

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO ®

“SERGIO PITOL: LA MEMORIA COMO PUNTO DE ENCUENTRO EN LAS
ESCRITURAS DEL YO”

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

GEORGINA ESPINOSA GAUBECA

Director: Dr. Panagiotis Deligiannakis

Lectores: Dr. Juan Francisco Alcántara Pohls

Dr. José Eduardo Serrato Córdova

ÍNDICE

1 APROXIMACIÓN

- 1.1 Objetivos
- 1.2 Estructura
- 1.3 Marco teórico
- 1.4 Hipótesis

2 INTRODUCCIÓN

- 2.1 Sergio Pitol: un autor excéntrico y al margen del canon
- 2.2 Sergio Pitol, traductor
- 2.3 Influencias del escritor

3 CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

- 3.1 Sergio Pitol frente a la Generación de Medio Siglo en México
 - 3.1.1 La década de los años 40 en el arte
 - 3.1.2 El comienzo de una década: 1950
 - 3.1.3 Los años de transición. México de 1950 a 1955
 - 3.1.4 El surgimiento de la Generación de Medio Siglo: 1955
 - 3.1.5 *Cauce*: revista bimestral de cultura a cargo de Sergio Pitol
- 3.2 *Nouveau roman*: la vanguardia con la que Sergio Pitol experimentó
- 3.3 Los años 60: el comienzo de los viajes del autor
- 3.4 La disolución de la Generación de Medio Siglo: 1967-1968
- 3.5 El glorioso retorno del escritor a su país natal

4 CAPÍTULO 1 INFANCIA Y MEMORIA

- 4.1 Introducción al capítulo
- 4.2 Los cimientos de la infancia
- 4.3 El recuerdo de la infancia en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*
- 4.4 Las narraciones orales de su abuela Catalina

5 CAPÍTULO 2 UN ACERCAMIENTO A SUS PRIMEROS CUENTOS

- 5.1 “La casa del abuelo” y su relación con Sergio Pitol infante
- 5.2 Memorias de la casa de infancia
- 5.3 *Pasión por la trama*: Sergio Pitol se sitúa en las memorias de la abuela
- 5.4 La posmemoria de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*
- 5.5 “La casa del abuelo”: añoranza del tiempo pasado y recursos autorreferenciales
- 5.6 La memoria y la hipnosis
- 5.7 Narración y realidad o experiencia vivida: el papel de la narración
- 5.8 Disolución de fronteras físicas e imaginarias en Veracruz, ciudad fundante

6 CAPÍTULO 3 ANÁLISIS DE “LOS FERRI”, “VICTORIO FERRI CUENTA UN CUENTO” Y “AMELIA OTERO”

- 6.1 Ejercicio hermenéutico en el cuento “Amelia Otero”
- 6.2 El mecanismo del tiempo en “Amelia Otero”
- 6.3 La construcción del misterio en “Amelia Otero”

7 CAPÍTULO 4 MEMORIA, RECUERDO, OLVIDO Y PASADO

- 7.1 Memoria e imaginación: el recuerdo en imágenes
- 7.2 La memoria en *Tiempo pasado* de Beatriz Sarlo
- 7.3 Sobre el recuerdo
- 7.4 El pasado, el olvido, y su relación con la narración

8 CAPÍTULO 5 EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

- 8.1 El artificio de la fotografía y su relación con el mundo
- 8.2 El uso de la fotografía en la narrativa de Sergio Pitol

9 CAPÍTULO 6 CIUDADES Y MEMORIA

- 9.1 Introducción al capítulo
- 9.2 El autor y sus desplazamientos: la memoria
- 9.3 La ciudad de las ciudades, la primera ciudad
 - 9.3.1 La ciudad imaginaria

9.3.2 La salida de México

9.3.3 El viaje antiturístico

9.4 Los espacios en *El tañido de una flauta*

9.5 La Venecia de Sergio Pitol

9.6 El retorno

10 CAPÍTULO 7 DISCUSIÓN DE AUTOBIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN

10.1 Introducción al capítulo

10.2 Autobiografía como referente y origen de autoficción

10.3 La autoficción y sus condiciones de ambigüedad

10.4 Memoria y autoficción

10.5 Las autobiografías como una ilusión de unidad: Beatriz Sarlo

10.6 Del interior y el exterior: transgresión de géneros y obra híbrida

10.7 La reescritura en Sergio Pitol

10.8 Las escrituras postautónomas de Josefina Ludmer y su relación con Sergio Pitol

10.9 “Ícaro”: una discusión sobre realidad y ficción

10.10 La vida y la escritura, la escritura y la vida

11 CONCLUSIONES

11.1 Rasgos posmodernos y experimentación narrativa

11.2 Infancia y percepción espacio-temporal con respecto a la memoria

11.3 Búsqueda del sujeto y de la unidad del yo a través de la construcción narrativa

11.4 Vida y obra: un retorno al punto de origen

12 TABLA ANEXA

13. BIBLIOGRAFÍA

APROXIMACIÓN

El escritor mexicano Sergio Pitol emplea procedimientos discursivos que apuntan hacia la problemática de las escrituras del yo, por medio de los mecanismos de la memoria, y se manifiesta a través de diversos temas como el viaje, la infancia y la creación.

Al hablar de las escrituras del yo me refiero a los textos literarios en los que autor toma un sitio visible en su propia obra, ya sea para explorar su propia vida, hablar de sí mismo y de su historia de vida o de alguna experiencia de primera o segunda mano. Son diversas las formas en las que se manifiestan las escrituras del yo y abarcan múltiples géneros, subgéneros, modos y estrategias narrativas: las memorias, los relatos de vida, las cartas, los diarios íntimos, testimonios, los exámenes de conciencia, las confesiones, las novelas en cuyo autor juega con ficción y realidad, los textos en los que los protagonistas tienen correspondencia alguna con el autor, por mencionar algunos y, desde luego, la autobiografía. En este sentido, las escrituras del yo contienen todas las formas de escritura y reflexión sobre la discusión entre vida y obra del autor y, por lo tanto, entre realidad y ficción. Por ello la autobiografía es sólo un género más dentro de las escrituras del yo, al igual que la autoficción, que es también un tipo de escritura del yo, pese a que, por lo general, hay quienes los consideran sinónimos. La autoficción a su vez no ha sido claramente definida, si como género, subgénero, corriente o vertiente. Su posición a medio camino entre la ficción y la autobiografía es el origen de tal espacio límbico o liminar entre, por ejemplo, la autobiografía y la novela autobiográfica. La memoria es el elemento que en mayor o menor medida siempre está presente en las escrituras del yo.

Para esta investigación será de gran interés la reflexión y la preocupación teórica de la memoria, el tiempo y el espacio como formas de identidad, elementos de construcción del sujeto

y, por lo tanto, material narrativo desde el cual abordaré las escrituras del yo en Sergio Pitol, las cuales cohesionan su obra en un tiempo único.

Estudiaré la función y el tratamiento de la memoria en Sergio Pitol, porque considero que ésta es el punto de encuentro o vínculo entre sus primeros y sus últimos trabajos, es decir, desde la memoria Sergio Pitol escribe sus primeros relatos y también configura sus últimos textos híbridos. Por ello la memoria y los mecanismos del recuerdo, a través del discurso, son conceptos clave en la aproximación de mi trabajo. Incorporo también la revisión sobre el recuerdo, el olvido, la evocación y su operación en la narrativa de Sergio Pitol.

Por ello es importante mencionar que la memoria es el eje que cohesionan todas las temáticas de esta investigación: espacio, infancia, viaje, fotografía, tiempo, autoficción y posmemoria; porque la memoria participa de la conciencia en la construcción del sujeto. En Sergio Pitol la experiencia no deriva en representaciones ordenadas, sino en el devenir de intensidades y de intuición. La memoria se vuelve un mecanismo del proceso autobiográfico y de la disolución de las fronteras entre arte y vida, autor y obra, los cuales confluyen en la autoficción.

Objetivos

Realizar un acercamiento biográfico para comprender la figura del autor a través de una revisión de su vida, para situarlo en un contexto histórico y literario. Conocer sus influencias, lecturas, intereses y preocupaciones para delinear su imaginario literario. De esta manera, será posible establecer enlaces y redes de información las cuales serán cruciales para la comprensión e interpretación de su obra.

Desarrollar un recorrido cronológico para incorporar las características narrativas en concordancia con sus aspectos biográficos, para mostrar que obra y vida confluyen. La revisita de sus primeras obras coincide con su regreso físico al país, a manera de retorno tanto geográfico como narrativo y simbólico. Por ello será importante hablar sobre el trasfondo biográfico del autor porque sus referencias son vitales para comprender su obra e, incluso, encontrar un hilo conductor en ella.

Políglota, diplomático y traductor, no es posible enmarcarlo con facilidad en alguna corriente literaria, sin embargo a causa de su breve intercambio intelectual con los escritores de la Generación de Medio Siglo, para contextualizarlo, estudiaré a Sergio Pitol frente a los postulados de este grupo, que consistieron en abrir camino literario hacia intereses universales.

Finalmente estudiaré la expresión de los recursos autoficcionales como elementos de construcción de las escrituras del yo y, por lo tanto, del sujeto.

Estructura

Estudiaré el peso de la infancia en la configuración de sus cuentos primeros, escritos en México en 1957, como una forma de ficcionalización de los recuerdos sobre infancia y dolor, a través de la memoria.

Estos cuentos son vitales en el estudio de su obra porque tienen relación directa con su infancia y con su juventud en Veracruz, situadas en su mítico San Rafael y en las memorias de su abuela materna. Para estudiar esta primera etapa creativa de Pitol tomaré dos relatos: “Victorio Ferri cuenta un cuento” y “Los Ferri”, en los que analizaré la presencia autobiográfica y el desplazamiento del escritor hacia un personaje que representa su propia infancia.

En un segundo momento de esta primera etapa estudiaré los rasgos autobiográficos y la reflexión del tiempo en relación con objetos, lugares y fotografías, en el cuento “La casa del abuelo”, escrito en 1959, así como las nociones visuales de la incorporación del cine y la fotografía en su estética literaria con apoyo teórico de Susan Sontag.

Tomaré *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, no como un texto con peso teórico, sino sólo para abordar poéticamente la idea de la casa de infancia en la construcción de un imaginario personal del cual emanarán todas sus expresiones.

Dedicaré un capítulo a las ciudades y su relación con la memoria, porque los lugares y escenarios pitolianos no guardan fidelidad con sus correspondientes espacios geográficos reales; son imágenes de la memoria trastocados por el interior.

De *El tañido de una flauta*, su primera novela escrita en 1972, sólo tomaré algunos fragmentos para estudiar la autoficción, la autobiografía y la autorreferencia en relación con el proceso creativo.

La escritura autoficcional se encuentra presente en gran parte de su producción literaria, especialmente en las obras que conforman la *Trilogía de la memoria*. Por ello tomaré fragmentos de sólo dos de ellas: *El arte de la fuga* y *El Mago de Viena*, para hablar de las escrituras del yo y de su relación de reciprocidad con su primera obra.

Marco teórico

Abordaré a la memoria desde recientes estudios en el campo de la posmemoria. Por ello, para mi trabajo es de suma importancia tomar las ideas teóricas de Beatriz Sarlo sobre el estudio de la memoria, el pasado y la construcción de recuerdos ficcionalizados, porque Sarlo realiza

aportaciones importantes a la dimensión identitaria sobre cómo se funda el presente en relación con el pasado y sus reconstrucciones vicarias con respecto a la experimentación.

El capítulo sobre los espacios narrativos y su relación con la memoria será sustentado con las ideas de Paul Ricoeur contenidas en *La memoria, la historia, el olvido* donde se habla sobre la relación “memorable” de los lugares habitados, así como *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, no como un texto con peso teórico, sino sólo para abordar poéticamente la idea de los espacios.

En Sergio Pitol el pasado no es un salto, sino un tiempo que habita en el presente y que convive con él. Por ello también abordaré las ideas de Sarlo sobre la forma de recordar y de rememorar, no como “un momento liberador del recuerdo, sino un “advenimiento” que se organiza mediante la narración. Estableceré una base teórica a partir de la posmemoria para desentrañar los recursos narrativos con respecto al tratamiento de la memoria y del tiempo en Sergio Pitol. Es en este contexto en el que voy a situar a la obra y abrirla a las formas contemporáneas a las que apunta la crítica autoficcional.

Los aspectos de ambigüedad entre narración y experiencia, las fronteras entre narrador, protagonista y autor y los aspectos de identidad en la narrativa de Pitol se reforzarán también con un panorama conceptual construido con las ideas de Ana Casas y del español Manuel Alberca, quienes estudian la autoficción y las nuevas maneras de la autobiografía y su relación con lo real. Agregaré también las aportaciones de Vincent Colonna, Philippe Forest, Philippe Gasparini y Marie Darrieussecq, para definir autoficción, comprender su relación dentro de la literatura actual y con respecto a la autobiografía, así como los mecanismos autofccionales que operan en la narrativa de Pitol.

Posteriormente abordaré las propuestas de Josefina Ludmer sobre las nuevas literaturas postautónomas que abren una discusión a cuestionamientos sobre cómo realidad y ficción se unen en un mismo discurso dentro de la experiencia literaria actual, y situar a la obra de Pitol con relación a este esquema disruptivo que en realidad es una nueva forma de leer.

Hipótesis

Afirmaré que la narrativa de la última etapa de su vida es un retorno a las mismas impresiones de la memoria de las que devienen sus primeros cuentos. Así, vida y obra confluyen en un mismo punto: en un retorno al comienzo, que no es más que una utopía de integración y de unificación del yo.

Demostraré que la memoria es un elemento de construcción de la conciencia del sujeto, cuyo juego entre la memoria autobiográfica y ficcionalizada rompe los límites entre géneros y tiempos, los cuales confluyen en la autoficción. De esta manera, será posible afirmar que hay una misma expresión de la conciencia.

INTRODUCCIÓN

La figura literaria de Sergio Pitol es difusa y lejana; como la de un espectro imposible de ser fijado en un solo sitio. Pitol desarrolló sus primeros cuentos en México, por lo que éstos responden al contexto cultural de la época y a su angustiosa relación con las circunstancias de su infancia. En cuanto tuvo oportunidad, comenzó a conocer otros países y ciudades, comenzó con Nueva York, Nueva Orleans, Cuba y Venezuela, viajes que, sin duda, abrieron su insaciable apetito por el movimiento geográfico y cultural.

Sólo unos años más tarde comenzó su travesía por distintas ciudades europeas, continente en el que residió durante 28 años y donde desarrolló, desde la soledad y el aislamiento de habitaciones de hoteles, sus primeras novelas. Esta reclusión creativa empezó durante su estadía en la Ciudad de México para estudiar Derecho, cuando tuvo necesidad de encerrarse en un hotel en Tepoztlán algunos días, donde escribió sus primeros cuentos.

En el periodo en el que Sergio Pitol vivió fuera de México, no precisamente dejó el país para instalarse en un solo lugar; sino que su vida transcurrió por ciudades y países como Londres, Praga, Moscú, Varsovia, Venecia, Budapest, Pekín, Roma, Alemania y Yugoslavia. Es notable que no todos los sitios en los que residió fueron “turísticos”, sino más bien puntos geográficos conflictivos por la guerra, la dictadura, la opresión, o bien por sus climas extremos, como Polonia y la Unión Soviética.

Su estadía en el extranjero comenzó como un viaje azaroso, una aventura en la que, una vez cruzado el océano, se las arreglaría para vivir de traducciones y posteriormente tomaría puestos diplomáticos importantes.

Se distinguen dos grandes fases en la estancia de Sergio Pitol fuera de México, la primera es de 1961 a 1972, cuando viaja y se instala en Roma, Bristol, Varsovia, Barcelona e, incluso llega a vivir en Pekín. En esta etapa escribe, traduce y edita de manera independiente, actividades que le proporcionan libertad y movilidad. La segunda etapa va de 1972 a 1988, en la que su libertad se transforma en un riguroso protocolo y en obligaciones políticas en el Servicio Exterior: Pitol fue agregado cultural en Yugoslavia (1968), en Polonia (1972-1974), en Francia (1975-1977), en Budapest, Hungría (1977-1978) y en la Unión Soviética (1978-1980); fue subdirector de la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores (1980-1982), y embajador de México en Checoslovaquia (1983-1989). Fue también traductor en Barcelona, y profesor invitado en la universidad de Bristol, Inglaterra, entre otras instituciones educativas.

Su contacto con México fue a través de amigos cercanos y de visitas breves al país, al tiempo que su labor como traductor y diplomático en el extranjero se intensificaba.

Sus traslados le permitieron conocer de primera mano a escritores y editores con quienes forjó amistad, como con el español Enrique Vila-Matas, quien tomó a Pitol como un maestro y modelo de estilo, y cuyo entusiasmo derivó en que Vila-Matas se convirtiera en uno de los principales promotores de su obra en el exterior del país. Estas relaciones de amistad fueron muy importantes para Pitol, incluso es a ellos a quienes dedica sus ensayos y a quienes menciona en sus textos, como si sus amigos-escritores y sus contemporáneos hubieran tomado el lugar de una familia.

Pitol perdió a sus padres en la infancia y, aunque creció con tíos, abuelos y demás familiares, todo traslado necesariamente debió implicar un desapego de su tierra y de sus parientes. En *El mago de Viena* (2005), el escritor habla sobre cómo fue su relación con México y de qué manera su condición de extranjero le permitió una soledad necesaria para la creación.

Lejos de México no tenía noticias de las modas intelectuales, no pertenecía a ningún grupo, y leía sólo los libros de mis amigos. Era como escribir en el desierto, y en esa soledad casi absoluta fui paulatinamente descubriendo mis procedimientos y midiendo mis fuerzas [...] la captura de un lenguaje y estilo propios. (226)

Para Sergio Pitol alejarse del país fue una manera de no pertenecer al canon literario de mediados del siglo XX, escapar de la literatura regionalista y, también, del movimiento de vanguardia, como el Estridentismo, que se asentó en Xalapa desde la década de los años 20, el cual tampoco tuvo suficiente influjo en los escritores de Medio Siglo. Al respecto, en una entrevista realizada por Carlos Monsiváis y publicada en *El País* del 8 de octubre de 2005, titulada “La novela es un género que lo acepta todo”, damos cuenta de que la ausencia del escritor fue, más bien, una distancia selectiva.

Me convencí de que aislarme de una vida literaria organizada resultaba indispensable para mi escritura; esa lejanía de los grupos de poder cultural, de sus presiones directas o invisibles no sólo me proporcionaba el tiempo necesario para escribir sino también para algo más esencial: mantener el diálogo conmigo mismo. (Monsiváis, *El País*)

Sus primeros encuentros con la literatura ocurren durante la niñez cuando lee a Julio Verne, Emilio Salgari, Alejandro Dumas, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson y Mark Twain.

“Tuvo el primer contacto con los libros en la biblioteca de su abuelo paterno” (9), apunta Serrato Córdova en *Las tramas de la parodia*.

A causa de sus continuos movimientos geográficos y de sus múltiples influencias, el contacto con Europa del Este le permite conocer a escritores polacos a quienes lee y traduce, como Witold Gombrowicz, Jerzy Andrzejewski y Kazimierz Brandys. Posteriormente son los rusos quienes ejercen una gran influencia sobre su rumbo literario. El encuentro con los autores rusos coincide con su actividad diplomática y momento de baja producción literaria, pero de gran recepción e introyección, en el que relee a los clásicos y a Antón Chéjov, Nikolái Gogol y León Tolstoi. Estudia también a los vanguardistas rusos como a Andréi Bely, Velimir Jlébnikov y Mijaíl Bulgákov. Gogol en especial es una referencia importante en la obra de Pitol, cuyo vínculo intertextual es fuerte. Sin embargo, dice Ignacio M. Sánchez Prado en el ensayo “Sergio Pitol y sus afinidades electivas. El affaire Compton-Burnett” contenido en *Línea de sombra, Ensayos sobre Sergio Pitol*, que “mientras es posible considerar a Nikolái Gogol y a Henry James modelos generales para la obra de Pitol, es en figuras menores como Compton-Burnett, Jaroslav Hásek o Tibor Déry donde se encuentran las fuentes de la revolución lingüística operada por su obra.” (98) En todos sentidos, Pitol comienza como un autor al margen; explora y lee en soledad y en asilamiento y, lejos de su país natal, se mantiene explícitamente fuera de todo canon.

En las temáticas pitolianas deambula la compleja relación entre el ser individual y el ser social, así como su relación de contrastes, ambigüedades y desapegos con el mundo. Su figura es la de un hombre siempre fuera de las fronteras, inabarcable pero presente, en donde su ideología “todo está en todo” impera en su imagen como escritor y también en su forma de narrar. Su

desapego y su arraigo, sus experiencias narradas en forma de ficción a través de la memoria, sus fantasmas y sus escenas tormentosas de infancia desembocan en un “*ars combinatoria*” en el que imperan el fracaso voluntario y la tragedia de sus personajes, los cuales, a su vez, se presentan como figuras autoficcionales en las que el autor, el narrador y el protagonista se fusionan o intercambian lugares.

De cierto modo podríamos mencionar que Sergio Pitol es un autor excéntrico y excéntrico, porque en sus comienzos se movió por el margen, cuyos discursos no estaban dominados por el central. Incluso Pitol se nutrió de lecturas periféricas y excéntricas de los Balcanes y de la dramaturgia checa. Al respecto, en la entrevista arriba citada que Carlos Monsiváis realiza a Sergio Pitol para *El País*, Sergio Pitol agrega:

En mis libros abundan los excéntricos, quizás en demasía, pero es natural. Recuerda, Carlos, nuestra adolescencia y verás que nos movimos entre ellos. Nuestro amigo Luis Prieto, el rey de los excéntricos, nos condujo a ese mundo. [...] Las dictaduras, la opresión, los producían; ser raro era un camino a la libertad. [...] Cuando viví en Barcelona [...] me movía en círculos literarios que rozaban la excentricidad, el juego. (Monsiváis, *El País*)

A propósito de las traducciones¹ que Pitol realizó, esta labor no sólo fue la muestra de un escritor erudito que dominaba diversas lenguas, sino que a través de esta actividad encontró una manera de sobrevivir fuera de su país por muchos años y, también, fue la vía para conocer autores diversos y acercarse a nuevas formas de narrar. Él mismo ha expresado que su actividad no sólo era “pasar” un texto de un idioma a otro, sino reescribir una obra; leerla y comprenderla para

¹ Del polaco tradujo a Kazimierz Brandys, Alexander Zeromsky, Witold Gombrowicz y Jerzy Andrzejewski; en 1969 Editorial Era publicó su *Antología de cuento polaco*; de este modo, Pitol se convirtió en un promotor importante de la literatura polaca. Del inglés tradujo *Emma* de Jane Austen, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, *El volcán, el mezcal, los comisarios* de Malcolm Lowry, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, y algunos textos de Robert Graves y Joseph Randolph Ackerley. Del italiano tradujo a Elio Vittorini, Luigi Malerba, Giuseppe Berto y Giorgio Bassani. Del ruso, a Antón Chéjov y a Vladimir Nabokov. Del húngaro, a Tibor Déry, y del chino, a Lu Hsun, entre otros.

después traducirla a través de sí mismo, de modo que aprendió internamente los mecanismos escriturales de los autores a los que tradujo y admiró. Pitol tradujo más de 30 obras, con las cuales realizó la labor fundamental de acercar la literatura polaca, húngara, rusa, italiana e inglesa a los lectores hispanohablantes; abrir camino hacia nuevas y lejanas lecturas.

Su erudición y su gusto natural por las artes plásticas, la música y el cine necesariamente desembocaron en su creación literaria a manera de intertextualidad. José L. Nogales-Baena en el artículo “Intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol: Nocturno de Bújara”, de los *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, encuentra puntos intertextuales entre obras y, también, entre piezas musicales.

El relato veneciano de Billie Upward puede leerse a través de las alusiones a *A Midsummer Night's Dream* y *Alice's Adventures in Wonderland*; *MephistoWaltzer* está conectado con las piezas musicales de Lizt y, de ahí, con el *Fausto* de Nikolaus Lenau; *Asimetría* cita hasta ocho óperas distintas y alude además a un par de novelas de Conrad; *Nocturno de Bujara* contiene un fragmento ensayístico de Jan Kott y evidencia la presencia de *Las mil y una noches*. (Nogales-Baena Revista web 185)

Las influencias² de Sergio Pitol no sólo abarcan a los escritores que leyó en su infancia y juventud o a los que tradujo y acercó a los lectores hispanos, sino también se incorporan el cine, las artes plásticas y la música. *El Rashomon* (1950) de Akira Kurosawa se encuentra presente en su obra, al igual que el uso de la parodia en Ernst Lubitsch, o bien el expresionismo de Francis Bacon y la obra de Max Beckman. En el corpus de Sergio Pitol hay una herencia del

² Pitol se alimentó de lecturas periféricas, centrales y clásicas, cuya lista es muy amplia, por mencionar algunos autores: Nikolái Gógol, Laurence Sterne, Samuel Beckett, Mijaíl Bulgákov, Carlo Goldoni, Carlo Emilio Gadda, Tommaso Landolfi, Henry James, Thomas Mann, Julio Verne, Joseph Conrad, Fedor Dostoievski, Robert Louis Stevenson, Antonio Tabucchi, Mijaíl Bulgakov, Charles Dickens, León Tolstói, Bruno Schulz, William Faulkner, Marcel Proust, Franz Kafka, José Vasconcelos, Benito Pérez Galdós, Boris Pilniak, Ivy Copton-Burnett, Flann O'Brien, Patricia Highsmith, López Velarde, José Gorostiza, Boris Eichenbaum, Yuri Tinianiov, Victor Shklovski, Mijail Bajtín, Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges.

expresionismo alemán con rasgos de lo grotesco y lo deforme y, sobre todo, hay una herencia de lo visual. “Desde la infancia el cine fue para mí una de las pocas ventanas para atisbar el mundo” (161), escribe Pitol en “La deuda con el cine”, de su libro de ensayos *El tercer personaje* (2013).



En Potrero, cuenta Pitol que él y su hermano debían atravesar caminos lodosos y oscuros para llegar a las proyecciones de cine, donde las películas se veían con cuatro o cinco años de retraso, de modo que, a su llegada a la Ciudad de México, tuvo un primer gran acceso al cine no sólo por el arribo de los estrenos sino por los cineclubes. “Me familiaricé de inmediato con algunos de los grandes clásicos alemanes: Fritz Lang, Murnau [...]; debo confesar que vuelvo siempre con pasión e inquietud al cine expresionista” (166), agrega en Pitol también en *El tercer personaje*, donde concluye: “Me resulta indudable que nuestro imaginario está marcado en gran parte por las imágenes que poblaron las pantallas” (166). Sobre su filme predilecto, escribe: “Para mí, el mejor filme de ese tiempo fue *To be or not to be*, de mi idolatrado Ernst Lubitsch. Fue un producto genial y absolutamente excéntrico” (163), el cual incluye también en su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972). En el siglo XX los recursos del cine inciden en las

técnicas literarias de vanguardia del mundo moderno, como el *flashback*, el montaje y las superposiciones.

Las estructuras de Jorge Luis Borges fueron influencias latinoamericanas fuertes para Sergio Pitol, así como las estructuras complejas de obras clásicas como *Las mil y una noches* o las novelas de Denis Diderot. Y, desde luego, el proceso de traducción de escritores como Henry James y Witold Gombrowicz le enseñó a formar sus propias estructuras; así como la inclusión de los ritmos de una ópera en la construcción de las emociones narrativas, como *El turco en Italia* (1814), de Gioacchino Rossini.

Los escritores hispanoamericanos de la segunda mitad del siglo XX admiten la influencia de William Faulkner y de los modernistas estadounidenses para concebir obras con técnicas innovadoras o experimentales como el monólogo interior, el libre flujo de pensamiento, los saltos abruptos de tiempo, el montaje y la utilización de distintos puntos de vista dentro de la narración. Mark Frisch, en *William Faulkner, su influencia en la literatura hispanoamericana*, habla de “escapar de la linealidad de su narrativa y lograr la simultaneidad.” (26)

Es por ello que en Sergio Pitol es clara la influencia que recibió especialmente de Faulkner en sus primeros cuentos, en los que narró el descontento heredado por los estragos de la Revolución mexicana —la primera del siglo XX y el movimiento social más importante de América—. Faulkner a su vez también retrató, desde una conciencia pesimista, a los pueblos miserables del sur de Estados Unidos, sumidos en la crisis de posguerra a través de una “cosmovisión fatalista y sombría” (Galán 28). En el arte, el modernismo anglosajón reflejó el espíritu de incertidumbre y fragmentación de la época” (Galán 28), escribió Rosa Margarita Galán Vélez en la tesis “Análisis comparativo de las imágenes en los caminos de las prosas de William Faulkner y Juan Rulfo”. Al respecto, James East Irby afirmó en su tesis de maestría *La*

influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos (1956, UNAM) que las de Faulkner “son las obras que dramatizan con más agudeza y originalidad los males y trastornos de orden universal, y lo hacen en función de la vida cotidiana de unos hombres arraigados a una pequeña región concreta de la tierra.” (Irby 4) Asimismo, Irby habla de la literatura de Faulkner, de la que distinguimos similitud temática con muchos escritores hispanoamericanos como con Sergio Pitól y, sobre todo, con Juan Rulfo:

Es ésta una visión que tiene sus profundas raíces en la tierra sureña, donde el tiempo parece haberse detenido, paralizado por el fatalismo de un pueblo atrasado y eternamente derrotado, de un pueblo incapaz de superar el pasado que pesa sobre él como una maldición y de avanzar hacia un nuevo orden social. (21)

Carlos Monsiváis en “Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable”, ensayo que pertenece a *Sergio Pitól: los territorios del viajero*, dice que el relato “‘Victorio Ferri cuenta un cuento’ es el resultado de impresiones de Córdoba y del recuerdo de la Yoknapathowpa de Faulkner y la Comala de Rulfo”. (25)

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIOCULTURAL

No es posible enmarcar con facilidad a Sergio Pitol en alguna generación o movimiento literario específicos, sin embargo, durante su estancia en la Ciudad de México tuvo intercambio intelectual con los escritores de la Generación de Medio Siglo, por lo que se le consideró un integrante más, cuyo postulado consistía en “derribar la cortina de nopal” y abrir camino literario hacia intereses universales. Es por esta posición de no pertenencia explícita a una corriente lo que también lo convierte en un autor al margen del canon, o “marginal”. Al respecto, en el artículo “El cosmopolitismo literario de Sergio Pitol” publicado en 1999 en la revista *La palabra y el hombre*, de la Universidad Veracruzana, Hans-Otto Dill cita a Pitol:

He sentido siempre una atracción muy fuerte por lo que ocurre al margen de los grandes centros productores de cultura. La marginalidad permite un grado de excentricidad, de expresión personal que por una u otra razón se estropea con los grandes premios, las exigencias de la moda, los mecanismos publicitarios. (134)

En realidad, Sergio Pitol pertenece a la generación de escritores que nació en las décadas del 20 y del 30; pero, por sus características, ha sido considerado como parte de la Generación de Medio Siglo, cuyos militantes publicaron en los años 50, y se caracterizan por el rechazo al costumbrismo y al realismo. “Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Salvador Elizondo e Inés Arredondo manifiestan un interés inédito por la estética textual, por temas cada

vez menos identificables como ‘nacionales’” (305), escribe Humberto Guerra en el ensayo “Sergio Pitol: Aproximación a su cuentística” en *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. Por su parte, Serrato Córdova en *Las tramas de la parodia* afirma que Sergio Pitol es uno de los novelistas más importantes de la llamada Generación del Medio Siglo” (10).

En el artículo “La generación del Medio Siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, publicado en 1995 por la UNAM, Armando Pereira hace una revisión sobre la cultura mexicana en el periodo histórico que va de 1940 a 1968, para enmarcar a la Generación de Medio Siglo desde su formación y hasta su disolución, así como mencionar su papel en la transición de un México rural y nacionalista a uno cosmopolita y urbano, en sus palabras: “se intenta valorar el papel que jugó la llamada Generación de Medio Siglo en esa difícil transición.” (187)

Armando Pereira sitúa a esta Generación como un eje cultural importante, porque sus integrantes, de cierta manera, fueron quienes marcaron el ritmo de la cultura, ya que actuaron desde las instituciones más importantes del país como la UNAM, las editoriales más reconocidas y los suplementos de gran alcance. Difusión Cultural estaba a cargo de la política cultural del país. La Generación de Medio Siglo fue crucial en un periodo de la historia de México. Sergio Pitol perteneció a este grupo no sólo por coincidencias cronológicas sino por características compartidas con sus contemporáneos. Sin embargo, en 1961, mucho antes de la disolución del grupo, Pitol se va del país por casi 30 años, de modo que él no fue de los integrantes más sólidos, ni parte de “la mafia”; si acaso más por fecha de nacimiento que por su actuación en el ámbito cultural mexicano. Además, Pitol despega de la narrativa de la postrevolución y de sus primeros intentos por continuar con una línea generacional; crea cuentos cuyos temas ya incorporan sus viajes por Europa, sus referencias culturales variadas y su gran erudición vertida en su narrativa.

Al respecto, Carlos Monsiváis en el ensayo “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto, Sergio Pitol ante la crítica*, habla de sus rasgos como escritor:

La apuesta a la internacionalización cultural, el rechazo del chovinismo, el gusto selectivo por las tradiciones, las inmensas dificultades para profesionalizarse literariamente, el aprendizaje de idiomas como requisito elemental de conocimiento, el viaje como travesía espiritual y el enfado ante los ritos de la Revolución mexicana (Monsiváis 49).

Pereira realiza un recorrido histórico y cronológico en el que presenta a Miguel Alemán como el mandatario que marcó un rumbo distinto para el país, porque ya no reforzaría la ideología de Cárdenas sobre la lucha de clases y el nacionalismo, herencia del pensamiento de la Revolución. En los años 40 el poder se centralizó en un solo partido y, a su vez, en una sola figura (el presidente), de modo que resultaba difícil la pluralidad.

Pereira resume la década de los 40 como un periodo de estabilidad política, centralización del poder, crecimiento económico y esfuerzos de industrialización, donde lo más característico de este periodo fue la transición de una economía basada en lo agrícola y rural a una establecida en las industrias. “En los años cuarenta México se industrializó y la ciudad dejó de ser un espacio provincial para transformarse en una urbe moderna”(68), menciona Serrato Córdova en *Las tramas de la parodia*.

