergio Pitol». *Cartapacios. Ecos de la costa* 508, 18-19 (11 dic.).
- González Rodríguez, Sergio. 1981. «Las metáforas de la reflexión». *La cultura en México* II-IV (3 jun.).
- _____. 1985. «Del regreso: la extrema memoria». *Libros de La Jornada* 1-2 (13 abr.).
- _____. 1997. «Noche y día: Sergio Pitol: sueño y memoria». *Cultura de Reforma* 4 (6 dic.).
- Gutiérrez Vega, Hugo. 1999. «Sergio Pitol, Unamuno, el autor y los personajes (I)». *Bazar de asombros, La Jornada Semanal* 8 (28 nov.).
- _____. 1999. «El carnaval de Pitol (II)». *La Jornada Semanal* 8 (5 dic.).
- Guzmán, Humberto. 1992. «Pitol y el sentimiento del carnaval». *El Búho* 7 (15 nov.).
- Hernández Piché, Bruno. 1997. «Los días del presente perpetuo». *La Jornada Semanal* 6 (9 mar.).

- Hernández Viveros, Raul. 1994. «La obra de Sergio Pitol». *Sábado* 5 (10 sep.)
- Herralde, Jorge. 1991. «Sergio Pitol, tres en uno». *Cultura. La vanguardia* 43 (30 abr.).
- . 1999. «Risas y libros con Sergio Pitol». *Cultural* 12, 385 (24 abr.).
- Homero, José. 1999. «Pasión por la trama. La línea de Prosa». *El semanario Cultural de Novedades* xvii, 3 (31 ene.).
- Ibarra, Francisco Javier. 1999. «El carnaval de Sergio Pitol». *Arte & Gente. Público* 4 (1 ago.).
- Lapuente, Fernando P. 1995. «Homenaje al diplomático y escritor mexicano Sergio Pitol». *Cultura* 62 (5 ago.).
- León, Lorenzo. 1997. «Sergio Pitol, el viaje dual». *Cultura de Reforma* 11 (28 abr.).
- . 1997. «*El arte de la fuga*, guía lúdica. Consejos de un escritor frente al lenguaje». *Cultura de Reforma* 1 (19 mayo.).
- Leyva, Alvaro. 1985. «El desfile del vacío». *Casa del Tiempo* 55-56 (ago.-sep.): 60-62.
- Martínez Carrizales, Leonardo. 1991. «La parodia de Sergio Pitol». *El liberal* [Coatzacoalcos], (27 dic.) 7E.
- Martínez Gómez, Jesús. 2002. «Memoria de la cotidianidad». *Artes y Letras* 12 (ene.): 7.
- Masoliver Ródenas, Juan A. 1987. «Sergio Pitol en los espacios del recuerdo». *La Vanguardia* 31 (29 sep.).
- . 1988. «Sergio Pitol, entre el esplendor y la escoria». *La Jornada Semanal* 1 y 6 (6 nov.).
- . 1998. «Sergio Pitol». *Fractal* 55 y 57 (25 jun.).
- . 2001. «Diez días en la Unión Soviética». *La Vanguardia* 13 (23 nov.).

- Mendoza, María Luisa. 1965. «La ventana de Sergio Pitól». *El Día* 2 (24 oct.).
- Monmany, Mercedes. 1991. «Mediocridad y delirio». *Libros de Diario* 16 vi (31 oct.).
- Monsiváis, Carlos. 1985. «Sergio Pitól, traductor». *La Jornada de los Libros* 1-2 (13 abr.).
- . 1985. «Sergio Pitól: De la saga del exilio a la nostalgia de un mundo caótico y paródico». *La cultura en México* 36-39 (17 abr.).
- . 1989. «Sergio Pitól: las mitologías del rencor y del humor». *La Jornada Semanal* 23-29 (16 jul.).
- . 2005. «El arte del arraigo». *El País* 30 [México], (2 dic.).
- Moreno-Durán, Rafael H. 1993. «Sergio Pitól. Las estaciones del nómada». *La Jornada Semanal* 23-27 (9 may.).
- Moya Palencia, Mario. 2000. «La Generación Medio Siglo». *Excélsior*, 1 y 16a (6 mar.).
- Ortiz, Horacio. 1994. «Sergio Pitól o el lenguaje del infierno». *Apuntes* 23 (4 sep.).
- . 1996. «Pitól, la derrota como única victoria». *Revista Mexicana de Cultura* 11 (28 abr.).
- . 1998. «Pitól, ese contemporáneo». *Hoja por Hoja* 2 (8 ago.).
- Ortiz Partida, Victor. 1997. «Toda la admiración para Sergio». *Filia* 21, *Suplemento especial para lectores del Siglo 21*, Ed. Feria Internacional del Libro de Guadalajara 6 (5 dic.).
- Peña, Margarita. 1965. «México y el infierno». *Ovaciones en la cultura* 7 (28 mar.).