A mediados del siglo XX, Sergio Pitol ya vivía en la Ciudad de México, donde estos procesos de modernización estaban ligados a las dinámicas estadounidenses, aunque, en su mayoría, de forma económica. José Emilio Pacheco publica hacia 1981 *Las batallas en el*

desierto, en donde hace una crítica a esta transformación de mitad de siglo en manos de Miguel Alemán:

A cada rato suspendían las clases para llevarnos a la inauguración de carreteras, avenidas, presas, parques deportivos, hospitales, ministerios, edificios inmensos. Por regla general eran nada más un montón de piedras. El presidente inauguraba enormes monumentos inconclusos. (Pacheco 16)

En 1940 el muralismo mexicano comienza a perder dominio y, para la década de los 50, éste ya sólo es relevante a nivel estético y decorativo, más no ideológico. Para Pereira, significa una expresión del movimiento revolucionario que terminó por caducar.

Paradójicamente, la transición no ocurrió del mismo modo en todas las artes, ni tampoco de manera simultánea, porque en los años 50, la “Época de oro” del cine mexicano acentuaba lo popular y lo rural, cuyas imágenes mostraban un México heredero de la Revolución, con estereotipos como el indio, la Adelita, el rancharo, el terrateniente y “el peladito” de las ciudades. En cuanto a la manera en la que la literatura asumió la transformación, Armando Pereira explica:

El ámbito literario fue el más reticente en asumir los cambios que ya venían produciéndose en otras esferas [...]. Durante los cuarenta, siguió todavía la controversia entre la literatura de contenido social, heredera en buena medida de la novela de la Revolución mexicana, y las corrientes de vanguardia, inauguradas por el Estridentismo y el grupo de Contemporáneos, que ya habían producido lo mejor de su obra. (194).

La literatura de corte social se preocupaba por la situación de los campesinos e indígenas después de la Revolución, como una forma de denuncia. José Revueltas, en los 40, fue una de las figuras principales de este movimiento literario. Por el otro lado, los estridentistas perdían un poco de fuerza en la misma década, quienes fueron reemplazados por nuevos integrantes como:

Octavio Paz, Efraín Huerta y Alí Chumancero. Es aquí donde comprendemos por qué en este periodo histórico Octavio Paz dedicó estudios a la problemática sobre el binomio tradición-modernidad.

En 1939, con la caída de la República española, llegan a México muchos españoles, quienes nutren la vida cultural e intelectual del país, por ello fundan La casa de España, dirigida por Alfonso Reyes y Daniel Cosío, la cual un año después cambió su nombre a El Colegio de México. Este grupo impulsó el Fondo de Cultura Económica, que fue fundado en 1934 por Daniel Cosío. Escribe Pereira que la literatura del exilio y la mexicana confluyeron en varias revistas y publicaciones como *Tierra Nueva* y *Cuadernos Americanos*.

Para cerrar con la década de los 40, Pereira menciona una obra que fue fundamental porque incorporó “las dos literaturas” que estaban en conflicto o que parecían opuestas. En cuanto al contenido, se trataba de una novela de corte social, pero sus técnicas se inclinaban más por la vanguardia:

La década de los cuarentas cerraría con la publicación de un libro clave en varios sentidos: *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, [...] Si en el plano del contenido la novela de Yáñez podría ubicarse dentro de la corriente de tendencia social, formalmente incorpora las técnicas narrativas puestas al día por la vanguardia, especialmente los recursos usados por Dos Passos en *Manhattan Transfer*. (Pereira 196)

En la narrativa de la postrevolución, en 1940, los autores sólo evocan y reconstruyen la Revolución, no necesariamente hablan de modo directo sobre conflicto armado, sino de lo que giró en torno de éste y de sus consecuencias. Los principales exponentes fueron Agustín Yáñez y José Revueltas.

Otro acontecimiento literario importante con el que cierra la década es la publicación de Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, en donde “se transporta la palabra poética a dimensiones universales”, (196) afirma Pereira. En este sentido, ya hay un primer interés explícito en abrirse a lo universal. Al respecto, dice Carlos Fuentes en *Tiempo mexicano* que:

La preocupación por lo mexicano culmina en los primeros años de la década de los 50 con un libro clásico: *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, puente intelectual hacia un encuentro con el mundo, afirmación de una personalidad nacional que no necesita justificarse, sino que puede y debe participar plenamente de lo humano. (Fuentes 84)

De 1945 a 1949 Sergio Pitol cursa estudios de secundaria y bachillerato en Córdoba, Veracruz, aún no llega a la Ciudad de México para estudiar Derecho. En esta etapa principalmente lee a Jean Paul Sartre, Jean Cocteau y Eugene O’Neill, y a poetas como Pablo Neruda, Rubén Darío, García Lorca, Ramón López Velarde y José Gorostiza.

El comienzo de una década: 1950

La década comienza con un acontecimiento importante para la cultura: muere Xavier Villaurrutia. Empieza también con la fuerza de la vanguardia frente a la caída del nacionalismo. Octavio Paz, en este mismo año, publica el *Laberinto de la Soledad*, el cual, de acuerdo con Pereira, se encarga de moldear la figura del mexicano de los 50 como una persona de “áreas rurales o bien de las zonas marginales de la capital, que conserva aún valores, hábitos y formas de vida tradicionales que pronto se verán suplantados por patrones nuevos, esencialmente urbanos y cosmopolitas” (Pereira 197).

De regreso al cine, en la década de los 50, Pereira menciona la aparición de la película *Los olvidados* de Luis Buñuel, porque en su momento se presentó como un cine que optaba por la crítica y la reflexión, más que por la “diversión fácil”. Dice Pereira al respecto: “fue sin duda la película que comenzaría a romper estereotipos, a plantear una visión más profunda y compleja del mexicano y su entorno social.” (197-198).

Con respecto al cine, a Sergio Pitol desde pequeño le apasionó la cinematografía. En Potrero, él y su hermano debían atravesar caminos oscuros y lodosos para llegar a las proyecciones de cine y ver películas que llegaban hasta con cinco años de retraso. Una vez en la capital, vivió de primera mano el acceso a los estrenos de cine y se involucró también con cineclubes. En el corpus de Sergio Pitol hay una herencia del expresionismo alemán con rasgos de lo grotesco y lo deforme y, sobre todo, hay una herencia de lo visual en su forma de narrar y en sus estructuras. “Desde la infancia el cine fue para mí una de las pocas ventanas para atisbar el mundo” (161), escribe Pitol en “La deuda con el cine”, de su libro de ensayos *El tercer personaje* (2013). Es evidente que personajes como Marieta, contienen rasgos malvados y grotescos, en general hay mujeres que aparecen con esa deformación propia del expresionismo. A propósito de la Época de Oro en México, en realidad el mismo Pitol menciona que se familiarizó de inmediato con los grandes clásicos alemanes del cine expresionista, más que con otro tipo de cine. Autores como Robert Wiene, Fritz Lang y Friedrich Wilhelm Murnau se volvieron referente para su obra.

En los años 50 la modernidad estaba en pleno auge y estreno con la atractiva vida nocturna del Centro Histórico y los teatros, cafés y restaurantes recién abiertos. Estos puntos de

encuentro posibilitaron las famosas tertulias, encuentros, exposiciones y demás manifestaciones culturales, en donde seguramente los integrantes de la Generación de Medio Siglo se reunían.

Carlos Monsiváis en “Sergio Pitol: el encuentro y su biógrafo improbable”, describe a la Ciudad de México de los años cincuenta como “simultáneamente la provincia más divertida que haya conocido la historia de México y la cocina fáustica de la modernidad [...] sociedad regida por el culto al orden (falso) y las apariencias.” (Monsiváis 24)

A mediados del siglo XX había un “ambiente cultural y literario dominado por la disección de la estéril vida rural y de las contradicciones de la nueva vida de las urbes” (307), escribe Humberto Guerra en “Sergio Pitol: Aproximación a su cuentística” en *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*.

En 1950 Sergio Pitol se muda a la Ciudad de México para estudiar Derecho en la UNAM. Asiste también a cursos en la Facultad de Filosofía y Letras, y vive de primera mano el ambiente cultural de una gran ciudad. Cabe mencionar que algunos autores de la generación de Sergio Pitol pensaban que la formación más adecuada para un escritor mexicano era el Derecho, como Octavio Paz, Carlos Fuentes y, mucho antes, Alfonso Reyes. Sus estudios abrieron las puertas para ocupar cargos diplomáticos en el extranjero.

En esta década surgen obras que se dedican a clausurar definitivamente preocupaciones que surgieron de la Revolución, para abrirse a lo urbano y cosmopolita. Pereira menciona que algunas obras cerraron para siempre el tema del indigenismo y el nacionalismo como *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Simultáneamente, *¿Águila o sol?* de Octavio Paz, *La X en la frente* de Alfonso Reyes y *Confabulario* de Juan José Arreola ya pertenecían a una nueva

narrativa. Fueron pioneros de la novedosas formas de expresión posteriores a los movimientos revolucionarios y posrevolucionarios. Al respecto, Carlos Fuentes en *Tiempo mexicano* escribe:

Agustín Yáñez y Juan Rulfo cumplen la paradoja de cerrar el ciclo temático de las novelas de la tierra y de la Revolución, y abren el camino a la novelística moderna de México: tumba y parto simultáneos, conversión de la decadencia en culminación y nueva apertura. (Fuentes 84)

Las dos obras que marcaron a la Generación de Medio Siglo fueron *El llano en llamas* de Juan Rulfo, y *La región más transparente* de Carlos Fuentes, porque aplicaron modelos literarios inspirados en procedimientos narrativos de las grandes novelas europeas y norteamericanas del siglo XX. Sobre la primera, Rulfo retrató ambientes rurales y lenguaje oral de los habitantes, con lo que parecía una obra más del regionalismo, pero el rasgo particular fue el de apelar al Hombre universal pero a través de su condición localista. “Juan Rulfo ha realizado una verdadera abstracción de la realidad y ha logrado crear un mundo que, a pesar de sus características regionalistas, posee un sentido profundamente universalista” (57), escribe José Carlos González Boixo en *Claves narrativas de Juan Rulfo*.

En 1958 se publicó *La región más transparente* de Carlos Fuentes, que fue la gran novela de la Ciudad de México, y la novela de la burguesía mexicana. Pereira dice que ésta fue “el punto de partida indiscutible de nuestra novela urbana, y que [...] constituiría una especie de síntesis narrativa de muchos de los puntos de vista de Jesús Silva Herzog y Daniel Cosío Villegas sobre la Revolución mexicana, como una Revolución traicionada o institucionalizada” (Pereira 198). Por su parte, Sergio Pitol escribe en *El tercer personaje* que esta novela fue una revelación, “se trataba de un modo diferente de concebir el lenguaje, y daba un salto definitivo de las ahogadas historias rurales, a la atmósfera caótica, cultivada, agresiva e inmensamente

estimulante de una gran ciudad en pleno dinamismo” (Pitol 65). Y agrega que “los procedimientos narrativos de esta novela remiten a las grandes novelas europeas y norteamericanas del siglo XX. A su lado, hasta las novelas de Martín Luis Guzmán y José Revueltas parecieron disminuirse (65)”. En el mismo texto Sergio Pitol suma a *Pedro Páramo* de Rulfo y dice que ambas novelas “significaron una transformación del lenguaje narrativo en México y en América Latina, con aportaciones de Joyce, Faulkner, Woolf, Proust y Mann, entre otros modernos” (Pitol 66).

En *Conversaciones con Sergio Pitol*, el escritor menciona en “Origen y renacimiento de la escritura”, entrevista realizada por Miguel Ángel Quemain: “Fuentes, con *La región más transparente* traslada el punto de atención de la novela pintoresca, agraria, la novela campesina, la novela indigenista a la ciudad, que también fue un paso adelante” (58). Y, en *Pasión por la trama*, Pitol escribe que “Rulfo clausuró de modo definitivo un género, la novela rural, pero cuya capacidad para sepultar una literatura moribunda fue advirtiéndose paulatinamente a través de algunos años.” (Pitol, *Pasión por la trama* 144)

Al margen de esta apertura literaria, la narrativa de Pitol ofrece también una novedosa estética. A partir de las circunstancias nacionales, él explora otros temas como “la convivencia conflictiva de realidades contradictorias y paralelas, la disolución de identidad [...] y las posibilidades creativas de la construcción literaria considerada como artificio” (307), escribe Humberto Guerra en el ensayo “Sergio Pitol: Aproximación a su cuentística”.

Recordemos que en 1953 Pitol realiza su primer viaje al extranjero, se traslada a Venezuela, donde conoce el círculo literario de Caracas.

En 1955 surge la Generación de Medio Siglo, llamada así como un homenaje a la revista del mismo nombre, que en sus comienzos contribuyó a agrupar a sus integrantes. Dice Pereira que muchos de ellos venían de provincia —Huberto Batis y Carlos Valdés de Guadalajara, Inés Arredondo de Sinaloa, Juan Vicente Melo y Sergio Pitól de Veracruz, Jorge Ibarguengoitia de Guanajuato, Juan García Ponce de Yucatán—, “buscando, tal vez, en la Ciudad de México, un horizonte más amplio para desplegar sus inquietudes literarias.” (Pereira 200). Sergio Pitól en *El mago de Viena* menciona quiénes fueron sus contemporáneos: “mis amigos escritores, los de mi generación, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo y José de la Colina [...] luego se sumaron los todavía más jóvenes Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco” (Pitol 247).

Pereira cree que el contraste de vivir en ciudades de “provincia” con el de una Ciudad de México modernizada debió ser un choque cultural para ellos, como si sus integrantes encarnaran la transición de lo rural a lo urbano:

No es difícil imaginar el deslumbramiento inicial que una ciudad como México (sobre todo si se la compara con las ciudades de provincia de entonces) seguramente provocó en esos jóvenes ávidos de experiencias artísticas y literarias que sus ciudades natales no habían podido colmar. (Pereira 200)

Sin embargo, recordemos que Sergio Pitól una vez establecido en la Ciudad de México para estudiar Derecho en la UNAM, prefirió retirarse brevemente a Tepoztlán para continuar escribiendo sobre su infancia y sobre las memorias de su abuela relacionadas con la Revolución. Es decir, optó por alejarse del bullicio de la ciudad para conseguir escribir no sobre temas urbanos y cosmopolitas, sino sobre temáticas derivadas de la Revolución. Sin embargo, su forma narrativa siempre apeló más a la vanguardia y a la exploración de nuevos formatos. También recordemos que, a su llegada de Europa en los años 90, se instaló en Coyoacán, un barrio de la

Ciudad de México, pero al poco tiempo decidió establecer su domicilio en Xalapa. Era probable que el cosmopolitismo mexicano no le llamara la atención como el europeo. Y que, al menos en México, prefiriera la tranquilidad veracruzana que la gran Ciudad de México.

El encuentro de los integrantes del grupo, al parecer, fue por azar y por una coincidencia de espacios en un mismo momento cultural. Sin embargo, Pereira considera que se unieron por necesidad, porque compartían similitudes literarias, las cuales, según Pereira, podían describirse a través de *El arco y la lira*, un libro de ensayos de Octavio Paz publicado en 1956, en cuyo capítulo “La revelación poética” Paz habla de algunos aspectos vinculados con la poesía, como son: lo sagrado, la otra orilla, la parte nocturna del ser, la noción de cambio o metamorfosis, la otredad, la extrañeza, el vértigo, la revelación, el rito, la reconciliación, conceptos que los escritores de Medio Siglo tomaron para sus cuentos y novelas, como una “poética inicial del grupo” (201), dice Pereira. Así es como “una amplia red de túneles y pasadizos secretos comunica la obra de Juan Vicente Melo e Inés Arredondo con la de García Ponce, Pitol, José de la Colina, Elizondo o Sergio Fernández” (201), concluye Pereira.

“Compartían, además, una decidida vocación crítica que ya Paz había señalado también como una de las características esenciales de la literatura moderna” (Pereira 201) y cuyo ejercicio no sólo cuestionaba a la cultura nacional sino a todas las disciplinas artísticas. En este sentido, Juan Vicente Melo, citado en el artículo de Pereira, señala:

Esta generación ha alcanzado una visión crítica, un deseo de rigor, una voluntad de claridad, una necesaria revisión de valores [...]. No es raro que todos nosotros, poetas, novelistas, ensayistas, campistas, nos preocupemos por la crítica de una manera que no existía en México (42-43).

También compartían, además de lecturas, un interés por constituir su eje creativo “fuera de los cauces convencionales y ajenos a las normas de la cultura establecida” (202), agrega Pereira.

Cuando Armando Pereira se refiere a la Generación de Medio Siglo no sólo hace alusión al aspecto biológico o genealógico, sino a un grupo que se cohesiona porque participa de “una cierta sensibilidad colectiva de una manera semejante de percibir y reproducir el mundo, de ideas y actitudes comunes, de anhelos e intereses compartidos.”(202) Sin embargo, muchos de ellos sí nacieron en años cercanos. Además, esta integración grupal se dio fácilmente a través de las instituciones y las publicaciones literarias que contribuyeron a facilitar la interacción.

La generación de escritores de este periodo tomó puestos importantes y lideró proyectos medulares de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM como *Poesía en Voz Alta*, Punto en línea, *La revista de la Universidad* y Casa del Lago. Colaboró también en los principales suplementos y publicaciones de la época, como en la revista de la *Universidad de México*, en *Cuadernos del viento*, que dirigían Huberto Batis y Carlos Valdés; *La Palabra y el Hombre*, la *Revista de Bellas Artes*, *Tierra Nueva* y, una esencial que permitió la integración del grupo: *Revista Mexicana de Literatura*, fundada y dirigida primero por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo, posteriormente por Tomás Segovia y Antonio Alatorre y, finalmente, bajo la dirección de García Ponce (206).

Cauce fue el primer proyecto editorial que dirigió Sergio Pitol, junto con estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando aún cursaba Derecho en la UNAM. Sólo se publicarían dos números en la primavera del 55. Al respecto, Carlos Monsiváis en “Sergio Pitol: el encuentro y su biógrafo improbable”, escribe: Pitol “dirige la revista *Cauce*, oportunidad de una breve campaña anticomunista en su contra por publicar un relato de Maiakovski de su viaje a México.” (25) Es decir, en el segundo y último número de la revista *Cauce*, Sergio Pitol traduce las notas

de viaje sobre Vladimir Maiakovski, quien “realiza impresiones muy regocijadas, muy vivas y libres sobre la cultura nacionalista”, (22) escribe Juan Javier Mora Rivera en *El repertorio de las tramas, una lectura inicial sobre la obra de Sergio Pitol. Cauce* “toca las fibras de patriotería de la derecha ultranacionalista” (Mora Rivera 22). Hubo diarios que denunciaron el “antimexicanismo de la revista por el texto de Maiakovski” (22), concluye Mora Rivera. Finalmente le retiran todo patrocinio y financiamiento, de modo que se termina este impreso. Mora Rivera agrega que la revista le dio a Pitol la oportunidad de aleccionarlo sobre “el activismo político [...] y experiencias primeras como editor”. (22)

En *Autobiografía precoz*, Pitol asegura que *Cauce* nació como respuesta a la *Revista Mexicana de Literatura*, dirigida por Emmanuel Carballo y Carlos Fuentes: “nos consternaba el hecho de que no hubiera ninguna publicación que pudiera hacerle frente, por ello decidimos formar una nueva revista” (Pitol 42). Es decir, el modelo ideal de revista para Pitol era: “nacional en su forma, socialista en su contenido” (42). La Generación de Medio Siglo posteriormente “concreta esa aspiración de *Cauce* en cuanto a la difusión de autores, obras y tendencias literarias que fueran más allá de los *clichés* de la cultura nacional”, (22) expresa Juan Javier Mora Rivera en *El repertorio de las tramas*.

Huberto Batis, citado por Pereira, define la labor editorial de la Generación de Medio Siglo como: “una defensa de los valores literarios, vengan de donde vengan; un repudio a lo nacionalista, a lo oficialista, a lo “mexicano”, así, entre comillas, que es lo que a nosotros más nos unió.” (207) Pereira dice que su afán cosmopolita también los escindió de un cierto sector de la literatura mexicana, pero al mismo tiempo los unió a generaciones anteriores que creían en una cultura abierta, como fueron el Ateneo de la Juventud, el grupo de Contemporáneos y, más tarde, la generación de Taller.

En los últimos años de la década de los 50, Sergio Pitól viaja a Nueva York y, a su regreso, Juan José Arreola le publica en la revista *Cuadernos del Unicornio* el cuento con el que Pitól se da a conocer como escritor, “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1958). En este mismo año, gracias a Carlos Monsiváis y a José Emilio Pacheco, Pitól colabora en la revista *Estaciones*.

Pereira menciona que la labor de crítica sobre las actividades culturales del país se debió al esfuerzo de la Generación de Medio Siglo. Fernando Benítez, editor de los suplementos más importantes del país, según Pereira, “descubrió en ellos esa visión de la literatura y esa capacidad crítica que tanta falta hacían en la cultura nacional como un factor necesario de renovación y cambio.” (208)

Este grupo de intelectuales fue fundamental para la cultura del país, sin embargo, también hay una percepción contradictoria sobre esta Generación, incluso Pereira los llama “pretenciosos, intransigentes” y monopólicos: “podría parecer que todo el ámbito cultural mexicano estaba dominado por una pequeña élite (“la mafia”) de muchachos intransigentes y extranjerizantes que mangoneaban a su gusto los gustos artísticos de un país”. (208)

Sergio Pitól en *El mago de Viena* habla sobre la década de los 50 como una época de transformación en la cultura mexicana, y habla de los principales conflictos para la literatura moderna:

Los escritores del realismo socialista, cultivadores de un nacionalismo desgastado y ramplón, y unos cuantos conservadores, la derecha radical, se oponían a las nuevas corrientes de la literatura moderna, sobre todo a la extranjera. Alfonso Reyes, nuestra figura más abierta al mundo, era estigmatizado por escribir sobre los griegos, Mallarmé, Goethe, y la literatura española de los Siglos de Oro. Abrir puertas y ventanas era un escándalo, casi una traición al país. (Pitol 247)

Para algunos miembros de esta Generación, la figura y la influencia de Alfonso Reyes fue vital para sus nuevos objetivos literarios. Carlos Fuentes, quien también se formó en la facultad de Derecho de la UNAM, escribe en *Tiempo mexicano* (1971) sobre su cercanía, admiración y asistencia a las charlas que Alfonso Reyes ofrecía en su casa. Fuentes lo describe como el “Primer arquitecto de la literatura moderna en México [...]. Reyes nunca pidió permiso, en aquellos años del exequátur nacionalista, para ser lo que su vocación y su genio dictaban” (Fuentes 57). En el siguiente párrafo también se observa la inclinación de Reyes por abrirse al mundo y conocer la cultura universal, escribe Carlos Fuentes: “Pitol, Prieto Reyes y yo asistíamos asiduamente a las charlas con Alfonso Reyes en su casa-biblioteca en Benjamín Hill.” (57) Y agrega que “Reyes había librado la guerra contra el chovinismo estéril con el argumento de que una cultura sólo puede ser provechosamente nacional si es generosamente universal. (Fuentes 57)

Carlos Monsiváis, en “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor” define atinadamente el contexto en el que vivía la Generación de Medio Siglo:

El tránsito incesante hacia lo moderno. Visitas a Don Alfonso Reyes, conferencias de Diego Rivera [...] la filiación política de izquierda, el nacionalismo cardenista, la lectura compulsiva de Faulkner, Borges, Chéjov, los griegos y la novela policiaca. Esta generación combina la obsesión literaria y el disfrute del cine como literatura. (Monsiváis 49)

El propio Pitol habla sobre cómo se sentía en la década de los 50 en *Autobiografía* (1967): “Me sentía un joven liberal más bien próximo a la izquierda; [...] estaba por la Revolución mexicana y no por el porfirismo, por la República española y no por los franquistas,” (37). De la Unión Soviética lo que le atraía menciona que era “la eliminación de los privilegios económicos y

sociales, la lucha contra la miseria, pero el aspecto totalitario del régimen me asustaba” (Pitol 37).

***Nouveau roman*: la vanguardia con la que Sergio Pitol experimentó**

En la década de los 50 se gesta en Francia un movimiento literario de vanguardia, *Nouveau roman* (Nueva novela), el cual surge en oposición a la novela tradicional (al estilo de Honoré Balzac). Esta corriente de “antinovela” abre camino a lo experimental y reúne características que también encontramos en la narrativa de Sergio Pitol como por ejemplo la gran influencia de la cinematografía; las descripciones detalladas y minuciosas; la influencia de las novelas policíacas; el nuevo manejo de los personajes poco delineados, de los cuales se rechaza la interpretación y la profundidad psicológicas y, en su lugar, éstos se abordan desde la memoria o las obsesiones. Es decir, hay una intención de acabar con la figura tradicional del héroe. Los objetos cobran peso y, sobre todo, el uso tradicional del binomio espacio-tiempo se rompe para dar paso al “instante” y al “desdoblamiento” o la “simultaneidad”, a manera de una obra cubista.

Robbe-Grillet no consideró a la *Nouveau roman* o Nueva novela como una escuela, sino como una búsqueda novedosa en las formas de escribir novela, que permitieran una relación diferente entre hombre y mundo. En *Por una Nueva novela*, Robbe-Grillet expresa su desacuerdo sobre repetir las fórmulas y los sistemas de escritura del pasado y asegurar que no era posible “copiar” un estilo anterior, porque habría una cerrazón natural hacia el presente y una imposibilidad propia del tiempo, porque la obra y su estilo van ligadas al momento histórico, social y cultural en el que se escriben, se publican y se leen. De modo que toda novela es nueva porque se realiza en un nuevo momento, en un tiempo jamás vivido, irrepetible. “El escritor debe aceptar con orgullo llevar su propia fecha, sabiendo que no existe obra maestra en la eternidad,

sino solamente obras en la historia.” El escritor ya no es un dios, un espíritu, un genio distante y permanente, es un hombre que se permite hablar de su propio oficio y de su ejercicio creativo. La propuesta del movimiento es también el de aceptar que el autor puede y debe participar en la crítica de su propia obra, y atender de manera consciente los problemas que conlleva la creación de la novela, así como defender la libertad del autor para crear sus propias formas, estructuras y temáticas. Alain Robbe-Grillet apuesta por una narrativa más libre, para hacer frente a la novela social y a los textos literarios en los que el protagonista y el héroe siempre se construían de la misma forma. Propone jugar con la invisibilidad del narrador y hacer al lector un sujeto activo en el desentramado de la novela. Esta renovación exige romper también con los modos tradicionales como la linealidad del relato y la psicología del personaje. Es decir, escribir una novela con consciencia de su propio funcionamiento; una ruptura en respuesta a la tradición.

En la entrevista en video, “Retratos Pitol”, realizada por Tranquilo Producciones, el escritor dice ante la cámara que esta “Nueva novela” de los años 50 y principios de los 60 “no tenía personajes, era describir una ventana, una flor que se cayó”, refiriéndose a restarle importancia a los personajes para dar peso a la descripción detallada de los objetos. Asimismo, una de las características fundamentales de este movimiento fue el papel que se le confirió al lector, quien debía ser activo para completar la novela, por lo que no se proponía un solo sentido posible. Participan en el movimiento principalmente Samuel Beckett, Marguerite Duras, Nathalie Sarrute y Alain Robbe-Grillet, éste último recopila textos en la publicación *Por una nueva novela* (1964), a la que se le considera como el manifiesto de la *Nouveau roman*. Estas características pueden distinguirse en la narrativa de Pitol, pese a que sólo al margen recibió influencia de esta corriente, en un siglo de cambios y de rechazo nacionalista, donde Pitol encontró en el extranjero alternativas de experimentación. Inclusive también encontramos rasgos existencialistas en su

narrativa, pensamiento filosófico del siglo XX que se percibe en sus personajes a través de un “sinsentido” y una subordinación de la voluntad a causa de la inercia de un mundo en decadencia y hastío.

A un año de terminar la década de los 50, Pitol publica *Tiempo cercado* (1959), su primer libro de cuentos, el cual pasó inadvertido por la crítica y el público. *Tiempo cercado* es el primer libro de cuentos que escribe Pitol en 1956, cuando tenía 25 años. Se compone de siete cuentos y se publica tres años después, en 1959. El escritor, en *El arte de la fuga*, lo describe como: “Historias familiares que ejemplificaban el deterioro de inmensas casas poseídas poco a poco por la humedad, la maleza y el demonio” (118), y agrega que las percibe también con “tono sombrío y rigidez de recursos” (118). Estos primeros cuentos son fruto de los relatos de su abuela y sus amistades, porque Pitol, al quedar huérfano, crece con ella y, de alguna manera, se apropia de todas las historias de pérdida, opresión, ruina y nostalgia. Se adueña de un pasado heredado en el que confluyen las idealizaciones de un mundo próspero y las constantes quejas, males y consecuencias de haberlo perdido todo a causa de la Revolución. Se suma también la solitaria infancia de encierro a causa de las enfermedades del autor. En aquel entonces su máxima influencia literaria era Faulkner. De modo que este libro es un primer ejercicio cuentístico cuyo fin era expiar las cargas, los malestares y las culpas que le producían las historias de su abuela y su propia infancia accidentada. *Tiempo cercado* no recibió atención, sino hasta su segundo libro de cuentos: *Infierno de todos*, que consiste en una revisión de sus primeros cuentos y la incorporación de nuevas historias, el cual se publicó en 1964 por la Universidad Veracruzana. Para entonces, Pitol había tenido oportunidad de viajar y de desarrollar un poco más a fondo el oficio; deja su ciudad natal y su enfermizo crecimiento y emprende un periodo nuevo de mucho movimiento. Como resultado, esta reedición y acto de reescritura en realidad dejó en el olvido a

Tiempo cercado, como si *Infierno de todos* hubiera llegado para reemplazar al libro anterior de cuentos con una edición “mejorada”. Este acto de revisión de su obra marcaría su habitual proceder escritural.

Armando Pereira menciona que los integrantes de la Generación de Medio Siglo eran muy necesarios para la cultura, pero a su vez se mantenían en dominio de la “élite cultural”. Posteriormente los llama “La mafia”. Pereira explica que sus contribuciones a “la cultura en México” (lo escribe entre comillas) de 1962 a 1967 alcanzan la “alarmante” cifra de casi 180 colaboraciones, mientras que hubo más de 190 colaboradores que no llegaron a publicar ni siquiera 10 artículos” (209). Es decir, “La mafia” acaparó todos los espacios de publicación en el país.

Sin embargo, son las traducciones de los escritores mexicanos de la Generación de Medio Siglo lo que permite acercar a los autores europeos y norteamericanos, lo que a su vez posibilitó derribar la “cortina de nopal” de la que hablaba José Luis Cuevas. Finalmente, Pereira cita a García Ponce, quien asegura que: “No había ninguna mafia, nunca tuvimos intención de ser un grupo cerrado [...], la Revista publicó por primera vez a muchos autores mexicanos, y la idea de mafia es una estupidez que sólo puede caber en mentes obtusas como Piazza o Monsiváis.” (Pereira 209)

En 1961 Sergio Pitol realiza su primer viaje a Europa, visita Londres, París y Ginebra. En Roma reside un año y conoce a María Zambrano. Un año después se traslada a Pekín. Del 63 al 66 vive en Varsovia. En pocas palabras, mucho antes de que la Generación de Medio Siglo se disolviera, Pitol ya había abandonado el país.

En 1967, año en que Gastón García Cantú sucede a Jaime García Terrés como Jefe de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, la Generación de Medio Siglo se disuelve. El

detonante de la caída del grupo fue un asesinato, al cual Huberto Batis, citado en el artículo de Pereira, se refirió como “el inicio de las hostilidades”: “Había habido un crimen de un homosexual, de la Facultad de Filosofía y Letras, un italiano. Entonces, se vieron envueltas en él todas las gentes que estaban en una agenda del italiano, y en esa agenda estábamos todos, pues todos lo conocíamos” (210)

Juan Vicente Melo se convirtió en la figura central del crimen y “chivo expiatorio”; se le involucró directamente con el crimen. De modo que el grupo de intelectuales de Medio Siglo se unió para enfrentar a García Cantú, quien hostigó a que renunciaran a sus cargos en la Universidad. Al respecto, Pereira escribe: “Una vez más, una situación de carácter personal vuelve a convertirse en el vehículo de intenciones políticas o culturales más bien oscuras.” (210)

La conclusión de Pereira es que la Generación de Medio Siglo tuvo que moverse entre dos ejes opuestos, donde la confrontación era constante: por una parte, había un afán nacionalista que no permitía la movilidad y que penalizaba “lo que venía de fuera” y, por otro lado, la importancia de establecer contacto con el exterior para enriquecer a la cultura. Al respecto, Pereira escribe que “una cultura que no se abre al exterior [...] termina convirtiéndose en una trampa, en un círculo vicioso de inocuas autorreferencias, asfíxiada en su propio ambiente enrarecido” (211) y que, por fortuna, en décadas posteriores la cultura supo “evadir la trampa”, concluye. (212)

Mientras tanto, Pitol en 1966 vuelve a México sólo por dos años, pero se establece en Xalapa, donde dirige la editorial de la Universidad Veracruzana. En 1968 se traslada a Belgrado como agregado cultural de la Embajada, cargo que abandona al poco tiempo en protesta por la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco. Pitol en realidad nunca apareció “a cuadro” en la escena nacional, pues salió del país o no vivió en la ciudad capital. Su traslado físico fue

también una silenciosa desaparición de los movimientos culturales, políticos y artísticos del país. Finalmente en 1969 se muda a Barcelona, donde colabora con editoriales importantes como Seix Barral, Anagrama y Tusquets, y conoce a Carlos Trías, Cristina Fernández Cubas, Félix de Azúa, Beatriz de Moura y Jorge Herralde, su editor más importante.

El glorioso retorno del escritor a su país natal

Poco antes de su regreso definitivo a México, en 1988, su obra fue recibida con gran entusiasmo y con premios literarios importantes como el Premio Xavier Villaurrutia en 1981; el Premio Nacional de Literatura en 1983; el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura en 1993; Premio Nacional de las Artes y Letras de México en 1994; el Premio Mazatlán de Literatura en 1996 y 1997; la Distinción Honoris Causa otorgada por la UAM en 1998; el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo en 1999; y, también, premios internacionales importantes como el Premio Herralde en 1984; el Premio francés Juan Rulfo en 1999 y, recientemente, el Premio Miguel de Cervantes en 2005, así como los reconocimientos mexicanos: Premio Nacional Francisco Javier Clavijero de México en 2002 y el Premio Internacional Alfonso Reyes, en 2015.