- Petterson, Aline. 1997. «Sergio Pitól: un oximoron consecuente». *La Jornada* 28; 26 (9 y 10 jun.).
- Pohlenz, Ricardo. 1993. «Sergio Pitól: Entre el exilio y lo grotesco». *El Semanario Cultural* 1-3 (26 dic.).
- Poniatowska, Elena. 1965. «Sergio Pitól». *La Cultura en México* XIII-XIV (1 sep.).
- . 1990. «Sergio Pitól o el cuento interminable». *La Jornada*, 29; 27; 27; 33 (17, 19, 21 y 24 ene.)
- . 1993. «Sergio Pitól, el de todos los regresos». *La Jornada* 25, 26 y 27 (8 mayo).
- Ramírez, Luis Enrique. 1994. «Desde el escenario de sus cuentos». *La Jornada* 25-26 (24 ene.).
- Reyes, Juan José. 1990. «Sergio Pitól: Vals de Espejos». *Semanario Cultural de Novedades* VIII, 406.
- Rubio, Carlos. 1991. «El carnaval de lo grotesco». *El Nacional* 13 (20 abr.).
- Solana, Rafael. 1991. «Sergio Pitól, autor gramático». *El Universal* 7 (18 may.).
- Soler, Marc. 1984. «El premio Herralde de Sergio Pitól». *Sábado* 372 (2 dic.).
- Terán, Luis. 1971. «La literatura como intento de dar orden a un caos». *Fin de Semana* 5 (9 jul.).
- Trejo Fuentes, Ignacio. 1994. «Sergio Pitól, el andariego». *La Jornada Semanal* 48 (23 ene.).
- Vargas-Llosa, Mario. 2005. «Un escritor coherente». *El País* 30 [México], (2 dic.).
- Vila-Matas, Enrique. 2005. «Viajar y escribir». *El País* 31 [México], (2 dic.).
- Volpi, Jorge. 2003. «Sergio Pitól y Álvaro Uribe, viajeros en París». *Frontal* 8-9 (21 jun.).

Videos y audios

2000. *Presencias del siglo II: Diálogo entre generaciones: literatura*. México: Teléfonos de México.
- Coronado, Josué y Laura Deméneghi. 2005. *Sergio Pitol. Un contemporáneo de todos los tiempos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Ibarra, Epigmenio. 1993-1994. *Visitaciones. Sergio Pitol*. México: Conaculta.
- Lemus, Silvia. 1993. *Tratos y retratos. Sergio Pitol. I y II*. México: Conaculta, 1993.
- López Zuckermann, Rosa Adela. 1997. *Sergio Pitol: eco de las pasiones, eco de las ideas. (Quiahuiztlan y Cem-poala)*. México: Conaculta.

Pitol en la red

Textos de Pitol publicados en la red

- Monsiváis, Carlos y Sergio Pitol. 2006. «Discurso de Pitol y Monsiváis. Notas desde el zócalo». *La vida en Luyz* (17 julio, 2006). Consultado el 17 de enero de 2013 en: <http://luyzpiza.wordpress.com/2006/07/17/discurso-de-pitol-y-monsivais/>
- Pitol, Sergio. 1993. «Julio Galán, la lección del sí y del no». *Letras Libres* 204 (nov.): 21-25. Consultado el 9 de abril de 2014 en: <http://www.letraslibres.com/hemeroteca/revista-vuelta/vuelta-n-204-noviembre-1993>

- _____. 1998. «La isla púrpura». *Imagen* [Caracas] (abr.-may.). Consultado el 7 abril de 2014 en: <<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/pitol/isla.asp>>
- _____. 1999. «El mago de Viena y de nuevo Hamlet». *Letras Libres* 7 (jul.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-mago-de-viena-y-de-nuevo-hamlet>>
- _____. 1999. «Discurso de recepción del Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo». *Feria del Libro Internacional de Guadalajara* (nov.). Consultado el 12 de abril de 2014 en: <http://www.fil.com.mx/hist_premiofil/1999_disc.asp>
- _____. 2000. «Historia de unos premios». *Letras Libres* 14 (feb.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/historia-de-unos-premios>>
- _____. 2000. «Diario de Mosc» [sic]. *Letras Libres* 23 (nov.). Consultado el 7 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/diario-de-mosc>>
- _____. *et al.* 2001. «Trece supersticiosos y dos escépticos». *Letras Libres* 31 (jul.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/trece-supersticiosos-y-dos-escepticos>>
- _____. 2001. «Vila-Matas, premiado». *Letras Libres* 32 (ago.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/vila-matas-premiado>>
- _____. 2002. «José Emilio Pacheco, renacentista». *Letras Libres* 37 (ene.). Consultado el 9 de abril de

- 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/jose-emilio-pacheco-renacentista>>
- _____. 2002. «De imaginarios e identidad». *El País* 6 (jun.). Consultado el 10 de abril de 2014 en: <<http://www.analitica.com/bitbliblioteca/pitol/identidad.asp>>
- _____. 2002. «Suite colombiana». *Letras Libres* 15 (dic.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/suite-colombiana>>
- _____. 2004. «La ebriedad sin tiempo: presencia de Darío Jaramillo» *Revista de la Universidad de México* 8: 5-13. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0804/pdfs/5-13.pdf>>
- _____. 2005. «El tercer hombre». *Letras Libres* 51 (dic.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/el-tercer-hombre>>
- _____. 2006. «Henríquez Ureña visto por sus discípulos». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 8-12. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf>
- _____. 2006. «Autobiografía precoz». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 12-14. Consultado el 8 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf>
- _____. 2006. «Ivan, niño ruso». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 15. Consultado el 8 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf>

- _____. 2006. «Conrad, Marlowe, Kurtz». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 16-19. Consultado el 8 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf>
- _____. 2006. «Hacia occidente». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 22-25. Consultado el 8 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf>
- _____. 2006. «Los maestros». *El País* 22 (abr.). Consultado el 12 de abril de 2014 en: <http://elpais.com/diario/2006/04/22/cultura/1145656803_850215.html>.
- _____. 2013. «La novela policial». *La Jornada* (5 may.) Consultado el 10 de abril de 2014 en: <<http://www.losdetectivesdeanapetrook.com/2014/03/18/la-novela-policial-por-sergio-pitol/>>.

Textos sobre Pitol publicados en la red

- Abadie, Nicolas. 2011. «Poética del intratexto en Marco Denevi y Sergio Pitol». x *Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://xjornadaslc.fahce.unlp.edu.ar/actas/Nicolas_Abadie.pdf>
- Afanador, Luis F. (s/f). «Soy un apasionado de la trama. Luis Fernando Afanador entrevista a Sergio Pitol». *El Malpensante.com*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=2457>

- Albacete, Jorge. 2010. «Sergio Pitol: inventor de la literatura del siglo XXI». *Santuario. Blog de literatura* (15 sep.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://santuarioturegano.net/category/sergio-pitol/>>
- Aristizábal, Luis H. 2006. «Las lecturas de Sergio Pitol». *Piedepágina* (oct.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.piedepagina.com/numero9/html/sergio_pitol.htm>
- Azancot, Nuria. 2011. «Sergio Pitol. Gracias a mis lecturas polacas y japonesas, leí de otra manera a los clásicos españoles del siglo de Oro». *El cultural* (13 may.). Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/29207/Sergio_Pitol>
- Bellatin, Mario. 2013. «Manual para devotos de Sergio Pitol». *Letras Libres* 172 (abr.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/manual-para-devotos-de-sergio-pitol>>
- Beltrán, Rosa. 2006. «Aprender el mundo. Entrevista con Sergio Pitol». *Cuaderno Salmón* año 1, 1 (verano). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <http://www.literatura.unam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=76:sergio-pitol-rosa-beltran&catid=50:entrevistas>
- Bermúdez Lévano, Andrés. 2011. «El escritor mexicano Sergio Pitol, un puente cultural entre América Latina y China». *China Files. Report from China* 27 (sep.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://china-files.com/es/link/11487/sergio-pitol-un-puente-cultural-entre-america-latina-y-china>>