Pitol gozó de este reconocimiento desde finales de los años 80 y principios de los 90, cuando definitivamente se instaló en Xalapa, Veracruz, en 1992, en el mismo Estado en el que transcurrió su infancia. A través de una entrevista realizada por Armando G. Tejeda, publicada el 2 de octubre de 2005 en *La Jornada*, sabemos que antes de trasladarse a Xalapa vive en el barrio de Coyoacán durante cuatro años, desde 1988, muy cerca de la calle de Viena, en la Ciudad de México, donde escribió *El mago de Viena*. El título resulta de un juego entre la calle coyoacanense, el título de un libro muy malo que no era literatura sino entretenimiento, y que

había llegado a ser *best-seller*, así como la manera en la que sus discípulos llamaban “Mago de Viena” a Sigmund Freud. En este periodo en la Ciudad de México imparte clases sobre literatura rusa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y escribe *La vida conyugal* (1991).

La narrativa de Sergio Pitól denota un interés casi obsesivo no sólo por los procesos de la creación sino por su recepción. En este binomio, la lejanía y la cercanía con el país de origen también son determinantes para la creación y la identidad. En el propio autor, sus primeros cuentos transcurrieron inadvertidos, posteriormente su primera novela tampoco recibió gran atención: “en los diez o doce primeros años creo que hubo sólo una nota positiva, y diez años después de publicado, la edición estaba casi completa, en bodegas. Se habían vendido entre cincuenta y cien ejemplares, pasó absolutamente inadvertida” (62), dijo Sergio Pitól en la “Origen y renacimiento de la escritura” realizada por Miguel Ángel Quemain. Sin embargo, tras la llegada de sus premios y reconocimientos, a finales de los años 80, Sergio transitó de ser un escritor autoexiliado y al margen del canon literario o la periferia, a ser un autor aún “raro” pero central y constitutivo. Este proceso de reconocimiento y de apertura pública hacia su obra está vinculado con el desplazamiento físico del autor, es decir, con su regreso al país natal en 1988. Las certezas sobre cuánto tiempo debía permanecer fuera del país jamás fueron claras para Sergio Pitól, como tampoco hubiera imaginado su recibimiento de “hijo pródigo” a su regreso. En *El arte de la fuga* (1996), Sergio Pitól escribió que “el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal” (Pitol 173).

El escritor, quien en realidad nació en Puebla, regresa a la ciudad veracruzana en la que creció. Es decir, hay un retorno al punto de comienzo de su vida y, también, al punto

de partida en su narrativa, porque sus primeros cuentos coinciden y son retomados por el propio autor para escribir sus últimas obras (*Trilogía de la memoria*), las cuales hablan de los procesos creativos de sus primeros cuentos. Luz Fernández de Alba menciona en el ensayo “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*:

En 1993, próximo a cumplir sesenta años, se fue a vivir Xalapa y, una vez instalado en un lugar tan cercano a la región de su infancia, le surgieron otro tipo de necesidades, como la de narrar sus memorias en un texto que integra su historia privada y su historia pública, sus viajes, sus lecturas y sus sueños [...] Así nació *El arte de la fuga* en 1996. (De Alba 304)

En palabras de Sergio Pitol “Veracruz era la ventana, el umbral, el contacto con mi país y el mundo; necesitaba regresar al sol, escuchar el español en las calles”, dice a la cámara para el programa “INAH: Arqueología e Arquitectura. Sergio Pitol: El eco de las pasiones”, producido y transmitido por TV UNAM.

CAPÍTULO 1

INFANCIA Y MEMORIA

Introducción al capítulo

En este capítulo estudiaré el peso de la infancia en la configuración de sus primeros cuentos, como una forma de ficcionalización de los recuerdos sobre infancia y dolor, a través de la memoria. Estos cuentos son vitales en el estudio de su obra porque establecen una relación directa con su infancia y con su juventud en Veracruz, situadas en su mítico San Rafael y en las memorias de su abuela. Para estudiar esta primera etapa creativa de Pitol tomaré dos relatos: “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1957) y “Los Ferri” (1957), en los que analizaré la presencia memorialística y autobiográfica, así como el desplazamiento del escritor hacia un personaje que representa su propia infancia.

En un segundo momento de esta primera etapa estudiaré los rasgos autobiográficos y la reflexión del tiempo en relación con objetos, lugares y fotografías, en el cuento “La casa del abuelo”, escrito en 1959.

Tomaré a *La poética del espacio* (1965) de Gaston Bachelard, no como un texto con peso teórico, sino sólo para abordar poéticamente la idea de la casa de infancia en la construcción de un imaginario personal del cual emanarán todas sus expresiones.

Hablaré del cuento “Amelia Otero” (1957) para relacionar el cuento con el concepto de “posmemoria” de Beatriz Sarlo, y para abordar la construcción del misterio y del tiempo en Pitol a partir de la posmemoria.

Los cimientos de la infancia

El peso de la infancia, a través de la memoria, del sueño, del inconsciente y de la imaginación, es lo que configura su poética desde los primeros cuentos. De acuerdo con Paul Ricoeur en *La*

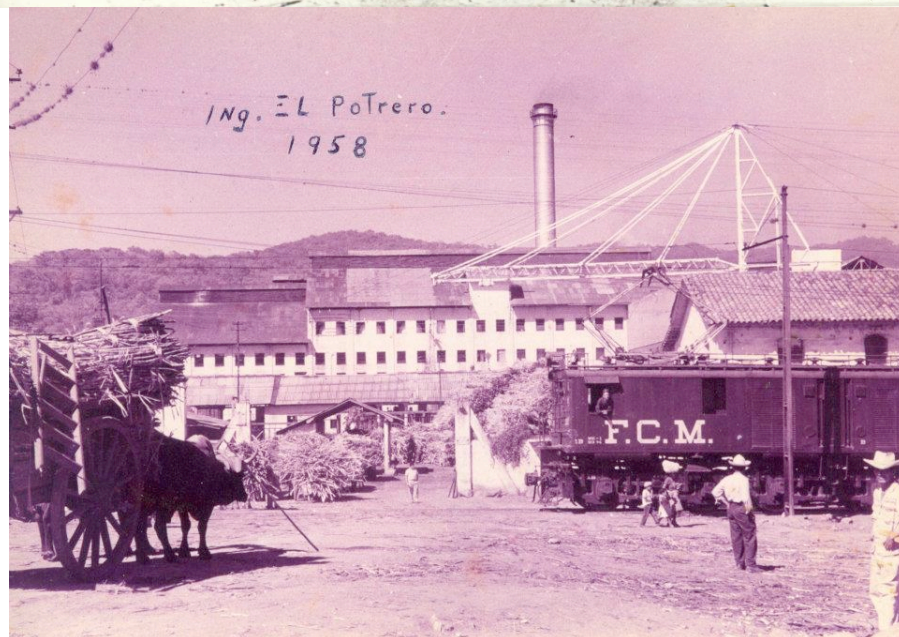
memoria, la historia, el olvido, “la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, [...] la visión de lo irreal y la posición de una realidad anterior. (Ricoeur 67)

El Veracruz de su niñez a comienzos del siglo XX enmarca su “*ars poética*” en la construcción de personajes, ambientes, situaciones y espacios que nacen de las historias de familia, de las narraciones de su abuela de origen italiano, de las experiencias de primera mano y de las primeras lecturas infantiles.

Gaston Bachelard en *La poética del espacio* habla del marco referencial y cimiento de la casa de origen para la construcción de un imaginario personal del cual emanarán todas las expresiones de la conciencia: “La casa es nuestro rincón del mundo. Es [...] nuestro primer universo. Es realmente un cosmos. Un cosmos en toda la acepción del término.” (28) La casa “es el primer mundo del ser humano antes de ser ‘lanzado al mundo’”(30), dice Bachelard, quien habla de ésta como una cuna, “la casa es una gran cuna” (30), por lo que “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (30). Así, los espacios son conferidos de una carga emocional en donde sus trazos arquitectónicos, geométricos y sus objetos integran una sensación primaria de protección contra los peligros del exterior.

Sin embargo, Sergio Pitol, quien debió nacer en una casa-cuna en Puebla, compuesta por aquellas características comunes de las que menciona Gaston Bachelard: padre, madre y hermanos, muy pronto queda huérfano. En 1939 pierde a ambos padres, Ángel Pitol muere en Puebla de meningitis y, su madre, Cristina Deméneghi, fallece ahogada en el río Atoyac, el cual atraviesa los estados de Puebla y Tlaxcala. Su hermana Irma también muere de “desesperación”, como así menciona Pitol en varias entrevistas (*literaturiza* la muerte), sin detallar las causas físicas, pese a que sabemos que muere de difteria. A raíz de la pérdida de sus padres, Sergio Pitol

(junto con su hermano) es trasladado a Veracruz a vivir bajo la tutela de su tío Agustín y de su abuela Catalina Buganza. Creció en una casa en Potrero, en un ingenio azucarero. Cabe mencionar que Pitol considera su nacimiento y breve estancia en Puebla como un mero accidente del azar, porque él toma como punto geográfico del comienzo de su vida a Veracruz, donde obtiene una “formación provinciana de los años cuarenta en el medio de inmigrantes italianos”, (23) escribe Carlos Monsiváis en el ensayo “Sergio Pitol: el encuentro y su biógrafo improbable”. Sus abuelos dejaron Italia para instalarse en Veracruz; los Pitol se mudaron a Colonia Manuel González, un pueblo cercano a Huatusco, y se dedicaron a cultivar café de calidad; disfrutaban de escuchar ópera y beber vino. Hablaban italiano y llevaban una forma de vida “a la italiana”, como si no hubieran abandonado el país natal. Los Deméneghi se instalaron en el ingenio azucarero, donde Sergio Pitol vivió con su abuela materna y su tío. Pitol lo recuerda como un lugar hermoso.



El recuerdo de la infancia en *El arte de la fuga* y *El mago de Viena*

Este segundo hogar fue la “cuna” improvisada a causa de las tragedias familiares que ocurren durante sus comienzos de vida. En aquella casa Sergio Pitol se encerró a leer a raíz de su condición enfermiza, sufría de paludismo, conocido también como malaria. Esta reclusión, (en un enorme jardín) que duró de los seis a los 12 años de edad aproximadamente, propició el encuentro con la lectura. No le fue posible salir a jugar con los demás niños de su edad en

algunos periodos, por lo que encontró refugio en sus primeras lecturas. En *Pasión por la trama*, escribe: “Vivía en el campo en donde el anófeles (mosquito *anopheles*) era una presencia inevitable. No había familia que no contara con uno o varios miembros enfermos de malaria. [...] Julio Verne se convirtió en una fuente prodigiosa de revelaciones.” (Pitol 27). Desde muy pequeño, las tragedias y enfermedades configuraron un mundo tortuoso para el autor, más no una casa natal bienaventurada como la que describe Bachelard: "cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material". (30) Bachelard menciona que la cualidad hogareña se atribuye a los padres: “en este ambiente viven los seres protectores” (Bachelard 30), de quienes Sergio Pitol tendría muy pocos recuerdos y, por el contrario, se forjó una impresión del mundo distinta, sólo a partir de los relatos de la vida anterior de su abuela, quien fue una inmigrante italiana en México.

Su figura de autoridad y protección fue la abuela materna. Catalina Buganza de Deméneghi era una mujer de grandes historias y apasionada de la lectura. Aún a los 92 años Pitol la recuerda leyendo a Fiódor Dostoievski con una pesada lupa. En *El mago de Viena*, Pitol rememora sus historias, las cuales manifiestamente nutrieron sus primeros textos. En esta obra también es importante vislumbrar que los relatos orales de la abuela consistían en su mayoría en infortunios, desgracias y tragedias. Pitol escribe en *El mago de Viena*:

En 1956 escribí mis primeros cuentos y, en 1959, publiqué mi primer libro: *Tiempo cercado*, lo editó la revista *Estaciones*. [...] Aquellos cuentos iniciales tenían como fuente los relatos que en mi infancia le había oído a mi abuela, en largos y minuciosos monólogos. (Pitol 221)

Estos relatos giraban sobre un viaje a Italia en la niñez, “acompañada de su padre y sus hermanas, [...] pero, sobre todo, se ceñían a las infinitas vicisitudes sufridas a su regreso: la Revolución, la viudez en plena juventud, los ranchos destrozados, las dificultades” (221), penas de las cuales Sergio Pitol imagina que “debieron de ser de alguna manera aliviadas por un incesante consumo de novelas.” (Pitol *El Mago de Viena* 221)

A causa de la ausencia de padres y del influjo, quizás perturbador, de la abuela italiana, Sergio Pitol estableció su genealogía familiar en un punto geográfico muy lejano con respecto de Veracruz, cuya búsqueda lo llevaría a visitar Italia en una obsesión por encontrarse con sus antepasados y con los lugares europeos en los que mentalmente concibió desde muy joven como sus orígenes. Una vez fuera de México, como primer destino Sergio Pitol se estableció en Roma, sin que esta decisión resultara sencilla, porque al comienzo había cierta resistencia a visitar Italia debido a los mencionados lazos familiares.

CAPÍTULO 2

UN ACERCAMIENTO A SUS PRIMEROS CUENTOS

Sus primeros cuentos comparten características que determinan el universo creativo del escritor, como la decadencia, el fracaso o el derrumbe de sus personajes, y el retrato de un mundo oscuro que tiene sus raíces en el San Rafael de la infancia de Pitol. Sus protagonistas suelen estar marcados por la locura, la ambición y el anhelo. En *Las tramas de la parodia*, Serrato Córdova menciona que: “Sergio Pitol plantea en sus personajes, [...] que el ser humano está a merced de sus pasiones y odios. [...] En buena medida este interés por el lado oscuro del hombre es una marca generacional” (18).

De modo que encontramos con facilidad constantes en sus primeros cuentos, como la falta de diálogos, las descripciones escuetas del paisaje y la utilización de pocas metáforas. El narrador cuenta una historia en la que por lo general hay un misterio, por ello una misma historia puede resolverse de varias maneras sin llegar a la verdad; en su narrativa hay espacio vasto para la interpretación del lector. Ésta es una forma libre de la nueva narrativa de la época. Al respecto, Juan Javier Mora Rivera menciona que en un mismo cuento pitoliano: “hay una conjunción de historias independientes. Alguna otra trama subterránea, que apenas ha sido dibujada, comienza a ganar el espacio de la línea principal” (44). Así es como Mora Rivera describe los primeros cuentos de Sergio Pitol, cuya génesis de su universo particular así se compone.

El nacimiento de un mundo que tiene raíces oscuras pero comprensibles, donde los personajes actúan en consecuencia de su entorno. Sus personajes son seres que se hayan confundidos ante la maldad o están ofuscados por el falso reino que otorga el poder o porque sienten que de utopías y revoluciones se forma la vida. (Rivera 33)

Serrato Córdova escribe en *Las tramas de la parodia* que sus primeros relatos “hablan de la vida en provincia en los tiempos de la Revolución” (18), y agrega que: “casi podríamos afirmar que es la enfermedad la verdadera protagonista de algunos de estos cuentos” (18). En *Pasión por la trama* Sergio Pitol confirma que le ha conferido un papel al lector al menos en la resolución del misterio, del cual también hablaremos más adelante con el análisis del cuento “Amelia Otero”. “Escribir me parece un acto semejante al de tejer y destejer hilos narrativos [...] donde nada se cierra y todo resulta conjetural; será el lector quien intente cerrarlos, resolver el misterio planteado, preferir alguna de las sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia.” (Pitol 26)

Lo anterior se observa también en *Sergio Pitol, una autobiografía soterrada* en la que Sergio Pitol habla sobre la intención de crear ambigüedad y neblina:

En el centro de mis tramas establezco una oquedad, un enigma, en cuyo torno se mueven los personajes. El vacío [...] jamás se aclara; lo menciono una y otra vez, sí, pero de modo oblicuo, elusivo y recatado. Instalo en el relato una ambigüedad y una que otra pista, casi siempre falsa. Necesito crear una realidad permeada por la niebla...(*Pitol Una autobiografía soterrada* 66-67)

Otra característica fundamental en su obra es el devenir social no sólo como un “telón de fondo”, sino que repercute en las acciones de los personajes. La historia o pasado es un fantasma de presencia constante en los relatos. Al respecto, Pitol menciona en el cuento “Cuerpo presente” (1962), el pasado “surge para salvar o condenar a la persona dentro de la cual se alberga.” (109) De manera que el escritor confiere una carga importante al pasado y a las historias de familia.

Sergio Pitol siempre dio cuenta de su ascendencia europea a través de las historias de su abuela. Un ejemplo de ello es el del cuento escrito en México, “La casa del abuelo”, publicado

en 1959, en donde Ismael, el protagonista, es un niño pequeño despojado de sus padres, quien debe mudarse a la casa del abuelo y cuya morada representa el encuentro con su angustioso pasado. En este cuento la interpretación evidente es el parecido de Ismael con la infancia de Sergio Pitól. Al respecto, dice Umberto Eco en *Interpretación y sobreinterpretación* (2002) que “tenemos que hacer conjeturas sobre el sentido del texto porque las intenciones del autor están más allá de nuestro alcance” (Eco 87). Estas intenciones son siempre cuestionables. Sin embargo es posible encontrar “pistas” que ayuden a una interpretación más acertada; estas señales dentro del cuento apuntan a aquellas referencias que corresponden a los acontecimientos de la propia vida del escritor. En el cuento “La casa del abuelo” Sergio Pitól, quien también se fue huérfano de niño, escribe: “casa donde sólo había estado en dos ocasiones y que ahora tendría que encargarse de guardarlo, velar por su sueño, cauterizar las desgarraduras que la muerte de sus padres (la manera en que acaecieron tales muertes) le había dejado” (Pitol 83). En el cuento existe una nana, Josefina, quien cuida del niño huérfano con más amor que servilismo, pero cuyo trato siempre enfatiza en la separación emocional. Al momento en que Ismael debe tomar el tren y Josefina intenta abrazarlo para despedirse antes de partir a su próxima vivienda, la casa del abuelo, Ismael “la tomó de las muñecas, la sacudió con vigor [...] y luego la arrojó lejos de sí, con tal impulso que poco faltó para que la anciana rodara por el suelo.” (Pitol 75) El mencionar que Josefina era una anciana que estaba al tanto de sus cuidados sugiere al lector que hurga en la biografía, identificarla en “lo real” con una “vieja sirvienta” de la abuela. Sergio Pitól menciona en *El mago de Viena*, que, con *Tiempo cercado*, “sentí que había pagado una deuda al componer nuevas versiones de los relatos que mi abuela, mis tías y una vieja sirvienta, que acompañó casi toda su vida a mi abuela, jamás se fatigaban de repetir” (248-249) y que, quizás, aquella sirvienta

marcó de manera importante su infancia, al igual que su abuela, ya que esta figura femenina de vejez y servilismo aparece en otros cuentos como en “Los Ferri”.

En el cuento “La casa del abuelo” Ismael no pronuncia las palabras que hubiera querido profesar a Josefina en sus despedida en la estación de tren: “Cállate, malvada; cállate, cabrona; calla, boca del demonio, cállate, mula, trágate tus palabras y déjame ir tranquilo”. (75) Palabras que se interpretan como “enojo infantil” ante la adversidad de crecer sin padres, en manos de una abuela “desequilibrada”, y de cuya fuente de amor y de asfixia son fuerzas simultáneas que obligan al escritor a buscar libertad en la huida y a regresar mental y espiritualmente a través de su escritura obsesiva y enfocada en sus relatos. El regreso físico a aquella región también ocurre años después. Resulta complejo para el lector escapar de las interpretaciones que tienden a psicologizar a los personajes y las situaciones. Es por ello que la autorreferencia debe estudiarse con respecto a su valor estético en el espacio estrictamente literario. Lo cierto es que en Sergio Pitol los puentes extratextuales hacia su biografía suelen ser evidentes pero, a la vez nublados, es decir, oblicuos, en referencia a la biografía oblicua que se tiñe de misterio y ambigüedad. De modo que en sus cuentos el misterio y la ambigüedad imperan en el marco de la ficción. Al respecto, Paul Ricoeur en *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido* afirma que “el problema de la comprensión correcta ya no puede resolverse por un simple regreso a la supuesta situación del autor” (Ricoeur 88).

El recuerdo (o los recuerdos) de las antiguas viviendas vuelven siempre a la nueva casa, o bien, a la actual; a estas memorias de protección Bachelard las define como “el país de la Infancia Inmóvil, inmóvil como Inmemorial” (29). Estas memorias en “valor de imágenes” (29), escribe Bachelard en *La poética del espacio* que, con relación a los recuerdos del “mundo

exterior”, “no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa” (29). Es decir, el espacio primario es la configuración estructural de los primeros recuerdos mentales e imágenes que levantan una base primigenia del mundo. Como si un espacio físico fuera la contención de la memoria. Así lo explica Bachelard: “Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tiene albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y buhardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados.” (31) La localización de los recuerdos y sus asociaciones están ahí para volver a ellos “toda la vida en nuestros ensueños” (31). Es por ello que la casa primaria de Sergio Pitol contiene sótanos y buhardillas muy oscuras que aparecen representadas en la narrativa que surge de la memoria y del imaginario de infancia. Nuevamente la memoria y el espacio aparecen de la mano.

En “La casa del abuelo”, Sergio Pitol narra la existencia de una relación o vínculo emocional con las características físicas y materiales de una casa familiar, de su representación, y de la forma en que los muros inanimados le ocasionaban desprecio:

La gran casa amarilla de enormes y recargados balcones parecía, frente a él, un reflejo aumentado de la actitud de Marcela: sorda, distante, no francamente hostil pero sí desinteresada; casa en que resaltaba de inmediato la nula intención de convertirse en el cobijo de alguien [...], expresión de rechazo que se desprendía de los muros, pero más aún le turbó el recordar que su madre hubiese vivido tan prendida a ese gigantesco caserón (a la imagen de ese caserón), al que jamás dejaba de aludir en sus conversaciones, y al que amaba tan despiadadamente, porque, claro, [...] hay seres [...] que aman con inaudita y desconcertante pasión los objetos, las personas que más les hieren y torturan. (Pitol 83)

Aquella casa narrativa es la representación del tortuoso pasado de Ismael-*Sergio* (nos cuestionamos el por qué de la elección de ese nombre) y sus objetos en precaria descomposición

eran motivo de orgullo por simbolizar “vivos testimonios de un esplendor conocido por su casa desde lejanas épocas”(Pitol78), “mundo de galanas posturas e incontenible vanidad” (Pitol 78), y cuyas paredes albergaron a la familia, a la cual Josefina, mujer de la servidumbre, describe: “tu familia es allá respetada y tu apellido suena allí más fuerte que ninguno”(Pitol 74).

A los objetos también se les “aprecia” por su presencia constante, por su utilidad, por su belleza, por su cercanía, por su aparente inmovilidad física pero movilidad interior y, principalmente, por su capacidad testimonial con la que describen a su propietarios, motivo por el cual también se les odia:

Muebles vetustos y deteriorados en los que el señorío permanecía invicto a pesar de la polilla, el polvo y los cambios de la moda; viejos arcones que guardaban pomposos y extravagantes vestidos; alguno de ellos posiblemente lucido por su bisabuela el día en que acudió [...] a presentar sus respetos a la emperatriz; [...] fotografías similares [...] láminas que inmovilizaban unos rostros que férreamente encadenaban el suyo a una estirpe. (Pitol 78)

Pasión por la trama: Sergio Pitol se sitúa en las memorias de la abuela

En *Pasión por la trama* Sergio Pitol habla de sus primeros cuentos y de cómo las historias que relataba su abuela eran suficientes para detonar su escritura, historias familiares de las cuales se apropió y cuya importancia y huella pesaban mucho más en la consciencia que su presente inmediato, es decir, en el no interés a la proximidad con la Ciudad de México, donde vivía y estudiaba Derecho en la UNAM en ese entonces. Todo ello cabe en los “modos de apropiación”. La necesidad creativa surgía de los relatos de la abuela que cimbraban en su conciencia. Pitol escribe que su atención no estaba en donde se suponía que debía estar, “sino sobre la pequeña ciudad donde vivió muchos años mi abuela, donde nacieron, fueron jóvenes y se casaron mis padres, donde nació también mi hermano” (Pitol *Pasión por la trama* 20). Es de aquella memoria

heredada de donde Pitol reconoce que “las tramas, los personajes y aun la lluvia de detalles con que intentaba crear la atmósfera adecuada provenían de la historia que durante la infancia y la adolescencia le oí relatar repetidamente a mi abuela” (20). Sus primeros ejercicios de escritura lo situaban en épocas anteriores a su propia existencia, a lo que explica también en *Pasión por la trama*: “no dejaba de sorprenderme que los textos resultantes no tuvieran conexión, al menos en apariencia, con las circunstancias del momento.” (20).

Para comprender la forma en la que Sergio Pitol tomaba las memorias de la abuela como material narrativo, a continuación me apoyo teóricamente en las ideas de la crítica y escritora argentina Beatriz Sarlo.

En *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2006) Beatriz Sarlo aborda los mecanismos de la memoria y del recuerdo para hablar sobre el valor del testimonio con respecto a la represión de la dictadura en el contexto argentino, sin embargo también menciona otros abusos históricos como el Holocausto. De acuerdo con Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, justamente “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia. (41) La importancia de tomar fragmentos de esta obra de Sarlo para mi investigación no recae en su aproximación histórica sino en la forma en que la autora aborda el tratamiento de la memoria en relación con la formulación de discursos narrativos. Abre una discusión sobre cómo “darle lugar” al pasado en el presente. Por ello propone abordar el “tiempo pasado” como construcción. Habla de la relación ficcional entre el texto y la experiencia, de la que cuestiona sobre el lugar de la “verdad” en este binomio. La literatura, en la lógica de Sarlo, es entonces una forma de comprender el pasado o de sólo llevarlo al presente a través del discurso, donde la subjetividad es un elemento que impera en el proceso de ficción. Al respecto escribe Sarlo en *Tiempo pasado* que “es inevitable la marca del

presente sobre el acto de narrar el pasado, porque en el presente el discurso tiene hegemonía reconocida (64).”

Sobre el pasado, Ricoeur habla sobre los grados de diferenciación o de “distanciación” del pasado con respecto del presente, de modo que existe una sensación de “familiaridad” y de placer en ese retorno a lo conocido. Ricoeur menciona este fenómeno de alteridad en *La memoria, la historia, el olvido* que: “La alteridad es próxima al grado cero en el sentimiento de familiaridad: uno se reencuentra en ella, se siente a gusto, en su casa (*heimlich*), en el disfrute del pasado resucitado” (60-61). En cambio, esta alteridad “llega a su cima en el sentimiento de extrañeza (la conocida *Unheimlichkeit* del ensayo de Freud, “inquietante extrañeza).” (Ricoeur 60-61) Esta sensación de retorno a lo conocido durante el presente, Paul Ricoeur la menciona como un fenómeno milagroso: “el pequeño milagro del reconocimiento es recubrir de presencia la alteridad de lo ex-istido. En esto, el recuerdo es re-presentación, en el doble sentido del –“re-“: hacia atrás, de nuevo.” (61) Es decir, hay un reconocimiento de las experiencias en su dimensión temporal. “La “cosa” reconocida es dos veces distinta: como ausente (distinta de la presencia) y como anterior (distinta de lo presente)” (60), concluye Ricoeur con base en las ideas de Edward S. Casey.

La posmemoria de Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*

La “posmemoria” a la que Beatriz Sarlo se refiere en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2006) es una memoria indirecta, o “memoria de la generación siguiente a la que padeció o protagonizó los acontecimientos (la “memoria” de los hijos sobre la “memoria” de los padres)” (126). Es decir, el sujeto que narra o crea un relato, no vivió el pasado de primera mano, por lo que Sarlo escribe: “toda reconstrucción del pasado es vicaria e

hipermediada” (129), es una reconstrucción memorialística de experiencias no vividas, por ello Sarlo agrega: “toda narración del pasado es una representación (130).

Con ello afirmo que la narración de Sergio Pitol sobre los tiempos de posguerra y el transcurso histórico de su familia es un ejercicio de posmemoria, una reconstrucción de las memorias de la abuela a través de formas de discurso que toman a estas “memorias” como materia prima de la narración.

Sarlo retoma a James Young en *Tiempo pasado* y dice que todo discurso de pasado es fragmentario porque hay un “vacío entre el recuerdo y lo que se recuerda [...] este vacío marca siempre cualquier experiencia de rememoración” (137). Por ello cobra sentido que, como explica Sarlo, la diferencia entre un historiador o arqueólogo y un hombre que busca los rastros familiares es el grado de subjetividad implicada en quien escucha un testimonio y lo reproduce. Todo discurso de posmemoria puede ser también histórico, arqueológico, geológico, etc. En Sergio Pitol, sus construcciones narrativas de posmemoria imbrican una intensidad subjetiva mayor; no son ni más ni menos vicarias, fragmentarias o mediadas que un discurso histórico, simplemente la variante será el ímpetu subjetivo (Sarlo 131-135).

Bachelard escribe en *La poética del espacio* que “los sueños descienden a veces tan profundamente en un pasado indefinido, en un pasado libre de fechas, que los recuerdos precisos de la casa natal parecen desprenderse de nosotros. Esos sueños sorprenden nuestra ensoñación.” (68) Y agrega: “Nuestro pasado está en otra parte y una irrealidad impregna los lugares y los tiempos. Parece que se ha permanecido en los limbos del ser.”(68) La nostalgia y la melancolía de seres y objetos perdidos desde la infancia se reconoce en el cuento de Pitol “La casa del abuelo”, en voz de un joven universitario que añora una infancia marcada por las carencias:

Una remota tristeza al comprender que nada podía ya esperar de los seres amados, convertidos ahora en algo menos que fantasmas [...], y nuevamente surgió el deseo de llorar por todo lo perdido: por su abuela paterna, sus padres, su cuarto, sus libros, sus juguetes, por el reloj de cucú que pendía en la pared frente a su cama, [...] y consideró como la pérdida más atroz la separación de Josefina. (Pitol 73)

Las tramas de Sergio Pitol conllevan una carga heredada, no precisamente de lo vivido en la infancia, sino de las carencias que sus antepasados sufrieron; escribe Pitol en *Pasión por la trama* que “eran historias enclavadas en un Edén eternamente añorado: el mundo que la revolución había convertido en cenizas.” (20) Sin embargo, de las reminiscencias de su abuela y de sus contemporáneas sobre aquel “proclamado paraíso” lo que Sergio Pitol rescata es el carácter trágico: “lo único que yo retenía era una interminable cadena de desastres, maldades y venganzas que me llevó sospechar que en mi mítico San Rafael (nombre que encubría la ciudad de Huatusco) la presencia del demonio supera con mucho a la de los ángeles.” (20). En uno de sus primeros cuentos, “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1967), escribe: “ninguna de las casas que conozco se parece a la nuestra. No habita el mal en ellas y en ésta sí.” (31) Es claro también el interés en la idea de maldad.