- Borchmeyer, Florian. 2006. «Una marcha dominical con bombos y platillos». Traducción de Arturo A. Peña. Reseña sobre *El desfile del amor*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 27-29. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr._2006.pdf>
- Bustamante García, Jorge. 2010. «Sergio Pitól y la nariz de la prosa rusa». *www.festivaldepoesiademedellin.org*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/04_05_10.html>
- Choi, You-Jeong. 2007. «Artes en conjunción en la obra de Sergio Pitól. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* [Madrid] 37. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/artessp.html>>
- Conrad, Joseph. 2006. «El corazón de las tinieblas» [fragmento]. Traducción de Sergio Pitól. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 20-21. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr._2006.pdf>
- Corral, Elizabeth (s/f). «Sergio Pitól, traductor». *Literal* 11. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.literalmagazine.com/english_post/sergio-pitol-traductor/>
- Cortanze, Gérard de. 2006. «Praga la misteriosa». Reseña sobre *El viaje*. Traducción de Kenya Bello. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 23. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr._2006.pdf>

- Cortés, Joel. 2012. «Entrevista al escritor mexicano Sergio Pitol». *Speen Journal* (5 dic.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.spleenjournal.com/index.php?option=com_content&view=article&id=95:entrevista-al-escritor-mexicano-sergio-pitol-por-joel-cortes&catid=1:blog&Itemid=21>
- De Francisco, Itziar. 2004. «Sergio Pitol. Mis obras se alimentan con los ecos de la aventura y la excentricidad». *El cultural* (11 nov.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17502/El_viaje/>
- De la Garza, Alejandro. 2013. «Sergio Pitol como género autobiográfico». *Astucias Literarias* 17 sep. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://astuciasliterarias.nexos.com.mx/?p=723>>.
- Díaz y Morales, Magda. 2006. «Domar a la divina garza: Sergio Pitol». *Apostillas literarias* (5 nov.) Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://apostillasnotas.blogspot.mx/2006/11/domar-la-divina-garza-sergio-pitol_05.html>
- Domene, Pedro. (s/f). «El retorno del mago». *Literal* 4. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.literalmagazine.com/bilingual/the-return-of-the-magician-a-conversation-with-sergio-pitol/>>
- Enrigue, Álvaro. 2001. «El viaje, de Sergio Pitol». *Letras Libres*. Edición México. 30 (jun.). Reseña sobre *El viaje*. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <http://www.letras-libres.com/revista/libros/el-viaje-de-sergio-pitol>
- _____. 2002. «El viaje, de Sergio Pitol». *Letras Libres*. Edición España. 7 (abr.). Reseña sobre *El viaje*. Consul-

- tado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-viaje-de-sergio-pitol-0>>
- Fernández Fe, Gerardo. 2013. «Sergio Pitol: escapar de China». *Diario de Cuba* (21 abr.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.diariodecuba.com/de-leer/1366544941_2874.html>
- Gabriel, Fabrice. 2006. «El mexicano». Traducción de Kenya Bello. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 26-27. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetabras/abr_2006.pdf>
- Galindo, Carmen. 2011. «*El desfile del amor*, de Sergio Pitol». Reseña sobre *El desfile del amor*. *Siempre!* (2 jul.) Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.siempre.com.mx/2011/07/el-desfile-del-amor-de-sergio-pitol/>>.
- Gamboa, Santiago. 2013. «Ambos mundos: Pitol y Ribeyro». *Milenio* (21 dic.). Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.milenio.com/cultura/Ambos-mundos-Pitol-Ribeyro_0_212378833.html>
- _____. 2006. «Los mejores cuentos». *Letras Libres* 85 (ene.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/los-mejores-cuentos-de-sergio-pitol>>
- García Posada, Miguel. 1985. «*El desfile del amor*». *Sábado Cultural* sup. cult. de ABC (23 feb.): 52. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1985/02/23/052.html>>