En “La casa del abuelo” Pitol escribe de una sensación que Ismael (el niño protagonista) percibe de su propio pasado cuando observa fotografías fechadas en 1928, cinco años antes del nacimiento de Sergio Pitol en 1933:

Veracruz, marzo de 1928. Esa tarde fue la última en que visitó el desván. Al bajar se sentía penetrado por una sensación desapacible y durante horas permaneció encerrado en su habitación [...] pues allá, muy en el fondo de su inocencia, comenzaba a vislumbrar, sin saberlo, sin comprenderlo, sintiéndolo

tan sólo, el oscuro drama que agitaba a los seres alrededor de los cuales se movía. (Pitol “La casa del abuelo” 80)

“Los cuentos de Pitol extraen su marca de fuego de una reminiscencia del pasado”, expresa Juan Villoro en el prólogo que escribe a *El asedio al fuego* (1983) de Sergio Pitol, cuyo retorno a tiempos pasados se inunda de una visión angustiosa y perturbadora del Pitol de infancia. En sus cuentos, como escribe Villoro, “la escena se indica después de que ocurrió algún impacto lamentable, por lo general una traición (al hijo, a los ideales de juventud, a un viejo amor que se mantenía immaculado en la memoria) o una pérdida (de la familia, del país, de una voz privilegiada).” Pitol reconoce en *Pasión por la trama* que sus “primeros relatos concluían irremisiblemente en una agonía que conducía a la muerte del protagonista o [...] a la locura.” (Pitol 18)

La disolución familiar, el crecimiento sin padres y la pérdida heredada por las tragedias de la Revolución marcarían su imaginario literario. De este modo, sus personajes siempre están en constante enfrentamiento, deben decidir si “aceptar la fatalidad, la caída irremediable al abismo abierto por el pecado original, o lograr la reparación definitiva”, afirma Villoro en el prólogo a *El asedio al fuego*. En el cuento “La casa del abuelo”, Ismael se instala en la morada del pasado, o bien, Sergio Pitol se instala en su propio pasado conflictivo y decadente para expiar a sus fantasmas: “Lo desgraciado que sería su padre si supiera que viviría en la casa que tanto odió, con la familia que no fue (al menos desde que podía hilvanar sus recuerdos) sino un motivo siempre candente de conflictos domésticos.” (Pitol “La casa del abuelo” 81)

En *Pasión por la trama* Sergio Pitol reconoce que “es cierto que las pulsiones de la niñez nos acompañarán hasta el momento de morir, [...] el escritor deberá mantenerlas a raya, evitar que se conviertan en un candado para que la escritura no se transforme en cárcel, sino en reserva

de libertades.” (23) Años más tarde, en *El mago de Viena* Pitol habla de las necesidades que motivaron su primera publicación y regresa a la idea de conferir las vivencias y sensaciones de niñez a su justo espacio. Con la publicación de *Tiempo cercado* “supuse haber cumplido con un deber, homenajear a mi abuela, pero también marcar una distancia con su mundo [...], dejaba atrás una adolescencia que se había resistido tenazmente a desvanecerse [...], el único motivo para escribir mi libro fue un efecto liberador que entonces requería.” (Pitol *El mago de Viena* 222) Sus antepasados se le presentaban como espectros que no le permitían avanzar sino hasta expiarlos; Sergio Pitol en *Pasión por la trama* agrega: “había logrado a través de esos cuentos desprenderme de algunos incómodos espectros. Podrían no ser los del presente, pero sí aquellos con los que conviví en la infancia” (21), a los cuales infiero que aborda en el cuento “Los Ferri” (1957): “Antonietta era su preferida y desde que murió no hace sino deambular por la casa como alma en pena” (Pitol “Los Ferri” 37). Gaston Bachelard enuncia que “la casa del recuerdo se hace psicológicamente compleja [...], la casa natal está físicamente inscrita en nosotros.” (35)

A través de la narración sobre el fallecimiento de la madre de Ismael en “La casa del abuelo”, interpreto que la casa de la infancia de Pitol contiene el recuerdo permanente de la muerte de su madre, quien en la realidad se ahogó en el río. Esto es un claro ejemplo de la transmutación de la experiencia a la ficción:

Comenzó a vislumbrar un agua imaginaria, un estrecho río de corrientes rápidas, una mujer flotando hacia la orilla y unos hombres que inútilmente violentaban su cuerpo al tratar de hacerle arrojar toda el agua ingerida, y el rostro desesperado de aquellos hombres se convirtió en el suyo, que se contrajo de una manera tan horrible que acabó de perturbar a la titubeante Josefina [...] (Pitol “La casa del abuelo” 82)

En “Reflejo de una vida itinerante”, entrevista por Sergio González Rodríguez contenida en *Conversaciones con Sergio Pitol*, nuestro autor habla sobre las imágenes de la memoria y el recuerdo como material de donde parte su escritura: “las imágenes de lo vivido potencian la posibilidad creativa” (32). Y agrega: “Sí, la memoria como forma de hipnosis”. (32) En *El arte de la fuga* Sergio Pitol dedica un capítulo para hablar sobre cómo con la hipnosis logró acceder a las imágenes olvidadas sobre la trágica muerte de su madre. Estas memorias son las que narra en *El arte de la fuga*, de las cuales los lectores dudamos sobre si son recuerdos ligados a una realidad o si son sólo imágenes propias del artificio de la escritura, de la imaginación y de la ficción. En estos claros aspectos de ambigüedad y de juego entre realidad-ficción recae toda la fuerza de la autoficción. Sin afán de “encontrar La Verdad”, me parece posible descubrir la similitud entre el recuerdo de la muerte de su madre y la muerte de la madre de Ismael en el cuento “La casa del abuelo”

En el capítulo “Vindicación de la hipnosis” de *El arte de la fuga*, Sergio Pitol relata que recurrió a Federico Pérez para eliminar el tabaquismo mediante la hipnosis, sin embargo termina relatando cómo es que la terapia lo ayudó a recobrar imágenes de su temprana edad. Sergio Pitol las narra como recuerdos “recuperados”, de modo que los escribe para rescatarlos del olvido. En este capítulo descubro una semejanza con la novela *Fils* del padre de la autoficción, Serge Doubrovsky, en la que el autor inserta una trama imaginada, “una sesión de psicoanálisis que nunca tuvo lugar, pero desde ese marco fluyeron sus temores, deseos y recuerdos, que sí son reales” (9), describe Ana Casas en “El simulacro del yo: la autoficción narrativa actual” con respecto a *Fils* y su evidente relación entre ficción y realidad.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* habla de las “deficiencias del olvido”, las cuales “no deben tratarse como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso

de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello.” (Ricoeur 40) Y agrega que la fiabilidad de la memoria es muy criticada porque “es precisamente nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos.” (40) En este sentido, los caminos mentales de la memoria y la imaginación a través de la hipnosis quizás no serán verificados conforme a su referencialidad (a lo real), sin embargo lo único que tenemos a la mano para conocer es, precisamente, un discurso narrativo y, como tal, éste lleva una carga de irrealidad si se le quiere ubicar en la realidad, a pesar de que representa un nuevo discurso autónomo con significaciones propias. En *Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido*, Paul Ricoeur dice que el lector debe apropiarse “no la intención del autor [...] no la situación común al autor [...], el sentido del texto mismo, [...] como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. [...] El poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. (104)

De vuelta al relato de Sergio Pitol en *El arte de la fuga*, Federico Pérez, el hipnotista, pide recordar al personaje-autor-Pitol momentos cruciales de su vida, a lo que Pitol relata: “Y de pronto, sin que tenga que hacer el menor esfuerzo comienza a desfilar ante mí una curiosa variedad de imágenes, como si un proyector invisible las reflejara ante mis ojos” (Pitol 91). En ellas “no hay orden cronológico ni de ninguna otra especie” (91), agrega Pitol. Con relación a este fluir de imágenes, en *Padre y memoria* (2009) Federico Campbell escribe sobre el cauce de la aparición de los recuerdos: “No en un transcurrir horizontal, de izquierda a derecha, sino en una provincia de simultaneidad como la que aparentan los sueños, en una frontera difusa, sin territorialidad demarcada, donde discurre el flujo de la memoria intermitente.” (Campbell 241)

Sergio Pitol continúa describiendo su sesión hipnotista en *Pasión por la trama*: “comienzo a dejar de ser el paciente hipnotizado que busca liberarse del tabaco. Me siento

penetrado por el niño que fui y al que tengo ante mis ojos. Sigo llorando. El dolor es atroz. [...] me convierto en el niño que llora” (Pitol 93). Posteriormente recuerda el episodio de la muerte de su madre, cuando ella fue a nadar al río Atoyac con familiares y amigos:

Mi abuela lloraba; unas señoras la abrazaban, deteniéndola para que no corriera a acercarse al cuerpo de mi madre; lloraban todas... Mi tío trataba de extraer el agua del cuerpo de mi madre. [...] Ahora estamos en su casa. Mi papá está ya muerto y ahora también mi mamá [...] me gustaría morirme. (Pitol 93-94)

Al despertar de la hipnosis camina hacia su hotel y escribe: “somos una mezcla terrible, y en cada individuo coexisten tres, cuatro, cinco individuos diferentes, así que es normal que ellos no concuerden entre sí” (95). Después de la sesión, el personaje-autor Sergio Pitol siente que “muchas cosas se habían vuelto coherentes y explicables: todo en mi vida no había sido sino una perpetua fuga” (Pitol 95). De cierta manera, reordenar las imágenes-de-la-memoria recobrada en narración es también una manera de conseguir “explicación”, comprensión y coherencia. Ordenar el pasado, como si éste pudiera ser ordenado, para dar sentido a la vida y a la existencia. La escritura también es una forma de expiación y una ilusión de “unidad del yo”, de la que hablaré más adelante.

La narración sobre su infancia y sus antepasados cubre aquel espacio “vacío” entre el recuerdo y el objeto recordado del que habla Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*:

El “vacío” entre el recuerdo y lo que se recuerda está ocupado por las operaciones lingüísticas, discursivas, subjetivas y sociales del relato de la memoria: las tipologías y modelos narrativos de la experiencia, los principios morales, religiosos, que limitan el campo de lo recordable, el trauma que obstaculiza la emergencia del recuerdo. (Sarlo 137)

La irrupción del pasado en el presente es comprensible “en la medida en la que se le organice mediante los procedimientos de narración” (13), escribe Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*. Al respecto, Federico Campbell piensa que “más que reproducir, la memoria inventa. No repite: reorganiza. Siempre dentro de un cuadro emocional, el abandono, los cambios y las separaciones de la vida, encienden la memoria (Campbell 243). Y agrega que: “Basta contar un hecho para modificarlo. Si no quieres trastocarlo, no lo cuentes. No lo recuerdes. Si no quieres deformarlo, ni siquiera lo pienses.” (Campbell 247)

En el capítulo segundo de *Tiempo pasado*, “Crítica del testimonio: sujeto y experiencia”, Sarlo plantea preguntas fundamentales: “¿Qué relato de la experiencia está en condiciones de evadir la contradicción entre la fijeza de la puesta en discurso y la movilidad de lo vivido? ¿Guarda la narración de la experiencia algo de intensidad de lo vivido? ¿Es posible recordar una experiencia o lo que se recuerda es sólo el recuerdo previamente puesto en discurso?” (27) De modo que Sarlo responde de la siguiente manera: “no hay testimonio sin experiencia pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera lo mudo de la experiencia, la redime de [...] su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo común. (Sarlo 29) Sobre ello, Federico Campbell en *Padre y memoria* habla de la creación literaria como organización de la memoria:

El proceso de la memoria supone una reconstrucción imaginativa que modifica la materia recordada. El factor añadido que, según insinuaba Marcel Proust, impone la memoria a la experiencia real es el que transfigura la realidad de la infancia y le inventa otra categoría: la que puede organizarse en la creación literaria. (Campbell 239)

Disolución de fronteras físicas e imaginarias en Veracruz, ciudad fundante

La región de Veracruz, para Pitol, es la inmensa casa de infancia en la que sus vivencias configuraron los recuerdos desde los cuales surgió la materia prima de sus cuentos. Considero que, para comprender su poética, es necesario hablar del Veracruz en el que creció, como la ciudad fundante que siempre lo acompañó en sus viajes y traslados:

Antes de su nacimiento en 1933, la región se encontraba habitada por inmigrantes de ascendencia europea, quienes despojaron a los indígenas de sus tierras para después explotarlos en la ganadería y en la agricultura. Es hasta 1932 cuando comienza la lucha ejidal. Se vivía una decadencia inminente en el que las familias burguesas perdían sus privilegios y bienes. Este esfuerzo angustioso por conservar las riquezas y los beneficios, así como la desigualdad de clases y la opresión de la servidumbre desfavorecida se muestra en cuentos como “Tiempo cercado” (1959), “Amelia Otero” (1957) y, desde luego, en “Los Ferri” (1957), los cuales fueron escritos en Tepoztlán, cuando Pitol tenía 24 años, “aislado del mundo, carente hasta de luz eléctrica” (19), relata Pitol en *Pasión por la trama*.

En *Autobiografía precoz* Sergio Pitol escribió lo que recordaba de su infancia en Potrero, Veracruz, en un ingenio azucarero, donde vivió de 1937 a 1945 y donde “existían dos categorías: ‘los de adentro’ y ‘los de afuera’” (8), separación física real por una alta barda que dividía el ingenio, donde Pitol se movía con naturalidad por ambos mundos: el barrio donde vivía el gerente y los empleados de confianza, del resto de la población.

Allí, adentro, había un club social, hotel, jardines, la casa de los gerentes y los chalets de los funcionarios americanos, muchas conversaciones en inglés, elegancia en el club de las damas [...]. Afuera, estaba el mundo de los obreros, las huelgas, el sindicato, la cooperativa, las calles que eran lodazales, en fin, la mugre. Los únicos transeúntes naturales entre ambos mundos éramos nosotros, los niños, porque la única escuela quedaba del lado de afuera (18-19).

El mundo de opuestos era también el de contradicciones, pues la convivencia entre europeos e indígenas siempre fue de confrontación y de dependencia; era la unión de dos territorios culturales disímiles en apariencia, pero divididos por una frontera. Así damos cuenta de que, en el imaginario de Pitol, desde muy niño se concibe a sí mismo como un individuo que franquea todo límite entre países, entre idiomas o lenguajes y entre géneros. Los niños sí podían atravesar aquella barda de un lado a otro. Es la transgresión de murallas como una utopía que puede ser llevada a cabo en el campo literario. “Los diversos ambientes son sólo el pivote que desata los verdaderos conflictos existenciales” (310), escribe Guerra en *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*.

CAPÍTULO 3: material narrativo de la memoria

ANÁLISIS DE “LOS FERRI”, “VICTORIO FERRI CUENTA UN CUENTO” Y “AMELIA OTERO”

La distinción de clases es persistente en sus cuentos, donde relata que su familia era económicamente poderosa y temida: “A sus antepasados los había caracterizado la obsesión de poder y de dominio. [...] Los Ferri habían sentado sus reales, hendido su simiente y el Refugio creció, abarcó pueblos y rancherías [...] Era un cáncer que rápidamente infestaba la región”, (Pitol 39) escribe en “Los Ferri” (1957). En donde el odio de la clase trabajadora y la servidumbre hacia los patrones de origen burgués era apremiante, polarizador y hacía énfasis en la maldad casi diabólica con la que Pitol describía a estos personajes, como al padre de Victorio, en “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1957): “mi padre es el demonio” (31); un hombre duro y malvado, quien “ordenó el castigo de la Lupe, por maledicente”. (33) Este cuento y “Los Ferri” hablan sobre una familia de ascendencia italiana que habita en una ranchería llamada el Refugio y que consigue acumular fortunas durante el Porfiriato, y cuya malicia no permite que los bienes y lujos se pierdan con la Revolución.

En el mundo narrativo de “Victorio Ferri cuenta un cuento”, Pitol refleja la rigidez de las creencias a partir de las cuales suceden las interacciones sociales: “Cuando muere el padre el hijo

ha de asumir el mando: así ha sido desde siempre y las cosas no pueden ya ocurrir de otra manera” (Pitol 34), es decir, ni la muerte puede modificar las costumbres sociales. Sin embargo, hacia el final del cuento ocurre la tragedia y el desorden de las reglas sociales; la muerte sí llega a cambiar el curso de las tradiciones: “nada sucede fatalmente de una sola manera. En la repetición de los hechos más triviales se producen variantes, excepciones, matices. ¿Por qué, pues, no habría de quedarse la hacienda sin el hijo que sustituya al patrón? (Pitol 33).

“Victorio Ferri cuenta un cuento” es de los primeros relatos que Sergio Pitol escribe y del cual dice que “era sentimentalmente autobiográfico, lo sentía nacido de mis entrañas”, dice sobre sí mismo en su primer intento de autobiografía para la colección de *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX* (43-44, 1967). Este cuento publicado en 1957 está narrado en primera persona, y la historia se desenvuelve en una hacienda, en donde el narrador es el hijo del señor de la comarca, quien maltrata a los peones. En este relato es evidente la distinción de clases que menciona sobre el ingenio azucarero: “Ninguno de los peones, ni aun cuando están más trabajados por el alcohol, se atreve a reír como nosotros” (31); hay un “nosotros” y un “ustedes”, una diferencia de clases donde el comarca infringía el castigo dentro de la casa: “Le he visto el placer en los ojos de ordenar el encierro de algún peón en los cuartos del fondo de la casa”. (31) El verdadero sentido de este cuento es el retrato del protagonista, un niño en su lecho de muerte, quien sabe que pronto morirá. La enfermedad lo conduce a la locura y al delirio, por lo que no tiene más alternativa que recurrir a dibujar un mundo errado, negativo, delirante. Cree que será el heredero de las tierras de su padre a quien considera como maligno, el demonio mismo, así que se cree continuador del reino del mal en tierras familiares. Se cree superior a todo orden humano y animal para escapar de su verdadera condición enfermiza. Juan Javier Mora Rivera, sobre el cuento de Sergio Pitol escribe:

Dibuja un carácter y narra la vida de un esquizofrénico, un retrasado mental a quien la locura no le permite ver que el mundo, que él confunde con el Mal, en verdad es producto de la afectación de su mente. Esa fuerza oscura paradójicamente da sentido a su mundo y le provee de una razón para mantenerse aferrado a la vida (Rivera 35)

En “Los Ferri” la protagonista de la historia es una mujer de la servidumbre, anciana, quien dedicó su vida entera con aires de resignación a trabajar en las casas de Los Ferri para sobrevivir y que, por lo tanto, había desarrollado odio y repulsión, pero también cierta lealtad por la cercanía y el conocimiento de toda la estirpe; similar al personaje de Josefina de “La casa del abuelo”. “Los Ferri” es la recapitulación de un México violento y súbito, y cómo sobreviven a todo con ambición” (34), escribe Mora Rivera. En “Los Ferri”, la servidumbre anhelaba presenciar la ruina familiar y observar la destrucción de ese imperio de grandeza:

Representábase a menudo el momento en que arrojaría un puñado de tierra al ataúd del último miembro de aquella familia maldita; [...] recogería sus bártulos e iría a reunirse con su prole al ranchito comprado con los ahorros de tantos años. Soñaba con que habría de ir un día a regodearse con el espectáculo de una casa ruinoso y abajada, de techos derruidos, ventanas sin cristales. (Pitol “Los Ferri” 37-38)

En el cuento, sobre la sirvienta se dice que “había ganado los méritos suficientes para que se le considerase como parte integrante de la casa [...]” (42), como si fuera un objeto y una intermediaria dentro de la casa del diablo, y quien sufría “el lacerante dolor en los tobillos y en las rodillas la martirizaba cual si le clavaran alfileres candentes” (42-43). Su trágico final no es más que una muestra de la crueldad profunda y malvada que poseían todos los integrantes de los Ferri, incluyendo a los niños, quienes terminan por humillarla a través de la burla sobre la muerte

de la mujer, quien “en el trance final pudo ver aún a los tres niños reír incontinentemente ante sus muecas”. (Pitol “Los Ferri” 45) Jesusa, la sirvienta, en su lecho de muerte recuerda a las tres generaciones de Los Ferri, quienes vivían en una lujosa hacienda en las afueras de San Rafael, cuyas características son la explotación, el egoísmo, la soberbia y la frialdad.

Carlos Monsiváis, en un artículo “Las mitologías del rencor y del humor” describe los primeros cuentos de Sergio Pitol de la siguiente forma:

Pitol es fiel a sus dos escenarios ideales: el abigarramiento de la burguesía culta, y el paisaje de las emociones desnudas. Él combina su México de clases verbales con las imágenes del pequeño pueblo que es infierno de los seres lúcidos, y él mezcla el culto por la excentricidad y la captación minuciosa del ridículo, la descomposición de la vida familiar y la recomposición de las aristocracias pueblerinas. (43)

A continuación realizo el análisis del cuento “Amelia Otero” para estudiar la posmemoria en la trama, a través de los relatos de la abuela, el peso de la historia familiar y el pasado de una misma comunidad, así como abordar el tratamiento innovador en la construcción de estructuras temporales (saltos de tiempo) –a pesar de transcurrir de manera lineal–.

“Amelia Otero”, escrito en México en 1957, a mi parecer es un cuento temprano que ya muestra el estilo y las características de su escritura, las cuales perdurarían en obras subsecuentes. Asimismo se observan referencias de la vida del autor en la obra. Recordemos que Sergio Pitol escribe sus cuentos a partir de historias heredadas (posmemoria), no de primera mano, y éstas tienen relación directa con el paso de la Revolución mexicana. Sergio Pitol toma como material narrativo los relatos de su abuela sobre un México edénico anterior a la Revolución y también sus narraciones sobre los horrores, penas, tragedias y desgracias de lo que la Revolución mexicana ocasionó. De este modo, las historias de su abuela Catalina se *instalan* en su memoria

como si él lograra mirar esas imágenes a través de su abuela; terminirlas de configurar en la imaginación para luego expulsarlas como un texto elaborado a partir de múltiples voces. La narrativa de Pitol es también lo que Sarlo menciona en *Tiempo pasado*: “la reconstrucción memorialística de experiencias no vividas por el sujeto” (129).

Desde el comienzo del cuento creemos que la narradora es una mujer mayor que conversa con otro personaje llamado “Cata” sobre la protagonista del relato, cuyo título del cuento lleva su nombre (Amelia Otero): “¡ay, Cata, sencillamente le deshace a uno el corazón!” (46) Con esta frase intuimos que la narradora es una mujer que vivió de primera mano todas las experiencias de aquel pueblo, por lo que puede narrarlas con emoción y sentimiento (Sarlo hablaría de un grado de intensidad mayor en la subjetividad). Posteriormente descubriremos que el verdadero narrador de la historia es un joven, nieto de Catalina, y que lo que “narra” la mujer es sólo un diálogo dentro del cuento, el cual está indicado desde el comienzo con un guión. Es decir, absolutamente todo lo que conocemos (lectores) sobre Amelia Otero, la protagonista, es a través de los relatos y el punto de vista de una mujer que realiza el acto de recordar. Este relato o testimonio podría ser enteramente fantástico y subjetivo, sin embargo es tan amplio que inevitablemente el lector puede o no añadirle lo factual histórico que todos conocemos sobre la Revolución mexicana. Aquí es muy importante remarcar que el nombre de la abuela en el cuento es “Catalina”, mismo nombre que tenía la abuela de Sergio Pitol, rasgo claro de autoficción.

En las primeras líneas del cuento se describe la situación de pobreza en la que se encuentra el pueblo, sin tener que mencionarlo, sino a través de la situación de la protagonista, quien “medio se muere de hambre dando clases de música, ahora que ni pianos quedan en el miserable pueblo” (46). Y que en mejores tiempos anteriores, ella tenía un hermoso piano importado: “¿Recuerdas el suyo? Lo habían traído de Viena, o de París...” (46) Cuya casa estaba

decorada con riqueza y objetos esplendorosos traídos de lejos: “alfombras persas, mantelería de Brujas”. Muebles que la familia de “los Otero conservaban desde la fundación de San Rafael” (Pitol “Amelia Otero”46), momento en el que conocemos el nombre del pueblo: San Rafael. Si buscamos alguna referencia real, San Rafael es una ciudad y municipio de la región central del estado de Veracruz. Curiosamente es ahora la última de las colonias de migrantes franceses en México; es decir, en 1833, familias francesas llegaron a colonizar esta región. Con la nueva Constitución Mexicana después de la Revolución, las familias de origen francés obtienen sus documentos de naturalización y se convierten en ciudadanos mexicanos. Para 1941 empieza la construcción de la carretera nacional de Puebla hasta Nautla, lo que fomentó la riqueza de la región. El cuento plantea un contexto similar al de la familia de Pitol, sin embargo, la abuela de Sergio Pitol era inmigrante de origen italiano. Vivía en Potrero, una localidad dentro del municipio de Atoyac, y del centro del estado de Veracruz, a 20 kilómetros de Córdoba, la cual también fue invadida por los franceses en 1863. El sitio oficial de Internet del ingenio azucarero, *ingpot.com*, publica: “La industria azucarera mexicana se remonta a la época de la colonia, el primer Ingenio con refinería en México fue "El Potrero", construido por la Cía. Nacional Refinadora de Azúcar entre 1905 y 1908.”



Hay oralidad en el discurso de la narradora del relato. Ella continúa hablando con Catalina, en cuya conversación “se da licencias” para acentuar y repetir palabras: “Pues todo eso, Catalina, todo, no existe ya sino en la memoria.” (Pitol “Amelia Otero” 46).

Posteriormente, la narradora introduce a un personaje, de manera que entendemos que hay tres personas que escuchan el monólogo. Es decir, en un presente narrativo se encuentran la que relata la historia, Catalina y un muchacho. La narradora se refiere a él como un joven: “No le quepa duda, joven, la vida es cruel.” (46) “Me imagino que ya por Catalina sabrá cómo se vivía hace cuarenta años en este San Rafael” (46), asumimos que es un joven que no vivió aquellos años más que “de oídas”, tal como Sergio Pitol supo del esplendor y de la pérdida que provocó la Revolución, sólo “de oídas”. Ahora sus habitantes describían el presente (en el que se lleva aquella conversación) como: “un pueblucho [...], una aldea de medio pelo, una ranchería arruinada” (46). Hace 40 años se vivía la gloria edénica en ese pueblo, de acuerdo con el punto de vista de quien narra.

Es notable la nostalgia que conservan los personajes de Sergio Pitol por los tiempos de abundancia, gloria y armonía que vivieron antes de la Revolución mexicana, de tal manera que constituye uno de sus principales ideogramas narrativos. A través de los relatos orales de su abuela y de sus amistades, Sergio Pitol conoce el sentimiento de añoranza con respecto de los tiempos anteriores y también vive el sentimiento de pérdida de aquella bonanza por los estragos de la revolución.

Durante la Revolución, las condiciones de producción y desarrollo variaron de región a región. Pero la violencia golpeó con fuerza los distritos del Norte y del Sur centrales, sobre todo en las zonas mineras, ganaderas, algodoneras y azucareras. La distribución de la población

también se alteró con las migraciones. Hubo una ruptura de la estructura social y laboral, ya que no existía la clase media y la sociedad se encontraba polarizada.

Una de las demandas sociales clave de la Revolución fue repartir la tierra de mejor manera entre los campesinos y la clase trabajadora, porque había una acumulación muy fuerte en el periodo de Porfirio Díaz, quien privilegió a terratenientes e industriales, muchos de ellos de origen extranjero. Durante la Revolución hubo violencia, anarquía, saqueos, invasiones, robo, quema de haciendas, fincas, fábricas, y se expropió y ahuyentó al capital extranjero. Por ello este sector social acomodado de origen extranjero perdió abundancia y propiedades, y con ello desapareció el glamour de la sociedad refinada, en beneficio de un reparto más justo de la tierra y los recursos, y de tomar el control sobre la producción.

Fragmentos de la historia de México que conocemos se narran sutilmente con ejemplos simples pero claros, la narradora le muestra al joven: “Mire, joven, desde aquí, por la ventana, puede ver la esquina donde se levantaba el teatro Díaz” (46), con referencia evidente a Porfirio Díaz, quien comenzó su dictadura y fue derrocado con la Revolución. Aquel teatro fue demolido porque “los Alarcón, gente de fuera, construyen una tienda de artículos eléctricos”. En un presente, ella dice: “construyen”. Entró la modernidad. ¿Qué significa un teatro derruido con el nombre de Díaz para dar paso a la familia Alarcón con una tienda de eléctricos?

Posteriormente, la narradora aclara que el motivo de la ruina se debió a que “se dejó llegar la Revolución” (47). Menciona también que “la mayor parte de la gente acomodada salió, como ustedes, hacia la capital” (47), quienes no han vuelto a San Rafael más que como turistas. En este momento de la historia asumimos que Catalina y el joven abandonaron el pueblo durante la miseria y que la narradora permaneció. En este punto de la historia suponemos que el joven

podría ser familiar de Catalina, un claro descendiente. “Quienes nos quedamos lo perdimos todo, a manos de los bandoleros; hordas hirsutas y salvajes [...]” (47), quienes llegaron a saquear los pueblos en nombre de los generales. Todos ellos, nombrados de manera “salvaje”, irrumpieron en las calles y las casas de manera violenta y saquearon negocios y bancos. “Con la primera incursión de los rebeldes comenzó la agonía de San Rafael, y fue entonces cuando la pobre Amelia se dejó tentar por el demonio” (47). Regresamos a situar al personaje en punto exacto en el que ocurrió una desgracia que aún no conocemos. Y cuya referencia a lo diabólico es la segunda vez que ocurre. ¿Qué significado tenía el diablo y el mal en esa época? Aquel diablo y la maldad se mencionan también en los primeros cuentos de Pitol como en “Victorio Ferri cuenta un cuento”.

Se advierte también la cerrazón social en cuanto al rechazo para hablar abiertamente de ciertos temas, los cuales, como dice la narradora, “no se ventilaban delante de una con la desvergüenza de hoy, sino que se quedaban en la penumbra” (47). De nuevo la penumbra remite a la oscuridad.

La narradora es una mujer que gustaba de chismes y escándalos, “aquí y allá fui observando y escuchando cosas” (47). Posteriormente relata que la protagonista terminó en la cárcel como “emperatriz destronada” (47), y cuya fatal impresión provocó a la narradora no “darle el pecho” a su hija Martita. De esta manera notamos que había un vínculo que no era indiferente entre la narradora y la mujer de la que habla, quien tenía aspecto de “emperatriz” y no de madre en lactancia, quien “caminaba erguida, vestida creo de morado” (47), como la describe la narradora. El morado es un color de suma elegancia. “En aquella época [...] para bien o para mal, tan rígida nuestra conducta, resultaba espantoso que alguien se atreviera a acercársele y a

dirigirle la palabra” (47). Es decir, una mujer bella y elegante que había hecho algo equivocado por lo cual mereció el desprecio público y la cárcel.

Merced Rioja es un personaje que aparece mencionado también por la narradora, como la única mujer que se atrevió a hablar y a compadecerse de la protagonista, a quien le ofreció velar por sus hijos en su ausencia. De este modo sabemos que la protagonista era madre de más de uno.

Más adelante sabemos que la mujer se quedó sola, sin marido e hijos en el presente, en la miseria. Esta condición de misterio y de falta de certezas se afirma cuando la narradora dice: “con ella nunca se ha podido poner nada en claro” (48) Y la razón es que aquella mujer no se ha desenvuelto con las demás mujeres del pueblo, pues desde el punto de vista de la narradora, ella ha ofrecido apoyo y amistad, un tanto desmedido e incongruente: “la hemos tratado como a una hermana, nos hemos apiadado de sus pesares” (48), como si su condición hubiera sido peor que la de las demás, aunado al reclamo de una supuesta ingratitud: “¿creerás que nos trata con tales reservas que nadie hasta la fecha ha logrado enterarse de nada?” (48) “¿Dime si esa falta de confianza no ha de ofenderme?”

En el cuento aparece Rosa Guízar, quien trabajaba en el correo. La narradora cuenta que ella recibió una carta de Julián para Amelia su mujer, la cual no contenía remitente ni nombre, no provenía de Estados Unidos, su estampa contenía otro nombre que el boticario anotó para después buscarlo en el atlas y que posteriormente extravió: “el estúpido perdió el apunte, y como las desgracias nunca vienen solas a la pobre Rosita le atacó una embolia y ya no hubo posibilidad de sacarle una palabra” (48). De manera cómica y trágica Pitol se encarga de mantener ocultos ciertos misterios, aún con una situación tan improbable. Y más curiosidad se produce en el lector cuando el relato sugiere que por aquella carta Amelia vuelve a encerrarse en su casa a piedra y

lodo durante días. Los lectores nos imaginamos una gran desgracia como la muerte de un hijo, pero no lo sabemos de cierto, jamás lo confirmamos. Una semana después, parecía como si hubiera “envejecido siglos” (Pitol “Amelia Otero” 48).

La narradora regresa a su presente narrativo y confirma que el joven es nieto de la mujer: “Veo que te canso, Catalina, y a tu nieto estas historias le debe tener muy sin cuidado (48). Asumimos que el nieto podría ser un joven cuya identidad podría ser una proyección del autor. A Sergio Pitol, su abuela y sus contemporáneas fueron quienes le relataron las historias que él no vivió de primera mano, sino que le antecedieron, anécdotas que, como dice el cuento: “a nosotras ya no nos pertenecen sino a los recuerdos” (48).

“Es tanto lo que no ha visto [...] que tenemos que airearlo a la menor oportunidad para no enloquecer” (48), dice la narradora, tal como habla Sergio sobre la necesidad de escribir estos primeros cuentos para deshacerse de la carga emocional heredada.

De pronto la voz del narrador aparece por vez primera, casi a la mitad del cuento. Es el mismo nieto que escucha el monólogo de la mujer de quien hasta ahora desconocemos su nombre. Con la aparición de la voz del joven, la mujer que narraba la historia de Amelia ahora pasa a segundo plano porque es el nieto quien ahora narra, con cuya acción desencadena también un brinco en el tiempo y en la acción. Nieto y abuela regresan a casa de esta mujer “sin nombre”, y es ahora el joven quien narra: “El día anterior a nuestro regreso a México, vagabundeando por las calles del pueblo, pasé frente a la casa de doña Carlota y se me ocurrió entrar a despedirme. Al poco rato la veía yo, divertido, ingeniársela para enhebrar el hilo de su historia favorita” (49). El tono cambió de narradora a narrador. Más adelante, la palabra la vuelve a tomar la narradora del comienzo, de quien sabemos desde este punto que se llama doña Carlota y cuya historia favorita es la de Amelia.

En este segundo tramo de la historia, nuestra narradora comienza con una fecha y se permite ahondar en la vida de Amelia: “Hacia 1910” (49) San Rafael vivía en paz y sin penas. Esa mujer le habla al nieto: “seguramente usted ha aniquilado su juventud en un estúpido salón de cine” (49). La vida antes de la revolución era de los “paseos por el campo, tertulias en las casas, fines de semana en las haciendas de los alrededores” (49). Introduce la sensación del cine como una pérdida de tiempo.

Doña Carlota habla sobre las sospechas de un amorío entre Amelia y un general revolucionario, Rubio: “un aire de galanteo que a mí me latió que Amelia y Rubio se conocían desde antes, desde sus tiempos de soltera en la capital” (51).

Más tarde la narradora confiesa que ella hubiera aceptado fugarse con Rubio, ella y todas las demás mujeres del pueblo, quienes “andaban de cabeza por él” (52), a quien describe como “un ángel, un sol, una profanidad, un demonio [...] era un ángel con cara de Caín. Lo odiábamos por lo que representaba, pero no podíamos dejar de advertir que sus ojos eran los de un iluminado”(52), un motivo más para envidiar la suerte de Amelia.

El desenlace de la historia de Doña Carlota contiene referencias históricas claras, éste empezó con la evacuación de Rubio y sus hombres de San Rafael, pues a pesar de que Madero, una vez presidente, lo había nombrado jefe militar de la zona, en realidad lo habían desconocido en su cargo, por lo que no se opondría las tropas del gobierno y evacuaría el pueblo pacíficamente. Cuando él se fue, la mujer también abandonó el pueblo para fugarse con él. Sin embargo, a los tres días regresaron y cruzaron la calle principal del pueblo, muy perturbados y un poco ebrios. A su regreso, la única que estuvo ahí fue Concha (la sirvienta), pero la narradora dice que, siendo la única que “podría dar un testimonio veraz de la tragedia, [...] jamás se le ha

podido sacar una sola palabra” (53). La narradora menciona que se oyeron unos disparos y que a la mañana siguiente Concha salió a comprar un ataúd.

“Para nuestra desdicha no pudimos sacar nada claro. El proceso fue secretísimo y parece que nada quedó apuntado” (54) y menciona también que El licenciado Bustamante dijo al cuñado de la narradora que “aquél era el caso más interesante que había juzgado en su vida” (52). Nuevamente se le oculta al lector un secreto, de manera absolutamente ficcionalizada. La narradora agrega: “Amelia llegó a su casa, tapió puertas y ventanas y durante muchos, muchísimos años, permaneció oculta. Nada sabíamos de ella, yo, fantasiosa como soy, llegué a temer que hubiera muerto.” (54). Quince años después sabemos que Amelia sale a las calles. Cuenta la narradora tal momento espeluznante y cúspide en la historia:

Era como un espectro que nos recordara una época que todos queríamos olvidar. [...] Imagínese nuestro asombro al ver salir aquel fantasmón a la luz. [...] Tendría entonces cerca de 50 años; ni una arruga en la piel, que se había vuelto de una blancura sobrenatural, ni una cana en el espeso cabello rubio, pero, le digo, ya no era hermosa; la soledad y el sufrimiento la habían dejado marcada (54-55).

Sergio Pitól incluye en la historia ciertas fechas con las que nosotros los lectores podemos jugar para resolver cuestiones de tiempo y espacio. Así fue mi ejercicio: si sumo 1910 más 15 años, sería entonces el año de 1925 en el que Doña Carlota narra. Sin embargo, el presente narrativo debe ser en 1945, cuando Amelia ya tiene 20 años más, es decir 70 años. Sergio Pitól debió tener 12 años en 1945.

Continúo con la historia: interviene de nuevo el joven narrador para decir que doña Carlota guardó silencio, algo que vio en la ventana “la sacó de aquella abstracción de médium en que se había mantenido a lo largo del relato. Me asomé yo también. Una figura grotesca cruzaba

la calle.” (55) De modo que el narrador testimonia que la mujer sí existía y “era grotesca.” El presente narrativo es el de Amelia de 70 años, en el año de 1945, aproximadamente. Volvemos a cambiar de narrador, ahora es el joven quien describe a Amelia:

Llevaba un vestido de principios de siglo [...] el cabello, desastrosamente teñido con reminiscencias de yodo. [...] Parecía absurdo suponer que aquella figura estrambótica [...] hubiera podido protagonizar un drama pasional tan intenso; [...] pude contemplar sus ojos quedé sobrecogido. En ellos estaba fija una mirada salvaje y tierna que se paseaba por todos los registros de la pasión. [...] de la ferocidad más animal a la más piadosa de las ternuras. (Pitol “Amelia Otero” 55)

Después hay un brinco más en la historia: en el momento en que el joven menciona que nunca más volvió a San Rafael. En ese instante sabemos que el cuento se narra no desde 1945, sino desde el recuerdo del joven, un poco más grande, quien, a su vez, recuerda las historias narradas sobre Amelia a través de la memoria de doña Carlota.

Por la forma en que termina el cuento, el lector conjetura que si los personajes al momento de la acción (en la reunión para conversar sobre Amelia) tenían 70 años, ahora podrían tener casi 100. Es decir, el presente real de la historia podría ser alrededor de 1970. “Amelia Otero debe haber muerto, también Concha Ramírez, su fiel sirvienta, y doña Carlota, la obsesiva relatora” (55-56), concluye el joven. Sin embargo, el misterio continúa hasta el final, pero ahora sostenido por el narrador:

Es posible que a la muerte de Amelia se hubiesen podido al fin conocer los pormenores de su tragedia, que hayan surgido cartas, papeles, diarios, pero también es posible que a nadie le hubiera ya interesado leer aquellos documentos. Muertos sus contemporáneos, moría su historia. Tal vez en la

planta baja de su casa, los Alarcón –gente de afuera– hayan abierto ya una discoteca. (56)

Este ejercicio de dilucidar fechas, tiempos y momentos corresponde al lector, que con pistas puede hacer un cálculo aproximado de la siguiente manera:

El presente narrativo es el del narrador joven que se encuentra en los años 70, es él quien recuerda los relatos de doña Carlota y de su abuela cuando visitaron San Rafael, viaje que habrá tenido lugar en el año de 1945. El cuento está narrado por el joven, quien recuerda los monólogos de doña Carlota sobre los buenos tiempos para el pueblo, anteriores a 1910 y, después, la llegada de la Revolución, que dejó al pueblo en la miseria. Así, doña Carlota habla de 1910, luego brinca en su discurso hacia 1925, es decir 15 años después, cuando Amelia tiene 50 años. Nos sitúa también en 1945, en el presente de su monólogo, donde Amelia Otero debe tener 70 años. Finalmente sabemos que estamos entre 1965 y 1970, cuando descubrimos que Amelia y doña Carlota, quien relató su vida, “ya habrán muerto para entonces”. La precisión de la estructura es visualmente clara, un tanto fragmentada, cuyo salto sin advertencia se logra a través de las voces y del narrador, quien entra a establecer diferencias entre los tiempos.

Ocurren cambios en el punto de vista del narrador, el cual se convierte de ser un narrador testigo a uno observador, en donde predomina el estilo indirecto libre, y en donde el tiempo objetivo o externo se entremezcla con el tiempo subjetivo e interno de los personajes dentro de una misma estructura lineal.

Es sólo hasta el final en donde descubrimos que el narrador era el joven que también aparece como un personaje que escucha la narración de doña Carlota. Hay varias historias contenidas en una sola. Asimismo hay un ejercicio de oralidad: un joven escucha la narración de su abuela y de otra mujer sobre un pasado remoto, justo como ocurre en su vida. En “Amelia

Otero” Pitol retrata personajes que acaban en la ruina y el lector advierte sus primeros trazos para crear historias que a su vez contienen otras historias. A esto se le llama “cajas chinas”, un recurso también utilizado en la oralidad, que nivel diegético son historias o anécdotas contadas por los personajes, que construyen a la gran historia o a la historia principal. Es decir, son pequeñas historias que caben en sí mismas.

Como comentario adicional: ¿Dónde habitan aquellas historias de vida que se pierden con la muerte de los protagonistas y también con la muerte de los que sólo miraron desde lejos, es decir, con los espectadores y testigos? Generaciones enteras mueren y con ellos quedan sepultadas sus historias, aquellas historias orales que provienen del recuerdo y de la subjetividad. En el cuento, el joven entra en la escena como una salvación, pues lleva la carga del relato, es él quien debe transmitirlo, de lo contrario se perderá. Del mismo modo, Sergio Pitol en la vida real expresa sobre la pesada carga autoadjudicada de escribir los horrores que su abuela y sus contemporáneas vivieron, los amoríos y las pérdidas. En el cuento, el joven fue el último testigo de la fantasmal mujer Amelia Otero. Y, como popularmente se dice, los jóvenes deben perpetuar la historia de los viejos, para que éstas no se pierdan. Incluso no sólo su carga histórica, sus fechas y vínculos con la historia de México, sino aquellas narraciones de carga emocional, aquellas que no están en los libros de historia, como los relatos de amor y de crimen pasional.

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia el olvido* habla de los rituales o celebraciones como pueblo, los cuales van más allá de la muerte de los celebrantes:

Rituales, más allá de la muerte sucesiva de los concelebrantes, ¿no hace de nuestras conmemoraciones el acto más extremadamente desesperado para contrarrestar el olvido en su forma más solapada de destrucción de las huellas, de su causa de deterioro? [...] Este olvido parece operar en el punto de unión del

tiempo y del movimiento físico [...], (pues el tiempo “consume y deshace).
(Ricoeur 66)

En este cuento se observa la forma en que Pitol construye un misterio que jamás resuelve, uno que subyace en sus historias, no sólo es el misterio de lo inmediato, como la posibilidad de que Amelia Otero haya muerto por cuestión de edad, sino también lo que el lector no logra conocer incluso al final del cuento: ¿qué ocurrió con el narrador? ¿Quién era el narrador? ¿Qué relación tenía la espectral Amelia Otero con el joven narrador anónimo? Sergio Pitol explícitamente confirió ese papel de dilucidar al lector. En *El mago de Viena* expresa que será el lector quien intente “resolver el misterio planeado, optar por algunas opciones sugeridas: el sueño, el delirio, la vigilia. Lo demás, como siempre, son palabras.” (48)

La narrativa de Pitol se ha caracterizado siempre por dar vueltas en torno a un misterio cuyo fin nunca se revela. En *El mago de Viena* Sergio Pitol escribe la fórmula sobre cómo Borges logra potenciar un secreto; un interés consciente en producir misterio también en sus textos: “Una oscuridad nacida del cruce inmoderado de frases de diferente orden es la manera de potenciar un secreto que por lo general los personajes minuciosamente encubren” (Pitol 13). El propio Sergio Pitol reconoce que en sus cuentos hay elementos que constituyen su “*ars combinatoria*” y menciona el interés en crear misterio desde el acercamiento del narrador. Escribe en *Pasión por la trama*:

Los cuentos [...] revelan algunas constantes que sostienen lo que [...] podría designar como mi *ars* poética. El tono, la trama, el diseño de los personajes son obra del lenguaje. [...] Existe siempre un misterio al que el narrador se acerca pausada, morosamente, sin que a fin de cuentas logre despejar del todo la incógnita propuesta. (Pitol *Pasión por la trama* 26)

CAPÍTULO 4: material teórico de la memoria

MEMORIA, RECUERDO, OLVIDO Y PASADO

“La inspiración es el fruto más
delicado de la memoria”.

Sergio Pitol en *El mago de Viena*.

Memoria e imaginación: el recuerdo en imágenes

El pasado, los acontecimientos vividos y los lugares transitados permanecen en la memoria en forma de imágenes reconstruidas, tal como mirar los fotogramas de una película. Al recordar las escenas de un filme, la sensación es similar que la de recordar experiencias. Sin embargo, en los mecanismos de la memoria caben las imágenes reales y las imágenes “imaginadas” o creadas a partir de fracciones de realidad, ficción y sueños. En *Padre y memoria*, Federico Campbell

escribe: “El movimiento perpetuo de la memoria supone una reconstrucción imaginativa de la materia recordada” (25). Campbell menciona que Marcel Proust “intuía que al recordar uno incorpora un factor añadido a la cosa real, a la experiencia resucitada a través de la imaginación, como si la memoria tuviera el papel de inventar otra “realidad”, aparente o imaginada, que se empalma con cualquier instante del pasado”. (Campbell 25)

Sobre memoria e imaginación, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, escribe que la memoria, cuando es “reducida a la rememoración (búsqueda o *zetesis*), opera siguiendo las huellas de la imaginación. Pero la imaginación en sí misma está situada en la parte inferior de la escala de los modos de conocimiento.” (21)

Sergio Pitol afirma que su obra tiene fundamento en la realidad, desde donde surgen otras fuerzas y fuentes creadoras como la imaginación y la memoria. En el *Mago de Viena* Sergio Pitol rescata y transcribe una entrevista que le hizo su amiga Margarita García Flores, quien expresa: “Casi todos mis cuentos están muy ligados a cosas que he visto y escuchado que después transformo. [...] No puedo casi imaginar si no veo algo, oigo una conversación, veo una cara [...] que después, brota de la memoria.” (Pitol *El mago de Viena* 263)

Enrique Vila Matas habla de que el acercamiento de Pitol a la realidad está mermada por la subjetividad y el misterio. En el artículo “Sergio Pitol: la fuerza de la invención”, de la *Revista de la Universidad de México*:

Pitol siempre ha partido de la realidad para concluir que ésta es inmensa, extraordinaria, terrible, monstruosa, soberbia. [...] Viene a decirnos que con la mente atisbamos algunos vislumbres a los que vamos dándoles una unidad que nos permite vivir, en su caso, una vida entera transformada en cuentos. (Vila Matas Web)

Sobre la experiencia que se vierte en la narración, para Sergio Pitol la escritura no siempre proviene de la contemplación de una realidad, sino del reflejo de la exteriorización de lo interno. En el ensayo “Sergio Pitol: (continuación) (continuará)” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Juan Antonio Masoliver Ródenas da cuenta de sus procesos creativos: “Obsérvese cómo en Pitol no hay contemplación sino una identificación intensamente somática, que es uno de los rasgos más peculiares de su escritura. [...] Una contemplación estética que nace de los sentidos, de los sentimientos y de la conciencia ética.” (Ródenas 333)

El propio autor sabe que su escritura no proviene sólo de la imaginación: [...] “En buena parte la imaginación deriva de mis experiencias reales. [...] Soy hijo de todo lo visto y lo soñado, de lo que amo y aborrezco, pero aún más ampliamente de la lectura.” (Pitol *El arte de la fuga* 245) En *El arte de la fuga* escribe sobre el ejercicio de conciliación entre la experiencia y la escritura: “El esfuerzo por conciliar la experiencia de vida con el ejercicio de la escritura me hizo sentir [...] oprimido, desvertebrado, empequeñecido. [...] Ha sido una fuente de agonías, pero, también, secretamente, el estímulo creador más extraordinario.” (Pitol *El arte de la fuga* 156)

En la entrevista “La vida circular” realizada por Roberto Frías para *Equis* en 1998, contenida en *Conversaciones con Sergio Pitol*, Sergio Pitol menciona la dificultad con la que interactúan la vida y la escritura y su forma particular de enfrentar este binomio:

Hay una sensación de desolación, de desconcierto en el escritor al pensar que tal vez está en un error, que ser escritor es vivir en la calle, también meterse en el parque, hacer el amor, vivir el placer de la primavera que se está insinuando. [...] Si estaba yo escribiendo sentía que lo necesario era estar en la calle, en una fiesta; si estaba en la fiesta me sentía descontento, porque pensaba que debería estar en mi casa, leyendo Kafka. [...] Esta dicotomía se me hizo por entero al darme cuenta de que son dos etapas de un mismo fenómeno. (21)

Expresa Sergio Pitol en *Nuevos escritores mexicanos del siglo XX* (1966), que “revisar el pasado significa, entre otras tristezas, contemplar un mundo que es, y al mismo tiempo ha dejado de ser, el mismo” (55), es decir, una temporalidad que obedece a la lógica interna de la memoria. “No se puede escribir sobre lo que recordamos con nitidez. La memoria, más que la realidad, es la revelación de un asombro, de un espanto, de algo que se vuelve místico”, dijo Milton Hatoum en una entrevista a Javier Rodríguez Marcos publicada en *Babelia, El País*, el 2 de noviembre de 2002, y citado en *Padre y memoria* por Federico Campbell (106).

La forma en la que recordamos es fragmentada –y aparentemente desordenada y caótica–, como si la voluntad no estuviera invitada al acto de recordar, que necesariamente se ejerce en un tiempo presente. El ejercicio de ficción no sólo impera en nuestra experiencia sino en nuestra forma de narrar aquella experiencia a través de una forma de discurso.

En *Padre y memoria*, Federico Campbell habla sobre la manera fraccionada en que opera la memoria: “no en secuencia cronológica, sino en el orden de la invención que transfigura el pasado y las voces de la infancia no lineal ni progresivamente, sino en cuerpos de nubes inconexas y equívocas en celaje. Y siempre [...] el contexto es la memoria, tanto como la emoción. (Campbell 240) Al respecto, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* escribe que la definición de Spinoza sobre la duración es la de una “continuación de la existencia” (21).

El registro de toda experiencia verdadera o reconstruida es una forma de articular o dar sentido al recuerdo, es una forma de rescatar del olvido y de construir a partir del pasado. En el sentido de esta investigación, la mecánica de la memoria no me interesa como registro histórico de una sociedad contemporánea, sino como el registro individual y subjetivo del escritor, a partir

del cual surge la obra literaria para encontrar sentido e identidad. Para abordar la memoria, estudiaremos la perspectiva de Beatriz Sarlo.

Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* contrapone a la memoria con la historia, porque la historia “no siempre puede creerle a la memoria” (9) y, por el contrario, la memoria desconfía de las reconstrucciones que dejan fuera los “derechos del recuerdo”. La relación entre historia y memoria siempre será conflictiva.

Sarlo dice que hay algo “intratable” en el pasado. Pues el pasado parece cobrar vida propia, no se le “prescinde por [...] la decisión o la inteligencia ni se le convoca como acto de voluntad” (9) y, por ello, el regreso del pasado no es siempre “un momento liberador del recuerdo” (9), sino un “advenimiento”.

Mientras que Agustín consideraba a la memoria como un ejercicio controlado en el que “pido que se me presente lo que quiero”, sin embargo, consciente de que no todo aparece con facilidad, algunos recuerdos “hay que buscarlos con más tiempo y sacarlos de unos receptáculos abstrusos”. En este ejercicio, algunos recuerdos “irrupen en tropel”, a manera de evocaciones proustianas, a lo que Agustín hacía lo siguiente: “espantólas yo del haz de mi memoria con la mano del corazón, hasta que se esclarece lo que quiero y salta a mi vista de su escondrijo.” (Agustín X, 8, 12, 400) En *El mago de Viena*, Sergio Pitol habla sobre los mecanismos de su propia memoria:

De pronto, al azar, desprendida de la nada [...] la memoria logra rescatar una imagen inesperada, solitaria, desconectada del presente, pero también del entorno que le debía ser natural: su tiempo, su lugar, su minúscula historia, a la cual por abulia, por desinterés, por el desgaste de la vejez sólo le es posible cintilar alegremente unos cuantos segundos para volver después al caos primigenio de donde había surgido. (Pitol *El mago de Viena* 60)

Al parecer, es difícil distinguir entre los recuerdos que llegan sin esfuerzo ni búsqueda de los que exigen un acción de búsqueda o bien, los recuerdos que surgen a partir de un elemento externo o estímulo sensorial como una imagen, un sonido, un olor, a los que llamamos como evocación. Para los griegos, *mneme* representaba el recuerdo que aparece de manera pasiva, “hasta el punto de caracterizar como afección *–pathos–* su llegada a la mente”, dice Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* mientras que el recuerdo, *anamnesis*, es el objeto de una búsqueda, dice Ricoeur: “llamada, de ordinario, rememoración, recolección” (19-20).

Paul Ricoeur retoma algunas ideas fundamentales de Aristóteles en *De memoria et reminiscencia* sobre la distinción entre la evocación de la que Sarlo habla como un “advenimiento” y de la rememoración que implica un esfuerzo intelectual:

Su mayor aportación consiste en la distinción entre *mneme* y *anamnesis*. La encontramos más tarde con otra terminología: la evocación simple y el esfuerzo de rememoración. Al trazar así la línea entre [...] recuerdo y rememoración, Aristóteles preserva un espacio de discusión digno de la aporía fundamental: la de la presencia de lo ausente. (Ricoeur 38)

De acuerdo con los conceptos aristotélicos que aborda Paul Ricoeur, así explica los términos *mneme* y *anamesis*: “Entendemos por evocación el advenimiento actual de un recuerdo. A ella reservaba Aristóteles el término *mneme*, mientras que con la *anamnesis* designaba lo que nosotros llamamos más tarde búsqueda o rememoración.” (46) Caracterizaba la *mneme* como *pathos*, como afección: “puede suceder que nos acordamos, de esto o de aquello, en tal o en cual ocasión; percibimos entonces un recuerdo. Por lo tanto, la evocación es una afección por oposición a la búsqueda.” (Ricoeur 46)

El recuerdo “asalta” aún cuando no es convocado. “Llegado de no se sabe dónde, el recuerdo no permite que se lo desplace, por el contrario, obliga a una persecución, ya que nunca está completo” (10), escribe Ricoeur. El recuerdo aparece fragmentado, borroso, nublado, contaminado de ficción. Es materia prima de la narración. Sarlo dice que el recuerdo es “soberano e incontrolable”. Y tal vez tomarlo para narrar sea sólo un acto neurótico de querer fijarlo en papel, no dejarlo escapar en el caos de la memoria, siempre a merced de la salud mental que permite estructurar los recuerdos lo más apegados a la realidad, al menos como una ilusión.

En *Padre y memoria*, Federico Campbell dice que “un olor, un sabor, recobrados en una circunstancia totalmente distinta, despiertan en nosotros, a nuestro pesar, el pasado, notamos cuán distinto era ese pasado de lo que creíamos recordar. (Campbell 26) Mientras que en Sergio Pitol, además de los recuerdos involuntarios, su materia prima escritural se compone también de los recuerdos que exigen un esfuerzo para no ser olvidados e incluso de otros recursos como el sueño y la hipnosis.

Como lo hemos estudiado, no es casualidad que la narrativa de Sergio Pitol parta de recuerdos penosos y dolorosos, al respecto, Ricoeur dice que: “las enfermedades, las heridas, los traumatismos del pasado invitan a la memoria corporal a fijarse en incidentes precisos que apelan a la memoria, a la rememoración, e invitan a crear su relato” (62). Explica también que la memoria corporal se compone de recuerdos con diversos grados de distanciamiento y que: “la misma magnitud del lapso pasado puede ser percibida, sentida, como añoranza, como nostalgia. (Ricoeur 62)

Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, escribe que “no todo el que busca encuentra necesariamente. El esfuerzo de rememoración puede tener éxito o fracasar. La

anamnesis (rememoración) lograda es [...] lo que llamamos la memoria “feliz”. (48) Habla del sentimiento de sufrimiento que está relacionado con el esfuerzo de ir en la búsqueda de un recuerdo. El esfuerzo de rememoración conlleva sufrimiento, y la evocación simple “en cuanto que se afirma que el recuerdo adviene como presencia de lo ausente; [...] en los casos de evocación espontánea, involuntaria, bien conocida por los lectores de la obra de Proust *En busca del tiempo perdido* [...] La evocación no se siente (*pathos*) simplemente, sino que se sufre o bien, se padece. (59)

El pasado necesita del presente, porque es en el presente en donde puede vivir y existir, el tiempo “propio” del recuerdo es el presente, “el único tiempo apropiado para recordar” (Sarlo 10) es el presente escribe Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado*. La única forma de eliminar al pasado es eliminando a todos los sujetos que lo contienen y en esta operación el testimonio y la narración tienen un lugar fundamental con respecto al pasado, aunque no sea la intención primaria del texto. A este artilugio descriptivo Paul Ricoeur lo considera como una forma de “clasificar las experiencias relativas a la profundidad temporal desde aquellas en las que el pasado se adhiere al presente, hasta aquellas en que el pasado es reconocido en su dimensión pasada del pasado.” (Ricoeur 44-45).

En la narrativa de Sergio Pitlor el pasado no es un salto a otra realidad, sino un tiempo que habita en el presente y que convive con él. O bien, un presente que también es pasado. Con el uso mismo del lenguaje es evidente que, incluso, nuestra forma de definirnos y hablar de nosotros mismos, en un presente, es a través del pasado. ¿Podríamos saber quiénes somos si no tuviéramos memoria? Al respecto, Sergio Pitlor escribe en *El mago de Viena*:

En la memoria debe seguramente estar archivado, ordenado y clasificado mi

mundo de ayer, desde la acomodación en el seno materno [...]. Percibo a veces un eco de las sensaciones y emociones de mi vida pasada [...], las pulsiones en las que nacieron mis primeros cuentos me llegan intermitentemente como reflejos dorados. Ahí estoy, a mediados de los cincuenta: aún percibo la energía de aquel fantasma. [...] (88-89)

La narración lucha contra la desaparición, como una forma de buscar eternidad. El pasado que invade al presente es un tiempo sobre otro; un acto de encimar los tiempos.

En *El mago de Viena*, Sergio Pitol escribe sobre cómo la imagen que un escritor recuerda puede rescatarse del olvido a través de la escritura sólo si ha caído en manos de un escritor: “a veces, una imagen reitera su presencia y exige ser rescatada del olvido. Y si quien la libera resulta ser un escritor, éste quedará colmado de felicidad, sentirá estar a punto de concebir un nuevo relato, quizás el mejor de todos los suyos, porque los detalles que acaba de recordar de su infancia podrían ser lo que faltaba para delinear esa trama perfecta. (Pitol 60) Alejandro García Abreu en el ensayo “Fragmentos de una realidad permeada por la niebla”, en *Línea de sombra, ensayos sobre Sergio Pitol*, a partir de sus relecturas, asegura que, para Pitol “traer a la memoria algo olvidado equivale a despertar”. (Abreu 125)

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido*, con base en la retórica de Agustín, dice que el olvido responde a un enigma y a una paradoja y por lo tanto “¿Cómo hablar del olvido si no es bajo el signo del recuerdo del olvido, tal como lo avalan y autorizan el retorno y el reconocimiento de la “cosa” olvidada? Si no, no sabríamos que olvidamos.” (Ricoeur 51) En el cuento *La noche*, escrito en Viena en 1964, el narrador reconoce cómo es que un gesto fue olvidado y reconoce el gesto preciso que la memoria olvidó, como si la memoria tuviera capacidad de recordar y de olvidar: “Un gesto que creía olvidado para siempre, hecho trizas por

el incomprensible martilleo de la memoria y que al parecer le produjo un sentimiento de intensísimo agobio.” (Pitol *La noche* 38-39)

Llegamos a una de las finalidades más importantes de la memoria según Ricoeur: luchar contra el olvido, arrancar algunas migajas de recuerdo a la “rapacidad” del tiempo, a la “sepultura” del olvido.” (Ricoeur 51) Paul Ricoeur habla de un sentido de preocupación relacionado con el olvido, por el “temor de haber olvidado”. (50) De este modo, el olvido es designado “oblicuamente como aquello contra lo que se dirige el esfuerzo de rememoración [...]. Se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre”(47-48), concluye Paul Ricoeur. De este modo, escribir para Pitol es luchar contra su destino: la enfermedad terminal.

CAPÍTULO 5

EL LENGUAJE FOTOGRÁFICO

La fotografía ha sido uno de los mecanismos “de registro” del cual se ha estudiado su valor testimonial y su relación con el pasado y con la realidad, así como un mecanismo para evitar el olvido. En 1830, Fox Talbot advirtió que la cámara registraba “las heridas del tiempo”, refiriéndose a los edificios y a los monumentos; al respecto, expresa Susan Sontag en *Sobre la*

fotografía (On Photography) que “en vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo.” (Sontag 75)

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* habla de una “aporía avalada por el lenguaje ordinario” (21) y explica que comúnmente asociamos al pasado con una imagen o una aparición “visual o auditiva”: “Se cree que la representación del pasado parece ser la de una imagen. Se dice indistintamente que uno se representa un acontecimiento pasado o que uno tiene una imagen de él, que puede ser cuasi visual o auditiva.” (Ricoeur 21)

En este sentido, una narración del pasado también es una construcción, de modo que el texto, la imagen o la fotografía no pueden retratar de manera fiel la realidad o la experiencia vivida. En este sentido, la realidad escapa al lenguaje (cualquier tipo: fotográfico, cinematográfico, narrativo, etc.), lo trasciende. Lo que queda fuera del alcance, de ciertos registros, precisamente es lo que nos acerca a lo “real”, de modo que, en la narrativa de Sergio Pitol, el misterio cobra gran fuerza inventiva.

Los secretos de la realidad se revelan a través de lo cotidiano y de su observación. Sin embargo no es posible suponer que la fotografía puede revelar la verdad. “La foto se fragmenta en verdades relativas”. En este sentido, Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* se interesa en explorar la experiencia como memoria, y habla de una intensa subjetividad, ya no de la existencia de una Verdad sino de “verdades” en plural.

No tenemos otro recurso sobre el pasado que la memoria misma. Ricoeur escribe que “no tenemos nada mejor que la memoria para significar que algo tuvo lugar, sucedió, ocurrió antes de que declaremos que nos acordamos de ello.” (Ricoeur 41) A partir de situar a la memoria como

forma de conocimiento del pasado, Ricoeur plantea una nueva cuestión: si la “reproducción” es reproducción del pasado (Ricoeur 57) y aquí entran las nociones de recuerdo e imaginación.

En cuanto a imaginación y memoria, Paul Ricoeur en la misma obra menciona que la imaginación está asociada con la ficción y realiza una separación entre éstas como dos intencionalidades: “una, el de la imaginación, dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico; otra, el de la memoria, hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la “cosa recordada” (Ricoeur 22).

En el cuento “La noche” (1964) el pasado se nutre de construcciones imaginarias y muestra cómo es que un recuerdo, al ser confirmado, pierde toda su fuerza inventiva. El protagonista celebra con su mujer y sus cuñados 13 años de matrimonio. Aquella noche de celebración sucede lo que hacía mucho tiempo anhelaba: se encuentra en el lugar público a una mujer con quien mantuvo un romance: “Esperar tantos años... desear silenciosa, ciegamente el reencuentro” (Pitol *La noche* 35). Acuerdan una cita así que días después viajan a Cuernavaca a un hotel. Después del esperando encuentro y la culminación de un deseo que vivía en la memoria del protagonista, el narrador del cuento relata que el personaje tuvo: “la sensación de haber fornicado con la sombra de una sombra, lo que le produjo tal repugnancia” (46). Es decir, el recuerdo y el deseo por aquella mujer hubiera sido más fuerte y sólido si sólo hubiera permanecido en la memoria. Sin embargo, cuando sus anhelos instalados en el recuerdo cobran vida o, como se dice coloquialmente “se hacen realidad” en un presente, las añoranzas, deseos y recuerdos anteriores se desvanecen o se actualizan con las nuevas vivencias. El narrador escribe sobre el protagonista: “Sus recuerdos se perdían en una serie de imágenes semejantes a las de cualquier otra juventud. [...] Una vez saldada la deuda, restaba sólo el presente, Isabel, sus hijos, el despacho [...]” (Pitol *La noche* 46).

Si no recordáramos de dónde venimos y qué hemos experimentado, no sabríamos quiénes somos. Es decir, la memoria es vital para construir una identidad y reconocer nuestra existencia. Al respecto, dice Sergio Pitol en “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol”, entrevista de Luz Fernández de Alba en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, que: “en la memoria debe seguramente estar archivado, ordenado y clasificado mi mundo de ayer, desde la acomodación en el seno materno hasta el momento radiante en que escribo estas líneas”. (311) Si retomamos el aspecto de la imaginación y de la invención, entonces la memoria puede retocarse y, por lo tanto, la identidad puede ser forjada a nuestro gusto. Las fotografías muestran a personas y escenarios en una época específica que, al momento de ser miradas, ya se habrán dispersado y cambiado.

En *El arte de la fuga*, Sergio Pitol narra lo que las fotografías de su hermana y su madre le despiertan en un presente alejado del tiempo en que fueron capturadas: “Ayer estuve en Córdoba. [...] revisando álbumes de fotos familiares. Encontré allí dos fotografías que me traje a casa. Una es de mi madre y mi hermana Irma, tomada poco antes de que murieran”. (90) Considera además que no se trata de cualquier foto, porque menciona: “es casi seguro que haya sido la última foto de mi madre.” (Pitol 90) A continuación describe la foto: “el rostro de mi madre era adusto, severo; había tomado decisiones que cambiarían su vida, y la nuestra, me dijo mi tío.” (90) Sergio Pitol, en dos fotografías de su hermana, se percata de su “transformación aterradora” (91), debido a que una es de ellas es capturada antes de la muerte de su madre y otra es tomada después de la muerte, de modo que Pitol nota una expresión distinta: “la contemplación de esos retratos me vuelve a cargar de una furia y un dolor no apaciguados.” (Pitol 91). La fotografía entra en el juego de “fijar” el tiempo, detenerlo en una realidad que no es estática, al igual que un texto que narra lo que aconteció en un tiempo pasado.

El uso de la fotografía en la narrativa de Sergio Pitol

La cámara permite “democratizar” todas las experiencias, traduciéndolas en imágenes. “Las fotos tienden a sustraer el sentimiento de lo que vivimos de primera mano”, escribe Sontag en *Sobre la fotografía*, quien, además, expresa que “la fotografía no ha sido inmune a las dudas modernas sobre su relación directa con la realidad” (120). Sontag cree que la foto es el reflejo de la incapacidad para dar por sentado el mundo tal como se le observa. Por ello, cuando cambia la noción de realidad, también cambia la imagen. “Nuestra era no prefiere imágenes a cosas reales por perversidad, sino por reacción a los modos en que la noción de real se ha complicado y debilitado.” (156)

Sergio Pitol introduce una manera visual y fotográfica de narrar, en la que la luz coincide con el momento narrativo, con la trama y con la decadencia del personaje. En el cuento “Ícaro” este tratamiento es evidente, porque escribe Pitol que la luz “entraña una intención simbólica. La atmósfera psicológica, al menos, se concentra o se distiende con su ayuda.” Y la melancolía va en relación gradual con la temporalidad: “el otoño comenzó a dar paso al invierno, (hablaba) de la oscuridad y la lluvia y la falta de incentivos.” (Pitol “Ícaro” 180) Pitol habla de la juventud y la belleza asociándola con la intensidad de la luz o la “luminosidad” radiante:

En las primeras escenas, las de la juventud, la claridad es radiante y va en aumento hasta la parte de Macao donde la luminosidad se vuelve a momentos intolerable. Todo contribuye a ello, no sólo el sol siempre a plomo sobre los personajes; los trajes claros y vaporosos de la bellísima actriz [...], los sombreros de paja de los jóvenes, los toldos color crema de los cafés al aire libre. –Ciega esta luz– dice en el momento de embarcarse. (Pitol “Ícaro” 180)

Posteriormente, al término del cuento y de la muerte del poeta fracasado, Pitol describe a la luz de otra manera, como si la extinción de la vida coincidiera con la extinción de la luz y las condiciones climáticas adversas también se asociaran al fracaso del protagonista:

La luz disminuye gradualmente hasta desaparecer casi del todo en las últimas escenas: la aldea de pescadores donde se ha terminado por refugiar el protagonista. El sol, las pocas veces que aparece, es como su triste parodia. No hay sino niebla, lluvia y frío: una grisura que cae del cielo, mancha los plafones, se filtra por las paredes. Aun en la sala de té parece flotar una nube húmeda. (180)

En el cuento “Ícaro”, el narrador describe cómo el cineasta logra desaparecer y aparecer su lujoso entorno sólo con encender y apagar la luz: “Oprimió el botón de la lámpara. El paisaje de Guardi, las rameras de Carpaccio, los brocados, The Towers of Trebizond sobre la mesa de noche, el teléfono, fueron absorbidos por la oscuridad.” (Pitol 183)

Las nociones de “realidad” se construyen también a partir de la ficción, los sueños, la imaginación y las fuerzas psicológicas, de modo que creamos una concepción propia en donde las fotografías y los textos capturan esa realidad específica y propia del sujeto.