- García Ramos, Arturo. s/f. «Vivir por haber vivido. Sergio Pitol». Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/pitol/ramos.htm>
- Glantz, Margo. 2006. «Diálogo con Sergio Pitol». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424: 4-7. Consultado el 6 de abril de 2014 en: http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetitas/abr._2006.pdf
- Gomís, Anamari. 2010. «Hacia la poética de Sergio Pitol». *Revista de la Universidad de México*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7710/pdf/77gomis.pdf>
- Hermosilla Sánchez, Alejandro. 2011. «Jorge Luis Borges-Sergio Pitol: influencias, simetrías y transferencias». *Capa [Goyas]* xxxiii, 1. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/16142>
- Herralde, Jorge. 1999. «Risas y libros con Sergio Pitol». *Cultural* 385 (24 abr.): 12. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/04/24/012.html>
- _____. 2006. «Sergio Pitol la elegancia y el disparate». *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 2. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=45>
- _____. 2008. «Cinco encuentros con Sergio Pitol» (Texto leído el 29 de mayo en el Homenaje a Sergio Pitol del Coloquio Internacional de la Université Michel de Montaigne.) *Dossier. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras. Universidad Diego Portales* 5 [Santiago]

- de Chile]. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id=97>>
- Homero, José. 2009. «El volcán, el mezcal, los comisarios, de Malcom Lowry». *Letras Libres* 129 (sep.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-volcan-el-mezcal-los-comisarios-de-malcolm-lowry>>
- Hungtinton, Tanya. (s/f). «Pitol is and is not mexican: about *El mago de Viena*». *Literal* 4. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.literalmagazine.com/english_post/pitol-is-and-is-not-mexican-about-el-mago-de-viena/>
- Jaramillo Agudelo, Darío. 2010. «Sergio Pitol, traductor». *Revista de la Universidad de México*. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <www.revistadelauniversidad.unam.mx/7410/pdf/74jaramillo.pdf>
- Jiménez, Pilar. 2011. «Sergio Pitol en China. Un viajero y su fuga». *Revista de la Unviersidad de México* 90 (ago.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/9011/jimene.z/90jimene.z.html>>
- Jubia, Olga. 2013. «Sergio Pitol: reflexiones sobre la creación literaria». *Suite101.net*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://suite101.net/article/sergio-pitol-reflexiones-sobre-la-creacion-literaria-a55630>>
- Kristal, Efraín. 1987. «El rostro y la máscara: entrevista con Sergio Pitol». *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh] 141 (oct.-dic.): 981-994. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=49&ved=0CFkQFjAIOcg&>>

url=http%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Ffojs%2Findex.php%2Fiberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F4403%2F4570&ei=WZFBU8W2FISMMyAHDiY-GwBg&usq=AFQjCNENd9HZalrQCGIFvXOEns__uBXWNA&sig2=I523PhIVxIJYR2VifK-Q-w>

Laddaga, Reinaldo. 2000. «Un refinamiento absurdo: Enumeraciones de Sergio Pitol». *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 2. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Laddaga.htm>>

Lemus, Rafael. 2003. «Un hombre de letras». *Letras Libres* 60 (dic.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-hombre-de-letras>>

Leyva, Daniel. 2006. «Sergio Pitol o la generosa generosidad». *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 2-3. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetabras/abr._2006.pdf>

Marco, Joaquín. 2001. «El viaje». Reseña sobre *El viaje. El cultural* (31 oct.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17502/El_viaje/>

_____. 2005. «El mago de Viena». Reseña sobre *El mago de Viena. El cultural* 6 oct. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/12844/El_mago_de_Viena/>

_____. 2011. «Una autobiografía soterrada». Reseña sobre *Una autobiografía soterrada. El cultural* (3 jun.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www>.