No hay lenguaje que alcance a compartir, en su totalidad, la propia experiencia de pensar un recuerdo, que, además, no sólo recae en el cerebro. En realidad, el humano acompaña a otro humano como una suma de soledades, donde el recuerdo aparece como una fotografía, a veces nítida, a veces nublada, que sólo quien la porta puede mirarla desde dentro. En este sentido, el esfuerzo creativo de Pitol resulta a veces un ejercicio solipsista o de configuración del sujeto, el cual además se lleva a cabo en soledad. Carlos Monsiváis en “Sergio Pitol: el encuentro y su biógrafo improbable”, habla de la soledad y la relaciona con la memoria: “Desde la soledad Pitol

recrea y se apropia de un paisaje europeo del destierro y la reelaboración de la nostalgia, o si se quiere del aclimatamiento de la memoria.” (Monsiváis 25-26)

Para Sontag, la fotografía no es más que una representación pobre de la experiencia vital, si la intención es captar la realidad tal cual. La foto “transforma el mundo en partículas inconexas e independientes. Y la historia se convierte en un conjunto de anécdotas” (32). En cambio, el hombre une la realidad fragmentada a través de una narración propia, un impulso *gestáltico* con el que se pretende configurar una sola historia con cierta lógica. La memoria es vital en este proceso humano de ficción, que, sin duda, es un mecanismo de supervivencia. En “La casa del abuelo”, Sergio Pitól escribe sobre cómo Ismael encuentra gratificante mirar las fotografías familiares, “borrosas y amarillentas” (78), que le hablan de una historia personal y cómo es que esas láminas de papel son una forma de poseer a sus ancestros en la mano:

Cajas con fotografías familiares [...] que instalaban en la inmovilidad y el estatismo unos rostros que férreamente encadenaban el suyo a una estirpe. Le placía encontrar rasgos suyos, o que imaginaba como suyos [...] le producía un placer casi físico el saber que por sus venas corría la misma sangre que había latido en las de esos hombres y mujeres que un día [...] se colocaron frente a la cámara fotográfica. (78)

En el cuento “La casa del abuelo”, las fotografías son las que permiten atestiguar el cambio físico de la madre del personaje principal: “Fuerte alegría al reconocer a su madre en aquella multitud de estampas, muy joven, con el mismo rostro de ahora, aunque quizás menos anguloso, con más carne en las mejillas, y una frescura que no le conocía.” (Pitol “La casa del abuelo” 78)

La fotografía es condescendiente con la realidad, porque el mundo fotografiado “entabla con el mundo real una relación esencialmente inexacta”, (86) expresa Sontag. La vida no consiste en momentos estáticos, la fotografía sí fija a la vida en un solo tiempo y lugar. La

imagen participa del objeto representado, pero ésta no puede ser la realidad en sí misma, sino una nueva realidad.

Lo exterior está ligado a lo interior y por ello podemos tener una “memoria compartida”, como familia, pueblo o grupo social, pero la experiencia de vida se acompaña de una memoria que aparece como una voz propia y orgánica que narra y que genera vínculos y redes de información, de modo que el pasado convive con el presente. Con respecto a la memoria ligada a lo exterior, a continuación estudiaré cómo es que los lugares se vuelven propios de nuevas inquietudes, de modo que los espacios cobran un papel importante en la narrativa de Sergio Pitol.

CAPÍTULO 6

CIUDADES Y MEMORIA

Introducción al capítulo

Las ciudades pitolianas no son escenarios en los que ocurren las acciones o los desplazamientos del protagonista; los lugares cobran un significado relevante en su narrativa, ya que los personajes están profundamente determinados por el exterior. Los personajes actúan en relación recíproca con el exterior y, a la vez, el exterior no es una postal turística o una fotografía nítida, sino un cúmulo de sensaciones y experiencias ligadas tanto al narrador como a los personajes, de tal manera que las ciudades-lugares que conocemos a través de su literatura no son más que imágenes de la memoria y, como todo mecanismo del recuerdo, se entrelazan con sueños, ficción, deseo, referencias reales, terapias hipnóticas y lecturas, que resultan ser espacios que se transforman en simbiosis con el personaje y, también, con el autor. Los lugares en los que se sitúan las acciones no guardan fidelidad con los espacios geográficos reales. Los lugares pitolianos en realidad son no-lugares, son impresiones, recuerdos, trayectos, evocaciones, mapas difusos y ciudades interiores. En “El *Tríptico de la Memoria: evocación y vida*” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, José Luis Martínez Suárez escribe que Sergio Pitol crea “una realidad más genuina que el mundo que le sirvió de estímulo. Sus mapas cambian mientras son leídos, trazando la duradera verdad del fugitivo.” (252)

En *El mago de Viena*, Sergio Pitol menciona cómo es que desde el título de sus obras la relación con el espacio se hace presente y se polariza de un título a otro: “Uno de mis libros se llama *Los climas*, otro *No hay tal lugar*, el primer título alude a la variedad de los espacios, el segundo lo niega.” (Pitol *El mago de Viena* 91-92)

Sergio Pitol se expresa de los lugares como si su relación con ellos hubiera sido semejante a la relación emocional con un ser humano y de cómo es posible establecer una

relación de propiedad o semejanza con los espacios: “entrar en crisis con ellos, casi como si fueran personas, casi como si fueran una relación amorosa” de las cuales huir en su momento, “antes de ser abandonado por estos lugares o desechado por ellos, me apresuraba yo a cambiar de sitio” (28), expresa el escritor en “Reflejo de una vida itinerante”, entrevista de Sergio González Rodríguez en *Conversaciones con Sergio Pitol*.

La ciudad es una multiplicidad de ciudades y determinados sitios geográficos aglomeran el pasado histórico y político de sus ciudadanos. “El lugar se define desde el punto donde se hinca la aguja del compás imaginario, el cual muchas veces coincide con el centro llamado “histórico” y que no es sino el lugar donde se produce una mayor densidad de memoria.” (162), escribe Félix de Azúa en “Aprendiendo a ser ciudad” en *La invención de Caín*. Al respecto, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* se preguntó: “¿los lugares de memoria serían los guardianes de la memoria personal y colectiva si no permaneciesen “en su sitio”, en el doble sentido del lugar y del emplazamiento?” (Ricoeur 65) El pasado individual de sus habitantes tiene su centro en determinado barrio, en determinada casa, en cierta habitación.

Los espacios cobran vida propia al ser conferidos de una carga emocional y afectiva. Una ciudad propia es la que se descubre en una cartografía sin nombres de niños héroes ni revolucionarios, sino en la de una con vivencias que pueblan la memoria y el olvido: la calle en la que recibí la noticia de su muerte; el rincón del puente en el que terminó una relación amorosa; el callejón de un asalto; o la banqueta de un reencuentro. Es una cartografía de lo propio. Esto mismo lo menciona Pitol en *Autobiografía*:

México se me había convertido ya para entonces en una especie de “ciudad sin Laura”; sentía una herida atrozmente viva, presta a excitarse ante la contemplación de ciertas calles por las que habíamos caminado, por la frecuentación de mil cafés en

que rompimos y volvimos a reanudar nuestras relaciones: la ciudad me parecía a veces un enorme campo de ruinas deshabitadas. (46-47).

La temporalidad del ciudadano no obedece al rigor de la sucesión temporal objetiva. De manera que cuando regresa el nombre olvidado de la ciudad, toda ella se presenta de nuevo con un orden distinto.

La ciudad no es percibida de igual manera por sus habitantes que por sus forasteros, quienes se acercan a ella con una cartografía propia. Sergio Pitol en *El viaje* escribe:

Para que esta ciudad notable cuál ciudad fuese perfecta –perfecta para mí, se entiende– necesitaría la existencia, inserta en los pliegues y grietas de sus barrios más antiguos, de una Kitái-górod, esa invisible ciudad asiática añorada por Borís Pilniak [...], donde en las tinieblas de las zonas más sórdidas se maceran sin tregua una mezcla indescriptible de emociones feroces, terrores atávicos, misterios insondables, aventuras desorbitadas. (Pitol *El viaje* 77)

Para Sergio Pitol, las indolencias del exterior se vinculan con el interior de los personajes. En el cuento “Ícaro”, escribe: “La humedad y el frío lo torturan, lo hacen sentir permanentemente enfermo. Ha llamado varias veces a la encargada para mostrarle las dos goteras del techo,” (Pitol 179). En el mismo cuento, la lluvia, la oscuridad y la luz inciden en la creación de un ambiente cinematográfico teñido de melancolía y tristeza:

Por la ventana se ve sólo el manto gris de la lluvia. La cámara hace prodigios para recrear ese mundo de oscuridad en que de golpe hay uno que otro destello luminoso: las gotas que rebotan en la acera como balas sobre una superficie metálica, el viejo desvencijado automóvil oscuro que cruza por un momento el pueblo en medio de un derrumbe de cielos. (Pitol “Ícaro” 179)

El autor y sus desplazamientos: la memoria

Sergio Pitól viajó y vivió fuera de su país natal durante casi 30 años, motivo por el cual su obra confiere una carga indispensable a los lugares, tanto en los que sitúa a sus personajes como también en los que desarrolla su corpus. Sobre todo fue determinante la región veracruzana en la que creció. Al respecto, Serrato Córdova expresa que: “para entender la literatura de Pitól es necesario tener en cuenta sus largas estancias en el extranjero [...]” (*Las tramas de la parodia* 12).

El espacio urbano y su comprensión no es una entidad separada del lenguaje y, por lo tanto, del pensamiento. La representación simbólica del texto está ligada a la dinámica e interacción con el espacio. La literatura se apropia del pensamiento espacial, “la literatura se urbaniza bajo los nuevos parámetros modernos y la ciudad se ficcionaliza”(Liendivít Web), ya no como un relato clásico en el que la ciudad era mera escenografía, sino como “tensión viva y tan fragmentada y compleja como el Hombre mismo”(Liendivít Web), escribe la arquitecta y ensayista paraguaya Zenda Liendivít en un artículo sobre la modernidad: “Cómo hablar de ciertas cosas” de la *Revista Contratiempo*. Al respecto, dice la filósofa española María Zambrano en el artículo *Del escribir*, publicado en 1985 en *El País*: “Una ciudad sin escritor es un templo vacío, una plaza sin centro, o quizá con el centro desplazado y puesto al margen, esquinado, para dejar su lugar, todo el lugar, a algo cuyo nombre no está siquiera bien catalogado, algo para lo que, en realidad, no hay palabra.” (Zambrano *El País*). Recordamos también a Onetti, quien expresaba que ninguna ciudad existe hasta que alguien escribe sobre ella.

Pitol habla sobre la memoria instalada en múltiples lugares: “mi memoria está repartida, mis emociones se encuentran fijadas en varias ciudades, mi cultura se ha nutrido en distintas vertientes.” (333 *revisar fuente*) esta memoria es de donde surgen los escenarios y las situaciones por donde transitan sus personajes indistintamente en Veracruz o en cualquier ciudad de Europa.

Al respecto, Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* dice que la memoria corporal en el acto de desplazarse es lo que fija los recuerdos relacionados con un espacio: “La transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos [...] como orientarse, desplazarse y vivir en [...]. Es en [...] la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables”. (Ricoeur 62)

En el prólogo de *El asedio al fuego*, Juan Villoro enlista algunos de los espacios pitolianos, lo que muestra la diversidad geográfica y situacional de sus personajes:

Una aldea veracruzana, hundida en un eterno estío, condenada a la depredación moral de la familia Ferri; una sala de conciertos que igual puede estar en Viena o en Barcelona; una remota historia china que cobra vida en un tren que se dirige a Occidente; el bosque de Sródborów, cuya vegetación de taiga sirve de impulso para que el protagonista recuerde una mugrosa fonda de Orizaba; una anciana que en el invierno de Varsovia establece un mágico contacto con el tiempo mexicano. (Villoro *El asedio al fuego*)

Veracruz fue la puerta marítima al mundo por la que los europeos llegaron a México y, también, región de contrastes en donde se asentaron y cohabitaron las familias inmigrantes con los indígenas locales. Es por esta misma puerta por donde Sergio Pitol se embarcó rumbo a Europa por vez primera en 1961, año en que comenzó no su viaje, sino su “itinerario de estancias”, como las describe el propio Pitol en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. El primer momento en el que Pitol sale de su país, lo describe de la siguiente manera en *El mago de Viena*: “Fue la manera de contradecir el encierro infantil en habitaciones impregnadas de un dulzón olor a pócimas y yerbas medicinales.” (89-90) Sin embargo las primeras impresiones se conservan y perduran a lo largo de la su vida y de su escritura.

Sergio Pitol escribe desde el recuerdo de su dolorosa infancia, desde el recuerdo de una Venecia borrosa o desde el encierro en una habitación de hotel. Gaston Bachelard escribe en *La poética del espacio*: “La estancia donde el poeta tiene este ensueño [...] merece también su nombre de "cuarto solitario". Se le habita por la gracia de la imagen, como se habita una imagen que se encuentra "en la imaginación.” (197)

En *Pasión por la trama* Sergio Pitol escribe que la fuga le permitió “disfrutar de una envidiable libertad, que de seguro no hubiera conocido de haber permanecido en casa” (22). La casa era entonces un símbolo de opresión en donde le era imposible crear. Juan Villoro en “El viajero a su casa” en *Conversaciones con Sergio Pitol*, expresa que las escenas de los relatos de Pitol “ocurren bajo un aire opresivo, como la niebla que ahoga el pueblo veracruzano donde creció el autor”. (Villoro 71).

El hogar es sólo un espacio simbólico que cohesiona a la familia y a sus antepasados. Sin embargo, como expresa Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, “ la casa natal ha inscrito en nosotros la jerarquía de las diversas funciones de habitar. Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental” (36), es decir, la casa de infancia es el modelo a partir del cual se estructuran las casas posteriores. Casa, que nombra un determinado espacio físico que se completa en el pensamiento y cuyos afectos y emociones la integran como la idea de “un hogar”.

Bachelard se refiere al uso de la palabra “hábito”, que hace alusión inmediata a la acción de “habitar”, para expresar “ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (36), valga la redundancia para nombrar a la primera casa como la “inolvidable”. Félix de Azúa escribe de ciudades superpuestas como las de Sergio Pitol, las cuales no escapan al ser: “Cuando todas las ciudades se superponen y se hacen intercambiables como las monedas de

los distintos países, entonces los traslados son ya operaciones controladas. Viaja un “yo” que lleva su ciudad en la intimidad del sujeto.” (Azúa 177)

Paul Ricoeur en *La memoria, la historia, el olvido* afirma que los lugares habitados “son, por excelencia, memorables [...] pues el recuerdo está unido a ellos” (64) y son ellos mismos los que nos recuerdan los episodios que se desarrollaron en esos sitios. Es decir, el lugar evoca el acontecimiento, inevitablemente. Agrega que “las “cosas” recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares.”(Ricoeur 63)

Para Sergio Pitol la libertad representaba salir del encierro hacia el exterior, escapar del “aire opresivo” que menciona Juan Villoro, como si el interior fuera su propio país, al cual sentir cercano sólo desde la condición de lejanía; escribe en *Pasión por la trama*:

Soltar amarras, enfrentarme sin temor al amplio mundo y quemar mis naves fueron operaciones que en sucesivas ocasiones modificaron mi vida y, por ende, mi labor literaria. Si obtuve beneficios, uno de ellos fue la posibilidad de contemplar mi país desde la distancia y, por lo mismo, paradójicamente, sentirlo más próximo (Pitol 22)

En *La Invención de Caín*, Félix de Azúa escribe que “somos lo que la ciudad (originaria) hizo de nosotros y, allí en donde estamos, vamos dejando la huella de su laberinto, como si sólo nos fuera permitiendo aprender una sola danza.” (178) Es decir, llevamos la ciudad originaria en nosotros y “una vez emprendido el viaje que no hará sino llevarnos de una ciudad a otra para repetir una y otra vez la danza del laberinto, para comprobar si nuestro laberinto coincide o no con el de la nueva ciudad” (Azúa 178), para comprobar, finalmente, que “nos reconocemos a nosotros mismos como la pura memoria de un laberinto que hemos olvidado y que se formó danzando en la ciudad originaria.” (178) De este modo, “todas las ciudades son la misma ciudad” (Azúa 176). Y si todas las ciudades son la misma, también lo son los hombres, las cosas y los

tiempos, así lo declara Pitol en “Todo está en todas las cosas” de *El arte de la fuga*: “Todos los tiempos son en el fondo un tiempo único. Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades [...], cada uno de nosotros es todos los hombres [...] ¡Todo está en todas las cosas! Y Venecia, con su absoluta individualidad, iba a revelar ese secreto”. (29) En *El mago de Viena*, Sergio Pitol habla de un lugar lejano en el que los personajes dejaron atrás las historias íntimas y familiares: “Lo que acerca y comunica esas escenografías son los personajes, por lo general todos los mexicanos, con sus vicisitudes, extravagancias y remordimientos a miles de kilómetros del lugar donde dejaron enterrado su cordón umbilical.” (Pitol *El mago de Viena* 250)

Este mismo conflicto sobre alejarse y, al mismo tiempo, querer volver al seno materno es una característica de la mayoría de sus personajes, lo que a su vez podría representar la lucha interior del escritor entre volver a su origen o permanecer fuera de éste mediante el desplazamiento físico. El rey Juan Carlos expresó en la ceremonia de la entrega del Premio Cervantes 2005 que “cercanía y fuga podría ser una magnífica definición para su obra”.

Para quienes habitan la ciudad primigenia, familiar y conocida, los espacios físicos que rodean al ser humano también son susceptibles de cambiar, no sólo por las construcciones y reconstrucciones urbanas, sino por su proyección en el espacio y la contribución imaginaria con la que termina de configurarla en el pensamiento. Gaston Bachelard habla del espacio captado por la imaginación, el cual “no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido [...] con todas las parcialidades de la imaginación.” (17) En este sentido, la ciudad es un espacio personal y autorreferencial, aunque público y colectivo. Para Ricoeur, en la misma obra, esto deriva en un problema: cómo articular “el tiempo vivido y el espacio vivido sobre el tiempo objetivo y el espacio geométrico.” (64) Posteriormente menciona

que: “entre el espacio vivido del cuerpo propio y del entorno y el espacio público se intercala el espacio geométrico.” (Ricoeur 193) Los espacios físicos y los tiempos cronológicos conviven con la forma en que pensamos y recordamos lo vivido. El mundo de Sergio Pitol es muy perturbado, cuyos conceptos aparecen en constante oposición, muy llenos de elementos opuestos” (180) escribe Margarita García Flores en *Conversaciones con Sergio Pitol*. Sus personajes responden a su condición fatal.

Ricoeur, en la misma obra, expresa que todo acontecimiento y todo acto fundador o fundante está necesariamente vinculado al tiempo del calendario. Más adelante Paul Ricoeur menciona que el tiempo y el espacio vividos en la percepción y en la memoria se “hallan enmarcados juntos en un sistema de lugares y de fechas [...]” (191) Hay relación entre recuerdo y lugar pero a la vez hay un “vínculo inseparable entre la problemática del tiempo y del espacio”. Ricoeur se pregunta cómo la “datación y la localización” pueden articularse sin “acudir al conocimiento objetivo del espacio geométrico y del tiempo cronológico” (63). Este esfuerzo de hacer memoria es un “esfuerzo de datación: ¿Cuándo?, ¿desde hace cuánto tiempo?, ¿cuánto tiempo duró eso?”, concluye Ricoeur (63-64).

En 1961 Sergio Pitol abandona México, no definitivamente ni tampoco con certezas sobre su fecha de regreso: “Decidí pasar unos meses en Europa y me demoré cerca de treinta años en volver a casa” (90), escribe en *El mago de Viena*. En una entrevista en video, realizada por Más Cultura de TVMás, Pitol se refiere al ingenio como un mundo precario y distante de las grandes ciudades culturales: “Cuando yo oía en mi familia que comentaban algo de lo que pasaba en el ingenio de Potrero, donde vivíamos, me parecía que eso no era vida, que eso no era nada.” (video) De modo que, antes de trasladarse a Europa, primero se muda a la Ciudad de México.

Félix de Azúa en “Aprendiendo a ser ciudad” dice que quien sufre la hostilidad de una ciudad se obliga a ser más racional: “El habitante de la ciudad, hostigado por la densa competencia del medio, incrementaría su propia racionalidad de un modo automático con sólo vivir urbanamente.” (154)

El autor primero se asienta en Roma, de donde provienen sus antepasados, por ello, esta primera huida de su país en realidad representó una búsqueda de sus raíces. En esta etapa su narrativa ya es la de “un viajero que se desea testigo de ambientes los cuales tenía algunas noticias adquiridas a través del cine y los libros” (32), escribe Sergio González Rodríguez en “Reflejo de una vida itinerante”. Para emprender el viaje, el hartazgo fue el detonador más evidente, así como la referencia a los ideales de la Generación Beat. En esta misma conversación con González Rodríguez, Sergio Pitol menciona el tedio que lo obligó a moverse, y habla de los recuerdos como elementos indispensables para su viaje:

Estaba yo harto y supe que me convendría hacer un viaje; ya entre 1957 y 1958 [...] era el periodo de los *beatniks*, que para mi generación fueron muy sugestivos, esa idea de andar en el camino [...] hasta donde dieran los recursos, la capacidad física y después regresar.” (29).

Se infiere que, para Pitol, la desesperanza con respecto a la situación cultural de su país de origen fue uno de los motivos más evidentes por los cuales dejó México. En *Pasión por la trama* habla de cómo recuerda que era la sociedad mexicana a través de la recepción que obtuvo en 1958 *La región más transparente* de Carlos Fuentes, a la que describe como una “puesta en evidencia de la ignorancia, mojigatería, aldeanismo y mala fe de una sociedad a la que orgánicamente le resultaba imposible conocerse a sí misma, y mucho menos juzgar una obra que daba un salto de un siglo en México.” (Pitol *Pasión por la trama* 143)

En uno de sus primeros cuentos, “Los Ferri”, publicado en 1957, en voz de la sirvienta, quien habla de una de las mujeres de la familia acaudalada de Los Ferri, menciona que sus viajes por Europa le ofrecieron libertad y desenvoltura. Es decir, Sergio Pitol ya concebía que para alcanzar un dominio de su lenguaje y ampliar sus conocimientos culturales debía viajar, y ya era consciente de las limitaciones que encontraba en su propia localidad veracruzana, a la que en el cuento menciona como San Rafael:

Se lanzó a viajar por Europa [...] sedienta de conocerlo todo [...] su lenguaje cada vez se tornaba más libre y comenzó a hablar de temas extraños aprendidos en el teatro, en las novelas o en el trato con gente de pensamiento extravagante; temas que luego con gran desenvoltura reproducía en las tertulias de San Rafael, a pesar de que ninguna señora de la población pudiera digerirlos (Pitol “Los Ferri” 42).

En *Pasión por la trama*, Sergio Pitol menciona que su desaparición del país no fue como habitar un territorio diferente o ajeno, sino como permanecer fuera del propio: “Me quedé fuera de México, cambiando con frecuencia de destino, casi siempre por intervenciones del azar, hasta finales de 1988 en que regresé al país.” (22)

En la entrevista con Pedro M. Domene de *Conversaciones con Sergio Pitol*. La descripción del autor es la de un viaje azaroso en busca del goce: “viajé por el placer puro del viaje, llevado por el instinto y el azar, que al final de cuentas es lo mismo.” (123)

En realidad, la creación literaria no ocurre en el turismo ni en el placer, sino que surge de la necesidad y del encuentro con un contexto propicio para la creación. Un escritor necesita cierta dosis de neurosis para no dejarse llevar por el azar, el cual puede resultar un enemigo de la voluntad creadora. Bachelard en *La poética del espacio* cita a José María Rilke, quien escribe una carta a Clara Rilke: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de

quien ha ido hasta el extremo de una experiencia [...]. Pero ¿es necesario ir a buscar el "peligro", fuera del peligro de escribir, del peligro de expresar? [...]" (Bachelard 191).

Pertenecer y no pertenecer a un solo lugar le brindó la libertad necesaria para no tener que establecer lazos territoriales emocionales, mas que con el propio país que llevaba consigo y que, por permanecer fuera, lo llevaba un tanto idealizado. El constante traslado tampoco le permitió pertenecer a un grupo definido y mantenerse alejado de la crítica. A propósito, Ángel Rama en *La riesgosa navegación del escritor exiliado* habla de la nostalgia por la patria y el uso peyorativo del "exilio":

La palabra exilio tiene un matiz precario y temporero: parece aludir a una situación anormal, transitoria, [...] un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes. [...] Los exilios, aun los duros e ingratos [...] son ellos los que proporcionan la textura de la existencia [...] con su peculiar desgarramiento entre la nostalgia de la patria y la integración [...] a otras patrias, todo ello actuando sobre un estado de transitoriedad y de inseguridad. (Rama *Revista de la Universidad*)

La obra que Sergio Pitol escribe lejos de México significa una ruptura con respecto a los modelos europeos que presentaban los exponentes mexicanos anteriores a Sergio Pitol.

Las ciudades no son sólo los espacios fascinantes de las crónicas de viajes o las postales turísticas. Viajar y ser viajero no son sinónimos. Sergio Pitol busca la sombra que producen las luces de la ciudad; va en busca de los espacios fieles a sí mismos, a puntos siempre centrales cuando se pierde la relación con otro punto. Juan Villoro en el prólogo a *El asedio al fuego*, escribe que, Sergio Pitol, "al renunciar a escribir en bitácora del extranjero, se ha vuelto nativo de su propio mundo". El viaje por países "lejanos" en sí mismo facilita el encuentro con

imágenes poco comunes, sin embargo, “Pitol abandona lo que podrían ser las historias de un turista, el mundo lleno de anécdotas tan variadas y enigmáticas como las figuras de un bazar, pero que al fin y al cabo constituyen la visión de un extranjero”. Por el contrario, él apuesta a lo exótico en “la densidad de las atmósferas, en la riqueza de las reflexiones y en la minuciosa recreación de la vida cotidiana”, agrega Villoro. Es decir, no “saca provecho” de los estímulos exóticos que ofrece el turismo para escribir obras que llamen la atención por su sensacionalismo extravagante. En el video “INAH: Arqueología e Arquitectura. Sergio Pitol: El eco de las pasiones”, Pitol menciona que “por más exótico que sea el exterior, el verdadero viaje no se produce, no sucede. Los viajes en los que nunca ha estado. Una forma de extranjería, pertenezco a los lugares de donde no soy, no estoy, y quizás no vaya nunca.” (video). En *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Masoliver Ródenas comenta que los recorridos siempre son en relación directa con la vida del narrador, es decir, subjetivos y propios: “en *El viaje* hay sin duda un recorrido, pero en realidad es un itinerario de estancias donde la vida de una ciudad se identifica con la vida del narrador” (Ródenas 333).

Carlos Monsiváis en “Sergio Pitol: Las mitologías del rencor y del humor” advierte también de la relación entre los espacios y sus personajes, y la forma en que el viaje no hace previsible sino ambigua su narración:

Pitol aprovecha su experiencia de viajero, y los escenarios se suceden con rapidez [...] En Nueva York, Roma, Bujará, Viena, Varsovia, el punto de fusión de los personajes de Pitol es la ambigüedad, o, mejor, la ausencia de los rasgos que desembocan en lo absolutamente previsible. (Monsiváis 41)

Hay un final visible de esta primera etapa narrativa de cuentos que se fundamentan en la exploración emocional de su infancia y de su familia. Escribe Serrato Córdova en *Las tramas de*

la paraodia que esta etapa “inicia con el relato “Victorio Ferri cuenta un cuento” (1957) y termina con “Cuerpo presente” (1961), se caracteriza por su modelo trágico, de ambiente rural [...]. Los relatos de esta etapa se desarrollan en un espacio cerrado, donde los personajes tienen un matiz demencial.” (14). Serrato Córdova agrega que “desde sus primeros relatos, uno de los temas recurrentes de nuestro autor es el elemento irracionalista de sus personajes”. (15)

En su segunda etapa narrativa la temática se sitúa en la apertura al mundo que le otorgan sus primeros viajes y en donde las situaciones y los lugares ya son propios de nuevas inquietudes. Durante su segunda etapa creativa incorpora en su temática los viajes por Europa, las referencias culturales variadas y la gran erudición vertida en su narrativa. Posteriormente habla de la creación, del creador o artista, del arte, y de los mexicanos en el extranjero. Es durante esta etapa en la que escribe sus novelas, en las cuales se esmera en armar estructuras complejísimas como las cajas chinas. El esfuerzo de comprensión de su obra se fundamenta en la relectura. En el artículo “Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol”, Tatiana Bubnova escribe: “la obsesiva geminación de personajes y motivos atrapados por la memoria, el cambio de voces narrativas, [...] la temporalidad que obedece a la lógica de la memoria y el cambio de óptica, dan por resultado una complejidad narrativa”(Bubnova 459).

En los primeros cuentos escritos fuera de México todavía no corta el cordón umbilical con el país, por lo que sitúa a sus personajes con una liga evidente, como en los cuentos “Hacia Varsovia” (1963) y “El regreso” (1966): El primero se desarrolla en un viaje de tren a Varsovia donde el protagonista mexicano confunde a su abuela con la anciana sentada a su lado y une su situación en Varsovia con su historia familiar. El segundo muestra a un becario mexicano que padece una enfermedad en una recámara de hotel en Varsovia. Por tanto, los personajes son

extranjeros, mexicanos en su mayoría o viajeros en lugares remotos en los que los “escenarios” son sólo proyecciones interiores, decoración de fondo. En esta segunda etapa cuentística lo exótico de los lugares no interviene en las historias.

Los espacios en *El tañido de una flauta*

La primera novela de Sergio Pitol fue un esfuerzo consciente por romper con las estructuras tradicionales. *El tañido de una flauta* es el título de la película realizada por un director japonés que el cineasta anónimo ve en el festival de cine en Venecia y que a su vez le remite a la trama de la única película fracasada que realizó, y de donde parte para narrar su versión vivencial con Carlos Ibarra, el escritor fracasado.

El primer párrafo de *El tañido de una flauta* abstrae el resto de la trama, donde las ciudades se aglomeran en el transcurso de un solo día y donde todas las ciudades tienen la misma importancia: “del vagabundeo del narrador-cineasta por las calles poco conocidas de Venecia, [...] De los escenarios, todos son reconocibles a cualquier lector, salvo Cuernavaca, [...] pero que aparece en el mismo nivel de importancia que el resto de las metrópolis.” (Pitol 9)

En ella, las ciudades, ajenas y propias, en las que los protagonistas transitan están vinculadas con la narración, como si las ciudades fueran un personaje más que pesa en la consciencia y en el proceso creativo de los personajes. Las ciudades también cambian con el tiempo, y son percibidas como desoladoras, nostálgicas o aterradoras. En esta primera novela, las ciudades y los ambientes destruidos y desolados son determinantes en el proceso del fracaso de los personajes y ocupan un significado en la narración. El personaje protagónico mexicano Carlos Ibarra, cobardemente, se esconde en Europa para encontrar inspiración y escribir una novela, obra que jamás culminará. Por el contrario, el pintor Ángel Rodríguez, con profunda

nostalgia y necesidad de paternalismo, regresa a Cuernavaca, México, para realizar su obra pictórica más importante, acogido por el círculo artístico y la crítica de su propio país. En el medio se encuentra el narrador, un cineasta anónimo quien viaja a festivales de cine, pero cuya mediocridad no le permite ser un artista, no realiza el esfuerzo creativo sino que toma una posición de observador y crítico, quien sólo goza de espectáculos y reuniones sociales y quien termina abrumado con sus recuerdos sobre Carlos Ibarra. Por un lado, el pintor Ángel Rodríguez vuelve a casa, al seno familiar después de una estancia en Londres, de cuya experiencia relata un fracaso amoroso que tiñe a Europa de nostalgia. En cambio, vuelve a los enfermizos lazos familiares, a una ciudad y a un país que le brindan el confort del reconocimiento como artista. El cineasta anónimo transita por la Venecia no turística y recuerda sus encuentros con Carlos Ibarra, un escritor fracasado al que el lector sólo conoce a través de la memoria del cineasta anónimo, relatada en tercera persona. Es a través del cineasta anónimo que conocemos a Carlos Ibarra, quien ha muerto en el presente narrativo pero de quien sabemos que viajó de ciudad en ciudad, errante, sin encontrar un lugar adecuado para poder concluir su eterno *work in progress*. Para Carlos Ibarra todos los lugares son el no-lugar y él es un constante fuereño, exiliado, un extranjero que nunca se acopla del todo al entorno y que vive errando en la insatisfacción de una vida llena de placeres y de una lenta caída hacia la infertilidad creativa, hacia el anonimato, la soledad y el abandono del mundo.

Sergio Pitol En *Victorio Ferri se hizo Mago en Viena* habla del viaje como una “revelación”: “A la relación del viaje no como recorrido sino como revelación de espacios sagrados y muchas veces profanados por la realidad política y social, y a la presencia de poderosos personajes sublimes [...]” (337)

La Venecia de Sergio Pitol

“Venecia comprende y está comprendida en todas las ciudades”, (218), escribe en *El Relato veneciano de Billie Upward*. Al respecto podemos entender la Venecia de Pitol a través del pensamiento de Paul Ricoeur, quien, en *La memoria, la historia y el olvido*, habla de la ciudad que confronta en el mismo espacio: “épocas diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y ser leída.” (Ricoeur 194) Es en la ciudad en donde “el tiempo narrado y el espacio habitado se asocian en ella más estrechamente que en el edificio aislado”, agrega, puesto que la ciudad, aun más compleja que la casa, “ofrece un espacio para desplazarse, acercarse y alejarse. Uno puede sentirse extraño en ella, errante, perdido, mientras que sus espacios públicos [...] invitan a las conmemoraciones.” (Ricoeur 194)

Sergio Pitol habla con Juan Villoro en “El viajero en su casa” en *Conversaciones de Sergio Pitol* de cómo su conocimiento de Venecia se nubló de una subjetividad: “Recuerdo que al llegar perdí mis lentes y veía yo una Venecia maravillosa pero espectral, deformada por mi miopía y astigmatismo. Lo que sucede con Venecia es que basta verla una vez para que se te quede para siempre.” (79) Esta Venecia real e imaginada se distingue en los escenarios de la primera novela de Sergio Pitol, *El tañido de una flauta* donde la presencia de dos Venecias es evidente. Hay una Venecia turística, predecible y majestuosa, en donde se sitúa el mundo del festival de cine y sus actividades sociales. Hay otra Venecia cotidiana, donde habitan familias y donde los personajes se pierden para experimentar una ciudad laberíntica, decadente, exótica y más auténtica que la Venecia para el turismo de hermosas plazas. Una Venecia de callejones

desolados que coinciden con los momentos de crisis del personaje anónimo, quien exterioriza su interior en la transformación del escenario. La Venecia convencional se transforma de acuerdo con su estado y cuya ciudad ofrece indicios simbólicos como una góndola con un cisne degollado. El encuentro consigo mismo ocurre en un escenario libre de elegancias. Menciona Laura Cázares Hernández en *Conversaciones con Sergio Pitol* que “cuando el personaje no desea ahondar en su pasado o en sus emociones, inmediatamente regresa al presente en un hotel de lujo, cuya atmósfera decorativa es abigarrada de elegancia.” (109)

Ya desde “Ícaro”, el cuento que antecedió a la novela, el narrador que está dentro de su habitación de hotel en Venecia en calidad de turista, describe así el espacio:

Cortinas de brocado espeso; la rugosa colcha de cretona con rayas de un verde suave que combina con otro aún más suave, imperceptible casi; una reproducción de Guardi, otra de Capaccio. Algún broche de cromo o aluminio inteligentemente entreverado entre los muebles oscuros. Todo en la medida necesaria para recordarle al turista que no está solo, que no se ha derrumbado en otra época, que Carpaccio, el Guardi y el falso brocado que cubre los muros son exclusivamente atmósfera, que continúa inmerso en su siglo, que una de las puertas conduce a un baño donde brilla el azulejo, el plástico, los metales cromados. (“Ícaro” 178)

Venecia es el espacio simbólico sobre el cual el autor deposita su memoria y reescribe sus propias experiencias. La topografía se vuelve autobiografía. De este modo, en cada ciudad la dicotomía persiste en una ciudad interior y una exterior, una visible y una invisible, “una real y una imaginaria, una mítica y una histórica, una burguesa y una precaria, una ciudad empírica y una ciudad virtual, una ciudad de piedra, hierro, cristal y hormigón y una ciudad de tinta”, (Jambirna Web) escribe Luis García Jambrina en “Literatura y ciudad” en 2006 para *El Clarín*.