elcultural.es/version_papel/LETRAS/29207/Sergio_Pitol>

Martínez González, Víctor H. (s/f). «Sergio Pitol, viajero invencible». *Metapolítica. Revista*. Consultado: el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.metapolitica.com.mx/index.php/sociedad-abierta/item/sergio-pitol-viajero-invencible>>

Martínez de Pisón, Ignacio. 1999. «Sombras del pasado». Reseña sobre *Tríptico del carnaval*. *Cultural* 385 (24 abr.): 12. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1999/04/24/012.html>>

Masoliver, Juan Antonio. 1998. «Sergio Pitol». *Fractal*, año 3, 10 (jul.-sep.): 63-74. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.mxfractal.org/F10masol.html>>

Mendoza Rosendo, Rodolfo. 2006. «La casa de la tribu, de Sergio Pitol». Reseña sobre *La casa de la tribu*. *Letras Libres* 92 (ago.). Consultado el 4 de abril de 2013 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-casa-de-la-tribu-de-sergio-pitol>>

———. (s/f). «Pitol, múltiple y único». Reseña sobre *Memoria. 1933-1966*. *Literal* 29. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.literalmagazine.com/english_post/pitol-multiple-y-unico/>

Monsiváis, Carlos. 2000. «Sergio Pitol. El autor y su biógrafo improbable». *Letras Libres* 14 (feb.). Consultado el 4 de abril de 2013 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/sergio-pitol-el-autor-y-su-biografo-improbable>>

———. 2005. «La novela es un género que lo acepta todo». *El País* 8 oct. Consultado el 4 de abril de 2014

en: <http://elpais.com/diario/2005/10/08/babelia/1128728350_850215.html>

_____. 2007. «Sergio Pitol y Francisco Toledo. Fábulas y aguafuertes». *Revista de la Universidad de México*. Consultado el 6 de abril de 2014 en:

<<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3907/pdfs/5-11.pdf>>

Mora Valcárcel, Carmen de. 2008. «La herida del tiempo: lectura de *Vals de Mefisto* de Sergio Pitol». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 19. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/moranuevo.html>>.

Ortíz, Alfredo. 2013. «Sergio Pitol fue el primero que se preocupó por mi obra: Vila-Matas». *Crónica.com.mx* (11 feb.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.cronica.com.mx/notas/2006/257972.html>>

Piché, Bruno H. 1999. «El amor como engaño. *Tríptico de carnaval* de Sergio Pitol». *Letras Libres* 8 (ago.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-amor-como-engano-triptico-de-carnaval-de-sergio-pitol>>

Quemain, Miguel Ángel. (s/f). «Entrevista a Sergio Pitol. Origen y nacimiento de la escritura». INBA-literatura. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/entrevistas/1736-pitol-sergio-entrevista>>

Quintana, Cécile. 2007. «Los círculos escriturales de Sergio Pitol». *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras [Puebla]* 7: 25-33. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/7/25.pdf>>

- Rivera de la Cruz, Marta. 1997. «Sergio Pitol. El arte de la fuga». *Espéculo* 7. Reseña sobre *El arte de la fuga*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero7/pitol.htm>>
- Rodríguez, Reina María. s/f. «El hombre de los peces rojos». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consultado el 16 de octubre de 2012 en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctf0g6>
- Rodríguez Lafuente, Fernando. 2001. «El viajero oblicuo». Reseña sobre *El viaje*. *Sábado Cultural*, supl. de *ABC* 506, 6 (oct.): 25. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2001/10/06/025.html>>
- Romeo, Félix. s/f. «Sergio Pitol contra la indiferencia». Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes. Consultado el 29 de septiembre de 2012 en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/pitol/romeo.htm>
- Ruiz Abreu, Álvaro. 2005. «Pitol, el mapa de su escritura». *Revista de la Universidad de México*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/1305/pdfs/20_24.pdf>
- Salas-Elorza, Jesús. 2006. «Semana Santa en Tepoztlan: un texto en el tintero de Sergio Pitol». *Espéculo. Revista de estudios literarios* [Madrid] 32 (mar.-jun.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/serpitol.html>>
- Soler, Jordi. 2006. «Acta de Sofia». *Letras Libres* 88 (abr.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/acta-de-sofia>>
- Tabákova, Liliana. 2006. «Geografías literarias de Sergio Pitol». *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*

- 12 (dic.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/perfiles%20C-Sergio%20Pitol.htm>>
- Tejeda, Armando. 2006-2007 «Conversaciones con Sergio Pitol». *Baobab* 31 (invierno). Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.babab.com/no31/sergio_pitol.php>
- Vega Zaragoza, Guillermo. 2006. «Sergio Pitol: la risa, el terror y la magia». *Revista de la Universidad de México* 29: 57-62. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2906/pdfs/57-62.pdf>>
- Vila, María del P. 2013. «El ensayo de Sergio Pitol, un cuaderno de bitácora». *Literatura y Lingüística* 27. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-58112013000100005&script=sci_arttext>
- Vila-Matas, Enrique. 2003. «Pitol y el misterio que viaja con nosotros». *Letras Libres* 55 (jul.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/pitol-y-el-misterio-que-viaja-con-nosotros>>.
- _____. 2006. «Sergio Pitol: la fuerza de la invención». *Revista de la Universidad de México* 23: 10-15. Consultado el 5 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2306/pdfs/10-15.pdf>>
- _____. 2006. «Viaje con Pitol». *El Cultural* (20abr.). Consultado el 5 de abril de 2014 en: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17039/Viaje_con_Pitol/>
- Villoro, Juan. 2003. «Iván, niño ruso». *Letras Libres* 72 (dic.). Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://www.letraslibres.com/revista/tertulia/ivan-nino-ruso>>

- _____. 2013. «Sergio Pitol, cuentista. Lo que ella entendió». *Revista de la Universidad de México* 115 (sep.). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=718&sec=Art%C3%ADculos>>
- Vitoux, Frédéric. 2006. «Malintencionada y jubilosa». Traducción de Kenya Bello. Reseña sobre *Domar a la divina garza*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 24. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr._2006.pdf>
- Volpi, Jorge. 2010. «El arte de la memoria de Sergio Pitol». Reseña sobre *Autobiografía soterrada*. *Revista de la Universidad de México*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/8010/pdf/80volpi.pdf>>
- Wagner, David. 2006. «Las tenazas del destino». Traducción de Arturo A. Peña. Reseña sobre *La vida conyugal*. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* 424 (abr.): 28-29. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr._2006.pdf>
- Yu-Jin, Seong. 2007. «El carnaval pitoliano en El desfile del amor». *Espéculo. Revista de estudios literarios* [Madrid] 37. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/carnavsp.html>>
- Zanetti, Gabriel. 2011. «Biografía y despedida de Sergio Pitol: la patria de un escritor es el lenguaje». Reseña sobre *Una autobiografía soterrada*. www.letras.s5.com.

Página al servicio de la cultura dirigida por Luis Martínez S. Consultado el 4 de abril de 2014 en: <<http://letras.s5.com/gz150911.html>>

Videos con y sobre Pitol en la web

Canal Once. «Sergio Pitol». *Historias de vida*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=jNPb0dMZYXg>

Canal Once. «Sergio Pitol». *Minigrafías*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=nIGIPVDGfUQ>

Colección Sergio Pitol traductor I. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <<http://www.youtube.com/watch?v=cnj1R9KYZuE>>

Colección Sergio Pitol traductor II. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=KbQ-zY4QvXow>

El Portal Veracruz. «Homenaje a Sergio Pitol». *Hay Festival 2013*. http://www.youtube.com/watch?v=a_SWx0ZVv9I

Homenaje 80 años a Sergio Pitol. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=CZmX0ggsE20>

Movimiento Ciudadano. *Sergio Pitol, escritor veracruzano excepcional*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=qLVyeTxTdlU>

Proyecto 40. «Sergio Pitol y Vicente Leñero. 80 aniversario». *La otra aventura*. Consultado el 6 de abril de

2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=B1blyZ-C7lQc>

Palabra Mayor. «Sergio Pitol». Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=k-PnR9dveKvU>

Pitol, Sergio. 2001. «La época de oro de la literatura rusa I». *Cátedra Alfonso Reyes*. Monterrey, 2 abr. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=1BHKljc-vxI>

———. 2001. «La época de oro de la literatura rusa II». *Cátedra Alfonso Reyes*. Monterrey, 3 abr. Consultado el 6 de abril de 2014 en: http://www.youtube.com/watch?v=fgzxnfGqS_A

———. 2001. «La época de oro de la literatura rusa III». *Cátedra Alfonso Reyes*. Monterrey, 5 abr. Consultado el 6 de abril de 2014.