El retorno

Después de largos periodos de viajes, movimientos y estancias, el anhelo del autor por la ciudad propia es vital. En el cuento “La casa del abuelo”, Sergio Pitol deja por escrito su destino en papel y, de este modo, condena el regreso a su lugar natal: “había oído una vez a su padre decir rencorosamente que así como el criminal se ve impelido a regresar de manera fatal al lugar del crimen, todo cordobés vuelve, tarde o temprano pero inexorablemente, al sitio donde nació.” (Pitol 81)

Del mismo modo, en “Ícaro”, cuento publicado en 1968, Sergio Pitol escribe sobre el regreso a México como un remedio urgente para salvarle la vida a un escritor fracasado, cuya peor pesadilla es morir apartado y en el olvido: El cineasta que ve la película “piensa que él y otros amigos debieron haberlo obligado a volver a México, enviarle un pasaje, meterlo en una clínica de desintoxicación si era eso lo que necesitaba; [...] cualquier cosa, menos dejarlo morir en aquel pueblo perdido, olvidado por todos.” (180)

El triunfo literario es lo opuesto a una vida de ermitaño donde el anónimo crítico de cine y narrador de “Ícaro” dice que estaba “enterado de la existencia del viejo harapiento que abandonó la gloria literaria para refugiarse en una choza en las montañas” (Pitol “Ícaro” 181).

Cuando Pitol vuelve a su país, establece su residencia en la ciudad de México, en el barrio de Coyoacán, muy cerca de la calle de Viena, donde justamente escribió *El mago de Viena*. Posteriormente regresó a Veracruz, para vivir muy cerca del sitio en el que creció: “ahora sé que el lugar donde estoy es el permanente, mi casa, donde están todos mis libros; ese lugar está muy cerca de donde transcurrió mi infancia, mi adolescencia, del comentario de mis abuelos

y mis bisabuelos. Es un lugar del que salgo para regresar” (32), dice a Sergio González Rodríguez en *Conversaciones con Sergio Pitol*. A fines de 1992 cumplió un sueño: tener casa en Xalapa, por ello se considera veracruzano aunque nació en Puebla.

En el video “INAH: Arqueología e Arquitectura. Sergio Pitol: El eco de las pasiones”, producido y transmitido por TV UNAM, Sergio Pitol habla de su regreso a Veracruz: “Aquí volví a mi tierra, aquí volví a mi infancia, aquí volví a recordar los relatos que mi abuela me contaba sobre su juventud, sobre su niñez, a reconocirme. Todo esto fue extraordinariamente benéfico para mi vida, para mi obra.” (video TV UNAM)

Un retorno al punto de partida, el cual habrá mutado con el tiempo y con la propia transformación del autor, ya que el viaje en sí mismo es un mecanismo de renovación con el cual las ideas cobran forma y se agregan a la memoria, permitiendo que el exterior también cambie. Pitol menciona en entrevista con González Rodríguez: “el viaje equivale a darle el peso y la determinación efectiva a las lecturas, a las conversaciones, a los pensamientos” (32). Así como el viaje surge de la necesidad de salir del encierro, la búsqueda de estabilidad y asentamiento también surgen de una necesidad interior y de una sensación de equilibrio y estructura una vez realizado un largo viaje.

Félix de Azúa en “Aprendiendo a ser ciudad” afirma que es “la fijación definitiva de la ciudad como máquina de orden, una proyección fantasmal de orden, control y aseguramiento que encubre y abandona el laberinto originario en las astucias del olvido, para lo cual sólo es preciso un acto de palabra” (175). Ese acto de palabra se convertirá en la *Trilogía de la memoria*, ensayos escritos en México en los cuales Pitol estructura sus memorias sobre el viaje, para poderlas asentar en el presente.

CAPÍTULO 7

DISCUSIÓN SOBRE AUTOBIOGRAFÍA Y AUTOFICCIÓN

Introducción al capítulo

Para continuar con el estudio sobre las escrituras del yo, en este capítulo hablaré sobre cuál es el lugar que ocupa el escritor con respecto a sus personajes, narrador y trama en su primera novela *El tañido de una flauta*, para mostrar el ejercicio autorreferencial y autobiográfico en relación con uno de los temas fundamentales en la obra de Sergio Pitol: el proceso creativo, la creación del artista.

En este mismo capítulo agregaré los puntos de vista del escritor con respecto de lo que él entiende por autobiografía y tomaré como apoyo teórico las ideas de Beatriz Sarlo por un lado, y por otro lado, los estudios recientes de Ana Casas y Manuel Alberca para definir autoficción, comprender su relación dentro de la literatura actual y con respecto a la autobiografía, así como los mecanismos autoficcionales que operan en la narrativa de los últimos ensayos de Sergio Pitol.

Finalmente hablaré de la *Trilogía de la memoria*, de donde tomaré ideas de *El arte de la fuga* y de *El mago de Viena*, para autoficción y después para relacionarla con la nueva propuesta de lectura de Josefina Ludmer.

Es en la *Trilogía de la memoria* en donde el escritor se permite una libertad creativa, un tanto compulsiva, en la que se borran las fronteras entre géneros. En esta última etapa de su vida creativa, Pitol ejercita la experimentación y el rescate de la memoria, ya sin apuro de la crítica,

de la edad, de la publicación, de los traslados por el mundo; en la quietud de su vida adulta en Xalapa –y la constante inquietud interior que proviene de la memoria– se permite el fluir de sus temas más profundos.

En este capítulo será importante hablar de la reescritura de sus propios textos, así como de la experimentación mencionada en la última etapa de su vida. De este modo, estudiaré la construcción del sujeto a través de las escrituras del yo y la hibridación de la escritura en su devenir; ambos aspectos vinculados con la autobiografía y la autoficción como sustento para discurso teórico, y la memoria como eje fundamental desde donde parte y termina su obra, para así acercarnos a la conclusión sobre la configuración del sujeto a través de su obra.

Autobiografía como referente y origen de autoficción

Es fundamental asumir la relación natural entre autobiografía y autoficción, las principales acepciones de esta última están ligadas a la autobiografía, ya sea para confirmar o negar su posición en el espacio literario con respecto a ésta o bien con respecto a la novela. Manuel Alberca en “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” escribe: “podemos considerar a las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio.” (11/6) Colonna en “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)” también hace hincapié en no confundirlas y critica las “Barbaridades de que autoficción y autobiografía funcionan como sinónimos. (Colonna 95) Al respecto, Ana Casas en “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, explica que: “La autoficción nace muy apegada a la autobiografía en tanto que expresión experimental de ésta. A mediados de los ochenta empieza a vincularse también a la novela.” (17)

El lugar de la autoficción no ha sido claramente definido, si como género, subgénero, corriente o vertiente. Su posición a medio camino entre la ficción y la autobiografía es el origen de tal espacio límbico. Alberca explica que “la indeterminación genérica de la autoficción proviene de su posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica. [...] La autoficción provoca un choque de pactos antitéticos, que desencadena ambigüedad. (11/6) Manuel Alberca en “Treinta años de historia (y unos orígenes de siglos)” menciona que

Su posición inestable entre ambos géneros [...] es consecuencia de la difícil situación en que la autobiografía y lo autobiográfico en general se encuentran dentro del sistema literario derivado de la poética aristotélica, que expulsa del ámbito puramente literario los textos históricos o no ficticios, condenándolos a “tierra de nadie”. (163)

El ensayo se considera tradicionalmente como un género no ficcional, junto con la historia, y la autobiografía. De modo que en la *Trilogía de la memoria*, obras consideradas como “ensayos” despliegan la doble fractura de llevar un ensayo al campo de la ficción y, además, de crear autoficción a partir de un texto “ensayístico”.

“Después de Montaigne es ya una obviedad decir que los ensayos tienen siempre algo de autobiográfico, y que para componer una autobiografía es indispensable la memoria”, (De Alba 310) asegura Luz Fernández de Alba en “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol” en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. Hoy día una autobiografía es considerada como un discurso que puede ser estético e híbrido y, aunque apela al testimonio, es capaz de romper con sus aspectos documentales y estrictamente referenciales. Es por ello que surgen nuevas formas de nombrar a las escrituras del yo, como la autoficción. La memoria es el elemento que en mayor o menor medida siempre está presente en las escrituras del yo.

Existe el consenso entre teóricos y autores de que es posible fijar una fecha exacta a la invención del neologismo “autoficción”: en el año 1977 Serge Doubrovsky lo utilizó por vez primera para describir su novela *Fils* como “una ficción de acontecimientos estrictamente reales”, acepción que para la actualidad ya es obsoleta porque requiere la verificación del lector de los enunciados “estrictamente reales”. Hoy en día la “autoficción” no sólo se admite de amplio espectro o gran amplitud, sino que acepta en su territorio formas diversas del relato. Ana Casas lo explica de la siguiente forma:

El propio término autoficción alude a un hibridismo que admite todas las gradaciones. [...] Bajo él encuentran acomodo diversos textos de muy diversa índole, que tienen en común la presencia del autor proyectado ficcionalmente en la obra. [...] En la “autoficción” también caben los textos autobiográficos, donde no hay identificación expresa entre autor y personaje, sino que ésta sólo se sugiere. (Casas 11)

Más allá de toda confusión, me parece que Alberca describe acertadamente que el tratamiento autoficcional: “mezcla de manera modélica los comprobados elementos autobiográficos con otros ficticios. (12/1) y agrega en “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” que “cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de ambigüedad”. (11/7)

Es a partir de finales de los años 70 que se intensifican los estudios relacionados con la autoficción, los cuales parten del estudio anterior de Lejeune “El pacto autobiográfico”, publicado en 1973. Sin embargo, no ha sido sencillo abordar a la autoficción porque hasta la actualidad se mantiene ambigua y se nutre de definiciones contradictorias, se ha tomado como un “comodín” que se amolda a múltiples vertientes. En pocas palabras, sus márgenes son la autobiografía [...] “En él caben las autobiografías que utilizan formas poco habituales.”(10

Casas) Y, bajo este principio, Las obras que conforman la *Trilogía de la memoria* pueden ser leídas como textos autoficcionales.

Los estudios de autoficción toman en cuenta al pasado en esta construcción narrativa. De manera que para “recoger” el pasado, tomarlo y reinventarlo, considero que los mecanismos de la memoria ocupan un lugar fundamental en esta acción, como puentes o vínculos entre el pasado y la narración.

Casas asegura que “la infidelidad de la memoria es otro de los temas que acostumbran aparecer en textos autoficcionales” (38). De este modo el recuerdo es un elemento importante no sólo para la literatura en toda su amplitud, sino en la búsqueda de los discursos autoficcionales.

En *Tiempo pasado*, Sarlo plantea una discusión muy interesante: se pregunta sobre la relación entre la experiencia, el relato y la memoria, para cuestionar finalmente si lo que “recordamos” es la experiencia en sí, o si sólo podemos recordar un relato previo sobre la experiencia. Como la reescritura, ¿será posible crear relatos sobre relatos de una misma experiencia, y así modificar la percepción y el recuerdo de la experiencia primaria u original? En esta cuestión noto un vínculo entre reescritura y memoria.

Es importante mencionar que Sergio Pitol escribió una primera obra autobiográfica: *Autobiografía precoz* (1966) con prefacio de Emmanuel Carballo, a petición de Rafael Giménez Siles, quien reunió a los autores jóvenes mexicanos del momento. Pese a sus textos expresamente autobiográficos, Sergio Pitol encuentra en el campo de la ficción un terreno vasto para explorar la identidad y la verdadera autobiografía. Sergio Pitol encuentra nuevas formas de autodefinirse, las autobiografías no le bastan, de modo que convierte todo texto en expresión de la conciencia y por lo tanto en escrituras del yo. Pitol admite que las lecturas que uno hace también “hablan” o

imprimen información sobre nosotros, de cierta forma definen al sujeto. En el prólogo a “Los cuentos de una vida” de *Antología del cuento universal*, Pitol escribe sobre esta intención autobiográfica en la que pensó en “reunir sólo los cuentos de autores que han sido fundamentales en mi vida y, tal vez, en mi obra. Configurar, a la distancia, una autobiografía secreta a través de una lista de textos [...]. Seleccionar títulos y autores que han sido también mis circunstancias.” (Pitol Prólogo)

En este sentido, las lecturas de Sergio Pitol son tan importantes como los recuerdos de su niñez, porque pasan a formar parte de su interior, por ello puede crear una autobiografía a partir de textos que no son suyos pero que leyó o tradujo. Así lo explica en *El mago de Viena*, una obra “ensayística” en la que nuevamente crea autoficción porque además reflexiona sobre el propio acto de su escritura: “Puedo documentar la niñez, la adolescencia, toda mi vida a través de las lecturas... Mis movimientos interiores: manías, terrores, descubrimientos, fobias, esperanzas, exaltaciones, necedades, pasiones han constituido la materia prima de mi narrativa.” (Pitol 245)

Alberca en “Treinta años de historia”, menciona que algunos autores se atrevieron a decretar la imposibilidad de la autobiografía, “puesto que no existía sujeto estable, introspección verdadera ni yo unificado, pues la memoria no resultaba fiable y el lenguaje era otra cosa que un sendero lleno de trampas.” (67) Ahora bien, para responder a la pregunta sobre cuál es el papel de la memoria en la narración, Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* propone que ésta (la memoria) “recurre a formas narrativas cuyas representaciones quedan estilizadas y simplificadas” (Sarlo 66). Es decir, la memoria está sujeta al poder narrativo que ofrece abstracción, estilo, forma, construcción, estética, etc.

Tal parece que las experiencias comunicables en discursos, la memoria, las emociones, la lucha contra el olvido y las preocupaciones por el ser y la identidad están estrechamente

vinculados. Así lo plantea Federico Campbell en *Padre y memoria* cuando afirma que sin memoria no hay sujeto, hay olvido hasta de quién es uno mismo:

La experiencia emocional y la memoria a secas van juntas. Por eso el enfermo de la memoria o del olvido empieza a dejar de ser él mismo. Se va desdibujando su identidad personal. Primero se muere la persona y luego el cuerpo. Sobrevive con un cerebro sin memoria. (Campbell 104)

Las autobiografías como una ilusión de unidad: Beatriz Sarlo

Beatriz Sarlo afirma que las llamadas “autobiografías” producen “la ilusión de una vida como referencia” y, en consecuencia, la ilusión de que existe un sujeto unificado en el tiempo. Es decir, las autobiografías justamente ofrecen la ilusión de unificar al sujeto en tiempo y espacio. Por ello tomo nuevamente a Sarlo para abordar a Pitol desde la idea de que “no hay sujeto exterior al texto que pueda sostener esta ficción de unidad experiencial y temporal” (Sarlo 38). Estas autobiografías (refiriéndose al modelo propuesto por Philippe Lejeune con su “pacto autobiográfico”) serían indistinguibles de la ficción en primera persona; pues Sarlo cree que el “pacto referencial” es mera ilusión. Es decir, no hay una relación verificable entre un yo textual y un yo de la experiencia vivida. (Sarlo 38) Ana Casas, por su parte, piensa que “se trata de cuestiones que remiten a la desconfianza ante la capacidad referencial del lenguaje: “relatar lo ocurrido” [...] es una mera ilusión o quimera, asegura (Casas 38) y agrega que “el lenguaje no transparenta el mundo, mucho menos el sujeto y que por ello es inútil intentar reproducirlos.” (Casas 38-39)

Sergio Pitol escribe a partir de la experiencia y la realidad, sin embargo esta “neblina” e, incluso, su forma de describir su biografía como “difusa y oblicua” es una forma de re-crearse a sí mismo a partir de los personajes que lo re-presentan. Ocurre la creación y re-elaboración del

sujeto a partir de la escritura. Si su ejercicio narrativo es abierto a la constante modificación, esto podría tener un vínculo estrecho con la percepción del autor sobre de sí. Se expresa Luz Fernández de Alba sobre la complejidad de Pitol en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena* afirmando que: “Hemos leído cuatro cinco autobiografías oblicuas en las que se funden vida y literatura, pero el autor se nos ha escabullido.” (313)

Sergio Pitol menciona en *El arte de la fuga* que “uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios” (25), por ello resulta lógico comprender que su autobiografía se teje de experiencias, tragedias, infancia e incluso “fastidios”. Con base en las ideas de Sarlo, Sergio Pitol se vuelve un vicario de sí mismo, porque “ese yo textual pone en escena a un yo ausente y cubre su rostro con esa máscara.” (Sarlo 38) Beatriz Sarlo insiste en que “la voz de una autobiografía es un tropo que hace las veces del sujeto de lo que narra” (39). Es decir, la autobiografía es una forma de discurso y como tal, tiene una construcción a partir de la “prosopopeya como artificio retórico” (Sarlo 39).

Sarlo escribe: “Nada queda de la autenticidad de una experiencia puesta en relato” (39). En pocas palabras, no hay relato que pueda darle unidad al yo, por lo tanto en la autobiografía el único fundamento es el texto mismo en donde ficción y realidad están en juego y generan ambigüedad. Esta definición de autobiografía en realidad es la que impera como descripción de autoficción.

Tradicionalmente, a la autobiografía se le atribuye un valor más documental que artístico. Sin embargo, el acto de tomar la propia vida como materia prima escritural para convertirlo en un texto autónomo de interés es ya una construcción. Esto habla de la ficción natural en la construcción del artificio literario y de la cuestión de la identidad como construcción del yo.

La dispersión de sentido o ilusión de unidad parece sólo resolverse dentro de una narración cuyo artificio participa necesariamente de la ficción en mayor o menor medida. Al respecto, Federico Campbell en *Padre y memoria* une a la memoria, la autobiografía y la ficción: Todo esto tiene que ver con las equívocas operaciones de la memoria, especialmente de la memoria autobiográfica, hay quienes piensan que es la base de la ficción” (237-238).

La autoficción acusa que la autobiografía no puede ser tan ingenua y como es un acto lúcido intelectual de orden de ideas, naturalmente selecciona información, por lo que este proceso no puede escapar de la ficción. En este sentido, la autoficción se ofrece como una posibilidad de exploración autobiográfica con mayor libertad y nuevo uso de los recursos novelescos.

Beatriz Sarlo afirma que “el sujeto que tiene experiencias las comunica a través de un discurso, les ofrece sentido y, de este modo, se afirma como sujeto”. (51) Agrega que “este sujeto no es uno sólo, son sujetos múltiples” (51). De este modo comprendemos cómo es que Sergio Pitol logra ser “múltiples sujetos” a través de su narrativa y de cómo a través de un esfuerzo de unidad y de sentido o bien de búsqueda, logra dialogar con la identidad.

Es importante mencionar que los cuentos también se consideran como una “cuarta autobiografía”, así lo afirma Luz Fernández de Alba en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*: “considero que, además, podría configurarse una cuarta autobiografía con los cuentos que Sergio Pitol ha escrito” (302). El propio Sergio Pitol dijo a Vila-Matas lo siguiente, incluido en el texto de Luz Fernández de Alba en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*: “¿Lo creerías? Aun ahora me sorprende ver mi vida entera transformada en cuentos”. (302)

¿Podría ser la autoficción el reconocimiento explícito de que cuando se narra la vida propia es imposible no hacer “ficción” e imposible no mezclar lo recordado con lo inventado, lo

soñado con lo deseado y esto con lo real? La condición humana conlleva misterios intrínsecos como el de la operación de la conciencia y de la memoria. El misterio humano se expresa en sus manifestaciones artísticas y literarias. En ello recae la ambigüedad entre realidad-ficción-autor tanto en la autoficción como en la autobiografía y en todas las formas de “escrituras del yo”.

Si un “adentro” es el encierro físico de la escritura y la lectura y un “afuera” es la vida como experiencia, en Sergio Pitol una depende de la otra y las fronteras que separan el interior del exterior están diluidas, entrecruzadas.

En *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*, Maricruz Castro Ricalde explica la transgresión de géneros en relación directa con el desplazamiento interior, es decir, como una externalización de los movimientos interiores del escritor y dice en “La Trilogía de la Memoria: hacia una ampliación del canon”:

La figura del escritor pasa de ser el configurador de un juicio, una opinión, como sucede en el ensayo, a convertirse en el autor de relatos que no remiten necesariamente a sucesos que sí hayan acontecido. De los universos del “afuera” se transita a los mundos interiores. Ese paso facilita el tránsito del género ensayístico al de la crónica, en la cual el protagonista es el propio Pitol. [...] Se valdrá de múltiples recursos próximos a las narraciones de ficción. (Ricalde 287)

Es importante retomar este punto de la cita anterior: “el protagonista es el propio Pitol”. Al respecto en *El mago de Viena* el autor escribe sobre el ejercicio consciente de haberse asumido como “casi único” personaje de su obra:

Me vi obligado a transformarme yo mismo en un personaje casi único, lo que tuvo mucho de placentero pero también de perturbador: ¿Qué hacía yo metido en esas páginas? Como siempre la aparición de una Forma resolvió a su modo las contradicciones inherentes a una Fuga (Pitol 47)

Un aspecto importante de la autoficción ha sido el estudio de la relación entre el autor, el narrador y el personaje. La identificación nominal es clave para hablar de autoficción.

Para Manuel Alberca es fundamental esta identificación, ya que “un nombre propio, diferente al del autor, impide en principio la representación autoficcional en el autor (11-6)”. Bajo este criterio, en los cuentos de Pitol no hay autoficción pero sí hay rasgos autobiográficos y autorreferenciales.

La *Trilogía de la memoria*, constituida por *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2005) y *El mago de Viena* (2005), transgrede los límites entre géneros, cuyo contenido resulta un híbrido fragmentado, todo ello unido por un solo eje: Sergio Pitol. Es él quien cohesiona sus textos, los escribe a través de la memoria y se coloca a sí mismo como narrador y como un personaje que a la vez se diversifica en Sergio *niño*, Sergio *creador*, Sergio *diplomático*, Sergio *amigo*, Sergio *viajero*, Sergio *mexicano*, Sergio *crítico*. “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” (21), escribe Sergio Pitol en *Pasión por la trama*. De modo que su literatura es similar a una forma de memoria que aglomera sueños, pensamientos e imaginación.

La autoficción en aportaciones recientes ya no sólo se define con base en el juego de principios excluyentes entre pacto autobiográfico y pacto novelesco, sino también como un concepto híbrido y ambiguo. Así lo afirma Ana Casas:

Las aportaciones recientes profundizan en la noción de indefinición genérica inherente a la autoficción a partir de dos conceptos: el de ambigüedad, dada la recepción simultánea de dos pactos de lectura en principio excluyentes (pacto autobiográfico y pacto novelesco). En segundo lugar el del hibridismo al

combinar rasgos propios de los enunciados de realidad y de los enunciados de ficción. (22)

Los últimos estudios críticos y académicos sobre la obra de Pitol se han ocupado de los elementos autobiográficos y autoficcionales de su narrativa a raíz de su *Trilogía de la memoria*, cuya primera obra, *El arte de la fuga*, no sólo se consideró novedosa, bien acogida y premiada, sino que desató la falta de consenso sobre cuál debía ser la forma adecuada de estudiarla y clasificarla.

Es en *El arte de la fuga*, publicada en 1996, en la que Sergio Pitol comienza una “nueva forma de expresión y de género en su corpus”, donde visitar el pasado es su tema principal.

A *El arte de la fuga* se le considera como un texto híbrido y fragmentado que incorpora ensayo, diario, autobiografía, ficción, crónica de viaje, relato, entrevista, confesión, múltiples voces y tiempos, donde el autor es el centro de su narrativa y filtro de sus recuerdos. Con premios por detrás, la crítica “presenta una actitud mucho más abierta para aceptar esos textos híbridos, de difícil clasificación, dentro del canon de los géneros literarios.” (286), menciona Castro Ricalde en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*.

Ahora bien, desde el siglo XXI se ha identificado que es complicado encontrar líneas y géneros por los múltiples tratamientos narrativos, pero que “algunos de sus rasgos más relevantes, comunes a la mayoría de las literaturas actuales, es la hibridación y la mezcla de géneros” (11/5), una manifestación sería la autoficción, donde confluyen diversos materiales que apuntan a la construcción. Esto es claro en los ensayos de Pitol que incorporan recopilaciones de entrevistas, notas de periódico y textos de diversos años y procedencias.

La reescritura en Sergio Pitol

Con cierta distancia o desconocimiento de la obra de Sergio Pitol, parecería que en realidad su corpus cuentístico consiste en una infinidad de obras. Sin embargo, sus libros de cuentos suelen ser reediciones, compilaciones con diversas combinaciones de agrupación de cuentos y nuevas ediciones que incorporan uno o dos cuentos nuevos dentro de una selección de cuentos publicados con anterioridad y, de los cuales, algunos de ellos han sido reescritos, transformados, corregidos, ampliados o modificados de alguna manera por el propio autor.

Es decir, Sergio Pitol regresa a su obra para editarla y publicarla con algunas variantes tal vez imperceptibles para quienes no regresarán a leer ambas versiones. Esta continua revisión, casi infinita, se vuelve un rasgo del autor. Sergio Pitol despliega lucidez sobre su propio trabajo, es la luz de sí mismo como autor y crítico. VER TABLA ANEXA.

En la *Trilogía de la memoria* retoma sus cuentos para volver a hablar sobre ellos con respecto a su proceso creativo. En sus tres libros de ensayos consigue dialogar consigo mismo sobre su vida y su obra. Si el tiempo de vida se lo permitiera, volvería a reelaborar sobre cada uno de sus textos, interminablemente. De este modo su obra permanece abierta y en potencia a la revisión y a la transformación, es decir, como un proceso constante de revisión.

Pitol es un autor que desentraña sus propios textos. Años después vuelve a ellos, habla de éstos, los reescribe y los analiza, los critica desde la lejanía de la mirada, desde los años que lo separan de sus primeras narraciones. Las relee, las re-habita para poder hablar de ellos a la distancia, como una autocrítica, o como la crítica a sí mismo, al hombre que solía ser pero que de algún modo ya no es. Con el rigor de la experiencia desentrama sus primeros relatos, habla de ellos como un crítico externo y los toma como un ejercicio de la memoria. Sus textos se resignifican por el mismo autor. Habla de su proceso creativo, explora un discurso narrativo que

es una obra en sí, para dialogar consigo mismo sobre sus cuentos.

Pitol es un autor que no sólo habla de sus propios procesos creativos sino de sus impulsos, sus motivaciones, sus formas y sus influencias, las cuales también son formas alternas de autobiografía. En *Trilogía de la memoria* Pitól se permite una libertad creativa un poco más despreocupada de la confección que en anteriores textos, para explorar una escritura compulsiva y autoficcionalada: “aunque nadie lo crea me turba y hastía hablar tanto de mí y lo que hago” (41), escribe Pitól en *Una autobiografía soterrada*. Alberca escribe que “sería difícil determinar si estas novelas responden en general a un deseo de distanciamiento o de narcisismo de sus autores, o de ambas cosas a la vez.”(12/6) En “Treina años de historia”, Alberca explica que “la novela autobiográfica responde de manera simultánea a dos movimientos contradictorios: urgencia de expresión y necesidad de ocultación. (104)

Las escrituras postautónomas de Josefina Ludmer y su relación con Pitól

Una de las características de la escritura posmoderna es el de la hibridación y la experimentación en la ruptura de géneros. Castro Ricalde en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena* da cuenta de cómo la obra de Pitól se transforma en relación con la transición de un siglo a otro:

Algunos de los libros de Sergio Pitól, dubitativamente clasificados como ensayos, son una muestra de una práctica discursiva renovadora, producto y, al mismo tiempo, parte de las transformaciones sociales de fin del siglo XX e inicios del XXI. [...] Subyace una interacción continua entre [...] la ficción y la realidad. (Ricalde 286)

Carlos Monsiváis en *Victorio Ferri se hizo mago en Viena* habla también de cómo esta nueva forma de expresión plantea una visión posmoderna frente a los géneros en la *Trilogía de la memoria*: “contribuciones de primer orden de Pitól a la decisión “posmoderna” de no creer en

géneros literarios...” (Monsiváis 260)

Para entender mejor esta transición literaria, a continuación abordaré algunas ideas de Josefina Ludmer, quien fue crítica, escritora y activista cultural argentina, para exponer sobre las escrituras postautónomas, como nuevas formas de leer o abordar a la literatura, con la finalidad de colocar a Sergio Pitol como un precursor de la era actual a partir del rompimiento de géneros y la escritura híbrida que efectúa en la *Trilogía de la memoria*; a pesar de que no se le puede considerar del todo como un escritor de la llamada era postautónoma.

Mi investigación ha recibido sustento teórico de las ideas sobre posmemoria de Beatriz Sarlo, por ello es importante precisar que la intención de este trabajo no es hacer un puente entre la posmemoria de Sarlo y la postautonomía de Ludmer: apuntan a diferentes direcciones e incluso entre ellas hay marcadas diferencias. Es sabido que Beatriz Sarlo es defensora de la autonomía literaria y Ludmer se consideraba a sí misma “menos institucional y mediática”. De modo que, reconociendo sus diferencias, a continuación hablaré sobre la postautonomía y su relación con mi objeto de estudio, dejando en claro que la postautonomía no se instaure como un nuevo método de estudio, sino como una nueva forma de “leer” el texto literario.

Josefina Ludmer estudió el tránsito de la literatura de un contexto autónomo a uno postautónomo y describió cuáles fueron estas nuevas características tanto literarias como culturales, sociales y mediáticas. Ella define a la postautonomía como “la condición de la literatura en la actualidad: el modo en que se podría imaginar el objeto literario, y también la institución literaria.” Por actualidad se entiende siglo XXI. Los textos que cito a continuación pertenecen a un ensayo de Josefina Ludmer titulado “Otro estado de la escritura”, que se incorpora en 2010 a la publicación *Aquí América Latina: una especulación*.

Ludmer considera que la postautonomía se enmarca en una era nueva en la que se reconoce que los “modos de leer y los modos de producción del libro” han cambiado. El antecedente de la postautonomía es la autonomía de la literatura. Ludmer empata a la autonomía con la modernidad y la ubica en los años 60 con el boom latinoamericano del siglo XX, donde la literatura cobra “rasgos propios, específicos, y también que tiene una política propia, específica, con guerras y divisiones internas en el campo literario”, donde todavía era posible diferenciar la realidad real de la ficción, donde la realidad real siempre estaba vinculada con lo histórico nacional. En esta época imperaban las editoriales nacionales. Sin embargo, el acontecimiento clave para dar el paso a la postautonomía fue el desarrollo de los medios y las grandes editoriales: “el pasaje de las editoriales nacionales a enormes compañías de comunicaciones.”

En los años 60 con el boom todavía era posible distinguir la ficción de la realidad y lo literario se percibía a través de “fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad”, según Ludmer. Es decir, las instituciones tenían poder para ejercer crítica y enseñanza. En la autonomía surge la autorreferencialidad y “el poder de nombrarse y referirse a sí misma. Y también un modo de leerse y de cambiarse a sí misma.” Estas son características que encontramos en la obra de Sergio Pitol, quien pertenece todavía a la era de la “autonomía” literaria, de acuerdo también con la separación de momentos históricos de Ludmer.

El concepto de autoficción nació en Francia hace 30 años por el triunfo de la subjetividad y coincide también con un contexto liberador postfreudiano de las costumbres y de la palabra.

Con la llegada de la era de la postautonomía se diluyen las diferencias marcadas entre “literatura fantástica o realista, literatura de la ciudad o del campo, literatura pura o literatura social, o hasta literatura nacional y cosmopolita.” Ludmer asegura también que otra característica

es que “se borran los géneros literarios [una escritura postautónoma puede ser ensayo, poesía, novela, cuento policial y de ciencia ficción, todo al mismo tiempo].”

Bajo este criterio, la *Trilogía de la memoria* de Sergio Pitol podría ser leída como “escritura postautónoma” porque justamente han resultado en un híbrido fragmentado difícil de acomodar en algún género tradicional. Incluso al ensayo se le consideraba como uno de los géneros más apegados a la realidad, como lo son la biografía, la crónica y el testimonio. En este caso, los ensayos de Pitol son ficcionales, rompen todo paradigma de categorización. Sin embargo, la era postautónoma conlleva otros procesos que involucran al autor y a los medios.

La postautonomía reconoce que hay cambios en la producción y en la lectura con las nuevas tecnologías. Nuevamente aparece la importancia del lector en la operación autoficcional.

Lo que propone Ludmer es que la postautonomía es “un movimiento [...] que hace de la literatura [o con la literatura] otra cosa: testimonio, denuncia, memoria, crónica, periodismo, autobiografía, historia, filosofía, antropología.” No como una forma de antiliteratura, sino como un rompimiento de las fronteras. En este sentido, La *Trilogía de la memoria* de Pitol sí podría leerse de una forma postautónoma, sin embargo Ludmer extrapola estas ideas y habla de cómo la literatura sale de la categoría de “literatura” y se inserta en lo cotidiano y en otro tipo de soportes, medios y en todo tipo de textos. De este modo ella considera que se pierden las fórmulas tradicionales de estudiar y discernir lo que tiene de lo que no tiene “valor literario” a causa de un rasgo central de la postautonomía: el valor de lo económico y la producción del libro como mercancía. Esta prioridad incide en el valor estético o literario. Aquí entramos en la discusión sobre los *best-sellers*.