Televisión de la Universidad Veracruzana. «Semblanzas: Pitol. I parte». Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://videoteca.uv.mx/video/play/Sergio-Pitol-Parte-1-Semblanzas>

———. «Semblanzas: Pitol. II parte». Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://videoteca.uv.mx/video/play/Sergio-Pitol-Parte-2-Semblanzas>

———. «Semblanzas: Pitol. III. parte». Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://videoteca.uv.mx/video/play/Sergio-Pitol-Parte-3-Semblanzas>

Tranquilo Producciones. «Pitol». *Retratos*. Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=8Nw2mx6OpJo>

Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Literarias. «Mesa Reddonda: 80 años de Sergio Pitol. El viaje de una vida». *Tercer Congreso de Investigaciones Literarias* (Xalapa jun. 2013). Consultado el 6 de abril de 2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=YJanTKa0vxM>

Índice

- Un viaje fascinante 7
Elizabeth Corral
Universidad Veracruzana
- Entrevista a Sergio Pitol 51
Olivia abad, Laura Cázares *et al.*
Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa
- Notas para una edición crítica
de *Infierno de todos* 77
José Luis Martínez Morales
Universidad Veracruzana
- La inocencia maligna.
Los cuentos de iniciación de Sergio Pitol 87
Mario Muñoz
Universidad Veracruzana

| | |
|--|-----|
| Lectura y lectores en <i>Vals de Mefisto</i> | 101 |
| Laura Cázares H. | |
| Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa | |
| Pitol político | 119 |
| Raphäel Estève | |
| Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3 | |
| Indicios de una convicción | 155 |
| Nidia Vincent | |
| Universidad Veracruzana | |
| Némesis tropical. Revolución y contrarrevolución en la obra de Sergio Pitol | 191 |
| Alfonso Colorado | |
| Universidad Pompeu Fabra | |
| <i>Trilogía de la memoria</i> . De cómo fugarse en los pliegues de la geografía de la imaginación | 213 |
| Lilia Solórzano Esqueda | |
| Universidad de Guanajuato | |
| La escritura de la memoria de Sergio Pitol: el «yo» en fuga, la fuga en el «yo» | 235 |
| Riccardo Pace | |
| Universidad Veracruzana | |
| Una caja en el armario | 255 |
| Melissa Hernández Navarro | |
| Universidad Veracruzana | |

| | |
|--|-----|
| El revés de la trama | 269 |
| Roberto Culebro | |
| Universidad Veracruzana | |
| En busca de (algunos fragmentos sobre) | |
| Sergio Pitol | 285 |
| Cristhian Frías | |
| Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana | |
| Los viajes a China | 305 |
| Luz Fernández de Alba | |
| Universidad Nacional Autónoma de México | |
| La Venecia de Sergio Pitol | 339 |
| Karim Benmiloud | |
| Université Paul Valéry-Montpellier 3 | |
| Institut Iniversitaire de France | |
| Un escritor cubano llamado Pitol | 363 |
| Jorge Fornet | |
| Casa de las Americas de La Habana | |
| Territorio Pitol | 377 |
| Malva Flores | |
| Universidad Veracruzana | |
| Bibliografía: Un universo particular | 385 |
| Riccardo Pace | |
| Universidad Veracruzana | |

Confluencias de Elizabeth Corral (edición e introducción) se terminó de editar en septiembre de 2016 con apoyo de la Secretaría de Cultura, siendo gobernador del estado Javier Duarte de Ochoa y director del Instituto Veracruzano de la Cultura Rodolfo Mendoza Rosendo. Corrección: Martha Ordaz. Fotografía de portada: Gabriela Bautista. Portada: Wilbert Arreola. Formación: Cristophe Barrera Ortega. Cuidado de la edición: Claudia Domínguez Mejía. El tiraje consta de 500 ejemplares.