En la propuesta postautónoma de Ludmer se afirma una ruptura del y en el sistema literario en el que el valor comercial se agrega a la literatura actual. Del mismo modo Ana Casas

menciona un proceso similar para la autoficción: “el término autoficción se ha popularizado porque las editoriales también se han visto interesadas en la curiosidad del lector e invitan a hacer una lectura más o menos autobiográfica de ciertas obras.” (10 Casas).

Hoy la literatura para Ludmer es una “fábrica de realidad” instalada en el presente, donde además el autor es un personaje mediático que se dedica a promocionar sus libros. A mi parecer, Ludmer estudia la función de los medios y cómo éstos transformaron el sentido y el modo de la literatura, donde la industria económica se fusiona y se transgreden las esferas de lo económico, lo político y lo puramente literario. Planteándolo de este modo, resulta complejo discernir qué es literatura y qué no es literatura.

Dice Ludmer que en estas escrituras postautónomas no hay diferenciación entre ficción y realidad, porque la ficción “ya no parece constituir un género o un fenómeno específico sino abarcar la realidad hasta confundirse con ella.” Es una fusión total entre realidad y ficción a lo que ella llama “realidadficción”. Ya no es la autoficción en donde autobiografía y ficción están íntimamente unidas, para Ludmer esto representa brincar las fronteras no sólo entre géneros sino entre diversas aristas en torno de la lectura.

En el 2006 circula en Internet un texto de Ludmer a manera de manifiesto en el que del 1 al 10 enumera las características de las escrituras postautónomas. Las siguientes citas son del mismo texto reeditado en mayo de 2007.

A pesar de que son libros cuyo nombre de autor aparece en la portada y se clasifican en algún género conocido como el cuento o la novela, y aunque se definan a sí mismas como literatura, éstas no sólo transgreden géneros y ficción-realidad, sino también el criterio mismo de estudiar y pensar a la literatura. Escribe Ludmer:

No se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto, y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican

[...] una drástica operación de vaciamiento: el sentido [...] es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad.”

Para Ludmer en la postautonomía “se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones [...] de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción.”

Sergio Pitol aún se encuentra en los límites de la literatura autónoma, donde otros criterios de estudio imperan, como la autoficción. Ahora Ludmer afirma que las escrituras postautónomas tienen la voluntad y libertad para “exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma”. Ludmer enumera las características de la literatura autónoma, recursos que utiliza Sergio Pitol: “El marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isomofirmos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas.”

Ludmer no se refiere a que se pierde el valor literario, sino que los criterios con los cuales estudiarlo también deben transformarse o replantearse en concordancia con el movimiento literario. En el caso de Pitol, él proviene de una tradición anterior y es un autor consagrado mucho antes de arribar a los últimos años de su vida en los que explora textos autoficcionales. Su valor literario ya está más allá de lo indiscutible, no sólo por cuestiones de crítica y de academia. Es por ello que en el panorama postautónomo de Ludmer, Pitol sería un precursor de la experimentación en la nueva transgresión de géneros y en el desafío a la crítica. Las literaturas postautónomas son pensadas como un nuevo territorio en el que se lee diferente, se produce

diferente, se recibe diferente y se desata completamente de sus fronteras: “Las literaturas postautónomas saldrían de ‘la literatura’, atravesarían la frontera, y entrarían en un medio real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y 'real'.”

Ludmer no niega a la academia y sus procesos, ni acusa de antinovela, sólo ofrece un panorama que es más un territorio nuevo de lectura en el que todavía caben las instituciones y en el que los criterios de mercado se inmiscuyen en la discusión. La literatura también sale de su posición y explora lo cotidiano, los valores y el sentido cambian y con el mismo rigor resulta complejo abordar las nuevas escrituras postautónomas. Es decir, para Ludmer no es posible abordar un texto contemporáneo con los criterios de análisis de la modernidad.

A mi parecer, los últimos textos híbridos de Sergio Pitol juegan con las fronteras entre realidad y ficción y con la transgresión de géneros, sin embargo sólo son los límites de la era postautónoma en la que el libro escapa del mismo libro y hace uso de nuevos soportes.

Otro aspecto en torno de la “autoficción” es el paratexto y el epitexto, los cuales juegan un papel importante en la consolidación del texto frente al lector. La recepción del texto se verá totalmente afectada conforme al género en que los autores enmarquen su obra. Al hablar de “epitexto” se introduce la visión postautónoma de Ludmer, quien involucra a los medios como parte fundamental del nuevo sistema literario. Sin embargo, no “es suficiente que el paratexto indique que una obra de contenido autobiográfico debe ser leída como una novela” (33), afirma Casas. En las escrituras del yo el lector siempre ha tenido un papel importante porque sin él el juego de la construcción del yo no se lograría.

Escribe Tatiana Bubnova en el artículo “Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitol”, que la novela “adquiere el peculiar matiz de convertir la frustración artística, la imposibilidad para crear sobre las huellas ajenas, en el mejor objeto estético.” (456) El protagonista Carlos Ibarra expresa, dentro de la trama, que su novela, un *work-in-progress*, tratará de lo que la novela real (la que estamos leyendo) de Sergio Pitol desarrolla. Carlos Ibarra es el escritor que pretendía terminar una novela como la que sí concluyó Sergio Pitol, quien narra a un sí mismo fracasado, un desdoblamiento del escritor-fracasado que debía evitar ser a toda costa o bien, una lucha literaria contra sí mismo, donde es posible abordar un tiempo futuro y verse reflejado en el espejo de Carlos Ibarra para romper con el temor de todo artista: no poder crear, la imposibilidad de la creación. Pitol escribe una novela, su primera novela, autorreferencial y con características autoficcionales, en donde dignifica a la vida cotidiana y fracasada de la figura del creador. La autorreferencia se produce en el sentido en el que el autor se ve representado por personajes que llevan la misma carga de preocupación en torno de la creación, ya sea literaria, plástica o cinematográfica.

La novela surgió a partir del cuento “Ícaro”, publicado en 1968, cuyo tema explícito es el del fracaso de un poeta, inspirado en un hombre real, un vagabundo que Sergio Pitol vio por las calles y de quien supo que alguna vez fue escritor. En 1968, Sergio Pitol fue enviado a Montenegro para evaluar los daños de un temblor que sacudió la costa. En la pensión en la que se hospedó apareció un borracho, un pordiosero “desdentado y malvestido” (34). En palabras de Sergio Pitol sabemos que un poeta vagabundo lo movilizó a escribir “Ícaro”, del cual posteriormente surgió su primera novela. Así se expresa del poeta en una entrevista de González Rodríguez contenida en *Conversaciones con Sergio Pitol*:

Me dijeron que se trataba de un viejo poeta italiano que había llegado a Yugoslavia poco después de la guerra [...]. Ese día había sido para mí de contemplación de ruinas. Ciudades desoladas, edificios viejos arrumbados [...] ¡y de repente ese poeta! Esa misma noche [...] comencé el borrador de un cuento sobre un poeta hundido en una derrota física y moral. [...] Advertí que daba para más y así fue delineándose la historia de Carlos Ibarra [...] y su desventura final en la costa de Montenegro. (35)

A continuación hay un fragmento del cuento “Ícaro”, escrito en Sutomore en noviembre de 1968, en el que el narrador anónimo describe el encuentro entre el protagonista y el poeta vagabundo. En la realidad, quien tuvo aquel encuentro en Montenegro fue Sergio Pitol, en el cuento es Carlos Ibarra, el escritor “fracasado”. En este mismo párrafo el narrador-anónimo expresa cómo es que el poeta fracasado funge como un espejo que le muestra a Carlos Ibarra la imagen del peor escenario para un escritor o aspirante a escritor:

El protagonista escucha cómo aquel viejo desdentado, sucio, desaliñado [...] no ha dejado [...] de producirle cierta repulsión (pues en cierto modo es como verse reproducido en un espejo que le obsequia una imagen futura, una imagen que casi le pisa los talones), [...] los restos de dientes putrefactos, [...] arrugas, suciedad y pelos. [...] Lo invita a compartir con él su casa. Allí conocerá la calma que buscaba y podrá terminar esa novela de la que en varias ocasiones le ha hablado. (“Ícaro” 182)

De este modo el poeta vagabundo invita a Carlos Ibarra a su cabaña, le promete un espacio tranquilo y silencioso para escribir, sin embargo, al llegar a aquel lugar, Carlos Ibarra descubre que ha llegado a un callejón sin salida, al encuentro con su propio fracaso: “grandes peñas mal arracimadas [...], cubiertas con un techo de paja. [...] En ese momento, fulminado, se da cuenta de todo. Contempla el montón de paja húmeda que compartirán esa noche, los restos de una

fogata, el suelo de tierra empapada. (182) Una vez que Carlos ha llegado a aquel lugar miserable, no encuentra una salida posible a su situación y se da cuenta que ha perdido todo, dinero, vínculos afectivos, lazos laborales, credibilidad y, sobre todo, no ha logrado escribir: “Sabe que no podrá vivir en aquella pocilga, pero que tampoco le permitirán volver al hotel, que ha trascendido esa etapa. [...] Sale de la cabaña, comienza a correr, equivoca el sendero. La lluvia se ha vuelto, otra vez torrencial. Corre al lado del acantilado, resbala, emite un grito breve, más bien un gemido. La cesta queda flotando sobre el agua. Ícaro ha vuelto a hundirse en el mar”. (183)

En “Ícaro” y en *El tañido de una flauta* volvemos a los temas recurrentes de Sergio Pitol, los personajes fracasados y miserables, y la sospecha de que debajo de lo que leemos se esconde una subtrama que permanece abierta a la interpretación libre del lector.

Tanto en la novela como en el cuento, es importante hacer notar que el narrador es el cineasta de quien desconocemos su nombre, pero algunas veces cede la voz del narrador al pintor Ángel Rodríguez. Es decir, hay plurivocidad y hay confusión en cuanto a la identidad nominal entre el autor y el narrador. El narrador es anónimo, no conocemos su nombre y, aunque sabemos que es cineasta y no es escritor, el juego ambiguo entre autor, narrador y personaje está presente en esta obra. Estas características son propias de las narraciones autobiográficas pero también de las autoficcionales. Al respecto, Tatiana Bubnova escribe que “el estilo indirecto libre [...] predomina en los capítulos [...] que corresponden al cineasta, sugiriendo la distancia que el autor guarda entre su supuestamente comprometido yo narrativo, jamás manifiesto explícitamente.” (Bubnova 460)

Esta primera novela aborda también al artista en relación con su obra y, al mismo tiempo,

al vínculo con los acontecimientos reales de los que partió la obra. Se habla de un desprendimiento del autor con su creación: cuando el personaje cineasta decide no cuestionar al director Hayashi sobre los motivos reales de la historia de su película y sus verdaderas fuentes de inspiración. Ésta es quizás la forma en la que Pitol aborda lo que debería ser la relación entre el lector y el escritor, sobre cómo la obra se desprende de su creador y cobra autonomía y significación propia. Esto abre a su vez la discusión con respecto a la experiencia no sólo de quien lee y recibe la obra sino de quien la crea, y de las fronteras entre vida y escritura. Pitol borra fronteras entre arte y vida, entre memoria y realidad. Dice Gasparini que “Aunque lo llamemos autobiografía, autoficción, autonarración, o auto-ensayo, y lo subtitulemos novela o relato, el discurso del yo siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado.” (199), ofreciendo así autonomía al texto.

En la novela, Pitol abre el cuestionamiento sobre la experiencia cinematográfica y literaria en la construcción de una realidad y cuál es su relación con la vida, a través del personaje-cineasta-narrador, quien recibe a la película (la obra de arte) como un documento fiel y testimonial de lo que ocurrió en un determinado tiempo pasado de su vida. En este sentido, nos preguntamos también sobre el peso y la autoridad de una obra para fungir como un testimonio fiel del pasado. Al respecto, Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* dice que la narración “inscribe la experiencia en una temporalidad que no es la de su acontecer, sino la de su recuerdo” (29) y agrega que toda reconstrucción del pasado (ya sea volcada en la narración literaria o cinematográfica) “es vicaria e hipermediada, excepto la experiencia que ha tocado el cuero y la sensibilidad del sujeto.” (129) Con base en las ideas de Sarlo, una narración jamás tendrá la objetividad necesaria para relatar una verdad objetiva y fiel a una realidad. Al respecto, en la autoficción Casas escribe que: “Esta modalidad narrativa explora la brecha que separa lo vivido

de lo representado”(40). Y en la exploración de esta brecha considero que aparece la memoria y el recuerdo.

El cineasta-protagonista cree verse encarnado en una película de un autor japonés, cuya historia se sitúa en otro lugar y en otro tiempo, encuentra una identificación propia con un personaje cinematográfico. Son imágenes impuestas a la conciencia que lo hacen renunciar a sí mismo para identificarse con el personaje. El protagonista se pregunta hasta dónde es auténtico el relato cinematográfico y asegura que la cinta del director japonés reproduce una parte de su vida. Es decir, volvemos a la discusión sobre las fronteras entre la ficción de una obra y la realidad de donde parte.

En este sentido, la realidad representada en una obra de ficción y sus efectos de realidad sólo componen una *nueva realidad* espacio-temporal, un mero artificio con indicios o referencias de la realidad “real”. La información que el lector recibe sobre la película es a través de la versión del cineasta-protagonista, por ello el lector no sabrá si la trama de la cinta tenía o no relación con la realidad. El lector sólo conoce el contenido de la cinta a través de la interpretación del protagonista. En este sentido, Sarlo aborda a la experiencia como memoria, porque toda experiencia termina “almacenada” en la memoria; de ahí la presencia de una intensa subjetividad (Sarlo 58).

Hoy día la verdad se reduce a que el autor afirma decir la verdad. Al respecto, dice Casas que “en la era posmoderna la autonarración ya no necesita construirse sobre noción de veracidad sino de compromiso, ya que sobre esta base el autor narra episodios que no tienen que ver con la verdad sin con su verdad íntima y subjetiva.” (31). De este modo el lector conoce el juego entre lo autobiográfico y lo ficcional.

Esto quiere decir que del escritor parten sus significaciones y, tanto en ficción como en

no-ficción, la única coherencia discursiva es el propio autor y sus razonamientos interiores.

Lo anterior no quiere decir que el lector deba recurrir al autor para encontrar la relación de verdad y la conexión de realidad entre su narración y una experiencia. La obra cobra autonomía.

CONCLUSIONES

Los rasgos posmodernos y experimentación narrativa

Sergio Pitól, desde sus primeros cuentos, utilizó recursos innovadores y experimentales para la época, como el monólogo interior, el libre flujo de pensamiento, los saltos abruptos de tiempo, el montaje y la utilización de distintos puntos de vista dentro de la narración.

Una de las características de la escritura posmoderna es el de la hibridación y la experimentación en la ruptura de géneros, misma que desarrolló en la *Trilogía de la memoria*. Con respecto a mi marco teórico, puedo decir que su obra es adelantada a su tiempo; incluso ahora es posible estudiar sus primeros cuentos y también sus últimos textos con teorías contemporáneas de autoficción.

Afirmo que el movimiento pendular de la memoria que va de la ficción a la autobiografía rompe los límites entre géneros y tiempos, los cuales confluyen en distintas formas de expresión de las escrituras del yo. Se comprueba que hay una misma expresión de la conciencia.

Sergio Pitol encuentra en el campo de la ficción un terreno vasto para explorar la identidad y la autobiografía. Encuentra nuevas formas para autodefinirse, las autobiografías no le bastan, de modo que convierte todo texto en expresión de la conciencia y por lo tanto en escrituras del yo. Los procesos creativos, los impulsos, las motivaciones, las lecturas, los sueños y la imaginación son también formas alternas de autobiografía. Desconociendo su grado de conciencia con respecto de la autoficción, Sergio Pitol ya incorporaba características autoficcionales que describen los principales teóricos.

La autoficción se ofrece para el autor como una posibilidad de exploración autobiográfica con mayor libertad y nuevo uso de los recursos novelescos. La autoficción es también en Sergio Pitol el reconocimiento de que, para quien narra la vida propia o bien toma su vida como material narrativo, es imposible evitar la ficcionalización.

Por lo anterior, la narrativa y el ensayo, la ficción y la autobiografía, se presentan como dos vías de expresión de una misma conciencia. En la *Trilogía de la memoria* Pitol lleva el ensayo al campo de la ficción y produce autoficción a partir de un texto “ensayístico” el cual ha sido tradicionalmente considerado como un género apartado de la ficción y más cercano a lo testimonial y referencial.

Otra característica autoficcional es el reconocimiento de que el lector es fundamental para hacer funcionar a las escrituras del yo y a la autoficción; sin él el juego de la construcción del yo no se lograría. Esto no quiere decir que el lector deba recurrir al autor para encontrar la relación de verdad y la conexión de realidad entre su narración y la experiencia. La obra cobra autonomía.

Sergio Pitol siempre otorgó un papel fundamental al lector para la constitución de su obra, un rasgo más de su estilo y de sus recursos de vanguardia.

La narrativa de Pitol se ha caracterizado por girar en torno de un misterio que jamás se revela. Lo mismo ocurre con sus rasgos biográficos: son inabarcables, extensos, difusos, nublados, imprecisos y confusos; se confirma el vínculo estrecho entre vida y obra. Alberca asegura que “la atmósfera autoficcional proviene del aura de duda y misterio con el que se esbozan recuerdos, personas y hechos, que no es pudor o idealización, sino enriquecimiento literario de la vida, sin énfasis en el narcisismo”. (12/1)

En Sergio Pitol los puentes extratextuales hacia su biografía suelen ser caminos fácilmente transitables en el estudio de su obra, debido a su aparente correspondencia con el referente. Sin embargo la ambigüedad no permite una verificación completa. Es por ello que la autorreferencia y la autoficción deben estudiarse con respecto a su valor estético en el espacio estrictamente literario.

Tanto el autor como el lector van en una búsqueda interior del “yo”. Paul Ricoeur postula en *Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido*: “La interpretación es el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser da al sujeto una nueva capacidad de conocerse a sí mismo [...] el lector crece en su capacidad de autoproyección al recibir del texto mismo un nuevo modo de ser.” (106)

Infancia y percepción espacio-temporal con respecto a la memoria

En la narrativa de Sergio Pitol el pasado responde a la subjetividad; es una forma de presente: el pasado es pasado y presente, simultáneamente. La temporalidad obedece a una lógica interna que

necesita de la memoria como recurso para acceder al pasado. El pasado es también el incómodo espectro del que el autor no logra deshacerse.

A la par del tiempo pasado, los lugares y escenarios pitolianos no guardan fidelidad con sus correspondientes espacios geográficos reales. Son no-lugares que se construyen a partir de mapas difusos interiores, subjetivos, evocados y soñados. Son imágenes de la memoria trastocados por el interior.

La infancia –retratada desde la adultez a partir del recuerdo– es vital en la construcción del imaginario personal de autor; es de donde emanan todas las expresiones de la conciencia. De modo que su narrativa es el resultado de su angustiosa relación con las circunstancias de su infancia. Desde muy pequeño, las tragedias y enfermedades configuraron un mundo tortuoso para el autor y marcaron su imaginario literario. Es por ello que el autor re-produce el retrato de un mundo oscuro cuyas raíces provienen del San Rafael de la infancia.

Al respecto, al hablar de autoficción Manuel Alberca menciona también que “La experiencia personal más literaturizable, [...] mitificable, es sin duda la infancia. La infancia se presta [...] a un tratamiento lírico-narrativo, [...] es el verdadero territorio de promisión de la memoria.” (12/1). Una vez más, el territorio de la infancia se alcanza a través de los misteriosos mecanismos de la memoria. Por ello, claramente la memoria interviene en el vínculo entre infancia y autor.

En Sergio Pitol la escritura no parece provenir de una necesidad de expresión, sino de un impulso expiatorio y compulsivo. Sus cuentos 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” (209), menciona Pitol en *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitol*.

Sus relatos son una ficcionalización de los recuerdos sobre infancia y dolor, a través de la memoria. De modo que la presencia memorialística y autobiográfica se presenta en el ejercicio de desplazamiento del escritor hacia personajes que representan y reinterpretan su propia infancia y juventud.

Afirmo que es la memoria un elemento fundamental para la construcción de las escrituras del yo y, por lo tanto, del sujeto. La memoria es el registro del individuo y la fuente de subjetividad de donde parte la obra literaria en busca de sentido e identidad.

La obra de Sergio Pitol proviene de la realidad, de la imaginación y de la memoria por igual. Todas estas fuerzas creadoras conviven en el espacio ambiguo entre la realidad y la ficción. Incluso para el propio autor en el que su vida denota haberse vuelto irrealidad. Sus fantasmas, sus espacios, sus escenas tormentosas de infancia y sus experiencias narradas en discursos de ficción, a través de la memoria, confluyen en un “*ars combinatoria*” cuyas expresiones atienden a una discusión sobre la identidad del autor.

Concluyo que la memoria, el tiempo y el espacio son constituyentes de las escrituras del yo. El yo es una analogía del espacio y del tiempo. Por lo tanto, construir un yo único, unificado y continuo a través de la memoria “vertida” en la narrativa es mera ilusión, sólo realizable en el campo literario.

Búsqueda del sujeto y de la unidad del yo a través de la construcción narrativa

A lo largo de su obra hay una intención de dar orden, sentido, valor y significación a la vida a través de la narración y, sobre todo, hay un empeño en volver a sus textos y hablar del pasado para así redefinir al sujeto. De esta manera Sergio Pitol cohesiona sus textos, los escribe a través de la memoria y se coloca a sí mismo como narrador, autor y personaje, como niño y como

adulto, como joven y como viejo. De modo que logra ser “múltiples sujetos simultáneos” a través de su narrativa. Este esfuerzo de unidad y de sentido o de búsqueda, conduce a un diálogo con la identidad. Un acercamiento al deseo de encontrar la unidad. En *Una autobiografía soterrada*, escribe: “A veces pienso que estoy próximo al Umbral, al mítico jardín donde encontraré que todo está en todo.” (Pitol 41)

La construcción del sujeto ocurre a partir y a través de la escritura. Este ejercicio narrativo resulta abierto a la constante modificación. La persecución de una utopía unificadora y la imposibilidad de lograrlo es lo que impulsa esta continua revisión de su obra y su vida, que se vuelve un rasgo característico del autor.

El acto de tomar la propia vida como materia prima escritural para convertirla en un texto autónomo es ya una construcción. Las escrituras del yo resultan un fracaso para la unificación “real” del sujeto. Esta unidad recae en la propia ilusión de un yo único que se configura a partir de la memoria.

Una narración –del pasado– es una construcción, de modo que ésta no puede retratar con fidelidad la realidad o la experiencia vivida. En este sentido, la realidad escapa al lenguaje, lo trasciende. El lenguaje no abarca ni el mundo ni lo real ni el sujeto. El acto mismo de unidad es un ejercicio de ficción. No hay correspondencia verificable entre el yo textual y el yo referencial.

Vida y obra: un retorno al punto de origen

Afirmo que, a través de su narrativa, se observa un retorno ficcional y memorialístico al punto de comienzo de la vida del autor y, también, al punto de partida en su narrativa, porque sus cuentos primeros coinciden y son retomados por el propio autor en sus últimos textos. Esto coincide con

la temporalidad subjetiva sobre el pasado que habita en el presente. Este retorno es a la fuente primaria de las preocupaciones, tristezas y soledades del autor.

En su obra hay una tensión constante entre el deseo de alejarse y el anhelo de volver al seno materno y a la ciudad de origen, característica esencial de la mayoría de sus personajes. Sabemos que el autor cede al impulso del retorno al lugar conocido, cálido, familiar y primigenio. Vuelve a Veracruz, a su tierra, donde escribe sobre su infancia. En un programa realizado por TV UNAM en 1997, con el apoyo de INAH Veracruz, frente a la cámara menciona: “Aquí volví a mi tierra, aquí volví a mi infancia, aquí volví a recordar los relatos que mi abuela me contaba sobre su juventud, sobre su niñez, a reconocermé. Todo esto fue extraordinariamente benéfico para mi vida, para mi obra.” (TV UNAM Video)

Vuelve al punto de partida y a últimas fechas se desconecta involuntariamente del lenguaje –única forma de reinención y mitificación–. Cede a la realidad inevitable de la vejez y la enfermedad.

La condición humana conlleva misterios intrínsecos como el de la operación de la conciencia y de la memoria. De modo que el misterio humano se expresa en sus formas literarias. En ello recae la ambigüedad entre realidad-ficción-autor en la autoficción, en la autobiografía y en todas las formas que abarcan las “escrituras del yo”. El autor resulta inabarcable hasta para sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

Obras citadas

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____ “Treinta años de historia (y unos orígenes de siglos)”. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____ “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. Cuadernos del CILHA, 2005, núm 7. Universidad Nacional de Cuyo Argentina. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>

Antúnez, Rafael (comp.) *Conversaciones con Sergio Pitol*. México: Instituto Literario de Veracruz, 2015.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Argentina: FCE, 2000.

<https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf>

Bubnova, Tatiana. “Los recursos y la significación de la autorreferencialidad en *El tañido de una flauta* de Sergio Pitól”. *Literatura Mexicana*. Vol 5, núm. 2, 1994. México: UNAM.

<http://132.247.146.34/index.php/rlm/article/view/27747>

Campbell, Federico. *Padre y memoria*. México: Ediciones sin nombre/UAM, 2009.

Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción narrativa actual”. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 2012.

Cázares Hernández, Laura. *El caldero fáustico: la narrativa de Sergio Pitól*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2006

Colonna “Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (Ana Casas). Madrid: Arco Libros, 2012.

Darrieussecq, Marie. “La autoficción, un género poco serio II”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (Ana Casas). Madrid: Arco Libros, 2012.

De Azúa, Félix. “Aprendiendo a ser ciudad”. *La invención de Caín*. Madrid: Alfaguara, 1999.

Dill, Hans-Dieter. “El cosmopolitismo literario de Sergio Pitól”. En: *La Palabra y el Hombre*, 112, pp. 129-137. Web: <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/822/2/1999112P129.pdf>>, 08-03-2011.

East Irby, James. “La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos.” Tesis. México: UNAM, 1956.

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*, traducción de Juan Gabriel López Guix, España, Cambridge University Press, 2002, pp. 56 – 103.

Fernández de Alba, Luz. “Las autobiografías oblicuas de Sergio Pitol”. *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. México: Universidad Veracruzana, 2007. 341 pp.

Frisch, Mark. *William Faulkner: su influencia en la literatura hispanoamericana: Mallea, Rojas, Yáñez y García Márquez*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1993.

Fuentes, Carlos, *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971, 193 pp.

G. Tejeda, Armand. “En El mago de Viena está toda mi inteligencia literaria: Sergio Pitol”. La Jornada. 2 de octubre de 2005.

<http://www.jornada.unam.mx/2005/10/03/index.php?section=cultura&article=a06n1cul>

Galán Vélez, Rosa Margarita. “Análisis comparativo de las imágenes en los caminos de las prosas de William Faulkner y Juan Rulfo”. Tesis. México: UNAM, 2001.

García Abreu, Alejandro. “Fragmentos de una realidad permeada por la niebla”. *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*. México: Tierra Adentro, 2009. 131 pp.

García Díaz, Teresa (coord.). *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. México: Universidad Veracruzana, 2007. 341 pp.

García Jambrina, Luis. “Literatura y ciudad”. España: *Revista Clarín*. 3 de junio 2006.

<http://www.revistaclarin.com/807/literatura-y-ciudad/#sthash.sS0kUUW0.dpuf>

Gasprini Philippe Gasparini en “La autonarración”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (Ana Casas). Madrid: Arco Libros, 2012.

González Boixo, José Carlos. Claves narrativas de Juan Rulfo. España: Universidad de León, 1983. *Revista Literatura Mexicana* del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas. México: UNAM. (Web) <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/162>

González Rodríguez, Sergio. “Reflejo de una vida itinerante”. *Conversaciones con Sergio Pitól* Ed. Y Coord. Rafael Antúnez. México: Instituto Literario de Veracruz, 2015. 200pp

Humberto Guerra en “Sergio Pitól: Aproximación a su cuentística”. *Caleidoscopio crítico de literatura mexicana contemporánea*. Coord. Adriana Hernández Sandoval. México: Porrúa/HumanidadesTEC, 2006.

Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas” Yale. University, 2006.
<http://www.lehman.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>

_____ “Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura”. Revista Dossier núm. 17. Revista de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
<http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>

Liendivít, Zenda. “Cómo hablar de ciertas cosas”. *Revista Contratiempo*. Buenos Aires, 2013.
http://www.revistacontratiempo.com.ar/liendivit_lenguaje_ciudad.htm

Masoliver Ródenas, Juan Antonio. “Sergio Pitól: (continuación) (continuará)” *Victorio Ferri se hizo mago en Viena*. México: Universidad Veracruzana, 2007. 341 pp.

Monsiváis, Carlos. “Sergio Pitól: el autor y su biógrafo improbable”. *Sergio Pitól: los territorios del viajero*. México: ERA, 2000. 113 pp.

_____ “Sergio Pitól: Las mitologías del rencor y del humor”. *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. Comp. Eduardo Serrato. México: ERA/UNAM, 1994. 271 pp

Mora Rivera, Juan Javier. *El repertorio de las tramas, una lectura inicial sobre la obra de Sergio Pitol*. Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2014.

Nogales-Baena, José L. "Intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitol: Nocturno de Bújara". *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, 2014 pág. 185 (Web) <http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2014/11/184-1971.pdf>

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. México: ERA, 1999. 68 pp.

Pereira, Armando. "La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana". *Revista Literatura Mexicana* del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas. México: UNAM. (Web) <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/178/178>

Philippe Forest Ego-literatura, autoficción, heterografía. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. (Ana Casas). Madrid: Arco Libros, 2012.

Pitol, Sergio. *Autobiografía precoz*. "Sergio Pitol, nuestro Cervantes." *Gaceta de la FCE*, núm. 424, abril 2006. https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetas/abr_2006.pdf

_____ "La novela es un género que lo acepta todo". Carlos Monsiváis. *El País*, octubre 2005. (web) 23 ene 2017. <http://elpais.com/diario/2005/10/08/babelia/1128728350_850215.html>

_____ *El asedio al fuego. Prol.* Juan Villoro. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1983. _____ *El tañido de una flauta*. México: Era, 1994.

_____ *El tercer personaje*. México: Era, 2013

_____ *El viaje*. México: Era, 2000.

_____ *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 277pp.

_____ “Victorio Ferri cuenta un cuento”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág 31.

_____ “Los Ferri”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág. 36

_____ “Amelia Otero”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág. 46

_____ “La casa del abuelo”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág. 71

_____ “La noche”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág. 133

_____ “Ícaro”. *Obras reunidas III. Sergio Pitol: cuentos y relatos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004 pág. 178

_____ *Los mejores cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2005

_____ *El mago de Viena*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

_____ “Ícaro”. México: Almadía, 2007

_____ *Una autobiografía soterrada*. México: Almadía, 2010.

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

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

_____ *Los Cuentos de una vida: antología del cuento universal*. Prol. Sergio Pitol. México: Debate, 2002. 457 pp.

_____ *Pasión por la trama*. México: ERA, 1998. 204pp.

_____ *Autobiografía. Nuevos escritores mexicanos del siglo XX*. Prol. Emmanuel Carballo. México: Empresas Editoriales, 1966. P 60.

Premio Cervantes 2005. Sergio Pitol. España: Universidad de Alcalá, 2006.

Quemain, Miguel Ángel. “Origen y renacimiento de la escritura”. *Conversaciones con Sergio Pitol*.

Rama, Ángel. *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca, 1993. En *Revista de la Universidad*.

http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/10628/public/10628-16026-1-PB.pdf

Ricoeur, Paul. *La memoria, La Historia, El olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. 670 pp.

_____ *Teoría de la interpretación, discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI, 2011.

Sánchez Prado, Ignacio M. “Sergio Pitol y sus afinidades electivas. El affaire Compton-Burnett”. *Línea de sombra. Ensayos sobre Sergio Pitol*. México: Tierra Adentro, 2009. 131 pp.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. México: Siglo XXI, 2006. 166 pp.

Serrato Córdova, José Eduardo. *Las tramas de la parodia*. México: UNAM, 2013. 90 pp.

_____ (comp.) *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*. México: Era y UNAM, 1994. 271 pp.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Tr. Carlos Gardini. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.

Vila-Matas, Enrique. “Sergio Pitol: la fuerza de la invención”. *Revista de la Universidad de México* núm 23, 2006. revistadelauniversidad.unam.mx/2306/pdfs/10-15.pdf

Villoro, Juan. “El viajero a su casa” en *Conversaciones con Sergio Pitol*. Comp. Rafael Antúnez. México: Instituto Literario de Veracruz, 2015. 200 pp.

Zambrano, María. “Del escribir”, *El País*. 16 de junio de 1985.

http://elpais.com/diario/1985/06/16/opinion/487720810_850215.html

Videos

“Retratos: Sergio Pitol”. Tranquilo Producciones, 6 de septiembre, 2012. Video Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=8Nw2mx6OpJo>

“Sergio Pitol. El eco de las pasiones” TV UNAM e INAH Veracruz, 1997. Video Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=hPWWpOKzI0I>

Sitio oficial ingenio azucarero “El Potrero”: <http://www.ingpot.com/CGI-BIN/index.htm>

Obras consultadas

Agustín Farré, Anna. *Autobiografía y Autoficción*. Garoza. Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de la Cultura popular. No. 6 2006. Pp 9-18 web.

Batis, Humberto. *Lo que Cuadernos del Viento nos dejó*. México: CNCA. Col. Lecturas mexicanas, Tercera Serie, núm 71, 1994.

Brú, José (Comp.). *Acercamientos a Sergio Pitol*. México: Universidad de Guadalajara, 1999.
Pitol, Sergio. *Sóñar la realidad*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1998. 332pp.

García Díaz, Teresa. *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

Hermosilla, Sánchez Alejandro. *Sergio Pitol: las máscaras del viajero*. México: Universidad Veracruzana, 2012.

Monsiváis, Carlos. "Fábulas y aguafuertes: Sergio Pitol y Francisco Toledo." *Revista de la Universidad de México*, 2007. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3907/pdfs/5-11.pdf>

Pitol, Sergio. *Infierno de todos*. Prol. Teresa García Díaz. México: Universidad Veracruzana, 2007.

Prada Oropeza, Renato. *La narrativa de Sergio Pitol: Los cuentos*. México: Universidad Veracruzana, 1996.